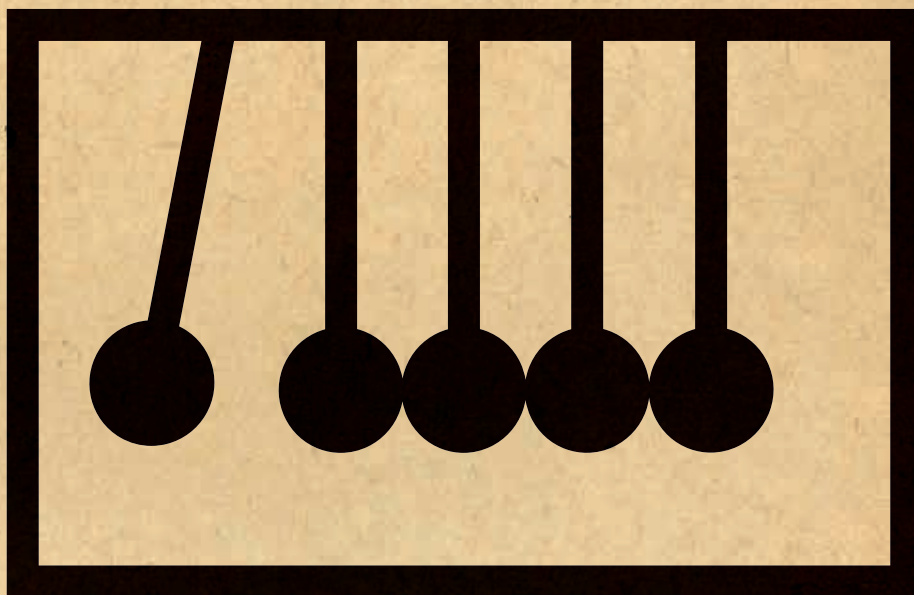


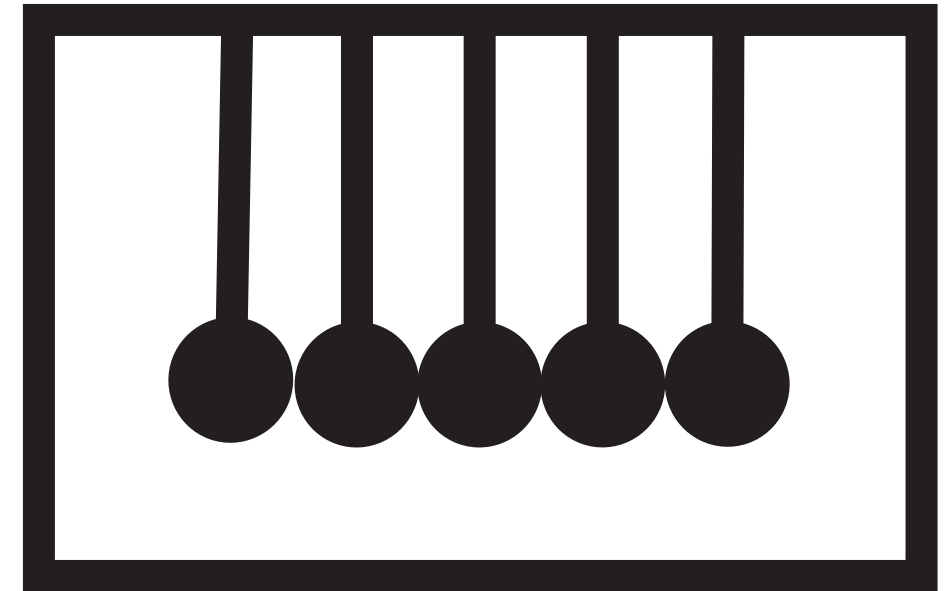
POD REDAKCJĄ MARCINA SKRZYPKA



ANIMACJA KULTURY

NIEANTOLOGIA

POD REDAKCJĄ MARCINA SKRZYPKA



LUBLIN 2023

ANIMACJA KULTURY

NIEANTOLOGIA

ANIMACJA KULTURY. NIEANTOLOGIA

pod redakcją Marcina Skrzypka

Zespół redakcyjny:

Marek Sztark (Forum Kraków) – pomysł

Beata Cyboran (Forum Kraków) – dobór tekstów

Joanna Orlik (Forum Kraków) – dobór tekstów

Marcin Skrzypek (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie)
– redaktor prowadzący, dobór tekstów, wprowadzenia do tekstów

Rafał Koziński (Centrum Kultury w Lublinie) – menadżer projektu

Lesław Skwarski (Centrum Kultury w Lublinie) – korekta

Marzena Zielonka – korekta

Małgorzata Rybicka – projekt graficzny okładki i stron tytułowych

Karol Grzywaczewski – projekt graficzny layoutu i skład

Wydawca: Centrum Kultury w Lublinie, ul. Peowiaków 12, 20–007 Lublin, www.ck.lublin.pl

Wydanie drugie, poprawione: ISBN 978–83–60922–80–4
Lublin 2023

Prawa autorskie do tekstów przedrukowanych w *NieAntologii* z innych źródeł należą do ich autorów, autorek lub wydawców. Pozostałe teksty są objęte licencją Creative Commons CC BY-SA.

Animacja kultury. NieAntologia została opracowana w ramach przygotowań do NieKongresu Animatorów Kultury, który odbył się w Lublinie w dniach 1–3 lipca 2021 roku.

Publikacja jest dostępna bezpłatnie.

N/E
KON
GRES
animatorów
kultury

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE

Lublin
MIASTO INSPIRACJI

FK
FORUM KRAKÓW

Publikacja została wydana w roku
Europejskiej Stolicy Młodzieży Lublin 2023


LUBLIN
2023
EUROPEJSKA
STOLICA
MŁODZIEŻY

1

7 **Marcin Skrzypek** *W poszukiwaniu straconego czasu. Wstęp do NieAntologii*

WYMIARY KULTURY

13 **Marcin Skrzypek** *Wymiary Kultury. Wprowadzenie*

16 KULTURA CZYNNNA

17 Poszukiwania Teatru Laboratorium. Rozmowa z Jerzym Grotowskim

19 **Leszek Kolankiewicz** *Na drodze do kultury czynnej*

28 KULTURA ŚWIADOMA

29 Lubelska rozmowa o folklorystyce

38 KULTURA GŁĘBOKA

39 **Krzysztof Czyżewski** *Czas animacji kultury*

46 ŻYWA KULTURA

47 **Barbara Fatyga** *Źródła trudności komunikacyjnych w dyskursie o edukacji kulturalnej i animacji kultury*

58 KULTURA SZEROKA

59 **Marcin Skrzypek** *Jak się bawić bez alkoholu?. Pięć dróg do lepszego samopoczucia*

71 **Michał Krężel** *Miłośnicy kolei. Łowcy lokomotyw*

76 POSZERZANIE POLA KULTURY

77 **Marek Krajewski** *„Ja poszerzam”, „ty poszerzasz”... Poszerzanie pola kultury i wynikające stąd nieporozumienia*

86 I CO TERAZ?

87 **Edwin Bendyk** *Jak jest? Mapa kultury w Polsce i jej terytoria*

112 MAPA KULTURY 2016 – MAREK KRAJEWSKI

2

ROZWÓJ I KULTURA

139 **Edwin Bendyk** *Animacja, wyobraźnia i radykalna inkluzja*

142 KULTURA I... ROZWÓJ LOKALNY

143 **Wojciech Kłosowski** *Kultura jako czynnik sprawczy rozwoju lokalnego*

160 KULTURA I... WIEDZA

161 **Jan P. Hudzik** *Wariacje na kulturę wiedzy*

176 KULTURA I... NOWE

177 **Jerzy Hausner** *Kultura w cywilizacji informacyjnej*

186 KULTURA I... DEMOKRACJA

187 **Maria Mendel** *Postanimacja w postdemokracji*

3

ANIMACJA W PRAKTYKACH

- 201 **Marcin Skrzypek** *Czy animator w kultury zastąpią roboty?*
- 206 **SPEKTRUM MOTYWACJI ANIMATORA**
- 207 **Józef Kargul** *Koncepcja animacji kultury*
- 218 **PEDAGOGIKA PRAKTYK ANIMACYJNYCH**
- 219 **Dariusz Kubinowski** *Kultura i animacja jako kategorie pedagogiczne*
- 230 **UPRAWA PRZESTRZENI PUBLICZNEJ**
- 231 **Ewa Bobrowska** *Animacja jako budowanie demokracji w kulturze*
- 244 **OŻYWCZA SIŁA WZAJEMNOŚCI**
- 245 **Grzegorz Godlewski, Zofia Dworakowska** *Animacja kultury jako idea*
- 252 **SPOŁECZNA WARTOŚĆ DODANA**
- 253 **Bohdan Skrzypczak** *Animacja jako narzędzie rozwoju społecznego*
- 266 **PRZYGODY OBSERWATORA UCZESTNICZĄCEGO**
- 267 **Tomasz Rakowski** *Etnografia – animacja – sztuka. Obrona metodologiczna*
- 288 **PRZESTRZEŃ ZWIERCIADŁEM KULTURY**
- 289 **Jan Kamiński** *Kultura przestrzeni*
- 300 **PAMIĘĆ MAŁEJ OJCZYZNY**
- 301 **Tomasz Pietrasiewicz** *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie*
- 320 **CYRKOWY PATENT NA ROZWÓJ**
- 321 **Joanna Reczek-Szwed, Jakub Szwed** *Witaj w Nowym Cyrku*
- 332 **PODWÓRKO DO ZADAŃ SPECJALNYCH**
- 333 **Rafał Sadownik** *Miejsce do swobodnej zabawy jako metoda animacji*
- 348 **MASZYNA DO TOWARZYSKOŚCI**
- 349 **Grzegorz Kondrasiuk, Rafał Koziński** *Noc, Miasto – w poszukiwaniu tożsamości*

4

EDUKACJA ANIMATORA

- 355 **Beata Cyboran** *Edukacja animatora*
- 360 **PROFESJONALNY AMATOR**
- 361 **Krzysztof Czyżewski** *Etos amatora*
- 370 **ARTYSTYCZNY EDUKATOR**
- 371 **Monika Nęcka** *O powinnościach animatora*
- 374 **UNIWERSALNY SUPERBOHATER**
- 375 **Urszula Lewartowicz** *Role animatora kultury*
- 394 **PRAKTYK UTOPII**
- 395 **Iwona Kurz** *Sztuki społeczne. Kształcenie i praktyka*

5

MIEJSCA ANIMACJI

- 407 **Joanna Orlik** *Miejsca animacji*
- 410 **WIEDZA I OCZEKIWANIA**
- 411 **Marta Białek-Graczyk** *Zoom na domy kultury. Dyskusja*
- 418 **FORMA OTWARTA**
- 419 **Janusz Byszewski, Paulina Capała** *Dom kultury jako „rzeźba społeczna”*
- 423 **Sławomir Książniak** *Dom kultury jako rzeźba społeczna w praktyce?*
- 428 **ODWRÓCONE PROPORCJE**
- 429 **Jarosław Suchan** *Instytucje publiczne, czyli jakie?*
- 436 **POZORNA TRANSFORMACJA**
- 437 **Grzegorz Szczepaniak** *Dewiacje domów kultury*
- 458 **MOZAIKA PRAWNA**
- 459 **Paweł Kamiński** *Czy domy kultury potrzebują własnej ustawy?*
- 468 **SKOK WZWYŻ**
- 469 **Michał Bargielski** *Ewaluacja programu laboratorium edukacji kulturalnej*
- 476 **SZCZĘŚCIE PUBLICZNE**
- 477 **Ewa Bobrowska** *Szczęście publiczne w Podłężu*
- 485 **Marcin Skrzypek** *Wykluczanie to nasza specjalność. Postowie*

W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU

WSTĘP DO *NIEANTOLOGII*

Marcin Skrzypek

Kończąc słynne dzieło Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, czytelnik dowiadyje się, kto i po co je stworzył. Okazuje się, że autorem powieści był sam jej główny bohater, który w finale postanawia napisać historię swojego życia, by odnaleźć ów słynny „stracony czas”. W ten sposób pointa książki staje się zawiązaniem historii o dojrzywaniu pisarza do twórczości. W tym literackim zabiegu kryje się jakaś uniwersalna prawda o nas.

Podobnie można odbierać powstanie *NieAntologii*: jest to wybór tekstów, które ukształtowały jej redaktorów i redaktorki. Tekstów akademickich i publicystycznych, długich i drobnych, poważnych i lekkich, nudnych i fascynujących – jak to w życiu. Tekstów, których nie mogliśmy pominąć, bo one nas ukształtowały i dlatego chcemy się nimi podzielić, by przeczytali je wszyscy zajmujący się animacją kultury w Polsce. Jest więc to nasza historia o animacji kultury, z konieczności nieco osobista, ale którą możecie potraktować jako zaproszenie do podzielenia się własnymi historiami. Może warto stworzyć kolejną taką publikację składającą się z Waszych propozycji?

Autorami i autorkami zawartych w *NieAntologii* tekstów i wypowiedzi są zawodowcy i amatorzy, teoretycy i praktycy, artyści i badacze, urzędnicy i wizjonerzy. Powstały one z rozmaitych okazji i dla równie różnorodnych czytelników. Stąd mnogość stylów, tonów i konwencji. Nie chcieliśmy pominąć nikogo i niczego tylko po to, aby zachować formalną spójność. Dlatego też, ponieważ zazwyczaj antologie takiej spójność hołdują, postanowiliśmy nadać naszej niesfornej książce tytuł *NieAntologii*, co z jednej strony zwalnia nas z odpowiedzialności za zachowanie *decorum* gatunku, a z drugiej pasuje do NieKongresu Animatorów Kultury.

W rezultacie powstał utwór polifoniczny, z wieloma postaciami z wielu różnych światów, które spotkały się w nim jak podczas prawdziwego NieKongresu. Ich głosy wchodzi z sobą w dialogi, uzupełniają się, tworząc interesujące interwały i akordy. Żeby zaś nadać im wspólne brzmienie stworzyliśmy postać narratora-przewodnika, który pełni jednocześnie rolę konferansjera i chóru z greckiego dramatu, łącząc wszystkie głosy niczym fuga łącząca kolorową mozaikę. Wierzmy, że tworząc taką wspólną przestrzeń, wypełniamy tym samym naszą misję animatorów, która polega między innymi na pośredniczeniu w międzyludzkiej komunikacji i nawiązywaniu pozytywnych relacji między różnymi ludźmi i światami.

Zdajemy sobie sprawę, że od animatora kultury oczekuje się nieuleczalnego optymizmu i zawsze pozytywnego myślenia. Nie będziemy jednak ukrywać, że na czasie powstawania *NieAntologii* zaciążył poważny nastrój najlepiej wyrażony przez Olgę Tokarczuk słowami: „Z tym światem jest coś nie tak”. Bardzo się staraliśmy, żeby wszystko było dobrze, ale jednak coś nam nie wyszło. Każdy może to odczytać według swoich własnych przemyśleń. Jeśli chodzi o *NieAntologię*, która obejmuje rozwój polskiej animacji kultury od lat 70. XX wieku do dziś, nasuwa się pytanie, co udało się, a czego nie udało się osiągnąć w tym czasie? Dla jednych ta szklanka będzie w połowie pełna, a nie pusta i od tego trzeba zacząć. Jednak patrząc wstecz, można odnieść niejake wrażenie, że jednak w wielu aspektach był to czas stracony, który – jak bohater Prousta – powinniśmy jakoś odzyskać.

NieAntologia kończy się tekstem o szczęściu publicznym. Niewątpliwie to doświadczenie nas łączy. Każdy animator kultury na pewno kiedyś je przeżył wspólnie z kimś i odtąd chciałby się tym doświadczeniem dzielić z innymi. W tym określeniu spotyka się wymiar osobisty, prywatny i nieformalny ze wspólnotowym, administracyjnym i urzędowym, jak bywa to w pracy animatora kultury. Szczęście, poczucie osobistego spełnienia i przyjaznej łączności z innymi ludźmi to elementarne dobro ludzkości, włączające, egalitarne, niewinne, darmowe i międzysektorowe. Może niech właśnie ono będzie dla nas tym doświadczeniem granicznym, które da nam energię do zmieniania tego świata na lepsze.

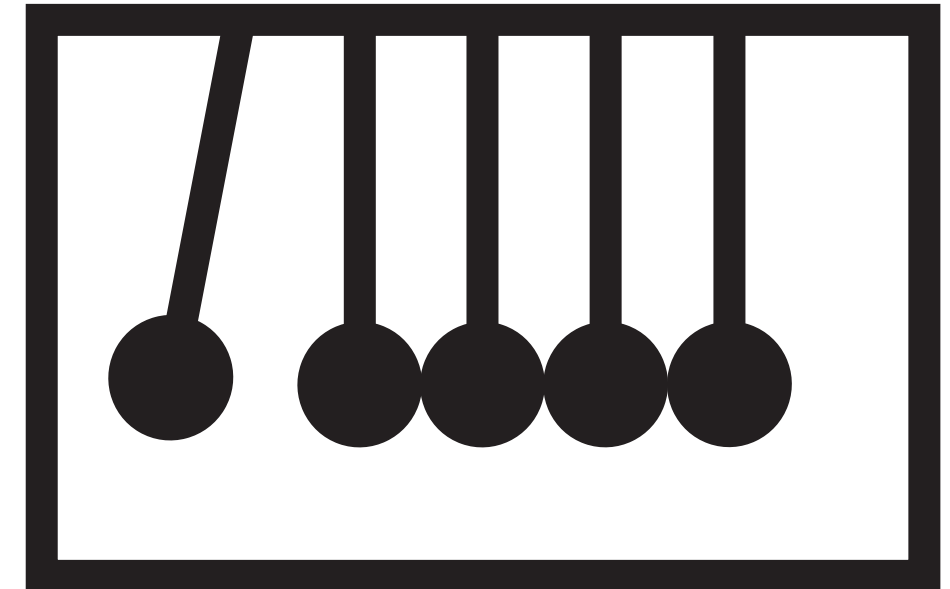
Beata Cyboran Instytut Sztuki Mediów, Uniwersytet Pedagogiczny
im. KEN w Krakowie

Rafał „Kozą” Koziański animator kultury, zastępca dyrektora ds. artystyczno-
programowych Centrum Kultury w Lublinie

Joanna Orlik dyrektorka Małopolskiego Instytutu Kultury

Marcin Skrzypek Orkiestra św. Mikołaja, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”
w Lublinie

Marek Sztark niezależny animator i menadżer kultury, Strefa Kultury
Wrocław



WYMIARY KULTURY



WYMIARY KULTURY

WPROWADZENIE

Marcin Skrzypek

Pierwotnie miał to być po prostu pierwszy, najogólniejszy rozdział *NieAntologii*, o różnych podejściach do kultury. Okazało się jednak, że mają one ze sobą coś wspólnego. Każdy z tekstów tego rozdziału odwołuje się w tytule do metafory wymiaru (kultura głęboka, szeroka, poszerzanie kultury) albo dotyczy jakiejś wartości przypominającej oś układu współrzędnych (kultura czynna, świadoma, żywa). W ten sposób powstał rozdział o poszerzaniu kultury, ale nie jej pola, lecz przestrzeni, bo pole ma dwa wymiary, a przestrzeń może mieć ich więcej niż trzy. Pole i przestrzeń są obiektami fizycznymi, które identyfikujemy wokół siebie i dlatego nadają się one do tworzenia metafor opisujących pojęcia takie jak kultura, ale są też modelami matematycznymi. Możemy więc rozwinąć metaforę wymiarów przestrzeni kultury korzystając z pomocy nauk ścisłych.

Najbardziej oczywiste było skojarzenie ze sobą kultury szerokiej i głębokiej. Ta pierwsza w naturalny sposób przecina się z kulturą wysoką niczym dwie osie, a w kulturze głębokiej głęboka pojawia się wraz z upływem czasu, który jest czwartym wymiarem czasoprzestrzeni. Świadomość kultury przed- i porefleksyjna oraz folklor i folklorizm układają się naturalnie w ćwiartki układu współrzędnych. Pojęcie żywej kultury rodzi matematyczne pytanie: czy istnieje także jej przeciwieństwo, żywa kultura o wartości ujemnej? Można by do niej zaliczyć zjawiska przypominające kulturę, ale niebędące aktami komunikacji tylko głównie produktami komercyjnymi lub wytworami algorytmów. Żywą kulturę możemy też traktować jako odpowiednik całego kulturowego *continuum*, kosmosu wszystkich już istniejących i tworzących się dopiero zjawisk kulturowych, w których jesteśmy zanurzeni. Kultura czynna ma swoją wersję „ujemną” w postaci kultury biernej, ale można ją też odnieść do skali mikro wszelkich zjawisk, które tworzą kulturę w elementarnych relacjach człowieka z otoczeniem i innymi ludźmi.

W ten sposób dochodzimy do weryfikacji założeń standardowego modelu poszerzania kultury jako płaskiego pola, do którego dodajemy nowe płaskie obszary. Marek Krajewski zauważa, że prowadzi to do nieporozumień, bo w pewnym momencie przestajemy już rozumieć, na jakich zasadach to poszerzanie się odbywa. Zakładając, że kultura istnieje w przestrzeni ponadtrójwymiarowej, można przypuszczać, skąd biorą się te nieporozumienia. Po prostu rzutowanie obiektów wielowymiarowych na płaszczyznę jest trudne. Można to zrobić z obiektem trójwymiarowym, ale ten o większej liczbie wymiarów rozłożony na płaszczyźnie przestaje być czytelny.



Dlatego też enumeratywne wyliczanie rodzajów kultury i dzielenie jej na obszary, jak to się robi na mapie, jest pułapką. Jeśli fenomeny kultury należą jednocześnie do wielu zbiorów (często nie wiemy nawet ilu), nie da się ich posegregować jak słoików z przetworami, z których każdy będzie miał swoje ustalone miejsce na półce. Wykreślenie pełnego obrazu takiej kultury jest po prostu niemożliwe, ponieważ nie umiemy postrzegać obrazów mających powyżej trzech wymiarów lub powyżej czterech, jeśli za kolejny wymiar uznamy czas. Gdy każdy przejaw kultury, a tym samym jej animacji, należy jednocześnie do większej liczby wymiarów, lepiej go sobie wyobrażać jako punkt, któremu możemy przypisać wiele współrzędnych, niż jako obiekt, który możemy przypisać tylko do określonego miejsca na płaszczyźnie. Inaczej pogubimy się w częściach wspólnych tych zbiorów, których nie będziemy w stanie narysować sobie w wyobraźni w formie dwuwymiarowego obrazka.

Trudno *ad hoc* powiedzieć, jakie korzyści wypływają z takiego wielowymiarowego ujęcia kultury. Na pewno pomaga nam to otworzyć się na jej różnorodność, na jej kolejne wymiary czy aspekty, bo nie determinuje nas już imperatyw intelektualnej kontroli wszystkich jej przejawów. Operowanie w otwartej, wielowymiarowej przestrzeni daje większą swobodę, bo jest ona nieograniczona. Możemy więc skupić się na innych pytaniach, bliższych praktycznym zastosowaniom wymyślonych pojęć. Na ile różnorodne rozumienie kultury warunkuje pojmowanie animacji? Jak zmienia się rozumienie animacji w kontekście różnych podejść do definiowania kultury?

Przede wszystkim warto zauważyć, że żadnego z tekstów w tym rozdziale nie da się rozpatrywać z osobna. Płynąca z nich wiedza wynika z relacji między nimi. I tak na przykład głosy badaczy folkloru, Barbary Fatygi i Marka Krajewskiego, pomagają uzmysłowić sobie, że kultura jest zjawiskiem totalnym. Można ją badać wycinkowo, ale ze świadomością, że badamy tylko konkretny jej fragment i dlatego akurat ten. Z drugiej strony, musimy pamiętać, że źródłem kultury jest świadomość przedrefleksyjna. Ludzie tworzą kulturę spontanicznie i odruchowo, często w sposób nieprzewidywalny. Tak było w statycznej tradycji ludowej i tak jest dziś w rozpedzonej medialnie współczesności. Potem dopiero pojawiają się uświadomione jej przejawy wynikające z edukacji, ciekawości czy z polityki kulturalnej podmiotów finansujących działalność kulturalną.

Następstwem porefleksyjnego podejścia do kultury jest poczucie utraty kontroli nad obiektem refleksji. Ma to swoje dwie przyczyny. Po pierwsze, o czym już była mowa w przypadku tekstu Marka Krajewskiego, możemy wpaść w sidła własnej refleksyjnej kreatywności. Specjacja pojęć i wyobrażeń dotyczących kultury w naszym umyśle może działać *ad infinitum*. Po drugie, jak zauważają folklorysty, niektóre zjawiska kultury odchodzą w przeszłość razem z uwarunkowaniami, w których powstały. Rodzi to w nas poczucie nostalgii jednocześnie za nimi i za pewną szczerością przeżyć wynikającą z przedrefleksyjnego stanu świadomości. Zaczyna się rekonstruowanie dawności i poszukiwanie resztek „dzikości”, o czym mówią Jerzy Barmiński, Józef Burszta i Roch Sulima, powiązane z oporem wobec nowości, które „zanieczyszczają” źródło. Tu już dopowiadam na podstawie własnych doświadczeń z ruchu folkowego, przez który swego czasu przetoczyła się burzliwa ideowa dyskusja jednych mieszczuchów-inteligentów zakochanych we wsi z drugimi, o tym, którzy z nich są bardziej autentyczni w swojej wiejskości.

Wobec tych frustracji koncepcja żywej kultury Barbary Fatygi skłania do postawy stoickiej. Wciąż jedno znika, drugie się rodzi i nie da się tego ogarnąć. Wszystko płynie, wszystko się zmienia, wszystko jest chwilowe i trzeba się z tym pogodzić. Jednak tęsknotę za „czymś autentycznym”, pierwotnym, bezpośrednim, pozbawionym zmanierowania, trzeba traktować poważnie. Wyraża się w niej jakaś nasza ludzka potrzeba, której się nie pozbedziemy, ale być może trzeba szukać dla niej innych dróg spełnienia. Podpowiedzi na ten temat dostarcza Jerzy Grotowski swoją kulturą czynną. Jest to koncepcja dość tajemnicza, bo autorska i stworzona przez nieżyjącego już wizjonera teatru, a z drugiej strony bardzo prosta i naturalna, bliska dziecięcej zabawie, jeśli odważymy się ją subiektywnie zinterpretować prawie pół wieku później. Jej podstawą wydaje się otwarte bycie tu i teraz z ludźmi, bez póż, nawyków i zahamowań wyniesionych z ról społecznych. Takim sytuacjom sprzyja sąsiedztwo natury, całkowita zmiana otoczenia, wyrwanie się z codzienności i porzucenie myślenia o tym, że dążymy do osiągnięcia jakiegoś celu czy produktu, z którego będziemy musieli się rozliczyć przed kimś lub przed samym sobą. Wydaje się, że w takich warunkach ujawniają się w człowieku pewne ukryte mechanizmy, być może jakieś „podglebie” kultury, dające poczucie zawsze dostępnej autentyczności podejmowanych działań, reakcji i przeżyć.

Jeśli jednak ktoś jest bardziej nastawiony na konkretne, zewnętrzne rezultaty swoich działań, w sukurs przychodzi mu Krzysztof Czyżewski ze swoją koncepcją animatora kultury jako *neimara* – budowniczego mostów. To bardzo pojemna metafora. Mosty łączą wszystko, co rozdzielone fizyczną przeszkodą, animozjami, różnicami społecznymi i biologicznymi. Mogą to być też mosty łączące nas z „czymś innym”: przeszłością, sztuką, drugim człowiekiem, a także z tym wszystkim, na co być może nie mamy czasu na co dzień: ze szczerością bycia tu i teraz, autentycznością, poczuciem spełnienia, szczęściem. Pewnie nie da się żyć na stałe po tamtej wyidealizowanej stronie życia, ale dobrze jest mieć takie mosty. I ktoś musi je zbudować.

Skoro zaś mowa o szczęściu, które jest pointą całej *NieAntologii*, w jego krąg przenosi nas kultura szeroka, którą można nazwać „samoobsługową”. Wśród różnych rodzajów kultury z oczywistych względów najbardziej zauważalną jest kultura wysoka, która sprawdza nas do roli jej konsumentów, posiada swoich bohaterów, instytucje i budynki, jest dofinansowywana i sponsorowana. W jej cieniu zaś rozwija się kultura tworzona przez grupki amatorów, pasjonatów, ludzi „zakręconych” na jakimś punkcie. Motorem ich działań jest poczucie spełnienia, radość, satysfakcja. Z czego? Brytyjscy badacze wskazali na pięć źródeł tego stanu będących uniwersalnymi działaniami, niespecyficznymi dla samej kultury, ale właśnie w niej szczególnie praktykowanymi. Patrząc z tej perspektywy, kultura nie jest wiodącym, naczelnym pojęciem, za które zawsze ją uważaliśmy. Być może trzeba ją umieścić w jeszcze szerszej przestrzeni, w której się zrodziła i od której jest zależna – przestrzeni szczęścia.



KULTURA CZYNNNA

Idea kultury czynnej i jej związku z animacją kultury są intuicyjnie oczywiste: animowanie kultury powinno prowadzić do bardziej czynnego w niej uczestniczenia. Jednak Jerzy Grotowski nadał temu pojęciu nowy i specyficzny sens. Zrobił to tylko na potrzeby Teatru Laboratorium i tylko na niecałą dekadę lat 70. XX wieku, ale swoją ideą zaraził tysiące uczestników prowadzonych przez swój zespół staży i warsztatów, pośrednio wpływając na całe współczesne myślenie o kulturze w Polsce i na świecie.

Nasuwa się pytanie, na ile jego podejście do kultury czynnej jest dziś rzeczywiście znane, rozumiane i świadomie wykorzystywane, a na ile traktowane tylko jako hasło z zamkniętej w 1984 historii awangardowego Teatru Laboratorium? Zaraz za tym pytaniem nasuwa się kolejne: jak mówić dziś ludziom o kulturze czynnej Grotowskiego, żeby uznali ją za koncepcję żywą, dostępną, możliwą do zastosowania w swoim życiu i w animacji kultury? Do tej roli w *NieAntologii* wybrano trzy głosy: wypowiedź samego reżysera kierowaną do szerokiego, niewtajemniczonego odbiorcy, z którym może utożsamiać się dzisiejszy czytelnik, fragment historycznego rysu kultury czynnej Leszka Kolankiewicza, jego relację jako uczestnika działań kultury czynnej oraz refleksje socjologa kultury Andrzeja Ziemińskiego z „Przeglądu Sportowego”.

Kultura czynna według Grotowskiego była zawsze opisywana w odniesieniu do eksperymentu parateatralnego określanego mianem „wyjścia z teatru”. W wielkim skrócie wyjście to polegało na zaproszeniu osób dotychczas zajmujących miejsca na widowni do uczestnictwa w działaniach bardzo wyprzedzających pojawienie się aktorów na scenie. Dziś można by je nazwać warsztatami uważności i spontanicznego reagowania na siebie w konkretnej, współdzielonej przestrzeni fizycznej. W teatrze działania takie mogą służyć do treningu aktorów czy przygotowania spektaklu. Grotowski wpadł na pomysł, aby ich celem było samo przeżycie takiego spotkania dla tych wszystkich, którzy zechcą wziąć w nim udział bez nastawiania się na jakikolwiek rezultat czy produkt teatralny. Czy to oznacza, że również dzisiejszy animator kultury, chcąc praktykować z ludźmi kulturę czynną według Grotowskiego, powinien na chwilę zapomnieć o wymiernych efektach swojej pracy, których się od niego oczekuje? Jeśli tak, kultura czynna byłaby wyjściem nie tylko poza teatr, ale także poza animację kultury.

Relacje dotyczące działań Teatru Laboratorium z okresu kultury czynnej dotyczą aranżowania sytuacji *de facto* mających charakter zabawy dla dorosłych, czyli takich, w których mogliby się poczuć swobodnie jak dzieci. W trakcie organizowanych przez Teatr zajęć oczekiwano od ich uczestników porzucenia utartych ról czy późniejszego życia i zaangażowania się pod kierunkiem prowadzących

w świadome przeżywanie tu i teraz własnych emocji oraz fizycznych interakcji z otoczeniem i innymi współobecnyimi osobami. Istotne były nie ich zewnętrzne działania, lecz wewnętrzne doświadczenia ściśle związane z wrażeniami cielesnymi.

Wydaje się, że stworzenie odbiorcom okazji do takich holistycznych doświadczeń można uznać za wspólny mianownik kultury czynnej według Jerzego Grotowskiego i w pracy animatorów kultury we współczesnej Polsce. Trudno jednak powiedzieć, ile w tym inspiracji, a ile konwergencji. W międzyczasie bowiem cały świat bardzo się zmienił i podejście Grotowskiego, które kiedyś uchodziło za awangardowe, zaczęło wpisywać się w trendy współczesnego stylu życia zauważalne w tak zdawałoby się odległych od kultury obszarach jak rekreacja, gastronomia, turystyka czy sport.

Bibliografia źródeł na temat kultury czynnej polecanych przez prof. Leszka Kolankiewicza oprócz cytowanej poniżej rozmowy z Jerzym Grotowskim *Poszukiwania Teatru Laboratorium* (1976) i broszury *Na drodze do kultury czynnej* (1978):

- 1972–1973. Jerzy Grotowski, *Święto - dzień, który jest święty*, w: *Grotowski. Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 510–522.
- 1975. Jerzy Grotowski, *Przedsięwzięcie Góra*, w: tamże, s. 1063–1075.
- 1975. Jerzy Grotowski, *Rezerwy kultury*, w: tamże, s. 1090–1113.
- 1978. Tadeusz Burzyński, *Obok teatru*, w: Tadeusz Burzyński, Zbigniew Osiński, *Laboratorium Grotowskiego*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1978, s. 107–141.
- 1979. Jerzy Grotowski, *Świat powinien być miejscem prawdy*, w: *Grotowski. Teksty...*, dz. cyt., s. 618–623.
- 1980. Ugo Volli, *Jerzy Grotowski - dwadzieścia lat działalności*, rozmowa z Jerzym Grotowskim, w: *Grotowski. Teksty...*, dz. cyt., s. 690–709.
- 2002. Leszek Kolankiewicz, *Kultura czynna: prahistoria animacji kultury*, w: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2002, s. 27–55.
- 2009. Tadeusz Kornaś, *Parateatr*, w: tegoż, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Homini, Kraków 2009, s. 40–94.

POSZUKIWANIA TEATRU LABORATORIUM

ROZMOWA Z JERZYM GROTOWSKIM

(...)¹

TADEUSZ BURZYŃSKI: Główne pytanie, z którym przyszedłem na tę rozmowę dotyczy społecznego aspektu Waszych poszukiwań...

JERZY GROTOWSKI: Myślę, że najbardziej wiąże się to z próbą wyjścia z klasycznego podziału na kulturę czynną i bierną. Działanie w kulturze czynnej, takie, które daje uczucie wypełniania życia, poszerzenia jego wymiaru, bywa potrzebą wielu, ale pozostaje domeną bardzo nielicznych. Kulturę czynną uprawia np. pisarz, kiedy pisze książkę. Myśmy ją uprawiali, przygotowując przedstawienia. Kulturą bierną – zresztą bardzo doniosłą i bogatą w aspekty, o których trudno tu szerzej mówić – jest obcowanie z tym, co jest wytworem kultury czynnej, więc: czytelnictwo, odbiór przedstawienia, filmu, muzyki. We właściwych, powiedzmy laboratoryjnych wymiarach, pracujemy nad *p o s z e r z a n i e m* strefy kultury czynnej. To, co jest przywilejem nielicznych, może stać się także udziałem innych. Nie mówię o jakiejś masowej produkcji dzieł, ale o pewnym rodzaju osobistego, twórczego doświadczenia, które nie jest obojętne dla życia danego człowieka, ani jego życia z innymi. Pracując w dziedzinie teatru, robiąc przedstawienia przez wiele lat, krok po kroku przybliżaliśmy się do takiego pojęcia człowieka czynnego (aktora), w którym nie chodzi o to, aby przedstawiać kogoś, ale być sobą, być z kimś, być obcującym, jak to nazywał Stanisławski. Krok dalej rozpoczęła się nasza przygoda z kulturą czynną. Jej elementy można sprowadzić do czegoś najprostszego jak: działanie, reagowanie, spontaniczność, impuls, pieśń, spolegliwość, muzykowanie, rytm, improwizacja, dźwięk, ruch, prawda i godność ciała. A także: człowiek względem człowieka, człowiek w świecie dotykającym. Trochę to zanadto brzmi uczuciowo i może lepiej tego tak nie formułować...? Poza tym to, co najprostsze, najbardziej elementarne, najtrudniej jest osiągnąć, wymaga nieraz rygoru, wielkiego wysiłku i uwagi, zwłaszcza, aby nie robić tego kosztem innych. Myślę, że kultura czynna (potocznie nazywa się twórczością), a zwłaszcza związana z nią percepcja i doświadczenie nie musi być przywilejem wąskich grup zawodowych czy unikalnych jednostek, choć to one tworzą i tworzyć będą sztuki i spektakle.

¹ Nawiasy okrągłe oznaczają skróty pochodzące od red. *NieAntologii*. Nawiasy kwadratowe oznaczają skróty autorskie cytowanych tekstów (przyp. red. *NieAntologii*).

Tadeusz Burzyński, *Poszukiwania Teatru Laboratorium. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, „Trybuna Ludu”, 21 października 1976, s. 6.





Relacje niektórych waszych stażów potwierdzają, że stanowiły one ważne doświadczenie dla uczestników. Była jednak i taka, która Special Project² przedstawiła jako odgrzewanie sentymentalnych idei powrotu do natury.

Działania plenerowe w otwartej przestrzeni stanowią część naszych doświadczeń; inne robimy w pomieszczeniach od natury odciętych, także w przestrzeni zurbanizowanej. Jeszcze inne na przykład na drodze, która nawet jeśli idzie przez las, to jest przecież dziełem człowieka. Ale nie o to chodzi. Jeżeli konkretne działania realizujemy w warunkach lasu, łąki, rzeki, naturalnej przestrzeni, istotnie wiąże się to także z traktowaniem świata zmysłowego jako czegoś, co nie jest tylko do zużycia. Ale przecież świat, ziemia – gdy o tym myślę (a gdy myślę głośno, po prostu mówię) – jest środowiskiem, wymiarem, realnością naszego życia. Dobrze byłoby nie być w tym świecie jak chuligan w parku.

Na koniec chciałbym poprosić o krótką informację na temat planów na najbliższy rok.

Wczesnym latem 1977 w Grodźcu, w województwie legnickim, przeprowadzamy pierwszą realizację Przedsięwzięcia Góra. Przygotowują ją dwa rodzaje stale ponawianych doświadczeń, a mianowicie: „Droga” i „Nocne Czuwanie”. „Droga” – staże, w których działanie rozwija się w ruchu poprzez bardzo rozległą przestrzeń – przygotowuje drogę w małych zespołach ku miejscu Przedsięwzięcia Góra, drogę uczestników, których wrażliwości i potrzeby są wzajemnie wzajemnie zbliżone, zanim na Górze nie spotkają innych, także i tych bardzo od siebie odmiennych. „Nocne Czuwanie” jest cyklem krótkich kilkunastogodzinnych spotkań stażowych dostępnych w zasadzie dla każdego, akceptującego zasady czynnego uczestnictwa. Oczywiście z natury swojej jest to coś zupełnie innego, niż spektakl, bo po pierwsze przebieg doświadczenia w bardzo poważnej mierze współzależny jest od uczestników, a po drugie: ponieważ nie ma podziału na aktorów widzów i przebieg akcji. Jednakże o tyle może to być porównywalne z funkcją jaką kiedyś pełniły w Teatrze Laboratorium przedstawienia, że kontynuowane jest rytmicznie, pewną ilość razy w miesiącu, w określonych dniach. To, o czym mówię, nie jest dziełem w znaczeniu twórczego produktu; jest nim jednak na inny sposób, jako proces twórczy, kolektywny, otwarty na nowe możliwości, a więc za każdym razem inny. Tak jest i z „Drogą”, i z „Nocnym Czuwaniem”, i – zwłaszcza – z Przedsięwzięciem Góra. Istotnie sytuuje się to na pograniczu sztuki (zwłaszcza teatru), choć nie jest przedstawieniem ani aktorskim budowaniem postaci. Sama materia tej pracy jest związana z kulturą czynną i nie ma nic wspólnego z grupową terapią, happeningiem, kontemplowaniem szczególnych stanów emotywnych albo niby to z żywiołowym bezkształtem. Chciałbym jasno o tym powiedzieć, żeby uniknąć zasadniczych nieporozumień.

(...)

2 Special Project – nazwa jednego z działań związanych z kulturą czynną realizowanego przez Teatr Laboratorium w latach 1973–1976, więcej: <https://grotowski.net/encyklopedia/special-project> (przyp. red. NieAntologii).

NA DRODZE DO KULTURY CZYNNNEJ

Leszek Kolankiewicz

(...)

POSZUKIWANIA KULTUROWE Z UDZIAŁEM LUDZI Z ZEWNĄTRZ

Kolejnym etapem [drogi do kultury czynnej] stały się przedsięwzięcia dostępne dla uczestników z zewnątrz. W miejsce kryterium zakupu biletu przyjęto zasadę wzajemnego rozpoznania i decyzji aktywnego udziału. Kilkudniowe doświadczenia, które odbywały się w sytuacji wspólnego pobytu poza miastem były opatrzone pewnymi – przyjętymi przez wszystkich uczestników – założeniami. Pozwalało to na niedopuszczenie do chaosu; chaos uniemożliwia osiągnięcie prostoty i delikatności, jakie pojawiają się wówczas, gdy ludzie porzucają udawanie. Te założenia to: szanowanie własności osobistej, wyeliminowanie wszystkiego, co kojarzy się z komuną rodzinno-erotyczną, a także alkoholu.

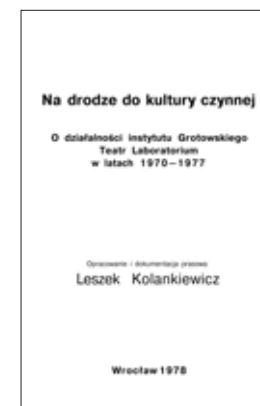
W miejsce kryterium zakupu biletu przyjęto zasadę wzajemnego rozpoznania i decyzji aktywnego udziału.

”

1.

Najpierw dopuszczono do udziału pierwsze niewielkie grupy specjalnie dobranych ludzi. Zastosowano różne sposoby wzajemnego doboru uczestników. Jednych przyjmowano w oparciu o rozmowy z nimi po spektaklach *Apocalypsis*, innych – w toku praktycznych spotkań w pracy. Za każdym razem uwzględniano – ujawnione czy to w czasie nie będącej żadnym egzaminem rozmowy, czy to w ciągu działań – istnienie elementarnego głodu obcowania bezinteresownego, nie mieszczącego się w wymiarach życiowej gry. Uwzględniono także gotowość do wyjścia z konwencji wzajemnego maskowania się, odwagę zakwestionowania tego, co odcięte od źródeł życia, wyschłe i jałowe.

Leszek Kolankiewicz, *Na drodze do kultury czynnej. O działalności Instytutu Grotowskiego Teatr Laboratorium w latach 1970–1977*, Instytut Aktora – Teatr Laboratorium, Wrocław 1978, s. 19–29, źródło: http://otworzksiazke.pl/ksiazka/na_drodze_do_kultury_czynnej





Tego rodzaju doświadczenia przeprowadzono:

- latem – 1973 roku pod Wrocławiem, w Polsce,
- późną jesienią 1973 roku w Prowansji (Francja),
- wiosną 1974 roku w południowej Australii.

Właśnie w Australii dokonało się spore poszerzenie dotychczasowych prac. W Australii uwzględniono wielorakość potrzeb i dyspozycji, znacznie różnicując staże. Tam doszło do pierwszego większego zassania ludzi spoza zespołu. Doświadczenia te nie były jednak szeroko otwarte. Wciąż nie mieli do nich dostępu publiczności. Można w nich widzieć wstępne podejście do przedsięwzięć na szerszą skalę.

2.

W sezonie 1974/75 Teatr Laboratorium uległ pewnej reorganizacji. Polegała ona na wyodrębnieniu w tej – stanowiącej samosterowny organizm – placówce badawczej, „instytucji poszukiwań kulturowych”, różnych jej organów. Przez cały ten sezon pracowano nieprzerwanie w Polsce. Poszukiwania straciły swój jednorazowy charakter i przybrały formę periodyczną. Wiązało się to z dalszym stopniowym otwarciem dla większej ilości uczestników. Była to już trzecia faza poszukiwań kulturowych – działalność w szerokim wachlarzu. Z tego okresu pochodzą pierwsze relacje prasowe, gdyż do udziału w doświadczeniach dopuszczono publicystów, takich, którzy wykazywali – na równi z innymi kandydatami – ludzką, pozazawodową gotowość uczestniczenia w nich. Z tego okresu pochodzi też pierwsza statystyka, którą poniżej przytaczam.

Powstał szereg wyspecjalizowanych programów. I tak Zygmunt Molik (potem razem z Antonim Jahołkowskim i Reną Mirecką) objął program

Acting Therapy.

Chodziło w nim o pomoc dla aktorów, później także dla pedagogów i ludzi innych zawodów, wymagających np. posługiwania się aparatem głosowym; pomoc w usuwaniu blokad głosu, ale także i blokad ciała, oddechu i energii. Ten program był oparty na doświadczeniach studyjnych Instytutu w zakresie głosowego (razem z fizycznym) treningu aktora. Najpoważniejsze blokady energetyczno-fizyczne tak silnie łączą się z życiem człowieka, że niezbędna jest orientacja na niego jako całość. Wszystkie prace nad wyzwaniem energii i impulsów twórczych związały się z poszukiwaniem strumieniowej jedności ciała i głosu, uspięnej, nigdy nie używanej energii. W sezonie 74/75 Molik odbył w różnych miastach Polski kilka spotkań informacyjnych z udziałem 155 osób, zaś w maju 1975 roku poprowadził 2 staże dla 16 osób.

Z nazwiskiem Ludwika Flaszena związane zostały

Dialogi w Grupie (Meditations Aloud):

swoiste spotkania, w trakcie których ich uczestnicy przechodzą specyficzną próbę własnych możliwości. Możliwości w zakresie ujawnienia jedności słowa prawdy o sobie i swego prawdziwego głosu. Poza paplaniną, poza powierzchownością języka i automatyzmem zachowania. I dalej, ku dotknięciu – głosem, milczeniem lub działaniem – żywego pola inspiracji. Poznania swych ukrytych twórczych pokładów i ujawnienia ich w słowie lub dźwięku, w oczyszczającym ogniu milczenia, spojrzenia i kontaktu. W sezonie 74/75 Flaszen poprowadził 4 takie staże z udziałem ponad 70 uczestników.

Zbigniew Cynkutis (współpraca Rena Mirecka) otworzył program na poły teatralny pod nazwą

Zdarzenie,

który skupiał się wokół zdarzenia, tej podstawowej jednostki międzyludzkich kontaktów, usiłował ją wywołać i rozwinąć w oparciu o psychofizyczny potencjał jego uczestników jako konkretnych ludzi, bez odwoływania się do takich sytuacji teatralnych, w których ktoś gra kogoś innego. Celem tego programu było poszukiwanie zdarzenia w trakcie jego stawania się, nie utrwalonego w żadnej formie dramatycznej, poszukiwanie dramaturgii żywych spraw ludzkich, rozpiętych między zabawą a żywiołem gry. Istotne były tu poza-techniczne aspekty twórczości aktorskiej.

Spotkania Robocze

prowadzone przez Stanisława Scierskiego wychodziły od treningu, ale go – po jakimś czasie trwania stażu – przekraczały i porzucały. Trening stanowił w nich wstępną trampolinę odbijającą uczestników daleko poza jakiekolwiek ćwiczenia i grę – ku spotkaniu ludzi. W sezonie 74/75, od listopada do kwietnia, Scierski poprowadził w miejskich salach Laboratorium 3 takie kilkunastodniowe staże z udziałem 54 osób, w większości nie związanych z teatrem zawodowym, lecz z tzw. „młodym teatrem”.

W stażach prowadzonych w ramach – kierowanego przez Zbigniewa Spychalskiego –

Studia Międzynarodowego,

a nazywanych

Twoja Pieśń (Song of Myself)

prace dla obcokrajowców przybyłych do Polski trwały przez wiele miesięcy i były próbą zbudowania przez każdego ich uczestnika indywidualnej drogi przez czas i przestrzeń (w mieście i w terenie), były także poszukiwaniem miejsc wzajemnego przecięcia się takich niepowtarzalnych dróg różnych ludzi.



Programem, który skupiał na sobie uwagę publicystów i który był doświadczeniem gatunkowym w znaczeniu jego pośredniego związku z pojęciem Świeta¹ była

otwarta wersja **Special Project (Large)**,

związana z nazwiskiem Ryszarda Cieślaka (współpraca: Elizabeth Albahaca, Antoni Jahołkowski, Zbigniew Kozłowski, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot, Andrzej Paluchiewicz, Irena Rycyk, Jacek Zmysłowski). Były to prace nie strukturywane w zamkniętą formę widowiska. Proces działania w indywidualnie dobranej grupie w warunkach terenowych. Miały one dwie fazy: pierwsza – dłuższa – odbywana była w wąskiej grupie, której zadaniem było odnalezienie jakby kamieni milowych – sytuacji wyzwalających działanie, jakby prostego aktu życia, i połączenie ich w rodzaj cyklu, przebywanego przez szeroką grupę w toku drugiej – krótszej – fazy.

”

Wygasają w nas powoli nawyki przyniesione z miasta: niezbędne tam pogotowie obronne, przytępienie zmysłów, zubożenie.

[...] Przez pierwsze dni wykonujemy prace gospodarcze. Nie rozmawiamy o tym, co tu ma się wydarzyć. Wygasają w nas powoli nawyki przyniesione z miasta: niezbędne tam pogotowie obronne, przytępienie zmysłów, zubożenie. Zanurzamy się w rytmie innego życia. [...]

Powoli stajemy się wrażliwi na siebie nawzajem, czujemy swoją nieustanną, namacalną, ciepłą obecność. Zrastamy się w jedno, ruchliwe, wieloosobowe ciało. Praca tu jest ciężka: kopanie głębokiego dołu, karczowanie pni, rąbanie drzewa, noszenie węgla, kamieni. Ale – czuję to – z tego królestwa konieczności pozostał już tylko krok do królestwa wolności. [...]

Nasze kolektywne ciało jakby mocniej dotyka ziemi, szczelniej – przez to, że kolektywne – się w nią wtula. Uczymy się ją zamieszkiwać.

Budujemy duży szałas, który będzie naszym Domem. Znosimy z lasu, wybieramy z rzeki zwalone pnie, przynosimy całe naręcza gałęzi. Praca trwa cały dzień i przeciąga się długo w noc [...] Budować, a więc wznosić budowle – *aedificare*. Innego dnia rozchodzimy się po lesie. Staję twarzą w twarz z drzewem. Jest silne – mogę wejść na nie,

¹ Świeta – nazwa odnosząca się do pierwszego etapu działań Jerzego Grotowskiego związanych z kulturą czynną, więcej: <https://grotowski.net/encyklopedia/swieta> (przyp. red. *NieAntologii*).

oprzeć się delikatnie na gałęziach. Na koronie owiewa nas – drzewo i mnie – silny wiatr. Całym ciałem czuję ruchy gałęzi, krążenie płynów, słyszę wewnętrzne pomruki. Wtulam się w nie. Budować, a więc chronić to, co wznosi się samo – *colere, cultura*. [...]

Bywają noce, kiedy po kilka osób wyruszamy do lasu. Idziemy bez światła. Porozumiewamy się szeptem. Całą skórą – zwłaszcza na plecach – czuję spokojny oddech drzew. Zagarnia nas rozwierająca się gęstwina. Las pogrążony w mroku żyje inaczej niż za dnia. Na granatowym niebie obecne są gwiazdy. Z daleka widać ślepią – nasze uważnie patrzące oczy.

Ta nieustanna obecność przyrody ma swój sens. Wyostrza zmysły, jakby rodzi je na nowo, utwierdza nas w tym, że jesteśmy istotami wcielonymi.

Projekt specjalny nie jest próbą powrotu do Natury, Arkadią, poszukiwaniem złotego wieku: ani natury rozumianej jako środowisko człowieka, ani – jako jego konstytucja psychiczna (nawet Rousseau i Freud nie proponowali takiego powrotu, wiedząc, że jest niemożliwy). Jest natomiast próbą pozbycia się tego, co w kulturze jest bez wątpienia antywartością – wyobcowania rozumianego jako atrybut wszelkich związków człowieka z rzeczami i innymi ludźmi. Tej postaci wyobcowania, która – przeniósłszy się z grupy społecznej w najintymniejsze rejony psychiki – manifestuje się w zamkniętej, spetryfikowanej postawie psychicznej, a nawet fizjologicznej. [...]

Śpiewamy. Podajemy sobie jabłka na mchu, zakopujemy się w gorze liści, obmywamy się ziarnem.

”

Projekt specjalny pozwala na wydarcie się z *clichés* – skamieniałego, zafiksowanego i zubożającego „światobrazu”. Daje on szansę znalezienia się w świecie wiecznie się otwierającym, zagarniającym, zmiennym – tak jakby każde spojrzenie było tu pierwsze i ostatnie zarazem. Jest wezwaniem: widzimy jakby w zwierciadle, niejasno – zobaczymy twarzą w twarz. [...]

W przedmaceczniku, który jest małą salą, gdzie siada się wśród świec na podłodze, muzykujemy wspólnie.

[...] Rytm na zmianę narasta i odpływa wyciszony. Po wielu nocnych godzinach gram całym sobą, bez reszty oddaję się falom rytmu. Nie czuję bólu palców, zmęczenia mięśni. Rodzi się pieśń – najpierw bez słów, potem powoli przychodzi jej tekst. Mówi on o tym, co najprostsze, najbliższe: o drzewie, ziemi, wodzie, ogniu. O białym koniu i mewie, o rodzącym się dziecku. Mówi o człowieku, który jest blisko. To jest nasza Pieśń – nigdy i nigdzie nie zostanie powtórzona. Jest to twórczość, o jakiej myślał Maslow, kiedy



mówił o twórczych ludziach. Nie zastygły efekt jest w niej ważny, ale żywy proces – to rozedrganie płynące z daru, który staje się udziałem wszystkich. [...]

To, co najważniejsze, rozgrywa się w mateczniku, wozowni, młynie, w rzece, dole z błotem, na łąkach, przy ognisku, w słupie ognia, szałasie, w lesie. Matecznik jest dużą salą pozbawioną okien, o gładkiej podłodze, z paleniskiem. Stoją tu olbrzymie beczki z wodą rozgrzaną kamieniami. Jest w workach mnóstwo ziarna i góra liści, są iglaste gałęzie. Nad kanałem rozpięliśmy wielką sieć rybacką.

Wiele z tych miejsc było już przedtem terenem naszego poszukiwania. Tu z nieznanego rodziły się etapy Ścieżki, którą teraz mamy wspólnie przebyć. [...]

Ryjemy w ziemi jak dziki, zwalamy się na nią całą grupą. Wdrapujemy się na potężne drzewo, huśtamy się na linie. Wędrujemy wężykiem z zamkniętymi oczami. Śpiewamy. Podajemy sobie jabłka na mchu, zakopujemy się w górze liści, obmywamy się ziarnem. Biegniemy całym tabunem w rzece, wpadamy do sieci i pogrążamy się w wodzie, skaczemy na łeb, na szyję do dołu z błotem, tańczymy w beczkach z gorącą wodą. Wycieramy się igliwem. Pieczemy mięso, czuwamy przy swoich ogniskach, szaleńczo tańczymy na płonącej ziemi, wfruwamy w słup ognia. Znieruchomiali na polanie żegnamy odchodzące słońce, zbici w krąg witamy je rano mruczeniem.

Tarzam się na ziemi. Cały jestem wymazany, mam grudy we włosach. Ziemia, zapomniane, nieorganiczne ciało [...] Wpadam do dołu z błotem. Zagarnia mnie jego muliste wnętrze. Trzępię gwałtownie rękami. Pomagają mi czyjeś ręce. Wydobywam się jak z czeluści na światło. Stoję przed kilkumetrowym słupem ognia. Tu trzeba odwagi. Rozbiegam się i – fruwając – staję się całym swoim ciałem². [...]

O tym, jak możliwe jest być „takim, jakim się jest, cały” w jednym z wywiadów (1975 rok) Grotowski powiedział tak:

Jest taki punkt, w którym odkrywa się, że można się zredukować do człowieka, do człowieka takiego, jaki jest; nie do jego maski, nie do jego roli, nie do jego gry, nie do jego kluczenia, nie do jego obrazu o sobie, nie do jego ubrania – tylko do niego samego. I dalej: to zredukowanie do człowieka jest możliwe tylko względem innego niż ja istnienia.

Kiedy jest obcowanie, kiedy się człowiek w niczym już nie obawia – to jest tak, jakby puściły jakieś więzy, pęta, jakby wszystko było radością; jakby cały obieg życia w nas był radością, jakbyśmy sami byli obiegiem życia. Jeśli jesteśmy naprzeciwko płomienia, to ten płomień jest także w nas, a jeżeli jesteśmy w wodzie, to...

2 Leszek Kolankiewicz, *Człowiecza Całość i Ludzka Rodzina*, „Odra” nr 5(183) / 1976, s. 64–67.

Przechodząc ku temu, co określam jako zostawienie teatru za sobą; wiedziałem wyjściowo bardzo mało: tzn. żadnych historyjek, żadnej fabuły, żadnej opowieści o czymkolwiek lub kimkolwiek – to raz; dwa – dobór tych, którzy w to wchodzi, musi być wzajemny. Dla prasy można by powiedzieć, że jest to staż, który wymaga odpowiednich predyspozycji, a nie: umiejętności. Dalej: wiedziałem, że powinno się dziać to, co najprostsze, najbardziej elementarne, ufne między istnieniami; że to opiera się o etapy, o szczeble, ale nie może być rytmem – w znaczeniu, że jest jak zakomponowany obrządek – bo musi być od rytmu prostsze. Musi być oparte o takie rzeczy, jak fakt rozpoznania kogoś, jak dzielenie substancji, dzielenie żywiołów – nawet w tym archaicznym znaczeniu – jak się dzieli przestrzeń, dzieli wodę, dzieli ogień; dzieli bieg, dzieli ziemię, dzieli dotyk. Jest taki wyłom, takie przekroczenie granicy interesowności i lęku; są spotkania związane z wiatrem, z drzewem, z ziemią, z ogniem, z trawą. I spotkania z nimi: z wiatrem, z drzewem, z ziemią, z wodą, z ogniem, z trawą – ze Zwierzęciem. I doświadczenie lotu. Człowiek wyrzeka się wszelkiej opowieści na cudzy lub własny temat: i wszelkiego osłonięcia – przywrócony jest obcowaniu.

Nietrudno dostrzec, że wypowiedź ta nie ma charakteru konstrukcji teoretycznej, ale odwołuje się do praktycznego, własnego doświadczenia. Zwracam uwagę na odwrócenie znaczenia redukcji. Zamiast tradycyjnej np. „redukcji człowieka do przedmiotu”, mamy tu „redukcję do człowieka” jako określenie całkowitości. Inwersja, która sygnalizuje taki rodzaj zupełności, jaki bynajmniej nie jest syntezą ciała i psychiki. „Redukcja do człowieka” odsyła raczej do takiego skupienia tego, co ludzkie, w którym te podziały jeszcze nie istnieją. W przeciwieństwie do różnego posługiwania się obrazem całkowitości, oglądanej z punktu widzenia jej odrębności wobec świata, Grotowski mówi o doświadczeniu zupełności zawsze na styku. Zredukowany do całości człowiek nie jest wyodrębniony ze wspólnoty istnień.

Czytałem niedawno w „Kulturze” tekst relacjonujący sumiennie przeżycia kogoś, kto uczestniczył w kolejnym zbiorowym działaniu zorganizowanym przez Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Nie muszę pisać chyba, kim jest Grotowski i jego metoda w świecie współczesnego teatru. Warto jednak wiedzieć, że twórca „Apocalypsis cum figuris” daleko odszedł od bram sceny, nawet najbardziej niekonwencjonalnej. Działa obecnie na pograniczu sztuki i życia, stosując bardzo swoistą terapię zbiorową dla odnowy tożsamości człowieka i jego więzi z innymi. Jest to pasjonujące, miałem kiedyś szansę uczestniczyć...

Na tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na pewne przeżycia, które piszący traktują jako coś niezwykłego; sądzę, że powszechniejsze niż się im wydaje. Myślę o psychofizjologicznym podłożu tego gromadnego działania: duży wysiłek mięśniowy wtopiony w rytm napięć i odprężeń, akcji i bezruchu, monotonii i kulminacji, walki i czuwania, krzyku i ciszy. Myślę, że i to, i towarzyszące temu poczucie współpartnerstwa przeplatające się z wsłuchiowaniem (dosłownym) w głos własnego serca, ów stan ekstazy „biologicznej” bywa także nieodłączną częścią przeżyć sportowych. Tylko, że Grotowski stany te uświęca. Podnosi je, artykułuje, nadaje wyższy sens [...]

A przecież każdy biegnący przez spalski czy wałczański las, a potem kładący się w wysokiej trawie; każdy kto wychodzi z basenu po ostrym treningu i stawia pierwsze kroki po rozgrzanej słońcem ziemi; kto przysiadła na chwilę na dachu skalnej przewieszki, jaką właśnie pokonał – jest przez małą chwilę częścią natury, nad którą odniósł małą przewagę, na krótko... Może przeżycia tego w ogóle nie należałoby nazywać? [...]

Jeśliby młodym, pielgrzymującym do Grotowskiego, zaproponować w zamian przeżycie sportowe, obraziliby się chyba. Część z nich na pewno zna sport. Jeśli gardzi nim lub ucieka, to właśnie dlatego, że nie znajduje w nim owych wyższych racji. Zna trywialną stronę trybuny, boiska i szatni. Do głębszych osobistych przeżyć nie dotarli nigdy. Może nikt nie wskazał im drogi (poza dostępną jedynie dla wybranych drogą mistrzowską)? Grotowski obiecuje owo przeżycie – na ogół dotrzymuje słowa. Ale korzysta, jak się zdaje, z tego, że w życiu potocznym rzadko udaje się nadać prostym działaniom fizycznym głębszy sens i wzniosłość jednocześnie. Młodzi są na to bardziej czuli – i niecierpliwi.

Mówimy często właśnie o sporcie jako wielkiej sile osobotwórczej. Czy w klubowych kadrach i kaderkach, w ligach i ośrodkach, w laboratoriach badawczych – naprawdę ta przygoda jest możliwa – na miarę rosnących aspiracji i autentycznych potrzeb fizycznych i duchowych młodzieży? I czy zawsze bywa to przygoda twórcza i wzbogacająca osobowość, na miarę końca naszego niełatwego wieku? [...]

Tymczasem wielki artysta z Wrocławia – zdaje się znacznie lepiej wiedzieć od nas, jak wspaniałym instrumentem duchowym jest ciało człowieka³.

(...)



3 Andrzej Ziemiński, *Przeżycia sportowe jako przygoda milionów*, „Przegląd Sportowy” nr 84(745)/1997, Warszawa.



KULTURA ŚWIADOMA

Lubelska rozmowa o folklorystyce to nie artykuł, lecz zapis żywej rozmowy. Jej czytelnik może poczuć się niczym na intelektualnym safari, podpatrując, jak naukowe autorytety próbują wyrobić sobie zdanie na temat współczesnych transformacji kultury ludowej. Jest to okazją do zapoznania się głębiej z kilkoma pojęciami o charakterze „latarni morskich” dla animacji kultury takimi jak folklor, folklorizm, tradycja, polityka kulturalna oraz kultura prerefleksyjna. Oczywiście istnieją osobne artykuły na temat każdego z tych terminów, ale zaletą *Rozmowy...* jest fakt, że wszystkie one spotykają się wraz z łączącymi je relacjami na wspólnym mianowniku tradycyjnej kultury wiejskiej. Nie trzeba jednak być jej miłośnikiem, żeby to docenić. Po pierwsze, podbudowę i tło naszej kultury narodowej stanowi kultura chłopska i w tym sensie jest ona wciąż aktualna. Po drugie, z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że jeżeli mamy jakieś pytania dotyczące kultury współczesnej, to już dawno odpowiedzieli na nie badacze kultury ludowej i towarzyszących jej zjawisk. Dlatego pojęcia te pomagają zrozumieć nie tylko, skąd przychodzimy, ale również, dokąd zmierzamy w szybko zmieniającym się świecie.

Najważniejszym zagadnieniem wartym podkreślenia w cytowanych fragmentach *Rozmowy...* jest fundamentalny podział na kulturę przed- i porefleksyjną. Nie został on opisany wprost, ale przewija się w próbach uchwycenia różnic między folklorem i folkloryzmem, czyli między kulturą powstałą samoistnie w środowisku względnie oddzielnym od wpływów zewnętrznych i komunikującym się na żywo oraz przez tradycję, a kulturą, w której wytwory folkloru

są używane w obcych im kontekstach na zasadzie cytatów, przerwów czy inspiracji. Jerzy Bartmiński, odnosi się do tego podziału, mówiąc o pojawiającej się w folklorze autorefleksji i przypominając propozycję Włodzimierza Pawluczuka, aby określać folklor jako „świadomość prerefleksyjną”. Prerefleksyjność folkloru oznacza, że dla mieszkańców wsi, kultura ludowa była pierwotnie po prostu ich kulturą, czymś przejrzystym i spontanicznym, w czym żyli na co dzień. Nie stanowiła ona przedmiotu ich namysłu i porównań z innymi kulturami, metarefleksji międzykulturowej. Traktowali ją jako cechę swojej tożsamości wyróżniającą ich względem sąsiednich społeczności o nieco innych zwyczajach.

Przez analogię możemy mówić o „świadomości porefleksyjnej” będącej rezultatem szerokiego dostępu do oferty kulturalnej spoza naszego otoczenia i związanej z tym wiedzy międzykulturowej. Świadomość ta cechuje ludzi zdających sobie sprawę z wielości kultur, względności narracji i punktów widzenia, którzy mogą świadomie z nich wybierać i kultywować konkretne działania i wartości. Tak powstaje folklorizm. Roch Sulima przypomina, że ta samoświadomość jest cechą charakterystyczną kultury współczesnej; „kultura jako problem kultury”. Jej częścią jest zarówno folklorizm, jak i postmodernizm z jego ironiczną grą stylami wynikającą z wiedzy, jak wiele już w kulturze się wydarzyło. Podział na świadomość przed- i porefleksyjną uczy pokory w ocenianiu innych, bo pomaga dostrzec, że brak kulturalnej samoświadomości nie oznacza braku kultury. I *vice versa*.

LUBELSKA ROZMOWA O FOLKLORYZMIE

CZESŁAW HERNAS: *Lubelska rozmowa o folklorystyce* (13 grudnia 1983) jest niezakończona, pragniemy ją kontynuować, by pobudzić dociekania nad dzisiejszym stanem żywej spontanicznej twórczości środowiskowej, która istnieje, lecz jest mało znana. Przesłania ją inicjowany, wspierany, nadzorowany przez różne instytucje kulturalne folklorizm przetwarzający wybrane tradycje dawnej kultury chłopskiej, regionalnej dla anonimowego odbiorcy, a ów odbiorca dzieło przekazywane przez radio, telewizję, zespół festynowy traktuje jako folklor. Czy jest to nieunikniona prognoza?

W dyskusji wspomniane są jednak marginesowo i inne nurty kultury „niższej”, ludowej, utrzymującej się i przekazywanej, lecz poza wsią, w środowisku robotniczym, studenckim, miejskim, przykościelnym. Twórczość ta nie zanika, przystosowuje się do warunków, boryka się ze znanymi przeszkodami, za to korzysta z innych niż tradycja ustna, pomocniczych form przekazu. Być może – wobec dokonujących się w naszym stuleciu przekształceń społecznych – twórczość ta winna być szczególnie uważnie rejestrowana i badana jako obraz wiedzy i sztuki jej przekazywania dzisiejszego ludu podzielonego środowiskowo w różny sposób, np. według naturalnych i zmiennych praw jednego życia przyporządkowanego sukcesywnie różnym wspólnotom, rozpoczynanego w określonej tradycji rodzinnego domu i folkloru podwórkowego. A później może to być „nowy folklor” oazowy, czy nie nowy, a wciąż mało badany folklor studencki, który trwa i ma – podobnie jak folklor robotniczy – swoje lata nasilonej aktywności, folklor żołnierski („wiersze z metra”), aż po opowieści w domach „pogodnej” starości. Warto zająć się i tymi wspomnieniami, także poza strefą tematów konkursowych.

Rozważany w dyskusji pytanie „co to jest folklorizm” ujawnia niepokój, jakie budzi to zjawisko wśród ludzi zajmujących się różnymi zakresami kultury ludowej i kultury współczesnej. W ocenach nie ma stanowisk skrajnych, choć z wypowiedzi i przywołanej dokumentacji przebija r a c z e j ton aprobaty lub r a c z e j (i chyba częściej) ton dezaprobaty, ale to refleksje wtórne wobec pytania, które ujmują dokładniej: czym jest folklorizm w polskiej kulturze współczesnej? Bo jest to zjawisko porównywalne, lecz nie identyczne w różnych krajach, inne dziś niż we wcześniejszych fazach rozwojowych, w innych formach wykorzystywania folkloru w kulturze popularnej.

Czy przyjąć stanowisko, że folklor chłopski – główne źródło dzisiejszego folklorystyki – w różnych regionach, w różnym stopniu zamiera i tym samym folklorystyka staje się jedyną

Lubelska rozmowa o folklorystyce, „Literatura Ludowa” nr 4–5 (lipiec-grudzień)/1987, s. 73–74, 75–76, 83–86. Zapis rozmowy z 13 grudnia 1983, wstęp: Czesław Hernas, rozmówcy: Jerzy Bartmiński, Józef Burszta, Oldřich Sirovátka (korespondencyjnie), Roch Sulima, Teresa Smilińska, Bogusław Linette, Michał Waliński, Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska, Włodzimierz Dębski, Jan Adamowski. Skrót pochodzi od red. *NieAntologii*.





formą pamięci? A zatem trzeba ów ruch wspierać, wspomagać merytorycznie działania aparatu polityki kulturalnej, współorganizować, patronować, by adaptacje podporządkowane ogólnym założeniom i przemianom polityki kulturalnej nie naruszały drastycznie tradycji folkloru, a więc pokierować tym twórczym „ludem”, co jeszcze jest.

Czy istotnie żywa i spontaniczna twórczość środowiskowa na wsi zamiera? Przywołuje się w rozmowie różne świadectwa – znane też skądinąd – przeczące tej tezie. Żywa tradycja na wsi nadal istnieje. Jeśli jednak pojawia się spontaniczne ożywienie, np. zjawia się kilka osób, które pragną coś z lokalnych tradycji podjąć, po swojemu ująć i przekazać, nie będą niedostrzeżeni, nie obędą się – chcą czy nie chcą – bez opieki, staną się grupą formalną. Służy się im pomocą i przykładem. Kilka kobiet wiejskich zainteresowanych haftem czy tradycyjnymi potrawami stanie się Kołem Gospodyń Wiejskich, grupa studentów szykujących Juwenalia – Komitetem Organizacyjnym. Czy konieczny jest taki natychmiastowy proces instytucjonalizacji i czy w tym stanie możliwa jest twórczość spontaniczna? Tych pytań nie można pomijać.

”

Folklor, to także jednostkowy podmiot, osobowość twórcza szukająca w dziedzictwie tego, co jej najbliższe, parodiująca wzór przez innych uważany za wartość.

Folklorystyka jako ruch zinstytucjonalizowany nie budziłby niepokojów, gdyby to był ruch partnerski, rozwijający się obok ruchów o naturalnej samoorganizacji twórczej możliwej w różnych środowiskach, formach, okolicznościach i poetykach określanych przez podmiot twórczy. Warto bowiem wyraźnie przypomnieć, że folklor to nie tylko znamienne dla środowiska zasób wiedzy, obraz ładu, mądrości życia (*lore*) przekazywanej w swoisty gatunkach, formułach, okolicznościach, ale też k t o ś wypowiedający s w ó j przekaz mniej lub bardziej różny wobec wzorów – jako wariant w warstwie języka, kompozycji, melodii etc. – ale z zasady niepowtarzalny jako pełne wykonanie, a więc folklor, to także jednostkowy podmiot, osobowość twórcza szukająca w dziedzictwie tego, co jej najbliższe, choć nie każdemu się to podoba, parodiująca wzór przez innych uważany za wartość, więc inni protestują, konfrontująca doświadczaną rzeczywistość ze „światem przedstawionym”. Folklor to po prostu żywy proces współczesnej kultury, rozwijający się w mniej dostrzegalnym, prawie nie badanym drugim planie.

Gdyby poszerzyć granice tolerancji dla tej twórczości, która co jakiś czas daje znać o sobie, dać jej szansę rozwoju we własnym naturalnym środowisku, pozbawić pomocy, opieki, zostawić ją na bruku, to sądzę, że w dalszej perspektywie – na zasadzie konkurencyjnej gry wartości, nieuniknionej w kulturze – byłaby to właśnie szansa dla ruchów zinstytucjonalizowanych, określanych mianem folklorystyki. Inaczej folklorystyka przemieni się w nadrealistyczny absurd, sztukę odpodmiotowioną.

JERZY BARTMIŃSKI: Pozwolę sobie sformułować na wstępie dwa pytania, by stanowiły pewną oś, wokół której nasze refleksje mogłyby się skupić. Pierwsze pytanie zasadnicze o funkcję ożywiania folkloru wiejskiego, chłopskiego dzisiaj w roku 1983: czym jest to ożywianie folkloru dla kultury narodowej, czym jest dla kultury masowej i czym jest dla kultury ludowej, w tych trzech odniesieniach.

Pytanie drugie: jakim zmianom koniecznym, a także fakultatywnym ulegają utwory ludowe: pieśni i muzyka, widowisko, bajka, baśń, gawęda wyjęte ze swego środowiska naturalnego, co musi zginąć przy takich przenosinach, co może zostać ocalone i co powinno być chronione? (...)

JÓZEF BURSZTA: (...) Czym jest folklor?

Folklor – obojętnie czy pojmimy go wąsko czy najszerszej – jest – można powiedzieć – określoną wiedzą i twórczą artystyczną umiejętnością pewnej społeczności. Jest on ściśle powiązany ze społecznym podłożem, z warunkami życia i samym życiem tej społeczności, jest w swych treściach i formach odbiciem warunków tego życia. Jest on utrzymywany w świadomości członków społeczności i przekazywany przez tradycyjną transmisję bezpośrednią, a więc ustnie w pełnym kontekście życia tej społeczności. Z konieczności będą tu powtarzały oczywistości, ale one się nam przydadzą. Nosicielami folkloru autentycznego są ludzie z życia bezpośrednio wzięci, którzy zarazem są i wykonawcami, aktorami, i zarazem twórcami, i widzami. Jako taki, folklor rozwija się, zmienia i przekształca wraz ze zmianami w życiu społeczności lokalnych. A wiadomo, warunki życia folkloru diametralnie się zmieniły, zmienił się także i folklor w swych klasycznych postaciach. Folklor taki jest raczej już zamkniętą kartą i właściwie do tej karty się tylko zagląda. Niektóre tylko gatunki folkloru są jeszcze żywe lub też celowo podtrzymywane, ale złudzeniem jest – jak to niektórzy sądzą – że da się ten klasyczny folklor utrzymać w życiu albo przywrócić do życia. Nie da się, bo przecież nie ma tych warunków, w których taki folklor żył i z którymi był związany.

Zupełnie inaczej przedstawia się sprawa folklorystyki, który przecież polega – jak to kiedyś określiłem w swojej książce *Kultura ludowa – kultura narodowa*¹ – na celowym stosowaniu w szczególnych sytuacjach bieżącego życia wybranych treści i form folkloru, branych bądź jeszcze wprost z terenu i przenoszonych w sytuacje odmienne od naturalnych, bądź też czerpanych z folklorystycznej dokumentacji. Istotne, że ten folklor odtwarzany jest w sytuacjach celowo zaaranżowanych, innych od naturalnych, czyli przenosi się elementy folkloru autentycznego w zupełnie nowe sytuację, poza właściwe jego środowisko. A więc do istotnych cech folklorystyki należą takie zjawiska, jak wydobywanie z zasobów tradycyjnej kultury ludowej, historycznej czy aktualnej, niektórych tylko elementów. A więc mamy tutaj pewną wybiórczość, pewną selekcję takich mianowicie elementów, które z określonych powodów stają się atrakcyjne, np. z racji swej artystycznej formy czy emocjonalnej treści. Zachodzi więc prezentowanie tych treści odbiorcom w formie mniej lub więcej

¹ Józef Burszta, *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1974.



autentycznej, lub też przetwarzanej, a nawet łączonej z elementami tym treściom obcymi, co często jest właśnie powodem krytyki, a co odbiło się także na artykule pana Sirovátki² o owych siedmiu grzechach głównych folklorystyki. Cechą folklorystyki jest, dalej, występowanie tych elementów w pewnych tylko sytuacjach, częstokroć specjalnie wywołanych, odmiennych od ich autentycznego kontekstu. Zatem kiedy elementy folkloru wchodzą w obręb folklorystyki, odrywane zostają od swych naturalnych nosicieli i od swego naturalnego środowiska i na to nie ma rady. Są powoływane niejako do swego wtórnego życia, ale już na forum szerszym. I właściwie przy współczesnych formach masowego przekazu wizualnego forum tym staje się w praktyce całe społeczeństwo. Gdy więc folklor kurczy się i staje się właściwie kategorią historyczną, to folklorystyka nie ma – rzecz biorąc teoretycznie – żadnych ograniczeń. Można nawet powiedzieć, że tradycyjna kultura ludowa, a zatem folklor, będzie mógł istnieć w życiu społeczeństwa w swych postaciach klasycznych raczej tylko w postaci folklorystycznej.

Wiem, jaką rolę odgrywał folklorystyka w okresie zaborów, w okresie braku niepodległości Polski, że był on wyrazem i funkcją narodowej świadomości itd. Czym innym jest on już dzisiaj. W związku z tym folklorystyki np. Czechosłowacy i Węgrzy, usiłują nadać temu współczesnemu folklorystyce określenie neofolklorystyki. U nas ten termin raczej nie jest jeszcze przyjęty. (...)

ROCH SULIMA: (...) Istotą folklorystyki, jego sens, wyznaczają nie cechy przedmiotów folklorystycznych (np. tańce, gwara, gawędy ludowe), ale typy reakcji i zachowań odbiorców. Zachowań wyznaczonych przez instytucje stanowiące fundament kultury. Oczywiście jest to teza dosyć ryzykowna. Dominującymi, jak sądzę, są reakcje zabawowe, dominuje funkcja ludyczna. Proces folklorystyki przebiega mniej więcej w ten sposób: oto „my” przedstawiamy „wam” nasze obrzędy, nasze pieśni, nasze opowieści, a one, bez względu na to, czy chcecie, czy nie, służą i nam i wam do zabawy, choć w naszej kulturze pełniły uprzednio inne funkcje: religijne, bytowe, egzystencjalne, a więc „my” i „wy” zostaliśmy przez instytucje umówieni w celu zabawowym.

Folklorystyka jest więc odmianą socjotechniki kulturowej. Istotną okazuje się tu sama świadomość techniki, świadomość form organizacyjnych, planowanie sytuacji i zdarzeń kulturowych, reżyseria przeżycia i doznania kulturowego, a nie żywioł, który tak chętnie przypisujemy folklorystyce. Trudny byłby do pomyślenia np. Festiwal w Kazimierzu, gdyby nie był dokładnie organizowany, gdyby to było zjawisko żywiołowe. Nie wyobrażam sobie, co by to wówczas być mogło.

Następna sprawa: folklorystyka jest dla mnie przejawem kultury prezentacyjnej. Widziałbym w tym nawet wartość pozytywną, jeśli odniesiemy go do bardzo rozległych obszarów kultury biernej, nawet nie konsumpcyjnej, choć bywa odbierany jako jej klasyczny przejaw. Folklorystyka, choć brzmi to paradoksalnie, może być treścią kultury

czynnej, jeśli usytuować rzecz całą w planie kultury współczesnej, która jest w przeważającej mierze zdominowana przez rynek odbiorców, a nie inicjatywy twórców. To, co czytamy, czego słuchamy, co odbieramy, znacznie przewyższa, licząc chociażby w bitach, to, co nadajemy, co wytwarzamy.

Teraz jeszcze chciałbym wskazać kilka ogólnych cech folklorystyki. Można powiedzieć, że folklorystyka stanowi dziś pożądaną, konieczną minimum estetycznego światopoglądowego i kulturowego konserwatyizmu, co jest niezwykle ważne w epoce gwałtownych zmian; epoka, która ma świadomość tych zmian, jest porażona brakiem fundamentalnych odniesień i punktów stałych. W tym względzie można by wskazać wiele zjawisk o analogicznej jak folklorystyka funkcji.

Z punktu widzenia działającej jednostki, czy też naszego uczestnictwa w kulturze, właśnie folklorystyka stanowi owo minimum konserwatyizmu estetycznego.

Jest folklorystyka swoistym, estetycznym czy też kulturowym, wyposażeniem, które pozwala nam w sposób bardziej ekonomiczny, w planie psychospołecznym, funkcjonować w kulturze. Dalej: folklorystyka pozwala nam dostrzec to piękno lub to, co nazywamy pięknem, któreśmy utracili, ale również tę surowość życia, którą już na szczęście mamy za sobą. Folklorystyka zatem, nie tylko dla badacza, jest świadectwem kulturowych zysków i strat. To wydaje mi się istotne. Odkrywamy w nim to, czego żąda i czego dać nie może współczesna i przyszła kultura. Sądzę, że folklorystyka jest jakby formą przetrwalnikową, tzn. służy przechowywaniu bardzo starych form dla form kultury, które dopiero się wyłaniają.

Sytuacja praktyczna musi wyglądać tak, że im starsze teksty, im starsze stroje, im bardziej archaiczne wykonania, tym są one bardziej cenione w ramach instytucji folklorystycznych. Folklorystyka jest więc przejawem kultury masowej, tak mi się wydaje, kultury ponadśrodowiskowej czy międzyklasowej. Jest więc funkcją pewnego typu kultury, jak sądzę, pożądanym wariantem stylu kultury masowej. Jeśli wprowadza się pojęcie w stylu kultury masowej (por. rozróżnienie stylu i typu kultury masowej w pracach Żółkiewskiego), to sądzę, że właśnie folklorystyka współdecyduje o stylu naszej kultury masowej, inne jej treści: kryminały, horrory, porno itp.

Pragnę teraz wrócić do folklorystyki, któremu przypisuję funkcję uniwersalizacji treści kultury ludowej. Chciałbym przytoczyć dwa cytaty z moich ulubionych książek. W *Geronima życie własnym* spisany przez S. M. Barretta ostatni wojenny wódz Apaczów wspomina pobyt na wystawie w St. Luis, dokąd zaprosił go prezydent Stanów Zjednoczonych: „Przebywałem w St. Luis przez pół roku. Sprzedawałem swoje fotografie po ćwierć dolara sztuka, z czego wolno mi było zatrzymać 10 centów. Składałem również podpisy za dziesięć, piętnaście, dwadzieścia pięć centów – jak się dało – i zatrzymywałem całe pieniądze. Moje zarobki sięgały częstokroć dwóch dolarów dziennie, tak że wróciłem do domu z furą pieniędzy; jeszcze nigdy tyle nie miałem”³.

2 Lubelska rozmowa..., dz. cyt., s. 79–81 (przyp. red. NieAntologii).

3 Stephen M. Barrett, *Geronima życie własnym*, Iskry, Warszawa 1975, s. 158.



Opowieść Geronima to jeden biegun światowego folklorystyki. Drugi przedstawia Margaret Mead w pracy *Kultura i tożsamość*: „Gdy w latach trzydziestych przyjeżdżało się do wsi w Nowej Gwinei, przy pierwszym spotkaniu mieszkańcy prosili mnie o lekarstwa, gdyż zawsze ktoś we wsi nie mógł zaleczyć ran albo właśnie został świeżo poturbowany. Zaraz po tym pytano o towary na wymianę – żyłki, haczyki na ryby, sól, płótno, narzędzia ciesielskie. Od Europejczyka oczekiwano, że przywiezie ze sobą przedmioty materialne, a jeśli pozostanie na miejscu dłużej, ułatwi mieszkańcom wsi stałe ich nabywanie. W roku 1967 pierwsze pytanie było zupełnie inne: „Czy masz magnetofon?” Powiedziałam – „Tak, dlaczego?”, „Słyszeliśmy przez radio piosenki innych ludzi i chcemy, żeby inni ludzie mogli posłuchać, jak my śpiewamy”⁴.

W ciągu jednego, niewielkiego w gruncie rzeczy odcinka czasu dokonała się tak wielka przemiana. Otóż Geronimo był atrakcją na wystawie, „dzikusem” do oglądania, opisywany natomiast przez M. Mead ktoś, kto uchodzi za „dobrego dzikusa”, chce oto przekazać innym swoje pieśni, swoje wartości, swoje treści.

Powtórzę za filozofami kultury, że cechą charakterystyczną kultury współczesnej jest właśnie świadomość kultury. *Kultura jako problem kultury*.

”

Cechą charakterystyczną kultury współczesnej jest świadomość kultury. Kultura jako problem kultury.

Dzisiaj kultura Europy, która jest kulturą jakby wszystkożerną, nie może już znaleźć konstytuującej ją „inności” nawet gdzieś bardzo daleko, w kulturach innych kontynentów, sama musi tę „inność” hodować uprawiać i pielęgnować. Folklorystyka jest ową „innością” świadomie hodowaną przez kulturę współczesnej Europy.

I jeszcze jedna uwaga. Otóż uznałem tutaj folklorystykę za przekaz tradycji. Jeśli miałby to być rzeczywisty przekaz tradycji międzyrodzinkowej, międzyklasowej czy nawet międzygeneracyjnej, to musi mu towarzyszyć zespół jawnych, jednakowo dla wszystkich czytelników, uprawnień elementów tych tradycji, interpretacji zarówno poznawczych, jak i normatywnych. W tym momencie pojawia się rzecz niesłychanie ważna: *f o l k l o r y z m* jako *problem polityki kulturalnej*.

Taki system uprawnień przekazu tradycji istnieje choćby w tych krajach, w których uczą się folkloru w szkole. U nas oczywiście nie ma to miejsca, w związku z tym uprawnień przekazu tradycji i sprawy z tym związane musiały przejąć polityka kulturalna. I rzeczywiście przejęła. Polski folklorystyka jest funkcją polityki kulturalnej, świadczy o niej wymownie. Obok funkcji ludycznych realizuje folklorystyka funkcje *i d e o l o g i c z n e*. Warto by je kiedyś bliżej opisać.

Dziś natomiast pozostaje mnożenie paradoksów, przez które mówi się, że folklorystyka uniformizuje obraz folkloru i kultury, ale zarazem różnicuje obraz kultury narodowej; jest

4 Margaret Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978, s. 11.

przetwórcą folkloru i zarazem antyfolklorem; stanowi akt kultury czynnej (prezentacyjnej), a zarazem czyni biernymi zachowania ludzi; jest wreszcie folklorystyka dobra i zła, poprawna i niepoprawna itp., itd.

JERZY BARTMIŃSKI: W głosie doc. Rocha Sulimy wypłynęły dwie kwestie, które wprowadzić mogą być łączone, ale warto je analizować osobno, bo nie są powiązane w sposób konieczny. Pierwsza – to instytucjonalizm folkloru, druga to jego sceniczność, teatralność. Myślę, że można rozgraniczyć te dwie właściwości, tzn. sądzę, że może być i jest coś takiego jak folklorystyka niezinstytucjonalizowana. Ale czy jest w ogóle możliwy folklorystyka niezinstytucjonalizowana? Jeśli mamy na myśli całą kulturę jako instytucję, to chyba nie, ale używam tu wyrazu instytucja w sensie węższym, konkretnie odnoszę go do dobrze nam znanych struktur organizacyjnych: wydziałów kultury, domów kultury, zespołów przyzakładowych, wydawnictw itp. i efektów ich działalności w postaci ogólnopolskich imprez w rodzaju przeglądów i festiwali transmitowanych z kolei przez środki masowego przekazu do społeczeństwa. Potrafiłbym wskazać takie przykłady, o których można powiedzieć, że reprezentują folklorystykę niezinstytucjonalną. Część z nich odnosi się do samej tradycji ludowej. To co się

To co się obserwuje na wsi, to refleksyjność i rosnący dystans w stosunku do swojej własnej tradycji.

”

obserwuje na wsi, to refleksyjność i rosnący dystans w stosunku do swojej własnej tradycji. Zenon Koter, opisując kiedyś wesele ludowe, sięgnął do przekazu, który jest mi także znany z terenu, mianowicie inscenizacji wesel ludowych dokonywanych w czasie wesel ludowych⁵. Na Powiślu praktykuje się, że w czasie wesela, które jest obchodzone „nowocześnie”, wprowadza się pewien odcinek wesela starego, które jest organizowane na zasadzie sceny wewnętrznej. Jest to pewna instytucja, ale nie w tym sensie, w jakim tu mówiono o instytucjach. Jest to wytwór tego środowiska i jest to spontanicznie przez tych ludzi zainscenizowane. Potem powstaje pewna tradycja inscenizowania wesela w trakcie wesela albo po weselu. Takie np. oryginalne wspominkowe poprawiny organizował świetny skrzypek M. Radej spod Turobina. Tak robiła grupa ze Strupina: poetka Paulina Hołyszowa zorganizowała na wsi zespół, żeby przekazać młodszym, jak kiedyś odbywali wesele. Myślę, że tak funkcjonują też w dużym zakresie zespoły przy kołach gospodyń wiejskich, gdzie robi się pewne przedstawienia niejako z tradycji własnej z myślą o przypomnieniu, czy utrwaleniu tego dla siebie i „swoich”. Byłaby to ta funkcja utrwalająca, konserwująca, ale zwrócona na wewnątrz, nie zaś na wynos poza środowisko. Zdobywa się dystans do tego co było własną, jedyną bezwariantową kulturą, czyli monokulturą „daną przez los”. Dzięki temu wytwarza się refleksja metakulturowa na tle porównywania tego, co poznane (m.in. przez środki przekazu) z tym co znane z obiegu domowego. Kiedyś proponował Włodzimierz

5 Zenon Koter, *Stare i nowe w dzisiejszym weselu ludowym*, „Literatura Ludowa” nr 2/1978, s. 58-65.

Pawluczuk, by określać folklor jako świadomość prerefleksyjną⁶. Ale od bardzo dawna rozwija się i nasila refleksja nad własną kulturą; szybkość przemian sprzyja temu. I ta refleksja metakulturowa pojawia się w kulturze ludowej. Folklorizm jest jej efektem. (...)

”

Wytwarza się refleksja metakulturowa na tle porównywania tego, co poznane (m.in. przez środki przekazu) z tym co znane z obiegu domowego.

Krótko mówiąc chodzi mi o to, że istnieją inscenizacje spontaniczne, działania rzeczywiście pozainstytucjonalne albo z zamierzenia pozainstytucjonalne zgoła; są one steatralizowane. Wydaje mi się, że ten drugi element folkloryzmu – teatralizacja, inscenizacja rzeczywiście jest elementem istotnym. Wprowadzam to rozróżnienie dlatego, że o ile teatralizacja jest neutralna, o tyle instytucja, jeśli rozumiemy przez nią ten cały duży zespół instytucji oficjalnych, stwarza wielkie niebezpieczeństwo dla folkloru, stanowi czynnik kształtujący go zewnątrz, często wedle obcych folklorowi kryteriów.



6 Włodzimierz Pawluczuk, *Żywioł i forma*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 74–86.

I NieKongres Animatorów Kultury. Fort Sokołnickiego, Warszawa 2014. Fot. Tomasz Tołłoczko



KULTURA GŁĘBOKA

Dosłowne odniesienia do kultury głębokiej pojawiają się w tekście Krzysztofa Czyżewskiego tylko trzy razy, ale właśnie ona jest w nim najważniejsza. Kluczem do kultury głębokiej jest drugie znaczenie tytułu „Czas animacji kultury”, które zaczyna się rozumieć dopiero w trakcie lektury. Nie chodzi tylko o to, że nadszedł dobry czas dla animatorów kultury, ale przede wszystkim o długość czasu ich pracy w jednym miejscu. Głębia kultury ujawnia się w długostrwałości i nieśpieszności działań animacyjnych:

Dwadzieścia lat codzienności w jednym miejscu, wobec konkretnych ludzi, ma ciężar przenikania w głąb materii rzeczywistości, do warstw wcześniej niedostępnych działaniom artystycznym, a może szerzej: kulturze nowoczesnej jako takiej.

Długi czas, jaki ma się do dyspozycji, zmienia perspektywę patrzenia. Mając dużo czasu, stać nas na uważność w relacjach z drugim człowiekiem, a przez to na zauważenie długofalowej perspektywy wspólnego budowania przyszłości, która osłabia wzajemne

animozje. Dlatego też za wyjątkowo ważną pracę animatora kultury wymagającą tej uważności i czasu uważa autor budowanie mostów między ludźmi, społecznościami, narodami:

Uwolnienie głębokiego wymiaru czasu, zszywającego codzienność w esencjonalny ciąg trwania, stanowi jeden z istotnych tajników rzemiosła tego szczególnego animatora, jakim jest *neimar** – architekt budowania mostów w miejscach i wspólnotach podzielonych rzeką, pamięcią, konfliktem, tożsamością, wyznaniem.

Dla wielu osób związanych z animacją kultury stało się to kwintesencją animacji kultury w ujęciu Krzysztofa Czyżewskiego.

* Określenie pochodzące z kultury otomańskiej oznaczające budowniczego mostów, a szerzej architekta.

CZAS ANIMACJI KULTURY

Krzysztof Czyżewski

Rozmowa o nowych ideach i praktykach animacji kultury skłania mnie do refleksji nad doświadczeniem, które trwa w moim przypadku już blisko dwadzieścia lat. Myślę o nieprzerwanej, codziennej pracy w sejneńskim „Pograniczu”. I może ta perspektywa czasowa jest pierwszą, od której chciałbym zacząć.

Od greckiego a potem łacińskiego *cultivare* doszliśmy w rozumieniu kultury do angielskiego *event*.

”

Jeśli przydarzyła nam się jakaś rewolucja w rozumieniu kultury po 1989 roku, to w dużej mierze dotyczy ona rzeczy tak bardzo oczywistej, że aż, wydawałoby się, banalnej – czasu, zanurzenia działania w długim trwaniu. Dwadzieścia lat codzienności w jednym miejscu, wobec konkretnych ludzi, ma ciężar przenikania w głąb materii rzeczywistości, do warstw wcześniej niedostępnych działaniom artystycznym, a może szerzej: kulturze nowoczesnej jako takiej. Niedostępnych z różnych powodów: historycznych, politycznych, estetycznych, cywilizacyjnych... Kulturze odebrano czas, skracając go niemiłosiernie. Od greckiego a potem łacińskiego *cultivare* doszliśmy w rozumieniu kultury do angielskiego *event*. Już w okresie mojej aktywności w kulturze alternatywnej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bardzo doskwierała mi krótkotrwałość, incydentalność, naskórkowość powoływanych przez nas do życia zdarzeń. Dotyczy to zwłaszcza spotkań z innymi kulturami, z ludźmi innych światów, do których tak nas wówczas ciągnęło – nas poszukujących nowego środowiska teatru, nas z „trzeciego teatru”, nas antropologów teatru. Dla praktyk „Gardzienic” istotna była *Wyprawa*, tak jak dla Grotowskiego, Brooka czy Barby ich podróże do innych kultur w Indiach, Afryce czy Ameryce Południowej. Ile one trwały? Kilka dni, miesięcy... A potem jakoś niepostrzeżenie, dla mnie wtedy boleśnie, kończyły się na festiwalach, pozostawiając za sobą miejsca i ludzi, którzy ledwie zdążyli się otworzyć, a już zostali rozpoznani i pożegnani. Coś, co ledwie się rozpoczęło i zachęcało do podróży w głąb, zyskiwało

Krzysztof Czyżewski, *Czas animacji kultury*, „Kultura Współczesna” nr 4 (62)/2009, s. 7–12, źródło: https://www.nck.pl/wydawnictwo/kultura-wspolczesna/archiwum/kw_no_99177,v,spis_tresci. Autor napisał też esej *W stronę kultury głębokiej* („Kultura Enter” nr 4 (85)/2018, źródło: <http://kulturaenter.pl/article/esej-w-strone-kultury-glebokiej/>) podsumowujący jego doświadczenia z pracy w Lublinie i Wrocławiu w ramach Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Koncepcja kultury głębokiej została przez niego wprowadzona do programu obchodów ESK 2016 we Wrocławiu, który ten tytuł otrzymał. Przypisy pochodzą od red. *NieAntologii*.





surogat zwieńczenia w postaci spektaklu, wystawy fotograficznej czy koncertu prezentowanych na wielkomijskich scenach. Narastający bunt wobec takiej sytuacji oraz tęsknota za kontynuacją urwanej rozmowy/spotkania leżą u podstaw powstania „Pogranicza”.

Przybywając z *Podróż na Wschód* do Sejn w 1990 roku¹, zdecydowaliśmy się tam pozostać. Ani nie przejechaliśmy tego miejsca (pokazując spektakle, aranżując spotkania z ludźmi), ani też nie założyliśmy w nim swojego studia artystycznego (praca nad kolejną produkcją artystyczną, ewentualny pokaz jej na miejscu, a potem wyjazdy i powroty do bazy). Pozostaliśmy, by kontynuować rozpoczętą rozmowę z miejscem i z ludźmi, by uwolnić strumień długiego trwania. Wszystko inne – dekonstrukcja sceny, słuchanie zamiast prezentowania, uczestnictwo mieszkańców w twórczych działaniach, docieranie do pamięci wspólnoty, praca z dziećmi, konfrontacja z żywiołem pogranicza, praktyki międzykulturowe, odbudowanie przestrzeni agory – a więc to wszystko, co w naszym rozumieniu składa się na warsztat podstawowy animatora kultury, było naturalną konsekwencją pierwszego rewolucyjnego gestu – pozostania, które uwalnia długie trwanie. Ten gest w dużej mierze był intuicyjny, nie od razu zdawaliśmy sobie sprawę, co w praktyce przyniesie odzyskiwanie czasu dla kultury. Można powiedzieć, że budowany przez nas warsztat animacyjny był pionierski, tworzony na dziewiczym gruncie i w nowej epoce, choć oczywiście były tradycje, do których nawiązywaliśmy (m.in. kultura czynna, *community arts*, inteligencki etos zaangażowania, linia paryskiej „Kultury”). Jednak ani nowatorstwo warsztatu, ani tradycje ideowe nie były źródłem samej nowej kultury, którą zaczęliśmy tworzyć po roku 1989 – tym źródłem było uwolnienie nowego wymiaru czasu w kulturze.

Niedawno dzieliliśmy się filozofią i praktyką pracy „Pogranicza” w Nowym Jorku. Pokazywaliśmy między innymi w teatrze La Mama przez dwa tygodnie spektakl *Kroniki sejneńskie*. Towarzyszyły temu warsztaty ze studentami New School University i Lang College. W ich trakcie padały pytania o to, jak to jest możliwe, że dzieci grają tak dojrzałe, że tworzą autentyczny teatr wykraczający daleko poza ramy konwencjonalnego „teatru dziecięcego”, zdolny poruszyć widownię przyzwyczajoną do oglądania teatrów awangardowych z całego świata. W odpowiedzi Bożena Szroeder prowadząca u nas pracownię dziecięcą i reżyser spektaklu odpowiedziała: „J a m a m c z a s”. W tak krótko zdefiniowanej „metodzie pracy” kryje się ta prawda, że dzieci z tej pracowni są przez pięć-sześć lat zanurzone w strumieniu codziennego praktykowania, że „odbierają” ten spektakl od poprzedniego pokolenia „opowiadaczy historii sejneńskich”, że tworzą same scenariusz, angażując w to dziadków i sąsiadów, że uczestniczą w tworzeniu mitu-eposu wspólnoty, której tym silniejszą częścią się stają, a przede wszystkim, że mają czas rosnąć i dojrzewać razem z tą pracą, a my – animatorzy – razem z nimi. W Nowym Jorku ta odpowiedź Bożeny Szroeder zabrzmiała rewolucyjnie, bo natychmiast uświadomiono sobie, że od takiego wymiaru i takich możliwości pracy twórczej tamtejsza kultura jest całkowicie odcięta. Nie muszę dodawać, że dotyczy to nie tylko kultury nowojorskiej.

¹ *Podróż na Wschód* to nazwa pierwszego przedsięwzięcia Fundacji Pogranicze – realnej podróży z Czarnej Dąbrówki na Kaszubach do Sejn, połączonej z pracą nad spektaklem teatralnym *Tętent* wg Federico Garcii Lorki oraz prezentacjami artystycznymi w miejscowościach znajdujących się po drodze.

W moim przekonaniu uwolnienie perspektywy długiego trwania leży u podstaw nowoczesnej animacji kultury; właściwie ją na nowo ustanawia jako twórczą, innowacyjną i przyszłościową dziedzinę praktyk kulturowych. Mam nadzieję, że już wkrótce załączek, jakim dzisiaj jest animacja kultury na Uniwersytecie Warszawskim, przerodzi się w akademię działającą na podobnych zasadach jak akademie teatralne, muzyczne czy sztuk pięknych. Inaczej płynący czas sprawia, że animatorzy stają się artystami w swoim rzemiośle, że rozszerza się zakres tego, co obejmuje pojęcie kultury, że rośnie znaczenie edukacji kulturalnej, że uspołecznia się proces twórczy.

Uwolnienie perspektywy długiego trwania leży u podstaw nowoczesnej animacji kultury.

”

Przywołałem przykład *Kronik sejneńskich*, by pokazać, że odzyskiwanie czasu przez kulturę ma znaczenie również dla samej sztuki, znajdowania dla niej nowych form i żywych pokładów duchowości. Pragnę to podkreślić zwłaszcza w kontekście debaty, którą prowadzimy dzisiaj o animacji kultury. Animację kultury zwykło się bowiem czasami traktować jako „piąte koło u wozu sztuki”, coś może interesującego ze względu na wyjście poza instytucjonalne ramy kultury profesjonalnej, zaangażowanie widza, pracę na rzecz zmiany społecznej, ale co jednocześnie „prawdziwej sztuce” zagraża obniżeniem poziomu artystycznego, zalewem dyletanctwa, krótko mówiąc – amatorszczyzną. Nie przeczę, że w niektórych przypadkach tak może być. Ale wówczas dzieje się tak za sprawą nie „dyletantów sztuki”, lecz „dyletantów animacji kultury”. My jednak chcemy mówić o animacji kultury jako o sztuce, czyli o pewnym rzemiośle animowania życia kulturalnego z udziałem realnej wspólnoty ludzi i z odniesieniem do miejsca, które pamięta i które ma swoje współczesne, niepowtarzalne uwarunkowania. W moim głębokim przekonaniu, w sytuacji gdy warsztat animatora kultury osiąga dla siebie poziom kunsztu, który może nawet nie będąc jeszcze w pełni mistrzowskim, ma przynajmniej w sobie pragnienie zdobycia rangi mistrzowskiej (a może w przypadku kunsztu animatora zawsze powinniśmy mówić „zmiernający do mistrzostwa”, nie będąc bowiem jeszcze tak skodyfikowanym jak kunszt muzyka czy tancerza, jawi się on jako otwarty, bez zakreślonej granicy pomiędzy tym, co profesjonalne i nieprofesjonalne, co pozwala mu tworzyć zgodnie z etosem amatora?), otóż w każdej takiej sytuacji następuje twórcze sprzężenie ze sztuką jako taką, owocujące autentycznymi walorami artystycznymi. Innymi słowy, nie da się oddzielić animacji kultury od wartości estetycznych. Potrzebuje tego w równym stopniu sztuka dla swego rozwoju, jak i animacja kultury dla jakości i skuteczności swych działań.

Spotkany w przełomowym 1989 roku na pograniczu polsko-litewskim Czesław Miłosz usiłował nam uświadomić coś, co początkowo przyjmowaliśmy z oporami, a mianowicie fakt, że od bardzo długiego czasu w tej części świata, doświadczonej przez historię wygnaniem, zmiennością granic, panowaniem obcych imperiów, realizowaniem utopii ideologii totalitarnych, sąsiedzkimi konfliktami itd., jesteśmy pierwszym może pokoleniem, przed którym otwiera się realna szansa uchwycenia nitki ciągłości, osadzenia esencji życia



w codziennym trwaniu, w przyszłościowej perspektywie, na lata, pokolenia. Mogliśmy działać, nie zafałszowując, a tym samym nie odbierając sobie przyszłości, wolni od sztucznych ideologii „nowego społeczeństwa” budowanego na gruzach sponiewieranego i zdezawowanego świata naszych rodziców i dziadków. Innymi słowy, inicjując działania na rzecz zakorzenienia w przeszłości, odkłamania pamięci, przywrócenia dialogu międzypokoleniowego, odzyskiwaliśmy dla siebie przyszłość.

Uwolnienie głębokiego wymiaru czasu, zszywającego codzienność w esencjonalny ciąg trwania, stanowi jeden z istotnych tajników rzemiosła tego szczególnego animatora, jakim jest *neimar* – architekt budowania mostów w miejscach i wspólnotach podzielonych rzeką, pamięcią, konfliktem, tożsamością, wyznaniem. Przeszłość – jej poznanie, odkłamanie, pielęgnowanie odgrywa w jego pracy rolę ważną, lecz nie decydującą. Rzecz nie w tym, aby się od niej odciąć albo pozostawić ją za sobą – zapomnieć. Jest to niewykonalne, możliwe w realiach akademickiej dysputy, lecz nie w żywej tkance społecznej. Pamięć jeśli nie zostanie poddana operacji lobotomii, a więc całkowitego jej zatarcia, co czyni z człowieka kalekę – żyje i, choćby najbardziej ukryta czy stłumiona, oddziałuje na człowieka i wspólnotę. Nie mają racji również ci, którzy dopatrują się źródła współczesnych konfliktów społecznych czy nawet wojen, takich jak ta w byłej Jugosławii, w kultywowaniu przeszłości i nieustannym jej rozpamiętywaniu. Tym źródłem jest manipulowanie przeszłością, cenzurowanie pamięci, spychanie jej w sferę tabu, a często jej upolitycznienie, czego współczesnym przykładem jest europejska wojna na polityki historyczne. Dlatego pamięci nie można pozostawić odłogiem, jeśli i w tym przypadku nie chcemy mówić o dyletanctwie animatora kultury.

”

Jesteśmy pierwszym może pokoleniem, przed którym otwiera się realna szansa uchwycenia nitki ciągłości, osadzenia esencji życia w codziennym trwaniu, w przyszłościowej perspektywie, na lata, pokolenia.

Mimo to pragnę jeszcze raz podkreślić, że to nie ona, przeszłość, jest decydująca dla rzeczywistości pogranicza. Decydująca jest przyszłość. I nie chodzi tu o dobrze odrobioną lekcję historii, dzięki której uczymy się iść do przodu i nie powtarzać dawnych błędów. A przynajmniej nie tylko o to chodzi. Przyszłość można społeczeństwu odebrać, czego doświadczyli w ostatnich stuleciach Środkowoeuropejczycy. Uświadomiłem to sobie, poznając gruntownie dzieje Lower East Side, wielokulturowej dzielnicy Nowego Jorku, zbudowanej w większości przez imigrantów z naszej części Europy. Sto lat temu trawiły ją te same choroby, które pustoszyły europejskie pogranicza – bieda i szukanie kozła ofiarnego wśród innych, ksenofobia, antysemityzm, faszizm, nacjonalizm; w jednej kamienicy Niemiec sąsiadował z Żydem, Polak z Ukraińcem, komunista z ortodoksem. A jednak nie doszło tam do eskalacji przemocy, faszyci i komuniści przegrywali w wyborach, a wkrótce wszyscy oni we wspólnych mundurach armii amerykańskiej wysyłani byli za ocean, by gasić pożogę europejskiej barbarii. Zdumiewające. Tym bardziej że jeszcze chwilę wcześniej

wysoko ucywilizowani Europejczycy z góry patrzyli na barbarzyńską Amerykę, czego świadectwa odnajdziemy choćby w literaturze, u Sienkiewicza, Gorkiego czy Lorki. W badaniach socjologicznych poświęconych wielokulturowym społecznościom za oceanem, takim jak ta w południowo-wschodnim zaułku Manhattanu, uporczywie powtarza się jeden element opisu rzeczywistości – wektor przyszłościowy, trwale ugruntowany w mentalności często skłóconych i ostro konkurujących ze sobą obywateli, decydujący o tym, że ciężka praca, wyrzeczenia, a nawet przezwyciężenie uprzedzeń rasowych czy etnicznych znajdują dla siebie realny i potwierdzany w każdym kolejnym pokoleniu sens w lepszej przyszłości dzieci i wnuków. My jeszcze ciągle nie w pełni uświadamiamy sobie, jaką siłę sprawczą dla losów człowieka, rodziny czy szerszej wspólnoty ma obecność w naszym życiu wektora przyszłościowego – takiej przyszłości, której można zawierzyć, której nie da się odebrać, podobnie jak nie da się odebrać własności prywatnej, dorobku życia, godności. Obecność tego wektora w naszym życiu uprawomocnia to, co w niemieckim określane jest słowem *Bildung*, a co w naszym języku, podobnie jak w wielu innych językach środkowoeuropejskich nie ma swojego dokładnego odpowiednika. Maria Janion i Maria Żmigrodzka tłumaczyły *Bildung* jako „ukszałcenie”, co bliskie jest wspomnianemu przeze mnie wcześniej rozumieniu kultury jako „kultywowania” – ukształcania naszego życia przez odzyskanie dla kultury czasu, za czym idzie esencjonalność naszego tu i teraz, a to z kolei sprawia, że materia codzienności, okruczeństwa dnia, szczelin życia nie idzie na zatracenie, znajduje dla siebie ciągłość, osadza esencję, kumuluje energię. Dlatego *neimar* jest przeciw wszystkim architektem przyszłości, ponieważ bez zawierzenia drugiemu brzegowi, niedostępnemu, nie sposób porwać ludzi do budowania mostu – działania tak przecież odległego od rzeczywistości obronnych twierdz, w których zamknęły ich doświadczenia przeszłości.

Napięcia można usiłować oswajać tkanką kultury, która nie pozwala na przekroczenie pewnych granic.

”

Praca budowniczych mostów dokonuje się w materii czasu. W tym rzemiośle żadna nowa technologia czy też produkcja gotowych elementów nie zastąpi rękodzieła. W spotkaniu kultur nie można pójść na skróty. *Neimar* musi mieć czas, realny, a w dodatku bardzo rzadkiego rodzaju – ciągły niedokonany. Ileż to razy zapytywano nas, pracujących na pograniczach: czy już udało się wam przezwyciężyć uprzedzenia mieszkańców? Czy konflikt pomiędzy grupami etnicznymi jest już rozwiązany? Tu nie ma definitywnych odpowiedzi – dzisiaj może tak, ale na jak długo? Sytuacja jest dynamiczna, życie pulsuje falami wyborów politycznych, kryzysów, lęków i zagrożeń. Na pograniczu nie rozwiązuje się konfliktów, można jedynie nauczyć się żyć w konflikcie. Napięcia można usiłować oswajać tkanką kultury, która nie pozwala na przekroczenie pewnych granic, dla silnych emocji znajduje inne ujście niż destrukcja, buduje ogniwa wspólnotowe. Nie ma co się oszukiwać, ta tkanka jest bardzo delikatna i nie raz jeszcze zostanie porwana, a w związku z tym warto mieć świadomość, że w tym budowaniu nie ma nic na trwałe. Dlatego praca na pograniczu nie zna trybu dokonanego. Nie można zbudować mostu raz na zawsze i po dokonaniu dzieła

ruszyć ze swoim ekwipunkiem w inne miejsce. Warsztat, o którym tu mówię, nigdy nie może być zamknięty. W tym jego istota. Dochodzi do tego jeszcze ta olbrzymia dysproporcja czasowa, skandaliczna w zasadzie – do zburzenia mostu budowanego przez nieskończoną liczbę dni wystarczy jedna noc, a potem ta sama niekończąca się liczba dni potrzebna jest na jego odbudowę. Czyż nie podważa to sensu samego budowania mostu? Ja jednak inaczej postawiłbym pytanie – czyż nie jest to fascynujące, w tym sensie, że pozwala dotknąć największej może tajemnicy ludzkiego życia, mianowicie jego kruchości wobec śmierci? Jak uwierzytelnić długie trwanie skoro znamionami ludzkiej egzystencji są znikomość, ulotność, przemijanie?

Szukając odpowiedzi na te pytania, mamy szansę rozpoznania imienia artysty aspirującego do mistrzostwa w kunszcie animacji kultury tajników jego rzemiosła, uwarunkowań czasu i miejsca, w których przychodzi mu działać, jego misji na życie. Za tym imieniem kryje się zarówno budowniczy mostów, amator, jak i animator kultury. Łączę ich tu ze sobą w przekonaniu, że wspólnie wyrażają ambicje i wyzwania nowoczesnej animacji kultury. Rozumiem przez to odzyskanie dla działań kulturowych innego, bardziej pełnego wymiaru czasu. Wspominałem wcześniej, że upatruję w tym fundamentu pod nowe życie animacji kultury. Dodaję do tego coś bardzo istotnego z etosu amatora, co obejmuje wykształcanie się wolnego od podziałów na profesjonalny i nieprofesjonalny kunsztu artystycznego, czulego na każdy fałsz i dyletanctwo w tej nowej dziedzinie sztuki, tak jak czuły jest słuch muzyka. Wreszcie odsyłam także do budowniczego mostów, wnoszącego do refleksji o animacji kultury nie tylko doświadczenia z pracy na pograniczu, które nie dla wszystkich przecież muszą być punktem odniesienia, ale także nową postawę twórcy kultury, już nie wyłącznie skoncentrowaną na „ja”, autoekspresji i tożsamości, ale będącą w ciągłym dialogu z „ty”, wsłuchaną w innych, wyzwalającą u nich potencjał twórczy, postawę spełniającą się w animowaniu działań pomiędzy różnymi liniami podziałów i tożsamościami, otwierającą nową przestrzeń przed architektem wspólnotowości.



Seminarium Zrzeszenia Animatorów Forum Kraków. Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2020. Fot. Artur Pawłowski



ŻYWA KULTURA*

Tekst polemiczny, w którym autorska definicja żywej kultury Barbary Fatygi pojawia się wśród problemów, których realnie dotyczy. Dzięki odniesieniu do empirii można poznać różne aspekty definicji, w relacjach do tego, jak rozumieją kulturę inni, przede wszystkim ci, którzy zajmują się nią zawodowo. Wielu z nich kieruje się bowiem własnym wyobrażeniem jak kultura *powinna* wyglądać. Tymczasem autorka uważa kulturę za żywy twór, zmieniający się wraz ze społeczeństwem. W tekście rozpatruje więc dwie wizje kultury: realnie istniejącą i *oczekiwaną* lub *postulowaną*. Spór między tymi wizjami ma uniwersalny charakter. Ludzie odpowiedzialni za kulturę (w tym także niektórzy badacze) tworzą sobie jej konstrukt, który zwykle wymaga weryfikacji, bo często rozmija się z rzeczywistością. Żywa kultura zawsze wędruje gdzieś dalej, wymykając się utartym przekonaniom. Powoduje to różne nieporozumienia. Jednym z nich jest

złudzenie badaczy, że ludzie przestają uczestniczyć w życiu kulturalnym, ponieważ nie robią tego, co badacze za *życie kulturalne* uważają. Dlatego autorka podkreśla potrzebę nieustającej edukacji ludzi zajmujących się kulturą zawodowo.

* Autorka jest redaktorką i współautorką portalu wiedzy o żywej kulturze: „Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza”, <http://ozkultura.pl>; rozwój teorii i jej zastosowań można śledzić, korzystając m.in. z zakładek: Słownik Teorii Żywej Kultury, <http://ozkultura.pl/sownik-teorii-zywej-kultury>; teksty o żywej kulturze: http://ozkultura.pl/teksty_ozk

ŹRÓDŁA TRUDNOŚCI KOMUNIKACYJNYCH W DISKURSIE O EDUKACJI KULTURALNEJ I ANIMACJI KULTURY

Barbara Fatyga

O DISKURSIE I ROZUMIENIU KULTURY

Wydaje się, że problematyka edukacji kulturalnej (w tym także animacji kulturalnej) nabiera coraz większego znaczenia w dyskursie na temat funkcjonowania kultury we współczesnej Polsce¹. Jeśli jednak zaczniemy systematycznie obserwować ten (i nie tylko ten²) fragment owego rodzimego dyskursu, okaże się, że problematyczny jest już sam główny termin użyty do nazwania sytuacji. Nie wchodząc w tym miejscu w teorię dyskursu, warto przypomnieć, że łaciński źródłosłów odsyła przede wszystkim do idei „rozejścia się, rozproszenia, odejścia, rozsunięcia się, bieganiny, krzątania się i miotania”, ale też do „wysiłku, zabiegów i starań”³. O przejawach tak właśnie rozumianego dyskursu chciałybyśmy się tu wypowiedzieć.

- 1 Artykuł powstał po Kongresie Kultury Polskiej, podczas którego niemal wszyscy uczestnicy mówili o potrzebie edukowania kulturalnego zarówno ogółu społeczeństwa, jak i jego rozmaitych segmentów.
- 2 Problemem jest tu niemal każdy treściowy element, łącznie z pojęciem „kultura”, por. *rekonstrukcje rozumienia kultury*, w: Barbara Fatyga, *Świadomość kulturalna jako świadomość kulturowa*, w: Wojciech J. Burszta, Mirosław Duchowski, Barbara Fatyga i in., *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 45–74, wersja online: <http://www.kongreskultury.pl/title,pid,376.html>
- 3 Józef Korpany, *Mały słownik łacińsko-polski*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2005, s. 207.

Barbara Fatyga, *Źródła trudności komunikacyjnych w dyskursie o edukacji kulturalnej i animacji kultury*, „Kultura Współczesna” nr 4 (62)/2009, s. 51–58, wersja z poprawkami i uzupełnieniami redakcyjnymi autorki, źródło: https://www.nck.pl/wydawnictwo/kultura-wspolczesna/archiwum/kw_no_99177v_spis_tresci





Podstawowym punktem odniesienia dla zawartych w niniejszym tekście uwag jest koncepcja żywej kultury jako specyficznego środowiska życia człowieka współczesnego i – zarazem – jako federacji subkultur, w której kultura popularna stanowi subkulturę dominującą w sensie ilościowym i w dużej mierze – jakościowym. Zaś inne typy i/lub formy kultury (ludowa, wysoka itp.) stają się swoistymi niszami, pozostającymi jednak w sieci wzajemnych, na ogół złożonych, relacji. Takie ujęcie wyklucza wąskie, normatywne rozumienie kultury: jako sfery działania instytucji i organizacji, jako sfery ograniczonej do sztuki i obcowania z nią lub jako oferty instytucji kultury w tzw. czasie wolnym. Żywa kultura to wielowymiarowe środowisko życia jednostek i grup społecznych oraz funkcjonowania instytucji społecznych, w którym zachodzą dynamiczne procesy i rozwijają się praktyki kulturowe o zróżnicowanych charakterystykach aksjologicznych.

”

Brak wiedzy i uroszczenia pustego autorytetu są jedną z podstawowych przeszkód w nawiązywaniu kontaktów np. między grupami pokoleniowymi.

W żywej kulturze przekazywanie treści między partnerami jakiegokolwiek interakcji tworzy złożoną sieć nie tylko społeczną, ale i aksjosemiotyczną (tożsamości i więzi oraz wartości i znaczeń). Przyjmując takie podejście, warto pamiętać, że nawet partner w działaniach kulturalnych zwany niesłusznie „biernym odbiorcą” jest wyposażony w sprawczość, podmiotowość oraz że zawsze ma jakąś – być może „nieprawomyślną” lub trudno dla nas akceptowalną – kulturową (i kulturalną) tożsamość⁴. W tej koncepcji ulubiona klisza edukatorów i polityków *od kultury*, czyli tzw. wykluczenie z kultury ma zatem bardzo wąski zakres (lub w ogóle przestaje być sensowna). Przyjęcie za podstawę dyskursu edukacyjnego takich konstruktów teoretycznych, jak zaproponowany tu termin żywa kultura, pozwala zarazem dostrzec wagę tych obiegów (układów) kulturowych, w których stopień upodmiotowienia odbiorcy zapewnia mu jednocześnie pozycje twórcy i nadawcy przekazów – o czym jeszcze wspomnę w dalszej części tekstu.

4 Tożsamość kulturową/kulturalną rozumiem tu jako wyływającą z definicji żywej kultury. Tożsamość, a raczej tożsamości kulturalne, są to więzki identyfikacji z określonymi aksjologicznie wariantami kultury dostępnymi jednostce. Dodajmy, że współcześnie ludzie mają zwykle więcej niż jedną tożsamość kulturalną – jak pisał wielki Goethe: człowiek ma tyle dusz (lub w innej wersji – tyle razy żyje), ile zna języków.

O POTRZEBIE KOMPETENCJI

Równie ważna jak teza o konieczności wyjaśnienia sposobu rozumienia kultury, do której się chce kogoś edukować, jest teza o potrzebie permanentnego podnoszenia kompetencji przez ludzi zajmujących się edukowaniem innych, (dotyczy to zresztą każdej dziedziny współczesnej rzeczywistości). Brak wiedzy i uroszczenia pustego autorytetu⁵ są tu bowiem jedną z podstawowych przeszkód w nawiązywaniu kontaktów np. między grupami pokoleniowymi. Jako badaczowi młodzieży najłatwiej mi to zilustrować danymi z badań tej właśnie grupy społecznej. Jak źle jest z wiedzą nie tylko nauczycieli i wychowawców, lecz także osób podejmujących decyzje w sprawach młodzieży, pokazują dane przedstawione w tabeli 1.

Tabela 1. Gdzie bywa młodzież zdaniem jej samej i zdaniem dorosłych, odpowiedzi w %

Typ obiektu	Dorośli (ogółem)		Młodzież (ogółem)		Dorośli (Warszawa)		Młodzież (Warszawa)	
	Często	Nigdy	Często	Nigdy	Często	Nigdy	Często	Nigdy
Ośrodek sportowy	71	2	25	26	71	4	34	21
Dom kultury	34	12	8	47	21	21	5	64
Biblioteka	37	4	21	22	21	4	11	32
Kino	29	20	15	24	58	–	32	11
Puby/kawiarnie	69	3	32	22	71	4	37	13
Kluby	38	13	23	41	42	13	21	33
Świetlice	33	12	7	71	38	21	2	90
Zajęcia pozalek. w szkole	54	5	13	54	54	–	10	49
Kawiarenka internetowa	69	6	12	52	71	–	8	58
Zajęcia przy parafii	36	7	5	79	33	13	3	89
Inne zajęcia dla młodzieży	20	1	6	15	25	–	4	12

Źródło: dane z badań zrealizowanych w 2005 roku, w OBM dla MENiS, publikacja: Barbara Fatyga, Iwona Oliwińska, Marcin Sińczuch, Przemysław Zieliński, *Dwie prawdy o aktywności*. Zbadano 12 powiatów, 22 gminy, N=1219 młodych ludzi ze szkół ponadpodstawowych, N=260 dorosłych „lokalnych ekspertów od młodzieży”. Raport dostępny w całości online: antropologia.isns.uw.edu.pl/teksty.

W odpowiedziach dorosłych na to i na inne pytania z cytowanego badania dał się wyraźnie zauważyć konflikt pomiędzy myśleniem w kategoriach powinnościowych (*dobrze ułożony młody człowiek powinien bywać...*) a stereotypową wiedzą o młodym pokoleniu, co

5 Pustym autorytetem jest wg mnie każdy jego typ, który nie wypływa – jak to opisał Max Weber – z dobrowolnego uznania czyjejs przewagi cnót lub dokonań, por. Max Weber, *Gospodarka i Społeczeństwo*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 160.



ciekawe – czerpaną nie z doświadczenia, lecz z mediów – jak *zła*, bywająca w *nieodpowiednich miejscach* i *niekulturalna* jest współczesna młodzież. Powstaje pytanie: czy mogą się dobrze porozumiewać ludzie, którzy mają antagonistyczne wizje partnerów? (Analizy obrazu dorosłych w oczach młodzieży i w ich własnych oczach dostarczają licznych przykładów podobnych rozbieżności utrudniających procesy: socjalizacyjny⁶ i akulturacyjny⁷). Warto tu z całą mocą podkreślić, że, niestety, ludzie *robiący w kulturze*, zarówno jako twórcy, jak i jako *upowszechniacze* i edukatorzy, co wynika z badań oraz jest moim głównym wnioskiem po Kongresie Kultury Polskiej, **NIE LUBIĄ SIĘ UCZYĆ**, są bowiem przekonani, iż oni już wiedzą wszystko co warto wiedzieć, a uczyć się mają inni. Jest to podstawowa trudność stwarzająca bariery komunikacyjne w sferze współczesnego dyskursu o kulturze w naszym kraju, a w sferze szeroko rozumianego dyskursu edukacyjnego w szczególności.

”

Niestety, ludzie robiący w kulturze, NIE LUBIĄ SIĘ UCZYĆ, są bowiem przekonani, iż oni już wiedzą wszystko co warto wiedzieć, a uczyć się mają inni.

O ROZEJŚCIU SIĘ RACJI

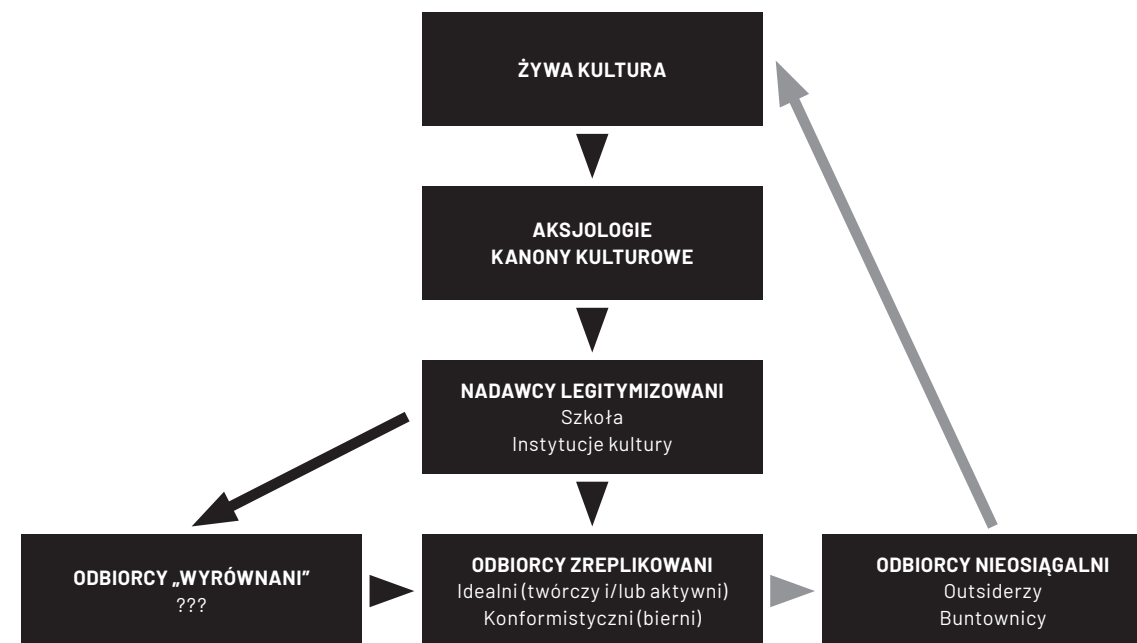
Zgodnie z tym, co opisałam dokładnie w raporcie przygotowanym na Kongres Kultury Polskiej pt. *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia*⁸, można wskazać, że duża część dyskursu o edukacji kulturalnej jest u nas ciągle zakorzeniona w sposobach myślenia o potrzebach społecznych, standardach cywilizacyjnych i koncepcjach teoretycznych, charakterystycznych

6 „[Socjalizacja obejmuje] oprócz zamierzonych wpływów wyspecjalizowanych instytucji, grup i osób, działania niezamierzone, oddziaływania urzędów i instytucji pozornie nie mających związku z procesem kształtowania jednostki, działania społeczne, jak również wpływ materialnego aparatu kultury [...] Socjalizacja nie kończy się w dzieciństwie, obejmuje jako akulturacja dorosłość, gdy emigrant wchodzi w obcą kulturę etniczną; w węższym rozumieniu socjalizujemy się wchodząc do każdego nowego środowiska”. Antonina Kłoskowska, *Z historii i socjologii kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1969, s. 325–236.

7 „Akulturacja – proces oraz rezultaty ciągłych i głównie bezpośrednich kontaktów między różnymi kulturami; wymiana, przepływ czy oddziaływanie treści kulturowych, które powodują przekształcenia wzorów kulturowych, polegające na asymilacji obcych treści, modyfikacji elementów własnej kultury, a w rezultacie w mniejszym lub większym stopniu upodabnianie się kultur wchodzących ze sobą w kontakt. [...]”, por.: Krzysztof Olechnicki, Paweł Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Graffiti BC, Toruń 1998, s. 16.

8 Barbara Fatyga, *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia*, współpr. Jacek Nowiński i Tomasz Kukołowicz, Kongres Kultury Polskiej, źródło: [http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/Raportedu/edukacja_kult_raport_w.pelna(1).pdf).

Wykres 1. Tradycyjny model przekazywania treści w edukacji kulturalnej



Źródło: oprac. własne.

dla połowy XX wieku lub nawet starszych. Mamy tu więc przede wszystkim koncept LUDU (resp. społeczeństwa), który należy *ukulturalnić* poprzez upowszechnianie tzw. kultury wysokiej oraz obronić jego własną kulturę (ludową, folklor miejski, itp.) przed nim samym, ponieważ ów lud nieodpowiedzialnie i bezrozumnie ją niszczy np. opowiadając się masowo za *disco polo* itp... Wymaga to od edukatorów z misjonarskim zacięciem, jasnej hierarchii wartości kulturalnych i (tradycyjnie) hierarchicznego modelu *udzielania kultury maluczkim*. Z drugiej strony zaś, istnieją tu stałe zabiegi polegające na podnoszeniu (do rangi godnej MUZEUM) przejawów rozmaitych kultur ludowych, co najłatwiej uzyskać, dodając do nich przymiotnik *tradycyjna*. W obu wypadkach traci się z oczu fakt, że za równo kultura „wysoka”, jak i kultury „niskie” w wyniku takiego traktowania pozbywają się swej życiodajnej siły, tracą potencjał oryginalności (oraz buntu wobec sztampy) wchodząc w obszar przemocy symbolicznej, rutyny, pustosłowania i... nudy. Model przekazywania treści w tym podejściu do edukacji kulturalnej przedstawia wykres 1.

Tymczasem nowoczesna teoria kultury już od dawna podaje w wątpliwość podziały kultury wedle stopnia jej *wysokości* – lub wręcz je odrzuca. Poza tym wielu teoretyków uważa, że kultura ludowa dziś, po prostu, już nie istnieje (z tym sądem *nota bene* zupełnie się nie



zgadzam)⁹. Jednakże nawet jeśli tezy teoretyczne dotyczące statusu kultury współczesnej nie są tak radykalne, pozostaje faktem, że dyskurs teorii i dyskurs praktyków z tzw. instytucji kultury coraz bardziej się rozchodzą. Obecnie to teoretycy są bliżsi procesowi dziania się żywej kultury, a – paradoksalnie – zinstytucjonalizowani praktycy są od niego najdalsi.

Jak starałam się pokazać na wykresie 1, instytucjonalny model przekazywania treści kulturalnych preferuje odbiorców *zreplikowanych* (ważne żeby byli liczni), głównie *biernych*. (Mało kto zwraca uwagę na fakt, że rzadko można wśród nich spotkać wyrafinowanych koneserów, którzy powinni być efektem takiej tradycyjnej edukacji kulturalnej). Z kolei odbiorcy kwalifikowani do kategorii tych, którym trzeba *wyrównywać szanse uczestnictwa w kulturze*, są konceptem wybitnie niedomyślanym, jeśli idzie o konsekwencje takich zabiegów. Np.: czy aby owo *wyrównanie szans* nie skutkuje najczęściej wykorzeniem z jednej kultury i niezbyt udanym zakorzeniem w innej? W gruncie rzeczy za edukatorów wypowiedziały się tu historia, a wcześniej literatura, bowiem typ idealny (i jednocześnie tragiczny) takiego odbiorcy przedstawia np. Martin Eden, tytułowy bohater trochę dziś zapomnianej powieści Jacka Londyna. Wreszcie w modelu instytucjonalnym największym problemem są odbiorcy *nieosiągalni* albo *uchylni*. Tych *outsiderów*, geniuszy i buntowników już jako dzieci trudno osiągnąć i wtłoczyć w ramy zajęć pozalekcyjnych. Funkcjonują na marginesach edukacji kulturalnej, wymagają szczególnego traktowania, bywają nieznośni, ale to oni tworzą najcenniejsze wartości kultury, pośmiertnie zwykle wchodząc do jej wysokiego panteonu. Postać *punkowego* Mozarta z filmu Miłosa Formana „Amadeusz” jest ich dobrym przykładem.

”

W deklaracjach dotyczących ideału człowieka kulturalnego pojawiają się zjawiska i dziedziny życia wyklęte przez obrońców wysokiej kultury, a bliskie konstruktowi żywej kultury.

O nadawcach i odbiorcach kulturalnych treści, funkcjonujących w opisanym modelu, można jeszcze wiele powiedzieć. Zwróćmy uwagę, że zarówno jedni, jak i drudzy, co wynika z licznych badań, m.in. Tomasza Szlendaka, Mirosława Duchowskiego, Anny Sekuły oraz moich¹⁰, są dzisiaj zdezorientowani, często wycofani w rejony innych kultur niż ta zaprogramowana przez edukację kulturalną.

⁹ Por. np. hasło *Kultura ludowa*, w: *Wielozródłowy Słownik Kultury*, Obserwatorium Żywej Kultury, źródło: <http://ozkultura.pl/wpisy/289> oraz *Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*, red. Barbara Fatyga, Ryszard Michalski, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2014.

¹⁰ Por. przyp. 2.

Tabela 2. Czy Polacy są kulturalni? Czyli deklarowane uczestnictwo w kulturze a wyobrażenia o człowieku kulturalnym, odpowiedzi w %

Człowiek kulturalny przynajmniej raz w roku powinien:	Powinien bywać	Rzeczywiście wykonywał daną czynność
odwiedzać bibliotekę	59	28
uczestniczyć w spotkaniach towarzyskich	56	81
przeczytać książkę	55	57
obejrzeć spektakl w teatrze	52	11
odwiedzić muzeum	43	16
być w kinie	43	30
być w operze lub operetce	41	2
być na wystawie malarskiej	40	9
być na koncercie muzyki poważnej	39	3
być na odczycie i prelekcji	38	8
być na imprezie artystycznej, folklorystycznej, festynie	36	42
być na imprezie sportowej, meczu	22	28
być na koncercie muzyki pop, młodzieżowej, jazzowej itp.	22	22

Źródło: TNS OBOP, Warszawa 2001, badania z 2000 roku na reprezentatywnych losowych próbach Polaków powyżej 15 roku życia, N=1013 i N=1041 osób.

Odbiorcy kultury zbadani przy pomocy pomysłowej metodologii¹¹ przez TNS OBOP pokazali z kolei, jak duża jest w ich głowach rozbieżność między tym, jakie – ich zdaniem – powinny być skutki edukacji kulturalnej (w postaci człowieka kulturalnego), a jakie są w rzeczywistości. Są one, co widać z danych zamieszczonych w tabeli 2, dosyć mizerne. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że w deklaracjach dotyczących ideału człowieka kulturalnego pojawiają się zjawiska i dziedziny życia wyklęte przez niezłomnych obrońców wysokiej kultury, a bliskie konstruktowi żywej kultury.

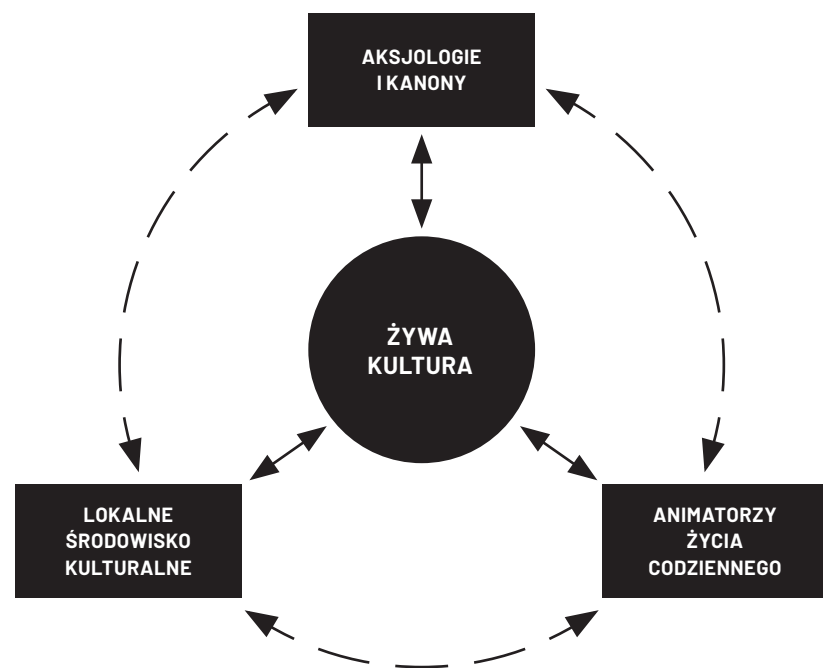
O WYSIŁKACH I STARANIACH

Na scenie edukacji kulturalnej, po stronie nadawców treści, są jeszcze inni partnerzy interakcji, np. animatorzy kultury, którzy szybciej przyswajają sobie zarówno wnioski płynące z teorii, jak i – na ogół w otwarty sposób – poszukują nowych metod działania i oddziaływania kulturalnego. Animacyjny schemat krążenia treści edukacyjnych przedstawiam na wykresie 2.

¹¹ Np. między badaniem tego, *jak być powinno*, a tego *jak jest*, zrobiono półroczną przerwę.



Wykres 2. Animacyjny model przekazywania treści



Źródło: oprac. własne.

Model animacyjny, wraz z tzw. CALowską metodą pracy¹², ma szansę stać się jedną z najbardziej demokratycznych i upodmiotawiających sieci społecznego tworzenia i wymiany w kulturze. Nie oznacza to jednak, że animatorzy kultury są odporni na wszelkie grzechy tradycyjnej edukacji kulturalnej. Wszędzie tam, gdzie animacja kultury jest mechanicznie zalecana jako panaceum na wszystkie bolączki tradycyjnej edukacji kulturalnej i jedyne rozwiązanie jej problemów, nieuchronnie musi dojść (i dochodzi) do zrutynizowania i zbiurokratyzowania tej odmiany dyskursu kulturalnego. Dzieje się tak dlatego, że bardzo łatwo jest *zakląć rzeczywistość*, nadając nową nazwę starym strukturom, sposobom działania i przez to podtrzymując legitymizację ludzi, którzy udowodnili już swe braki kompetencyjne na omawianej tu niwie.

W podsumowaniu można rzec, iż: po pierwsze, każda forma ingerencji w żywą tkankę społeczno-kulturową wymaga jasnego zdania sobie sprawy, na jakich przesłankach i wartościach ta ingerencja ma się opierać. Rutynowi

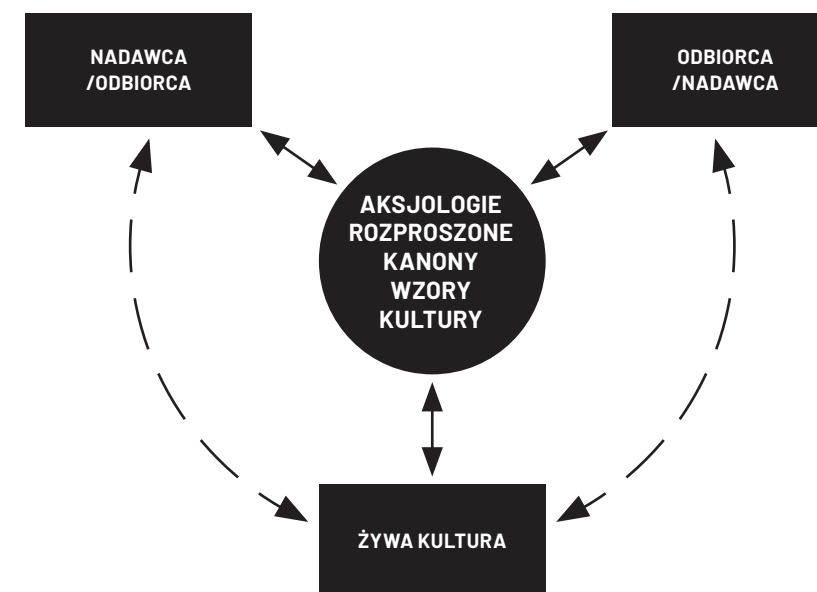
¹² Stowarzyszenie CAL swoją metodę opiera na budowaniu wspólnoty, aktywności i samoorganizacji. Więcej informacji na ten temat można znaleźć na stronie internetowej: www.sas.cal.org.pl.

krzewiciele kultury nie lubią jednak się tym zajmować, co wykazały badania będące podstawą przywoływanych wyżej raportów. Po drugie, dzianie się żywej kultury coraz bardziej odstaje od zinstytucjonalizowanych praktyk edukacyjnych, ale na razie nie powoduje to w nich większych przemian, albowiem siła tradycyjnych instytucji i dyskursu jest ciągle wielka.

O ODEJŚCIU ODBIORCÓW

Efektów zarysowanej wyżej sytuacji po stronie odbiorców czy też konsumentów kultury, jest kilka. Spróbuję je wymienić. Jak pokazują liczne badania, mapa uczestnictwa w kulturze budowana w oparciu o tradycyjne jego rozumienie, ukazuje rosnące sfery tzw. wykluczenia z kultury oraz rozpraszanie i zmienność form uczestnictwa. Jak przekonująco udowodnił to ostatnio Tomasz Szlendak, klientelą instytucji kultury są przede wszystkim dzieci i młodzież (w ramach obowiązków szkolnych) oraz emeryci. Pozostałe kategorie społeczne uczestniczą w kulturze bądź incydentalnie i marginalnie, bądź zaspokajając swe potrzeby przy pomocy tzw. niskiego przekazu kultury popularnej, dzięki kolorowej prasie, telewizji i kulturze *eventowej* (na imprezach *pod chmurką*).

Wykres 3. Internetowy model krążenia treści



Źródło: oprac. własne.

Ambitniejsi odbiorcy kultury przenoszą swoje dyskursy do Internetu, bowiem tam mogą bez nadmiernej presji wymieniać role, stając się też nadawcami i twórcami. Model krążenia treści w tym obiegu pokazuje wykres 3.

Tę enklawę wolnej twórczości kulturalnej zwolennicy tradycji pragnęliby okiełznać, głównie dlatego, że nie potrafią jej kontrolować. Będąc gorącą zwolenniczką zarówno tego medium, jak i wolności w ogóle, jako obserwatorka kultury muszę jednak wyrazić choćby tę wątpliwość, czy aby Internet nie sprzyja poszerzaniu się takiej formy kultury, w której wszyscy mówią, niewielu zaś słucha (ze zrozumieniem).

W każdym razie jest to na pewno, obok animacyjnego, kolejny model łamiący prymat autorytatywnego nadawcy, co przy owego nadawcy wątpliwych kompetencjach – jest już postępem w przełamywaniu barier komunikacyjnych i rzeczywistym udostępnianiu udziału w kulturze.



III NieKongres Animatorów Kultury poświęcony współpracy z samorządami pod hasłem „Siła współpracy”. Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 2018. Fot. Maciej Kaczyński



KULTURA SZEROKA

Kultura szeroka uszczęśliwia – przeczytajcie dlaczego! Tak w skrócie można by podsumować główne przesłanie poniższego tekstu odnoszącego się do książki *Kultura szeroka. Księga wyjścia*, w której to pojęcie zadebiutowało dziesięć lat temu. Był to jednak debiut mało medialny, bo potrójny: pojęcia kultury szerokiej, polskiego tłumaczenia raportu *Five Ways to Wellbeing* oraz powiązania obu wzajemną relacją. Dzięki temu udało się uporządkować i wzbogacić obraz współczesnej kultury na polu teoretycznym oraz znaleźć dla niej racjonalne przełożenie na wymierne osobiste i społeczne korzyści. Z drugiej jednak strony pojawiło się wtedy za dużo nowej treści na raz i chyba za wcześnie, aby mogła być zrozumiana i przyswojona. Dlatego być może dopiero poniższy tekst napisany dekadę później wzbudzi takie zainteresowanie tematyką „kultury dla szczęścia”, na jakie ona zasługuje.

Księga wyjścia kultury szerokiej pokazuje, że kultura jest czymś więcej, niż się dotychczas wydawało. Opisuje ona na przykładach rozległy obszar społecznych działań kulturalnych mających oddolny i spontaniczny charakter, zwanych kulturą niezależną, nieformalną, alternatywną, niszową, amatorską, offową czy fanowską – „samoobsługową”. Stereotypowo stoi ona w opozycji do kultury nazywanej wysoką, mainstreamową, oficjalną, masową, popularną lub narodową, którą tworzą profesjonalści szanowani za wyjątkowe osiągnięcia. O ile kultura mainstreamowa szuka doskonałości w wąskiej specjalizacji i tworzy podział na artystów i publiczność, kanon i margines, o tyle kultura szeroka rozwija się horyzontalnie, właśnie na obrzeżach kanonów. Jest bliska, dostępna, włącza, uczy, zachęca do aktywności. Ma prosumpcyjną i „samoobsługową” naturę. Pojęcie kultury szerokiej zostało wymyślone, aby pokonać tę opozycję i uzupełnić kulturę wysoką o wymiar „szerokości”, tworząc z obu jedną całość.

Takie myślenie o kulturze powoli, ale trwale się rozwija i umacnia. Coraz częściej postrzega się ją nie poprzez wybitne jednostki okłaskiwane przez tłum, ale w kategoriach zrównoważonego rozwoju. Coraz częściej myśli się o mierzeniu dobrobytu obywateli nie (tylko) wskaźnikiem PKB, lecz również jakimś „indeksem szczęścia”, po raz pierwszy zastosowanym w Bhutanie, kraju biednym, ale o silnej tożsamości kulturowej.

Można wskazać cztery charakterystyczne rysy kultury szerokiej, które wyłaniają się z tekstów zamieszczonych w jej *Księdze wyjścia*:

- Zasada „zrób to sam”, czyli DIY (Do It Yourself). Jest to filozofia przedsiębiorczości, wedle której lepiej jest samemu coś stworzyć lub zorganizować niż to kupić lub mieć podane na tacy. DIY ma

ściśły związek z działaniami amatorskimi, obywatelskimi i ekologicznymi. Warto zauważyć, że w języku polskim słowo „amator” oznacza zarówno nieprofesjonalistę, jak i zapaleńca.

- Tworzenie kapitału społecznego. Wspólne zainteresowania i działania rozwijają sieć kontaktów i wzajemnego zaufania. Ponieważ kultura szeroka tworzona jest na początku bez pieniędzy, jedyny jej zasób stanowi właśnie kapitał społeczny. Razem łatwiej o rezultaty DIY.
- Edukacja i kreatywność. Kultura szeroka twórczo przekształca lub aktywnie wykorzystuje jakieś źródło: tradycję, przestrzeń miasta, kulturę popularną, krajobraz, co wymaga zdobycia wiedzy o tym źródle. Aktem kreacji może tu być zarówno tworzenie nowych treści, jak i fotografowanie, wędrowanie czy upiększanie przestrzeni. Punkt ciężkości w tych działaniach jest położony na relację, grę z kontekstem, a nie na ekspresję siebie.
- Tworzenie trendów. Kultura szeroka jest źródłem nowych pomysłów, koncepcji, stylów, które potem przedostają się do mainstreamu.

Poza tymi czterema cechami, środowiska kultury szerokiej różnią się między sobą wszystkim: krytycznym lub afirmacyjnym podejściem do rzeczywistości, stosunkiem do rynku, formą organizacji i osobowością prawną, czasem istnienia, liczebnością, statusem społecznym itd. Nie przeszkadza to jednak wielu ich członkom sympatyzować z kilkoma środowiskami jednocześnie. Opisy poszczególnych grup kultury szerokiej w *Księdze wyjścia* zostały przeważnie oddane ich reprezentantom lub liderom z sugestią, aby odnosili się do wspólnych kategorii opisu, takich jak nazewnictwo, miejsca, działania czy bolączki. Ostatecznie każdy autor opowiada o swoim środowisku tak, jak mu wygodnie, własnym językiem i w formie, którą uznał za najlepszą. Wszystkie one wciągają czytelnika w charakterystyczny żargon, opisują właściwe dla środowiska aktywności, wartości i motywacje, przekazując ich smak i klimat. Za przykład niech posłuży opis środowiska miłośników kolei autorstwa Michała Kręzela. Po jego lekturze pozazdrościmy im bezkrwawych łowów na lokomotywy.*

* Wstęp napisany z wykorzystaniem tekstu *Coming-out*, w: *Kultura szeroka. Księga wyjścia...*, dz. cyt., s. 209–211. Pełna informacja bibliograficzna na s. 69. Tekst dostępny online: Marcin Skrzypek, *Coming-out kultury szerokiej*, „Kultura Enter” nr 7(36)/2011, <http://kulturaenter.pl/article/coming-out-kultury-szerokiej>

JAK SIĘ BAWIĆ BEZ ALKOHOLU?

PIĘĆ DRÓG DO LEPSZEGO SAMOPOCZUCIA

Marcin Skrzypek

Kulturalny obywatel jest tańszy w utrzymaniu. Tak wynika z brytyjskich badań, które burzą stereotyp myślenia, że kultura jest czymś niekonkretnym, za co się płaci. Okazuje się, że wręcz przeciwnie: ma ona przełożenie na pięć prostych aktywności, które oszczędzają nasze pieniądze i zdrowie, bo czynią nas szczęśliwymi. Może dzięki pandemii stać nas na taką zmianę paradygmatu myślenia o kulturze?

JAK ODKRYTO, ŻE KULTURA WYCHODZI NA ZDROWIE

W 2010 roku opublikowano raport *Pięć dróg do lepszego samopoczucia (Five Ways to Wellbeing)*¹ będący podsumowaniem badań *desk research* na temat czynników wpływających na zdrowie i jakość życia. Badania przeprowadziła New Economics Foundation dla Departamentu Biznesu, Innowacji i Umiejętności rządu Wielkiej Brytanii w ramach projektu „Mental Capital and Wellbeing”². Projekt miał bardzo pragmatyczny cel: co zrobić, aby Brytyjczycy jak najlepiej rozwijali się mentalnie i mieli jak najlepsze samopoczucie. Temat wraca, bo dzięki pandemii kapitał mentalny oraz czynniki wpływające na zdrowie i jakość życia nabrały konkretnych kształtów, a dobre samopoczucie stało się dobrem pilnie poszukiwanym. Jak napisał Wieszc: „Ile cię trzeba cenić ten tylko się dowie, kto cię stracił”.

- 1 Jody Aked, Nic Marks, Corrina Cordon, Sam Thompson, *Five Ways to Wellbeing. A report presented to the Foresight Project on communicating the evidence base for improving people's well-being*, The New Economics Foundation, październik 2008. Wydawca upowszechnił wnioski z raportu w formie pięciu memów z hasłami i ich krótkimi opisami (tamże, strona trzecia nienumerowana), przykład dalszej popularyzacji wraz z filmem na irlandzkiej stronie Five Ways to Wellbeing.
- 2 Założenia badań Mental Capital and Wellbeing: *This project considered how to achieve the best possible mental development and mental wellbeing for everyone in the UK in the future*.

Marcin Skrzypek, *Jak się bawić bez alkoholu? Pięć dróg do lepszego samopoczucia*, źródło: <https://kongresruchowmiejskich.pl/nasze-tematy/kultura-w-miescie/item/115-jak-bawic-sie-bez-alkoholu>, 27 maja 2021.





Ściśle mówiąc, raport ten nie miał w założeniach nic wspólnego z kulturą, natomiast podkreślał wagę relacji społecznych, nauki i kultury dla długości i jakości życia. Przegląd wyników wielu międzynarodowych badań, z którego wnioski znalazły się w tym raporcie, wykazał, że osoby, które utrzymują kontakt z innymi, są aktywne, zwracają uwagę na swoje otoczenie, nieustannie się uczą i dają coś innym od siebie – żyją dłużej i mają poczucie większego spełnienia w życiu.

Porady te można by zbyć uśmiechem pobłażliwości, gdyby nie fakt, że stosowanie ich jest specjalnością animacji kultury. Bazuje ona właśnie na kontaktowaniu ludzi ze sobą, proponowaniu im różnych form aktywności, uczeniu nowych umiejętności, rozwoju wrażliwości i na dzieleniu się: czasem, zainteresowaniami, doświadczeniem, refleksjami itd. Udana impreza, nie tylko stricte kulturalna, jest zawsze koktajlem kilku takich działań. One są treścią naszych miłych wspomnień. Tym samym wnioski z brytyjskich badań sugerują, żeby spojrzeć na sektor kultury z zupełnie innej perspektywy niż dotychczas. Być może główną misją społeczną tego sektora powinno być poprawianie ludziom humoru za pomocą kultury, a nie krzewienie kultury dla niej samej.

”

Misją społeczną tego sektora powinno być poprawianie ludziom humoru za pomocą kultury, a nie krzewienie kultury dla niej samej.

Dziesięć lat temu łączono ekonomię z kulturą głównie poprzez koncepcję klasy kreatywnej i przemysłów kultury, czyli tego wszystkiego, co w kulturze da się bezpośrednio spieniężyć. Czas pokazał, że nie daje to jednak żadnych ciekawych implikacji w praktyce. *Business is business*. Połączenie ekonomii z kulturą poprzez zdrowie wydaje się być ciekawszą koncepcją, a fakt, że uczyniono to w naukowym raporcie sfinansowanym przez brytyjskie Ministerstwo Biznesu i Innowacji, a nie kultury czy zdrowia, bardzo uwiarygadnia zawarte w nim wnioski.

PIĘĆ DRÓG DO LEPSZEGO SAMOPOCZUCIA

Wyniki brytyjskich badań były niezwykle ważne dla polityki sektora spraw publicznych w Wielkiej Brytanii i w innych krajach, takich jak Francja, które zrozumiały, że stanu zdrowia obywateli i stabilnego rozwoju społecznego nie da się mierzyć wyłącznie wskaźnikami ekonomicznymi. Zawarte w raporcie wnioski jego autorzy zamknęli w krótkiej formule pięciu rad w stylu „jak żyć”, które co prawda nie mają naukowego charakteru, ale za to świetnie nadają się do popularyzacji i stosowaniu w życiu codziennym:

Szukaj kontaktu... Z ludźmi wokół Ciebie. Z rodziną, przyjaciółmi, kolegami i sąsiadami. W domu, pracy, szkole i w Twojej społeczności. Pomyśl o nich jak o fundamentach swojego życia i zainwestuj swój czas w ich rozwój. Rozwijanie tych kontaktów będzie wsparciem i wzbogaci każdy Twój dzień.

Bądź aktywny... Idź na spacer lub pobiegaj. Wyjdź z domu. Przejeźdź się na rowerze. Zagraj w coś. Uprawiaj ogródek. Tańcz. Ruch sprawia, że czujesz się dobrze. Przede wszystkim znajdź taką aktywność fizyczną, która sprawia Ci radość i która pasuje do Twojego poziomu mobilności i kondycji.

Zwracaj uwagę... Bądź ciekawy. Dostrzegaj piękno. Zwróć uwagę na to, co niecodzienne. Zauważ zmiany pór roku. Delektuj się chwilami, kiedy idziesz do pracy, jesz obiad czy rozmawiasz z przyjaciółmi. Miej świadomość otaczającego Cię świata i tego, co czujesz. Refleksja nad swoim doświadczeniem pomoże Ci zrozumieć, co jest dla Ciebie ważne.

Nie przestawaj się uczyć... Spróbuj czegoś nowego. Wróć do dawnych zainteresowań. Zapisz się na kurs. Podejmij się nowego zadania w pracy. Napraw rower. Naucz się grać na instrumencie lub gotować swoją ulubioną potrawę. Postaw sobie cel, którego realizacja sprawi Ci satysfakcję. Uczenie się nowych rzeczy da Ci większą pewność siebie, a także dostarczy zabawy.

Dawaj... Zrób coś miłego dla przyjaciela lub obcego. Podziękuj komuś. Uśmiechnij się. Oddaj swój czas innej osobie. Dołącz do grupy. Dostrzegaj potrzeby innych, tak jak dostrzeżesz swoje. Widok siebie i własnego szczęścia włączonego w szerszą społeczność może dać niewiarygodną satysfakcję i zbudować relacje z ludźmi wokół Ciebie³.

Do tego zestawu można by dodać tylko jedną poradę: Twórz... Bądź kreatywny. Akt twórczy, zrobienie czegoś w praktyce, daje człowiekowi jedyną w swoim rodzaju satysfakcję. Można go jednak uznać za pochodną zwracania uwagi, nauki nowej umiejętności, szukania kontaktu i dawania. Ponadto, nie jest on całkowicie pod naszą kontrolą, a twórcza niemoc może pogorszyć samopoczucie zamiast je polepszyć, więc niech to będzie szósta droga do lepszego samopoczucia ale „dla chętnych”.

UKRYTY KOSMOS KULTURY

Paradoksalnie, nowatorstwo i użyteczność spojrzenia na kulturę przez pryzmat *Pięciu dróg do lepszego samopoczucia* polega na jej uprzedmiotowieniu i uproszczeniu. Tradycyjnie podchodzimy do kultury z nabożną czcią jako do filaru ludzkiej cywilizacji. Panuje przekonanie, że jest ona ważna sama przez się, a jeśli dostarcza komuś pozytywnych przeżyć, to przy okazji. Brytyjski raport odwraca tę zależność, odwołując się do egalitarnego, powszechnego i osobistego poczucie szczęścia jako priorytetu. A jeśli osiągamy je za pomocą praktyk kultury, to też dobrze.

³ Tłum. Konrad Szluga, Ewa Kipta, w: *Kultura szeroka. Księga wyjścia. Broad Culture. The Book of Coming-out*, red. Marcin Skrzypek, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2011, s. 9.



Dla kogoś, kto lubi chodzić z kijkami, pomagać innym albo gotować, wnioski brytyjskich badaczy tylko potwierdzają codzienne doświadczenia i uzasadniają, dlaczego warto to robić. Jest to przyjemne i takie ma być. Teoria zgadza się z praktyką. Dla sektora kultury niosą one jednak dużo poważniejsze implikacje, a mianowicie nasuwają przypuszczenie, że kultura może być niejako produktem ubocznym czegoś tak prozaicznego, jak dążenie ludzkości do lepszego samopoczucia, do szczęścia. Jeśli ktoś przyzwyczaił się do myślenia o niej pojęciami pisanymi wielką literą takimi jak: Prawda, Dobro, Piękno czy Tradycja, może uznać taką opinię o niej za deprecjonującą.

Poczuciu frustracji, że w ten sposób strąca się kulturę z należącego jej piedestału, towarzyszy jednak pewna ulga, bo intuicyjnie czujemy, że nasze tradycyjne myślenie o kulturze jest trochę skostniałe i dyskryminujące. Naturalne mechanizmy rynkowe powodują, że wizerunek kultury kształtowany jest przez jej największe osiągnięcia i postacie, co w konsekwencji tworzy strefę wykluczenia z niej osób, które tych osiągnięć nie pojmują, albo nie stać ich na nie. Z drugiej strony rolę wielkich postaci kultury przejmują coraz częściej celebryci czy influencerzy będący produktami mediów napędzającymi rynek, a nie ludźmi kultury. Tak zaś ceniona symboliczna przestrzeń kultury, oprócz pozytywnych wartości, niesie z sobą wielki potencjał podziałów i animozji, co niestety mamy ostatnio możliwość obserwowania na żywo. Kto z animatorów kultury nigdy nie zwątpił w sens swojej pracy dla tej idei, niech pierwszy rzuci kamieniem.

”

Naturalne mechanizmy rynkowe powodują, że wizerunek kultury kształtowany jest przez jej największe osiągnięcia i postacie, co w konsekwencji tworzy strefę wykluczenia.

Zatem, jeśli kultura jest dla nas ważna, *Pięć dróg* początkowo powoduje, że tracimy grunt pod nogami, ale potem nagle wiele spraw nabiera nowego sensu. Widzimy, że da się inaczej „połączyć kropki”. Kropki są te same, ale można w nich zobaczyć inny kształt. Chodzi tylko o te pięć prostych działań wymieszanych ze sobą w najróżniejszych formach, proporcjach i konfiguracjach, oddalonych od wszelkiej ideologii i polityki. Nie muszą one nic kulturze zabierać. Wręcz przeciwnie: mogą ją wzbogacić, jeśli tylko uznamy, że kultura może nie mieć monopolu na wartości, które są w niej ważne. Nie musimy się przejmować faktem, że w porządku *Pięciu dróg do lepszego samopoczucia* wielkie wydarzenia i dzieła mistrzów mieszczą się na jednej półce z zachwytem nad gałązką kwitnącej wiśni. Japończycy już dawno to odkryli.

BRYTYJSKI ŁĄCZNIK

Informacje o wnioskach z brytyjskiego raportu pojawiły się w języku polskim prawdopodobnie po raz pierwszy w 2011 w ramach starań Lublina o tytuł ESK 2016 w książce

Kultura szeroka. Księga wyjścia wydanej przez Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”⁴ oraz w jednym z towarzyszących jej artykułów na stronach „Kultury Enter”⁵. Książka ta ukazuje na konkretnych przykładach dwudziestu pięciu niszowych środowisk kulturalnych, w większości opisanych przez ich przedstawicieli, jak w praktyce samemu można realizować zalecenia *Pięciu dróg do lepszego samopoczucia* i to bez decydującego wsparcia publicznego mecenatu⁶.

Wnioski z raportu New Economics Foundation dotarły do nas dzięki François Matarasso, angielskiemu konsultantowi lubelskiej aplikacji ESK 2016. Zaproponował on włączenie ich do projektu strategii rozwoju kultury Lublina 2020 towarzyszącego aplikacji. Miał to być łącznik między kulturą a ekonomią odpowiadający na pytanie osobom mniej przejmującym się wartościami niematerialnymi, po co właściwie inwestować pieniądze w kulturę, skoro nie przynosi żadnych wymiernych zysków.

Wielkie wydarzenia i dzieła mistrzów mieszczą się na jednej półce z zachwytem nad gałązką kwitnącej wiśni.

”

Jeśli 1) *Pięć dróg do lepszego samopoczucia* czyni ludzi szczęśliwszymi, a 2) ludzie szczęśliwsi są zdrowsi, czyli 3) są bardziej produktywni i stanowią mniejsze obciążenie dla systemu ubezpieczeń społecznych; jeśli ponadto 4) *Pięć dróg* jest praktykowanych w sektorze kultury, ergo pieniądze wydawane na kulturę przyczyniają się do zwiększania zysków i zmniejszania strat w gospodarce. Zatem warto finansować kulturę, „co było do udowodnienia”. Mówiąc krótko, kulturalny obywatel jest tańszy w utrzymaniu, a to już jest w oczach wielu ekonomicznie i technokratycznie myślących decydentów bardzo poważny i twardy argument na rzecz kultury.

KRÓTKA KARIERA NOWEJ MYŚLI

Choć początkowo wnioski z brytyjskiego raportu wydawały się bardzo obiecującą perspektywą dla rozwoju kultury, nie zrobiły one kariery w dokumentach strategicznych Lublina. Uczciwie mówiąc, nie za bardzo było wiadomo, jak je wykorzystać, bo nie miały za wiele wspólnego z *business as usual* sektora kultury. Świetnie natomiast wpasowały się

4 *Kultura szeroka. Księga wyjścia...*, dz. cyt., s. 9.

5 Marcin Skrzypek, *Coming-out kultury szerokiej*, „Kultura Enter” nr 7(36)/2011.

6 Są to: wolontariusze, kuglarze, osadnicy alternatywni, animatorzy ruchu folkowego, bębniarze, poeci, osoby uprawiające capoeirę, fani fantastyki, ruch rycerski, muzyczna scena niezależna i amatorska, teatr alternatywny, arteterapia, miłośnicy kolei i komunikacji miejskiej, motocykliści, rowerzyści, skateboardziści, kibice sportowi, raperzy, twórcy streetartu, środowisko Tektury (niezależnego „domu kultury”), społecznicy dbający o przestrzeń publiczną („nowi mieszczanie”), twórcy i animatorzy komiksu i turyści piesi.



w twórczy niepokój starań o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, który promował nowe idee w dziedzinie aktywności mieszkańców zgodnie z kanonem wartości ESK. Jedną z takich idei była „kultura szeroka”.

Określenie „kultura szeroka” zostało wymyślone po to, aby zebrać pod wspólnym mianem i docenić cały osobny obszar oddolnych działań opisywanych wieloma terminami takimi jak: kultura niszowa, oddolna, obywatelska, niezależna, nieformalna, alternatywna, amatorska, offowa, fanowska czy kontr-kultura. Działania te nie są mainstreamowe i przez to ich nazwy mają nieco stygmatyzujący charakter, bo ośrodkiem prestiżu jest jednak kultura mainstreamowa, a szczególnie wysoka. Chodziło więc o to, żeby ich nowe zbiorcze określenie nie dystansowało się przynajmniej od kultury wysokiej, tej wspieranej przez państwo i samorządy, lecz jakoś ją uzupełniało.

„Kultura szeroka” dobrze spełniła rolę takiego określenia, ale początkowo nie wносиła nic nowego poza intencją dowartościowania się. Podobnie wyniki brytyjskich badań też same w sobie nie miały siły przebicia. Natomiast obie te koncepcje razem wzięte okazały się świetnie pasującymi częściami tej samej układanki, będąc dla siebie nawzajem pragmatycznym *raison d'être*. Można było postawić tezę, że wspólnym mianownikiem i specjalnością kultury szerokiej jest spontaniczna realizacja zasad *Pięciu dróg do lepszego samopoczucia*. Jeśli więc zależy nam na zdrowiu, angażujmy się w kulturę szeroką, a jeśli zastanawiamy się, co wyróżnia kulturę szeroką, odpowiedź znajdziemy w brytyjskich badaniach.

W wyniku tej fuzji powstała wspomniana *Księga wyjścia* kultury szerokiej, a dzięki koniunkturze na ESK 2016, koncepcja ta odbiła się pewnych echem w Polsce. Niestety, zupełnie przykryła ona wnioski z raportu New Economics Foundation, które nigdy potem nie zaistniały szerzej w odbiorze społecznym jako autonomiczny głos zwracający uwagę na prozdrowotny aspekt działań kulturalnych.

BARIERY PRZYSWAJALNOŚCI JĘZYKOWEJ

Dlaczego *Pięć dróg do dobrego samopoczucia* nie zrobiło spontanicznej kariery ani w Lublinie, ani w Polsce? Dlatego, że język nie jest jednorodnym środowiskiem poznawczym podlegającym wyłącznie prawu pragmatyki. Jeśli coś jest mądre i użyteczne, to wcale nie musi się z tych powodów rozpowszechnić. Obieg języka nie jest penetrowalny dla wszystkich znaczeń w jednakowy sposób. Są w nim niewidoczne strumienie i zastoiska, które potrafią błyskawicznie wypromować jeden błahy komunikat, a zatopić inny wartościowy.

Dobrze w języku rozpowszechniają się „skrzydlate słowa”: przysłowia, powiedzenia, sentencje, dowcipy, kolokacje rytmiczne i ładnie brzmiące. Świetnie widać to zjawisko na przykładzie memów internetowych, które stały się nową dyscypliną sztuki. Stworzenie memu wiralowego, czyli rozprzestrzeniającego się w mediach jak pandemia, jest dziś marzeniem każdego specjalisty od promocji. Nawiasem mówiąc, taka też intencja towarzyszyła wprowadzeniu do obiegu określenia „kultura szeroka”.

Jeśli chodzi o *Pięć dróg do lepszego samopoczucia* można wskazać co najmniej osiem powodów, dla których ta koncepcja nie trafiła dziesięć lat temu na podatny grunt w sektorze kultury. O kilku z nich była już mowa powyżej:

- Trudno jest promować jedną nową ideę przy pomocy drugiej nowej idei, jak było w przypadku kultury szerokiej i *Pięciu dróg*.
- Koncepcja polskiej kultury jest dość konserwatywna i opiera się na wartościach symbolicznych, ideach, a nie na pragmatycznych korzyściach społecznych takich jak np. zdrowie, szczęście.
- Współczesna kultura ma charakter gwiazdorsko-finansowy. O jej wizerunku decydują znane postacie i pieniądze: zarobki, umowy, wnioski, rozliczenia. Innymi słowy promuje ona działania spektakularne, wymierne i płatne. Tymczasem stosowanie *Pięciu dróg* jest kameralne, subiektywne i bezkosztowe.
- Publiczne rozumienie kultury kształtuje zwyczaj mnożenia pojęć, które utrudnia myślenie holistyczne i syntetyczne w celach praktycznych. *Pięciu dróg* jest zaś tylko... pięć i więcej nie trzeba. Nie są więc one atrakcyjne dla nauk dyskursywnych, natomiast dotyczą konkretnych doświadczeń dających obserwowalny skutek w postaci poprawy kondycji psychofizycznej.
- Rezultaty stosowania *Pięciu dróg* nie były przedmiotem szerszych badań i ewaluacji po 2011 roku, lecz pozostały w użyciu jako praktyczna zasada i metoda heurystyczna⁷.
- Kilkanaście lat temu konkurencją dla *Pięciu dróg* były przemysły kreatywne, które wydawały się przełomem w myśleniu o kulturze pod kątem wymiernych korzyści i miały za sobą silne lobby biznesowe.
- Kilkanaście lat temu myślenie o zdrowiu i szczęściu nie było modne, więc brakowało kontekstu dla koncepcji powiązań kultury z dobrym samopoczuciem.
- Nie umiemy w zadowalający sposób przetłumaczyć na polski słowa *wellbeing*, ponieważ w języku polskim temat szczęścia w życiu codziennym nie był zbyt popularny.

NOWE OTWARCIE

Jednak przez te kilkanaście, które minęły od debiutu *Pięciu dróg*, trochę się na świecie pozmiało. Właściwie wokół każdego z tych pięciu tematów stworzył się autonomiczny obszar wartości, więc być może również w kulturze pojawiła się nowa nisza na tego typu myślenie.

Szukaj kontaktu... Sfera kontaktów międzyludzkich stała się czymś namacalnym dzięki rozwojowi mediów społecznościowych, nawiasem mówiąc podbitych przez rynek i politykę, które tym samym ukazały jej obiektywną i wymierną wartość. Pandemia dodatkowo dowartościowała kontakty bezpośrednie.

⁷ Więcej o zastosowaniu *Five Ways to Well-being* w kulturze: *Telling Stories: The arts and wellbeing in North Liverpool* (Liverpool był Europejską Stolicą Kultury w 2008 roku) i *Culture Does Good. Turku Wellbeing Programme 2008–2012* (Turku było Europejską Stolicą Kultury w 2011 roku), więcej odniesień: Evidence gap: Five Ways to Well Being.



Być aktywny... Aktywność fizyczna trafiła pod strzechy. Jest podstawą nowej piramidy żywienia. Widzimy, że o zdrowie trzeba dbać przez całe życie, bo coraz później się umiera, więc lepiej zachować sprawność jak najdłużej. A tej nie sprzyja siedzenie i bezruch. Więc ludzie na potęgę biegają, chodzą z kijkami, jeżdżą rowerami, morsują itd. Chcą to robić stale, a nie dopiero po czterdziestce.

Zwracaj uwagę... Uwaga i świadome przeżywanie doświadczeń urosły do rangi osobnej dyscypliny samorozwoju. Kluczem jest tu słowo *słow: life, city, food...* Ale chyba najbardziej zauważalnym trendem jest robienie zdjęć. Ludzie zauważają i afirmują w ten sposób wszystkie piękne chwile swojego życia: kota, potrawę, rysunek dziecka, piękny widok, nadejście nowej pory roku.

Nie przestawaj się uczyć... Coś zmieniło się w naszym podejściu do konsumpcji. Jakkolwiek dalej lubimy zakupy, to jednak ludzie zdają się intuicyjnie wyczuwać, że doszli do granic potencjału zadowolenia z nowych produktów. Uczą się więc nowych rzeczy: pieczenia chleba, gotowania, uprawy roślin, rzemiosł artystycznych itd.

Dawaj... Dawanie i dzielenie stały się nowym rodzajem inwestowania, płacenia i samopomocy. Codziennie pojawiają się rozmaite zbiórki i zrzutki, organizuje się punkty wymiany książek, jedzenia i w zasadzie wszystkiego. Nawet wypożyczanie samochodów nazywamy *car sharingiem*, bo to lepiej brzmi niż wypożyczanie.

”

Wokół każdego z tych pięciu tematów stworzył się autonomiczny obszar wartości.

Ponadto nastąpił ogólny wzrost społecznego zainteresowania źródłami i zasadami dobrego samopoczucia. Pierwszym było duńskie *hygge* (domowa przytulność, jak znalazł na kwarantannę), do którego wkrótce dołączyły kolejne: szwedzkie *lagom* (właściwe proporcje), japońskie *ikigai* (powód do życia), norweskie *hville* (odpoczynek), a nawet fińskie *kalsarikännit* (picie w gaciach w domowym zaciszu). Opinia publiczna zaczyna zauważać problem zdrowia psychicznego dzieci i w ogóle neuronaukowych podstaw funkcjonowania ludzi. Przestajemy wstydzić się mówić o depresji. Z tematu tabu, a potem choroby celebrytów, stała się ona czymś, co może dotknąć każdego.

Zmiany te wystrzyła pandemia, dzięki której wpływ dobrego samopoczucia psychofizycznego na odporność zaczął konkurować z Rutinoscorbinem. Nagle dostrzegliśmy, jak ważnym elementem naszego życia są rzeczy, które wcześniej byliśmy skłonni bagatelizować: możliwość pójścia do zwykłego lasu, na koncert, spotkania kogoś twarzą w twarz. Zaczęliśmy bronić tych swobód powołując się wręcz na konstytucję i za cenę mandatu. Nawet jeśli sami możemy jakoś przeczekać stan izolacji, martwimy się o młodzież, która całe dni spędza przed ekranami. Lockdown pokazał, jak ważne są relacje międzyludzkie, a także,

że istnieje coś takiego jak „kultura samoobsługowa”, domowa, spontaniczna i wolontarystyczna, która po prostu jest ludziom potrzebna, twórcom i odbiorcom, niezależnie od systemu dystrybucji pieniędzy i prestiżu kultury oficjalnej.

Ryzyko utraty dobrego nastroju stało się społecznym problemem życiowym. W takich sytuacjach nie potrzebujemy metod naukowej ewaluacji, bo sami czujemy co się dzieje. Jeśli przynosi nam ulgę kontakt z drugim człowiekiem, aktywność fizyczna, altruistyczny odruch lub stymulacja mózgu przez naukę lub afirmację, po prostu to robimy i w tym tkwi szansa na ponowne odkrycie *Pięciu dróg do lepszego samopoczucia*. Możemy dziś kupić nawet cały *Atlas szczęścia* (już drugie wydanie) z przepisami na dobry nastrój z 31 krajów, w tym z Polski (nasz przepis na szczęście: „jakoś to będzie”). Za wieloma z nich stoją różnorodne badania potwierdzające wnioski z brytyjskiego raportu. Jeśli więc jesteśmy w stanie przełknąć 146 porad z *Atlasu*, to tym bardziej warto się zainteresować tymi pięcioma.

Lockdown pokazał, jak ważne są relacje międzyludzkie, a także, że istnieje coś takiego jak „kultura samoobsługowa”.

”

JAK SIĘ BAWIĆ BEZ ALKOHOLU

Raport New Economics Foundation ma neutralny charakter. Łączy jedynie przyczynę ze skutkiem na gruncie holistycznej wiedzy o tym, jak działa nasz mózg. Robisz to – czujesz się tak. Jest to klocek wiedzy, który pasuje do wielu kontekstów. Został on przygotowany nie tylko do użytku prywatnego, ale przede wszystkim do wykorzystania w politykach i usługach społecznych. Możemy więc tę wiedzę zastosować, żeby doraźnie zadbać o zdrowie czy poprawić sobie humor⁸, albo długofalowo przeciwdziałać objawom depresji czy wypalenia zawodowego⁹. Nauczyciel lub animator kultury może tę wiedzę zastosować narzędziowo wobec swoich podopiecznych, aby im pomóc w nauce lub wzbogacić ich przeżycia.

Najważniejszy jest jednak szerszy kontekst, a mianowicie fakt, że brytyjski raport odkrywa przed nami zupełnie nowe oblicze samej kultury i korzyści płynących z tego sektora usług publicznych. Upraszczając dla podkreślenia efektu, kultura w świetle *Pięciu dróg* odpowiada na fundamentalne pytanie: jak się bawić bez alkoholu? Przepis jest prosty: wyciągnij ludzi z domu, spotkaj ich ze sobą, daj im coś od siebie, pomóż im dostrzec lub

8 Jak to działa: <https://www.nhs.uk/conditions/stress-anxiety-depression/improve-mental-wellbeing/>; <https://www.mind.org.uk/workplace/mental-health-at-work/taking-care-of-yourself/five-ways-to-wellbeing/>

9 Na brytyjskiej rządowej stronie Mental capital and wellbeing znajdziemy np. link do facebookowego profilu organizacji Mind For Better Mental Health popularyzujący wiedzę nt. profilaktyki i samopomocy dobrego samopoczucia.



zrobić coś nowego. Będą w lepszym humorze, co pozytywnie wpłynie na ich układ immunologiczny, a dodatkowo zetkną się z jakąś inną propozycją spędzania wolnego czasu niż siedzenia w multimedialnych czy szukania wrażeń w używkach. To już bardzo dużo.

Takie powiązanie kultury z prozą życia, umiejscawia ją w szerszym spektrum zjawisk codziennych, a tym samym zbliża do osobistych doświadczeń człowieka. Dzięki temu kultura wychodzi ze swojego nieco autystycznego stanu zapatrzenia w siebie, w którym jest sobie sama treścią i formą, a staje się treścią ludzkiego życia, o co przecież zawsze chodziło. Kultura nie może żyć we własnym świecie, musi służyć człowiekowi. Człowiek jest drogą kultury, trawstując słowa Jana Pawła II; człowiek konkretny, dążący do lepszego samopoczucia, które pomaga mu uśmiechnąć się do drugiego człowieka.

Wydaje się, że poprzez *Pięć dróg* kultura odzyskuje swój zintegrowany, holistyczny charakter obecny w starożytności. Dzięki nim możemy wreszcie „zalegalizować” w obszarze kultury przez duże *K* i połączyć w jedno takie pojęcia jak kultura osobista (sprzyja kontaktom) czy kultura fizyczna (sprzyja endorfinom). Możemy włączyć w jej obręb rozległe obszary ludzkich aktywności takie jak wolontariat, plac zabaw, ogrodnictwo, turystyka, krajoznawstwo, krajobraz, ekologia, gotowanie czy zonglerka.

”

Wydaje się, że poprzez „Pięć dróg” kultura odzyskuje swój zintegrowany, holistyczny charakter obecny w starożytności.

Myślenie o kulturze jako medium *Pięciu dróg do lepszego samopoczucia* ukazuje nam nowe priorytety jeśli chodzi o kulturalne potrzeby mieszkańców. Przede wszystkim potrzebujemy więcej miejsc spotkań. Nie od razu jakichś wypasionych domów kultury, ale po prostu miejsc z podstawowym wyposażeniem i kimś czuwającym nad całością. Po drugie, wokół nich powinny być bezpieczne i rozległe miejsca do zabawy dla dzieci i młodzieży. Takimi miejscami powinny być zresztą nasycone wszystkie osiedla.

Trasa spacerowa powinna być takim samym priorytetem jak parking. Oprócz dróg rowerowych należy wyznaczać ścieżki dla chodźców i biegaczy, żeby mieli alternatywę dla betonowych chodników. Powinniśmy mieszkać w ładnym otoczeniu, aby nasza uważność nie sprawiała nam cierpienia wynikającego z patrzenia na brzydotę. W przypadku wielu oddolnych działań kulturalnych warto byłoby zastosować wsparcie inne niż poprzez projekty. Czasem wystarczy nie przeszkadzać lub coś ułatwić, a wsparcie finansowe bardziej zdecentralizować i uwrażliwić na małe spontaniczne inicjatywy pojawiające się jednorazowo *ad hoc* w grupie mieszkańców. Lista kolejnych postulatów wynikających z *Pięciu dróg* odnośnie polityki kulturalno-społecznej i zagospodarowania przestrzeni miejskiej czeka na opracowanie.

NIE BÓJMY SIĘ SZCZĘŚCIA

Pozostaje problem leksykalny, jak przetłumaczyć *wellbeing*. Do czego te „pięć dróg” powinny prowadzić w języku polskim, aby chciało się nimi podążać, a tym bardziej, aby zainteresowali się nimi poważni urzędnicy w swoich wydziałach kultury i politycy w swoich obietnicach wyborczych? Wybrana dekadę temu do tłumaczenia pomyślność raczej się nie sprawdziła, bo tylko margines jej znaczenia ma związek z *wellbeing*. Dobrostan – powoli wchodzi do użycia, ale wciąż kojarzy się z hodowlą zwierząt. Obiecujące jest zdrowie, może samo w sobie nie chwytliwe, ale chętnie nadstawiamy ucha, jeśli media radzą, co robić, żeby być zdrowszym. Jesteśmy w tym temacie przygotowani na wszelkie niespodziewane wskazówki, więc może i *Pięć dróg* dałoby się w ten sposób spopularyzować.

Póki co na potrzeby niniejszego tekstu wybrany został wariant „dobre samopoczucie”, potem poprawione na „lepsze samopoczucie”, opcjonalnie „dobry nastrój”. Nawet takie subtelności mają znaczenie. W atmosferze, jaką stworzyła nam pandemia, brzmi to dobrze. Czujemy złe samopoczucie, nie wstydzimy się tego i szukamy, co zrobić, aby mieć to samopoczucie lepsze. Ten punkt widzenia jeszcze nie trafił pod strzechy decydenckich biur, ale powoli dobry nastrój staje się wyzwaniem społecznym również w ich środowisku, bo wszyscy jesteśmy takimi samymi ludźmi. Pandemia nas zrównuje i tym samym sprzyja ludzkiej empatii i solidarności.

Szkoda tylko, że samo ludzkie szczęście pozostaje wciąż czymś zbyt abstrakcyjnym i osobistym, aby o nim mówić wprost jako o polityce społecznej. Choć trzeba powiedzieć, że jest na fali wznoszącej. Warto odnotować tu głos prof. Ewy Bobrowskiej, która wprost sygnalizuje, za Hanną Arendt, potrzebę wprowadzenia poczucia szczęścia do sfery publicznej:

mając rządy demokratyczne, nie udało się nam wytworzyć sfery publicznej. Wiele znaleźć można na to dowodów, w kontekście tych rozważań najważniejszy wydaje się jednak zanik publicznego szczęścia – szczęście w powszechnej świadomości przeniosło się bowiem do sfery prywatnej. Ta na pierwszy rzut oka błaha sprawa, przy bliższym wejrzeniu okazuje się bardzo istotna. Z jej powodu nieliczni zaangażowani w sprawy publiczne ludzie, czy to działający w stowarzyszeniach, czy też pełniący funkcje publiczne, nie mogą liczyć na zbyt wielkie uznanie i szacunek¹⁰.

Choć to zabrzmiało nieco utopijnie, ale może udałoby się przeprogramować nasze myślenie o sektorze publicznym w taki sposób, aby służył on naszemu szczęściu? Dla wielu jego pracowników otwartych na ludzkie potrzeby może to być inspirujące.

¹⁰ Ewa Bobrowska, *Szczęście publiczne w Podłężu*, inspiro.org.pl, 2015, źródło: <https://inspiro.org/2017/05/03/szczescie-publiczne-w-podlezu/>



MIŁOŚNICY KOLEI

ŁOWCY LOKOMOTYW

Michał Krężel

KIM JESTEŚMY

Miłośnicy kolei to osoby zainteresowane szeroko pojętym tematem kolejnictwa. Między sobą nazywamy się „Mikolami”, choć podgrupa zajmująca się dokumentacją fotograficzną, czyli fotografowaniem (foceniem), nazywana jest „focistami”. W kręgach pracowników kolejowych można usłyszeć określenie „miłośniki”.

Portal oraz Galeria istnieją od 2008 roku¹. Ze współzałożycielem, moim imiennikiem, poznałem się w 2007 roku na jednej z ogólnopolskich galerii kolejowych. W rozmowach na GG wielokrotnie dyskutowany był temat braku odpowiedniego kanału informacyjnego, jak i archiwum dla województwa lubelskiego. Po pewnym czasie (kilka miesięcy) zapadła decyzja o utworzeniu strony. Następnie, po kolejnych kilku miesiącach dołączył do nas trzeci z administratorów Portalu.

Nasza grupa, czyli redakcja Portalu składa się z trzech osób, obsada Galerii jest już większa – około 10 czynnych współpracowników oraz ponad 20 biernych, posiadających konta i dodających zdjęcia oraz komentarze. Większość użytkowników pochodzi z województwa lubelskiego, choć są także osoby z Pomorza, Ziemi Radomskiej, Kielecczyzny.

Jako portal skupiamy się przede wszystkim na opisywaniu zmian w rozkładach, na ilostanach taborowych zakładów znajdujących się na terenie Lubelszczyzny, a także na zbieraniu wszystkich ciekawostek z regionu dotyczących naszego hobby, jakim jest kolej. Analizujemy i opisujemy także problemy kolei. Wspieramy akcje służące poprawie bezpieczeństwa na przejazdach kolejowych w Polsce. Załoga galerii jest bardzo zróżnicowana, zarówno pod względem wykonywanych profesji, wieku, jak i miejsca zamieszkania.

¹ Wspomniane przez autora strony już nie są dostępne z powodu awarii serwera, ale z tematyką można zapoznać się na kanale Michała Krężela na YouTube.



Lokomotywa SM48 w Złójcu z „Bydgoszczaninem”. Fot. Michał Krężel z książki *Kultura szeroka...*, dz. cyt., s. 111.

Michał Krężel, *Miłośnicy kolei. Łowcy lokomotyw*, w: *Kultura szeroka. Księga wyjścia. Broad Culture. The Book of Coming-out*, red. Marcin Skrzypek, Ósrodek „Brama Grodzka - Teatr NN”, Lublin 2011, s. 110-117, źródło: http://www.biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=29958&from=&dirids=1&ver_id=&lp=4&ql=. Poszerzona wersja tekstu: Michał Krężel, *Kultura szeroka. Łowcy lokomotyw*, „Kultura Enter” 2011, nr 6 (35), <http://kulturaenter.pl/article/kultura-szeroka-lowcy-lokomotyw/>





Nie wszyscy z nas w równym stopniu interesują się koleją. Niektórym wystarczy samo fotografowanie, inni zaś poświęcają długie godziny oraz spore środki finansowe, by poprzez nabywanie literatury, czytanie fachowych for czy też rozmowy zdobywać wiedzę dotyczącą kolei – budowy lokomotyw, zasad ich działania, historii linii kolejowych. Łączy nas chęć dokumentowania kolejowej rzeczywistości na Lubelszczyźnie i poza nią.

”

Łączy nas chęć dokumentowania kolejowej rzeczywistości na Lubelszczyźnie i poza nią.

KSYWY LOKOMOTYW

Miłośnicy Kolei posiadają swój swoisty szyfr – lokomotywy mają swoje przezwiska: Gagary (seria ST44, ciężkie liniowe lokomotywy spalinowe produkcji radzieckiej), Rumuny (seria ST43, liniowe lokomotywy spalinowe produkcji rumuńskiej), Stonki (SM42, lokomotywy manewrowe produkcji polskiej), Polsaty (SU42, uniwersalne lokomotywy spalinowe, nazywane tak ze względu na niebiesko-żółte malowanie, odchodzące powoli do historii ze względu na nadawanie im firmowych barw właściciela), Byki (ET22, elektryczna liniowa lokomotywa towarowa), Jamniki lub Bolek i Lolek (ET41, dwuczłonowa ciężka elektryczna lokomotywa towarowa, nazywana tak ze względu na dwa człony, z których się składa), Tamara bądź Walentyna (SM48, ciężka manewrowa lokomotywa spalinowa produkcji radzieckiej). Oprócz tego występują takie lokomotywy, jak: Angliki (serie EU06 i EU07, ze względu na ich angielskie pochodzenie), Czapajewy (seria ET42, ciężka dwuczłonowa liniowa lokomotywa towarowa produkcji radzieckiej), Bombowce (ciężka dwuczłonowa liniowa lokomotywa towarowa produkcji czeskiej), Sputniki (ET21, nazywane tak z powodu radzieckiego pochodzenia elementów elektrycznych), Świnie (seria EP08, nazywana tak ze względu na pierwotne pomarańczowe malowanie), Trumny (seria SM31, nazywana tak ze względu na wygląd lokomotywy) czy też Odkurzacze (seria SP32, odgłos silnika przypomina dźwięk odkurzacza). Jednostki serii EN57 określane są mianem Żółtków (od schematu malowania, żółto-niebieskiego) bądź też Kibli. Do szynobusów przyłączyło małe ciekawe określenie Kolzłomy (seria SA107, ze względu na ilość awarii) lub Pesozłomy (seria SA103 i SA134).

Także wagony posiadają swoje określenia, jak choćby Gruchy, czyli wagony serii Ugpps do przewozu materiałów sypkich, czy Talboty, czyli wagony serii Fals do przewozu materiałów sypkich odpornych na działanie warunków atmosferycznych. Wśród wagonów pasażerskich występują Bipy, Bohuny, Bonanzy oraz Mechpomy. Lokomotywnię nazywamy „szopą”, robotników pracujących na torach „Marianami”, pracowników Straży Ochrony Kolei „sokistami” lub „sokołami”, ludzi pracujących na nastawniach – „wajchowymi”.

MIEJSCA

Nie posiadamy jako takiego szczególnego miejsca, choć dużym sentymentem darzymy Linie Hutniczą Szerokotorową (LHS), bez wyszczególnienia konkretnego miejsca. LHS uważane jest przez wielu Miłośników w Polsce za miejsce magiczne, a pewna grusza, rosnąca niedaleko tzw. Kanionu, jest uważana za miejsce kultu. Nie ma nic lepszego niż zimne piwko, kiełbaska z grilla i widoczny spod gruszy tor LHS ;) Swoją popularność Linia zawdzięcza przede wszystkim kultowym pojazdom Miłośników, tj. lokomotywowi ST44. Dźwięk pracy ich silników oraz odgłos ich trąb znacząco poprawia samopoczucie wielu z nas. Można wręcz uznać, że „majówka poza LHS to majówka stracona”. Na początku maja każdego roku Roztocze zaludnia się ludźmi z całego kraju, których łączy chęć obcowania na łonie przyrody z majestatycznymi „Gagarinami” ciągnącymi wypełnione rudą żelaza wagony do Huty Katowice. Można powiedzieć, że w rejonie stacji Zwierzyniec robi się wtedy wręcz ciasno.

WYPADY

Zajmujemy się przede wszystkim fotografowaniem: zorganizowanym oraz spontanicznym (tzw. wypad). Wiele ze zorganizowanych wyjazdów opisywanych jest w formie relacji wraz z dołączonymi zdjęciami. Wypadki spontaniczne rodzą się zazwyczaj w przypadku występowania szadzi, nagłego pojawienia się słońca lub lokomotyw niewystępujących na co dzień na naszych torowiskach. W trakcie wypadów przemieszczamy się zazwyczaj pomiędzy „miejscówkami”, czyli miejscami, z których można ładnie wyeksponować pociąg. Zdarza się, że podjęta zostaje decyzja o pogoni za pociągiem, kiedy jedzie ciekawa lokomotywa, skład lub warunki pogodowe pozwalają na wykonanie interesujących zdjęć danego pociągu w kilku miejscach. Niestandardowym wyposażeniem pomagającym fotografować pociągi jest drabinka dwu- lub trójszczeblowa, dzięki której można znaleźć się wyżej o pół metra nad poziomem gruntu, co czasami ma niebagatelny wpływ na kadr.

W naszym środowisku panuje podział, jeśli chodzi o „uwielbienie” danego typu lokomotywy. Szynobusów i „Kibli” nie lubi prawie nikt, dominującą część zajmują podziały „Gagarin” kontra „Rumun”. Obie serie mają swoich zagorzałych zwolenników, jak i przeciwników. Cytując jednego z użytkowników pewnej ogólnopolskiej galerii: „Plus za brak »Gagarina« na zdjęciu”. Inni zaś, widząc „Tarabajło” (ST43), zaznaczają najniższą dostępną ocenę wręcz odruchowo.

IMPREZY

Przedstawiciele Portalu są obecni na każdej imprezie odbywającej się na Lubelszczyźnie: Dni Transportu Kolejowego, Dzień Kolejarza czy też coroczny przejazd pociągu Izby Tradycji Kolejowej z Lubartowa, który jedzie z Lublina do Łukowa po nieczynnej linii. Jest to impreza cykliczna, odbywająca się w każdą ostatnią niedzielę sierpnia. Oprócz tego nasi przedstawiciele obecni są

na imprezach odbywających się na terenie całego kraju, ale takich imprez w roku jest bardzo mało. Najczęściej jest to przejazd starym taborem po mało uczęszczanej linii. W czasie przejazdu organizowane są tzw. foto stopy, czyli zatrzymania pociągu służące sfotografowaniu go w jakimś klimatycznym miejscu. Imprezy te cieszą się tak dużą popularnością, że niekiedy już po dwóch dniach od ogłoszenia nie ma na nie wolnych miejsc. Na wielu liniach jest to jedyna możliwość przejazdu taborem „klasycznym” lub ostatnia szansa na zaliczenie danej linii kolejowej.

LUDZIE

W samym Lublinie jest ok. 30 osób, które w jakiś sposób archiwizują polską kolej; w województwie w sumie może 50. Większość z nas zna się tylko z galerii i forów. Formuła organizowanych w województwie imprez niewiele się zmienia, więc jeśli ktoś był raz, to już drugi raz na imprezie się nie pojawi. Na szlaku też trudno jest kogoś spotkać. Jedni mają czas w ciągu tygodnia, inni tylko w weekendy. Poza tym każdy z nas ma upatrzone miejsca, którymi dzielimy się z niechęcią.

POTRZEBY

Chcielibyśmy być lepiej rozumiani przez niektórych pracowników kolei, dla których człowiek z aparatem w pobliżu torów jest zagrożeniem porównywalnym z terrorystą. Od dłuższego już czasu przepisy nie zabraniają fotografować terenów kolejowych, ale wiele osób o tym nie wie. Gdybym jeszcze miał sobie czegoś życzyć, to przede wszystkim jak najwięcej planowych obiektów do fotografowania.



III NieKongres Animatorów Kultury. Zdjęcie wszystkich uczestników NieKongresu.
Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 2018. Fot. Maciej Kaczyński



POSZERZANIE POLA KULTURY

Dlaczego „poszerzanie pola kultury” spotyka się z krytyką? Bo można się w nim pogubić. Autor nawiązuje do tych obaw lekko kpiącym początkiem tytułu „ja poszerzam, ty poszerzasz”, ale dalej radzi czytelnikom raczej oswoić się z tym zjawiskiem i pomaga im je zmapować. Wszystko sprowadza się do dwóch głównych punktów:

Kto i jak poszerza pole kultury:

1. Oddolnie i spontanicznie poszerzają je twórcy lub uczestnicy kultury, gdy to, co robią czy lubią, nie mieści się już w dotychczasowych schematach rozumienia kultury.
2. Odgórnie i z rozmysłem poszerzają je osoby pełniące różne funkcje społeczne, wprowadzając do dyskusji nowe pojęcia i kategorie, a robią to poprzez:
 - selektywne włączanie nowych sposobów konsumowania dóbr kultury;
 - przedefiniowanie kultury traktowanej jako ewoluujący sposób adaptacji ludzi do zmieniającej się rzeczywistości;
 - afirmację, czyli promowanie stygmatyzowanych dotychczas form życia kulturalnego.

„Poszerzanie pola kultury” budzi obawy o to, że:

- burzy dotychczasową hierarchię wartości i może prowadzić do nihilizmu;
- burzy porządek instytucjonalny, zagrażając interesom jego dotychczasowych beneficjentów;
- wprowadza chaos paraliżujący zarządzanie kulturą.

Autor nazywa te obawy nieporozumieniami, które nie są w stanie zatrzymać naturalnego procesu poszerzania kultury. Warto zauważyć, że przyczyną tych obaw są relacje władzy – „poszerzanie pola kultury” utrudnia jej kontrolę.

Cały niniejszy rozdział *NieAntologii* dotyczy zwiększania zakresu, w jaki możemy rozumieć kulturę. Podchodzi jednak do tego z nieco innej strony niż poniższy tekst, a mianowicie odnosząc kulturę do pewnych tradycyjnych wartości mających znaczenie w kontekście jej animowania. Być może czytelnik uzna tę metodę „poszerzania pola kultury” z alternatywną wobec powyższych, które wzbudzają obawy.

„JA POSZERZAM”, „TY POSZERZASZ”...

POSZERZANIE POLA KULTURY I WYNIKAJĄCE STĄD NIEPOROZUMIENIA

Marek Krajewski

Słowo poszerzać, według *Słownika Języka Polskiego PWN* ma dwa, ale bardzo bliskie znaczenia: „1. »uczynić coś szerszym, obszerniejszym, bardziej rozległym«; 2. »powiększyć zakres, zasięg czegoś; też: uzupełnić coś o coś lub o kogoś«”. Oba wskazują na to, iż efektem poszerzenia jest uczynienie czegoś bardziej rozległym, przesunięcie granicy tak, że wewnątrz niej znajdzie się to, co pozostawało dotąd na zewnątrz, uczynienie outsiderów insiderami. Nie inaczej jest w przypadku „poszerzania pola kultury”, a więc procesu, o którym przynajmniej od kilku lat intensywnie dyskutujemy w odniesieniu do tego, co można określić mianem sektora kultury¹, ale który ma swoje konceptualne korzenie w Boasowskiej koncepcji relatywizmu kulturowego², intensywnie wzmocniane następnie przez

- 1 Duża w tym zasługa gdańskiego zespołu, związanego z Pomorskim Centrum Badań nad Kulturą UG, Instytutem Kultury Miejskiej oraz Instytutem Badań nad Gospodarką Rynkową, który od 2011 roku, w sposób konsekwentny realizuje projekty badawcze skupione wokół tego, co nazywa „paradygmatem poszerzeniowym”, więcej informacji na temat działań tego zespołu: <https://wns.ug.edu.pl/centrum-kultury/dorobek>
- 2 Zob. Franz Boas, *Umysł człowieka pierwotnego*, Nomos, Kraków 2010; Ewa Kopczyńska, *Metoda i pasja. Antropologia kulturowa Franza Boasa. Z wyborem pism*, Nomos, Kraków 2012.

Marek Krajewski, „Ja poszerzam”, „Ty poszerzasz”... Poszerzanie pola kultury i wynikające stąd nieporozumienia, w: *Pomorskie poszerzenie pola kultury dylematy - konteksty - działania*, red. nauk. Cezary Obracht-Prondzyński, Piotr Zbieranek, Gdańsk 2017, s. 29–42. Przypisy 2–11 pochodzą od red. *NieAntologii*.





antropologię kulturową i socjologię kultury³, studia kulturowe⁴ czy też w idei kulturowego obywatelstwa⁵. Dziś, po dziesiątkach lat obecności kategorii „poszerzania pola kultury” w naszych słownikach można odnieść wrażenie, że stała się ona rodzajem worka na śmieci, do którego, jak do innych (podobnych mu, jak globalizacja, społeczeństwo sieciowe, ponowoczesność) wrzucamy wszystko, prowadząc do tego, że pojęcie to traci swoją wyrazistość. Znaczy zbyt wiele, a przez to prawie nic. Dodatkowym problemem jest cały szereg nieporozumień i uproszczeń, jakie wiążą się z tą kategorią, które dodatkowo mają nie tylko poznawcze, ale też praktyczne konsekwencje. Dlatego też chciałbym nieco bliżej przyjrzeć się *poszerzaniu pola kultury* i zastanowić się nad tym, co kategoria ta oznacza. Następnie odniosę się do kilku nieporozumień, jakie wywołuje wprowadzenie jej do słowników współczesnego namysłu na kulturą.

DWIE OSIE POSZERZENIA: ODDOLNE / ODGÓRNE I SAMORZUTNE / PLANOWANE

„Poszerzenie pola kultury” można zdefiniować jako proces, w efekcie którego bardziej rozległy staje się obszar kultury. Oznacza to pojawienie się w jego obrębie tego, co funkcjonowało dotąd poza nim – zarówno aktorów, procesów, obiektów, jak i wiążących je relacji. Można dodatkowo, jak sądzę, wskazać na przynajmniej dwie formy, w jakich poszerzenie kultury się realizuje.

Pierwsza z nich ma charakter spontaniczny i polega na pojawianiu się w polu kultury zjawisk, które są albo nowe, albo takich, których kulturowy charakter uznali ci, którzy kulturę tworzą lub z niej korzystają. Ten pierwszy rodzaj poszerzenia jest nieodłącznie

3 Benjamin L. Whorf, *Język, myśli i rzeczywistość*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002; Piotr J. Fereński, *O pochodzeniu idei: relatywizm w amerykańskiej antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012; Barbara Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy*, Ośrodek Badań Młodzieży i Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005; Ewa Nowicka, *Świat człowieka-świat kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998; *Oddolne tworzenie kultury. Perspektywa antropologiczna*, red. Sławomir Sikora, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015; *Nowe kłopoty z kulturą*, red. Sławomir Sikora, Karolina Dudek, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016; *Etnografia/Animacja/Sztuka: nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. Tomasz Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015; Rafał Drozdowski, Barbara Fatyga, Mirosław Filiciak, Marek Krajewski, Tomasz Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014; Tomasz Szlendak, Krzysztof Olechnicki, *Nowe praktyki kulturowe Polaków*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.

4 Zob. Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of culture and Society. Revised edition*, Oxford University Press, Nowy Jork 1985; Chris Barker, *Studia kulturowe: teoria i praktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; Elaine Baldwin, *Wstęp do kulturoznawstwa*, Zysk i S-ka, Poznań 2007; Chris Jenks, *Kultura*, Zysk i S-ka, Poznań 1999; *Kulturowe studia miejskie*, red. Ewa Rewers, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014; Tony Bennett, *Making culture, changing society*, Routledge, Londyn 2013; David Walton, *Introducing Cultural Studies: Learning through Practice*, SAGE, Los Angeles 2008.

5 *Culture & Citizenship*, red. Nick Stevenson, SAGE, Londyn 2002; Nick Couldry, *Culture and citizenship: The missing link?*, „European Journal of Cultural Studies” vol. 9, nr 9/2006; Renato Rosaldo, *Cultural Citizenship and Educational Democracy*, „Cultural Anthropology” vol. 9, nr 3/1991; Jan Pakulski, *Cultural citizenship*, „Citizenship Studies” nr1/1991.

związany z kulturą, o ile uznamy, iż ma ona sens wówczas, gdy jest żywa, a więc, gdy się zmienia. W tym sensie w ostatnich dekadach kultura została poszerzona o hip-hop, praktyki remixowania, internetowe memy, elektroniczne książki i muzykę dystrybuowaną jako stream, folksonomię, klubokawiarnie, street art czy slamy. Warto zauważyć też, iż tak rozumianemu poszerzaniu towarzyszą inne zjawiska, współtworzące zmianę kulturową, której jest ono częścią: obumieranie pewnych rodzajów kulturowych praktyk, znikanie niektórych instytucji kultury czy aktorów ją tworzących, pojawianie się zjawisk hybrydycznych łączących to, co nowe i co stare w nieistniejące dotąd całości, nostalgiczne powroty do tego, co już było i wiele innych podobnych fenomenów. Piszę o tym po to, by wskazać, że poszerzanie w tym pierwszym rozumieniu nigdy nie jest jedynym procesem, który składa się na kulturową zmianę. Przeciwnie, zawsze towarzyszą mu inne – przeciwstawne – zawężanie jej pola, hybrydyzacja, degradowanie niektórych z jej form. Warto o tym pamiętać, bo fetyszyzując „poszerzenie pola kultury” łatwo stracić z oczu inne, równie istotne procesy sprawiające, iż kultura jest żywa.

Pierwszy rodzaj poszerzenia jest nieodłącznie związany z kulturą, o ile uznamy, iż ma ona sens wówczas, gdy jest żywa, a więc, gdy się zmienia.

”

Druga forma, w jakiej realizuje się „poszerzanie pola kultury”, to ta, będąca udziałem osób zajmujących się jej opisywaniem, badaniem, refleksją nad nią czy też tych, którzy starają się ją zmieniać jako pole, system i sektor. Sprowadza się ona do prób „poszerzenia pola kultury” poprzez, odmienne od dotychczasowego jej definiowanie, przez objęcie badaniami poświęconymi kulturze nowych zjawisk, których dotąd nie uznawano za kulturowe, przez aktywistyczne praktyki inkluzyjne nakierowane na włączenie w zakres kultury tego, czemu takiego statusu odmawiano, przez zmiany programów działania instytucji kultury, włączające w zakres ich zainteresowania obszary nie uznawane dotąd za kulturowe. Mówiąc jeszcze inaczej – w tym drugim przypadku poszerzanie to nie tyle spontanicznie zachodzący proces za, sprawą którego pole kultury staje się bardziej rozległe, ale raczej świadomie realizowany akt włączenia doń tego, co znajdowało się dotąd poza nim.

Tym, co spaja, bardzo zróżnicowane, jak pokażę, formy poszerzania jest dążenie do uznania za kulturowe tego, co nie było w ten sposób traktowane, a więc w istocie próba redefiniowania statusu i umiejscowienia objętych tymi działaniami aspektów rzeczywistości.

WIELOWARIANTOWOŚĆ ODGÓRNEGO POSZERZENIA: SELEKTYWNE WŁĄCZENIE, PRZEDFINIOWANIE I AFIRMACJA

Obserwując dotychczasowe przejawy realizacji tej drugiej formy „poszerzania pola kultury” można wskazać na trzy jej podstawowe warianty, znacznie różniące się pod względem tego, jaki jest ich cel, jakie mają przynieść skutki, jaką koncepcję kultury się w nich celebryje.



Pierwszy z nich to „selektywne włączanie”, którego najlepszym przykładem jest sposób w jaki ewoluują GUS-owskie kwestionariusze badań uczestnictwa w kulturze. Poszerzanie polega w tym wypadku na dodawaniu pytań dotyczących nowych rodzajów mediów umożliwiających korzystanie z kultury lub form jej praktykowania, któremu jednak nie towarzyszy jakakolwiek zmiana w sposobie jej rozumienia czy umiejscawiania w obrębie szerszego porządku społecznego. Mówiąc jeszcze inaczej, efektem poszerzenia jest tu wyłącznie zwiększenie zakresu zjawisk składających się na sektor kultury, ale ją samą rozumie się po staremu: jako odrębną, dającą się wydzielić instytucjonalnie część rzeczywistości, na którą zasadniczo składa się to, co jest wytworem profesjonalnych twórców (również tych ludowych) i ewentualnie amatorów, a z czego korzystamy w ramach swoistych praktyk dających się zdefiniować jako konsumpcja dóbr kultury. Ta pierwsza forma poszerzania, choć więc stara się trzymać rękę na pulsie zmian porządku kulturowego, nie jest w stanie tego zrobić, bo jego przekształcenia to przecież nie tylko pojawianie się nowych komunikatorów, falujące częstości praktyk czytelniczych czy bywania w teatrze, ale przecież i również zjawiska, które są przyczyną tych przeobrażeń – nowe statusy instytucji kultury, nowe tożsamości, rodzaje wrażliwości i potrzeby jej uczestników, zmieniające się stosunki klasowe czy międzygrupowe i wiele innych. To również, a może przede wszystkim przeobrażenia relacji spajających to, co tworzy kulturę, a więc w istocie jej radykalna zmiana. Ta ostatnia nie polega więc na tym, że w polu kultury pojawiają się nowe zjawiska, ale na tym, że ich obecność przeobraża to czym kultura była dotąd. „Selektywne włączanie” zaledwie symuluje akt *poszerzania pola kultury*, bo jego efektem nie jest taka zmiana postrzegania tej ostatniej, która pozwalałaby na zrozumienie przeobrażeń, które w niej zachodzą. Jest nim raczej reprodukcja tego, jak rozumiano ją, zanim tego typu przekształcenia zaczęły zachodzić.

”

Kultura to nie tyle sektor życia społecznego, ale raczej sposób adaptowania się do rzeczywistości

Drugi z wariantów poszerzania to „prze definiowanie”. Jego efektem jest dokonanie znaczącej zmiany w sposobach rozumienia kultury, a co za tym idzie przebudowanie tego, w jaki sposób postrzegamy jej rolę i umiejscowienie w szerszym porządku społecznym. W tym wariantcie uznawanie za kulturowe tego, czemu takiego statusu odmawiano ma przede wszystkim na celu pokazanie, iż rola kultury jest dużo bardziej istotna niż zakładaliśmy, a więc wzmacnianie jej znaczenia. Przyjmuje się tu, że kultura to nie tyle sektor życia społecznego, ale raczej sposób w jaki dana społeczność żyje, jej specyficzny sposób adaptowania się do rzeczywistości i jej tworzenia poprzez określone praktyki kulturowe⁶.

6 Zob. Raymond Williams, *Culture is ordinary*, w: tegoż, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Verso, Londyn 1989; Ewa Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1998; Marek Krajewski, *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i społeczeństwo” nr 1/2013; *Practicing Culture. Taking Culture Seriously*, red. Craig J. Calhoun, Richard Sennett, Routledge, Nowy Jork 2007.

W perspektywie tej instytucje kultury, praca profesjonalnych twórców, praktyki odbiorcze związane z recepcją ich wytworów to zaledwie jeden z wielu aspektów kultury, która zasadniczo obecna jest wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z życiem zbiorowym, a więc w tym, jak się ubieramy, jemy, komunikujemy ze sobą, używamy swojego ciała, w tym, jak zamieszkujemy, przemieszczamy się, realizujemy potrzeby seksualne i zawieramy różnorodne związki. Taka forma *poszerzenia pola kultury* pozwala dostrzec, że podstawowa rola tej ostatniej polega na programowaniu relacji tworzących porządek społeczny – zarówno pod względem tego, co one ze sobą łączą, jak i tego, jaki posiadają charakter czy też tego, co jest poprzez nie transferowane i w jakim celu itd. Ponieważ, jak wskazano powyżej, kultura jest tu traktowana jako podstawowe narzędzie adaptacyjne, to proponowana optyka pozwala wyjaśniać zmiany form uczestnictwa w kulturze jako konsekwencję przeobrażeń szerszego porządku społecznego. Nie bez znaczenia jest też dostrzeżenie, iż kultura to również biesiadowanie, uprawa ogródka, urządzenie mieszkań, plotkowanie, sposoby przemieszczania się w przestrzeni. Pozwala to zauważyć, że sektor kultury nie ma monopolu ani na jej tworzenie, ani na uczestnictwo w niej, bo jest ona kreowana przez każdego i każdą z nas. „Prze definiowanie” jest dużo bardziej radykalną formą poszerzania niż „selektywne włączanie”, bo jego skutkiem jest całkowita zmiana rozumienia kultury. Warto pewnie wskazać również, iż ten wariant poszerzania nie jest rodzajem intelektualnej zabawy, ale raczej próbą stworzenia bardziej adekwatnych narzędzi rozumienia współczesnej kultury. Jeżeli jest bowiem tak, że żyjemy w czasach prosumpcji, dematerializacji, usieciowienia i demokratyzacji kultury, to by ją poznawać potrzeba nam narzędzi pozwalających dostrzec, iż jej polem nie są wyłącznie instytucje kultury i profesjonalny świat sztuki, że niekorzystanie z ich oferty nie oznacza braku uczestnictwa w kulturze, że można nie konsumować dóbr kultury dostarczanych przez jej przemysł i być nadal kulturalnym. To właśnie do tego sposobu rozumienia kategorii poszerzania zdają się odwoływać badacze skupieni w gdańskim ośrodku, prowadzący od kilku lat badania skoncentrowane wokół kategorii (nie)uczestnictwa w kulturze⁷.

Trzeci wariant poszerzania kultury można określić mianem „afirmowania”. U jego podstaw leży przekonanie, iż kultura jest narzędziem sprawowania władzy, reprodukcji porządku społecznego, a co za tym idzie również społecznych nierówności. Narzędziem, którego istota sprowadza się do wykluczania niektórych sposobów życia, form ekspresji kulturowej, systemów wartości i praktyk jako nieprawomocnych oraz do „afirmowania” tych, które są udziałem dominujących kategorii społecznych⁸. Poszerzanie polega w tym wypadku na walce o uznanie kulturowego statusu sposobów życia zmarginalizowanych kategorii społecznych, o dostrzeganie wartości w tym, jak adaptują się one do rzeczywistości,

7 Agata Bachórz i inni, *Punkty styczne: między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2014; Agata Bachórz, Krzysztof Stachura, *W poszukiwaniu punktów stycznych: rekonstrukcja dyskursu o problemach (nie)uczestnictwa w kulturze*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015.

8 Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005; Anna Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010; *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, red. Stuart Hall, SAGE, Londyn 2000; Tony Bennett, *Culture, class, distinction*, Routledge, Londyn 2010; Simon Stewart, *A Sociology of Culture, Taste and Value*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2014 i wiele innych.



o destygmatyzację pewnych form życia jako barbarzyńskich, prymitywnych czy niekulturalnych. Ta forma poszerzania, najpełniej wyrażająca się w idei kulturowego populizmu⁹, kulturowego obywatelstwa¹⁰, dekolonizacji, praktykach antydyskryminacyjnych, podobnie, jak *przedefiniowywanie*, ma na celu przebudowanie tego, jak widzimy porządek społeczny, ale jej cechą jest też to, że stara się ona „uwidzialnić” i dowartościować to, co zostało zepchnięte na margines przez dominującą kulturę. Tym samym forsuje ona taką wizję porządku społecznego, którego ideałem jest ład bardziej demokratyczny i inkluzyjny, oparty na przekonaniu o pełnoprawności różnych sposobów życia. Interesującym aspektem „afirmowania” jest to, że jest ono w pewnym sensie bliskie selektywnemu włączaniu. Paradoksalnie bowiem nie chodzi tu o radykalną przebudowę rozumienia kultury, ale raczej o to, by zmniejszyć jej opresyjność, uczynić ją bardziej demokratyczną. Mówiąc jeszcze inaczej podkreślanie równej wartości i prawa do istnienia obok siebie różnorodnych form kulturowych, najczęściej postulowane jest w odniesieniu do tego czym zajmują się instytucje kultury czy też edukacyjne, a więc w istocie do sektora kultury. To on wydaje się być synonimem kultury, zaś celem *afirmowania* jest uczynienie go bardziej demokratycznym.

Wyodrębnienie tych trzech wariantów „poszerzania pola kultury” wydaje mi się niezbędne, by precyzyjniej używać tej kategorii. Mam bowiem wrażenie, że rozumiemy ten proces nazbyt intuicyjnie, utożsamiając go z próbą upakowania w polu kultury większej, niż dotychczas liczby aktorów, dóbr, praktyk. Skutkiem takiej swobody w używaniu tego pojęcia jest nie tylko to, że traci ono sens, ale również kilka znaczących nieporozumień, które ono rodzi.

NIEPOROZUMIENIA BIORĄCE SIĘ Z POSZERZENIA. W OBLICZU NIHILIZMU, DEINSTYTUCJONALIZACJI I DEPROFESJONALIZACJI ORAZ BRAKU STEROWNOŚCI POLA KULTURY

Jednym z nich jest utożsamienie poszerzania z nihilizmem. Nieporozumienie to bierze się z przekonania, iż proces ten (zwłaszcza rozumiany jako „przedefiniowywanie” i „afirmowanie”) zrównuje pod względem wartości, doniosłości, znaczenia i walorów estetycznych wszystkie możliwe do pomyślenia sposoby bycia w kulturze, a więc np. czytanie książek i uprawę ogródka, śpiewanie i przeklinanie, malowanie obrazów i gotowanie obiadu. Ponieważ wszystko jest tak samo godne uznania, to nie ma też wartości, bo te są zawsze hierarchiczne, są wyborem czegoś przed czymś innym. Kiedy więc zrównujemy wartość wszystkich form kulturowych, to w istocie niszczyliśmy też porządek aksjologiczny, stając się tym samym nihilistami. Nieporozumienie polega w tym przypadku na tym, iż uznanie za kulturowe tego, co z różnych powodów funkcjonowało poza polem kultury, nie jest jednoznaczne z uznaniem równej wartości tego, co w jego obręb w ten sposób zostało włączone. Celem poszerzania jest raczej uświadomienie, że istnieją różne sposoby życia,

9 Zob. John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010; Jim McGuigan, *Cultural populism*, Routledge, Londyn 1992.

10 Zob. przyp. 5.

komunikowania się, przeżywania świata i że wszystkie one są kulturowe. Chodzi też o „uwidzialnienie” tego, co zostało zmarginalizowane ze względu na kulturową dominację pewnych kategorii społecznych. To zaś, które z tych sposobów życia, form wyrażania siebie, praktyk uczestnictwa uznajemy za wartościowe powinno być przedmiotem otwartego dialogu, sporu, konfrontacji. Mówiąc jeszcze inaczej, nie ma nic bardziej błędnego, od utożsamienia poszerzania ze zniesieniem hierarchii. Co więcej sam akt poszerzenia jest przecież gestem silnie aksjologicznym, w którym inkluzja jest traktowana jako lepsza od ekskluzji, a demokratyczny porządek społeczny jako sprawiedliwszy i mniej opresyjny od tego, który demokratycznego charakteru nie posiada. Poszerzanie to więc raczej akt „uwidzialnienia” tego, czego nie zauważaliśmy, co funkcjonowało na marginesie, co kojarzone było z innymi, niż kultura sferami życia. To jednocześnie akt włączania w obręb kultury tego, co dopiero zostanie poddane ocenie przez zbiorowość i przez jednostki. To one właśnie zadecydują, czy ten nowy aspekt posiada dla nich wartość czy też nie, czy warto go pielęgnować, czy stanie się obiektem negatywnych czy też pozytywnych identyfikacji.

Nie ma nic bardziej błędnego, od utożsamienia poszerzania ze zniesieniem hierarchii.

”

Drugie nieporozumienie to wskazanie na to, że „poszerzanie pola kultury” jest groźne dla porządku instytucjonalnego, sektora kultury, że zagraża interesom twórców, podważa autorytet tych, którzy zajmują się edukacją kulturalną czy zawodowych *gate-keeperów* działających w tym polu. Zagrożenie to miałyby płynąć z uznania za kulturowe tego, co amatorskie, dyletanckie, prosumenckie, a więc z definicji niedoskonałe. Jego źródłem miałyby być też poszerzanie zakresu dopuszczalnych praktyk kulturowych o te, które omijają instytucje kultury czy prawo autorskie. Nieporozumienie w tym wypadku polega na tym, że myli się opis istniejących zjawisk z ich stwarzaniem. Trudno oczywiście zaprzeczyć performatywnym potencjom języka (również tego naukowego), ale wskazane tu zjawiska nie pojawiły się w polu kultury za sprawą ich identyfikacji w raportach badawczych. Przeciwnie, są one raczej przejawami pierwszej z wymienionych na początku tego tekstu form poszerzania – spontanicznego i tożsamego ze zmianą kulturową. „Poszerzanie pola kultury” rozumiane jako włączanie nowych zjawisk w jej obszar poprzez ich analizowanie i badanie, to więc raczej narzędzie, dzięki któremu można te procesy lepiej zrozumieć, oswoić je, wypracować dzięki nim nowe strategie bycia w kulturze, nie zaś akt kreacji stwarzający to, co jest potem uznawane za zagrożenie. Jak ważne może być „poszerzanie pola kultury” doskonale widać, gdy przyjrzymy się współczesnemu statusowi instytucji kultury. W ostatnich latach znacznemu rozluźnieniu ulegają bowiem relacje pomiędzy nimi, a jednostkami, odbiorcami i uczestnikami. Instytucje kultury przestają być im potrzebne jako pośrednik w dostępie do kultury, jako miejsca, w których się z niej korzysta, jako podmioty kreujące hierarchie wartości dóbr kultury i jej twórców, a więc określające co należy zobaczyć, przeczytać, obejrzeć. Dzieje się tak na skutek, między innymi, tego, że dzięki pojawieniu w polu kultury jej sieciowych, silnie zdemokratyzowanych, poziomych form, jednostki potrafią się

obywać bez instytucji kultury. Identyfikacja tych nowych, sieciowych praktyk korzystania z kultury, nie jest jednak zagrożeniem dla instytucji, które się nią zajmują, ale raczej źródłem wiedzy na temat tego, jak sobie z tymi nowymi zjawiskami radzić.

Trzecie nieporozumienie to postrzeganie w akcie „poszerzania pola kultury” źródła tak dużej jego złożoności, że nie sposób nim zarządzać. Skutkiem poszerzania ma być przygodność polityki kulturalnej, mnożenie się konfliktów wokół tego, co powinno być przez nią wspierane, niejasność kryteriów oceny i ewaluowania rodzące uznaniowość i nepotyzm itd. Podobnie, jak w poprzednim przypadku również tu nieporozumienie polega na myleniu rzeczywistości z jej opisem, spontanicznego poszerzania będącego funkcją zmian kulturowych, z postulatem poszerzania. Mówiąc jeszcze inaczej, to nie ten ostatni jest źródłem tego, że polityka kulturalna jest dziś zjawiskiem niezwykle kłopotliwym (o ile nie karkołomnym)¹¹, ale raczej złożoność świata, w którym żyjemy. Można ją oczywiście zignorować i uprawiać retro politykę kulturalną, wracającą do różnorodnych form centralnego zarządzania, redukującą kulturę do roli narzędzia uprawiania polityki forsującej monologowe formy światopoglądu, ale przynosi to skutek odwrotny od zamierzonego – mnożenie konfliktów, wzrastającą złożoność monitoringu działalności kulturalnej oraz poczucia fikcyjności, nieautentyczności tego, co w ten sposób wspierane. Dużo bardziej racjonalne wydaje się być w tej nowej sytuacji uspołecznienie zarządzania kulturą, zmiana kierunku formułowania zasad polityki kulturalnej (nie z góry na dół, ale na odwrót), nie narzucanie gotowych systemowych rozwiązań, ale ich powolne konstruowanie przez zbieranie lokalnych doświadczeń.

”

Demokratyzacja kultury jest na tyle głęboka, iż cofnąć ją może tylko radykalna zmiana systemowa o dyktatorskich potencjach.

Opisane tu nieporozumienia związane z kategorią „poszerzania pola kultury” wskazują, jak ważny jest to proces i jak duże obawy on rodzi. Możemy się mu przeciwstawiać, ale zazwyczaj kończy się to na deprecjonowaniu jego opisu, nie jest zaś w stanie sprawić, że proces ten przestanie zachodzić. Nie jest, ponieważ realizuje się on w sytuacji, w której demokratyzacja kultury jest na tyle głęboka, iż cofnąć ją może tylko radykalna zmiana systemowa o dyktatorskich potencjach, a i ona pewnie wywołałaby silny opór i narodzenie nowych, niezależnych obiegów kultury celebrujących ją w formie poszerzonej o to, czego nie akceptuje się na poziomie oficjalnym. Nie jest również dlatego, że jest on paliwem efektywności działania przemysłu kulturowego – on przecież żywi się dziś różnorodnością i transgresją. Nie jest w końcu dlatego, że jego medium jest niezwykle złożona sieć komunikacyjna, produktywna w innowacje, pielęgnująca to, co niszowe. Dlatego też dużo istotniejsze od krytykowania faktu „poszerzania (się) pola kultury” jest to, by proces ten zrozumieć. To zaś będzie możliwe, gdy uzgodnimy, co mamy na myśli używając tej kategorii.





I CO TERAZ?

Czasem szkoda, że niektóre teksty się nie starzeją. Naukowcy lubią ukazywać dylematy, a dziennikarze alarmować o kryzysach. Nie-stety, czasem mają rację. Autor niniejszej analizy jako nauko-wiec i dziennikarz zastosował oba te chwytły do opisanego wnio-sków z debaty kulturalnej w ramach Kongresu Kultury 2016*. Trafił w sedno i w tym problem.

O roku ów! Obchody Europejskiej Stolicy Kultury 2016 w Polsce wydawały się kamieniem milowym rozwoju naszej świadomości kulturalnej. Tytuł otrzymał Wrocław, ale wszystkie starające się o niego miasta solidnie odrobiły pracę domową na temat tego, po co nam jest kultura i jak ją dalej uprawiać. Czytając jednak ten tekst, trudno czasem oprzeć się wrażeniu, że w 2016 roku czas się zatrzy-mał. Przysiedliśmy na tym milowym kamieniu i nie ruszyliśmy dalej, a wręcz rozbiliśmy się przy nim obozem.

Nie da się krótko podsumować tak złożonej syntezy, jaką przed-stawia autor. Można jedynie wybrać z niej jakiś znaczący cytat, np. „co uzasadnia finansowanie ze środków publicznych formy sztuki i kultury, w której uczestniczy niewielki odsetek społeczeństwa?” Obserwując rozwój sytuacji w naszym kraju, zarówno w wymia-rze komercyjnym jak i polityk publicznych, pytanie to brzmi nie-pokojąco retoryczne: nic nie uzasadnia takich wydatków, bo kul-tura powinna mieć masowego odbiorcę, rozumianego jako płaćący klient albo głoszący lud, „suweren”. Dlaczego więc w czasach Pol-skiej Rzeczypospolitej Ludowej, w której co prawda nie istniał wolny rynek, ale istniała dyktatura proletariatu, było w telewizji miejsce na wcale niepospolity Kabaret Starszych Panów? Jest on obecnie niedościgłym wzorem, choć gdyby powstał dziś, ewidentnie tra-fiałyby w gusta „niewielkiego odsetka społeczeństwa”, a więc miałyby marne szanse na finansowanie. Czy dzisiejszy lud jest skazany na przebywania w kulturowej bańce reprodukcją w kółko tylko jego ulubione melodie, to jest takie, które już słyszał i zna?

To też jest pytanie retoryczne, jeśli rozumiemy sens animacji kultury. Ktoś musi zapodawać nowe bity. Ktoś musi – używając terminologii zaproponowanej przez Urszulę Lewartowicz – pomagać odbiorcom odkrywać i sublimować, czyli uszlachetniać swoje potrzeby i gusta. To rola animatorów kultury. Parę lat po transformacji ustrojowej 1989 roku krążyło w obiegu określenie „spójność społeczna”. Między innymi to z jego powodu odgrzebaliśmy metaforę „małej ojczyzny”, aby każdy mógł w niej odnaleźć i wzmocnić swoją tożsamość i pod-miotowość. Potem kwestia spójności społecznej wróciła parę lat po wejściu Polski do Unii Europejskiej. Zagadnienie to pojawiało się m.in. we wnioskach o dofinansowanie projektów ze środków unij-nych, ze środków unijnych, dając do myślenia ich autorom. Może za wcześnie odesłaliśmy je do lamusa?

Być może współczesna kultura i sztuka, zrozumiała tylko dla „nie-wielkiego odsetka”, stała się jednak zbyt krytyczna i prowokująca dla szerszego odbiorcy, który w rezultacie przestał za nią nadążać, co wygasza wspomniane procesy odkrywania i sublimacji. Niemniej kultura dla owego „niewielkiego odsetka” musi być finansowana, bo inaczej większości odbiorców będzie skazana na ograniczoną przestrzeń ich „ulubionych melodii”. Rolą animatorów kultury jest natomiast zorganizować dla obu grup – większości i „niewielkiego odsetka” – jakiś wieczorek zapoznawczy.

* Raport *Jak jest? Mapa kultury w Polsce i jej terytoria* został zaprezentowany podczas Kongresu Kultury organizowanego przez ruch „Obywatele Kultury”. Był on wynikiem analiz interdyscyplinarnego zespołu diagnostycznego złożonego z bada-czy kultury z całego kraju. Metodologicznie badanie opierało się na analizie danych z licznych projektów badawczych doty-czących kultury, jakie ukazały się po 2009 roku. W opisie panelu dyskusyjnego debaty kongresowej, podczas której zaprezen-towano charakterystyczne opracowanie, czytamy: „mapa przed-stawia uczestników życia kulturalnego, jego najważniejsze zjawis-ka i procesy oraz powiązania między nimi, obejmując niezwykle rozległy obszar wypełniony gęstą siecią relacji łączących twór-ców, instytucje kultury i sztuki, media lokalne i ogólnokrajowe, instytucje edukacyjne, organizacje społeczne, producentów, ani-matorów, przedsiębiorców, rynki krajowe i zagraniczne, władze publiczne, odbiorców”. Raportowi towarzyszył diagram *Kultura we współczesnej Polsce* zamieszczony na s. 108-109. W pracach zespołu diagnostycznego uczestniczyli: Edwin Bendyk (Colle-gium Civitas, Uniwersytet Warszawski), Marta Białek (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”), Artur Celiński (DNA Miasta), Piotr Cichocki (Uniwersytet Warszawski), Mirosław Filiciak (Uniwersy-tet SWPS), Iza Jasińska (Instytut Studiów Zaawansowanych Kry-tyki Politycznej), Marek Krajewski (Uniwersytet im. Adama Mic-kiewicza), Iwona Kurz (Uniwersytet Warszawski), Mikołaj Lewicki (Uniwersytet Warszawski), Joanna Orlik (Małopolski Instytut Kul-tury), Tomasz Rakowski (Uniwersytet Warszawski), Beata Sta-sińska, Tomasz Szlendak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika), Alek-sandra Szymańska (Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku), Bogna Świątkowska (Fundacja Kultury Bęc Zmiana). Pierwotnie tekst raportu był opublikowany na stronie Kongresu Kultury 2016, ale podczas przygotowywania *NieAntologii* była ona zawirusowana, więc redakcja *NieAntologii* nie powołuje się na niego.

JAK JEST? MAPA KULTURY W POLSCE I JEJ TERYTORIA

Edwin Bendyk

Rok 2016. Szczególny czas dla kultury w Polsce. Nie dlatego, by można go nazwać „złotym wiekiem”, ale i nie dlatego, że można mówić o kulturalnym upadku. Kultura znalazła się w samym centrum politycznego sporu, którego logika przekłada się na interpretację naj-bardziej jednoznacznych, wydawałoby się, faktów. Oskar przyznany „Idzie” w reż. Pawła Pawlikowskiego, zamiast sprawić wszystkim radość, dla części środowisk jest obraźliwy, bo honoruje ich zdaniem film antypolski. Podobnie jest z oceną dzieł literackich, teatru. Nawet, a może zwłaszcza, muzea historyczne i ich ekspozycje wzbudzają skrajnie odmienne oceny.

Uwikłanie kultury w polityczny spór to jednak tylko wierzchołek całej góry lodowej pro-blemów, jakie dziś mamy z opisem rzeczywistości kulturalnej i artystycznej w Polsce. Co o niej wiemy? Czy np. słabe statystyki czytelnictwa powinny być powodem paniki moralnej czy jedynie odzwierciedlają proces przemiany praktyk kulturalnych Polaków? Czy powin-niśmy reagować z niepokojem na stwierdzenia o malejącej intensywności życia kultural-nego, mierzonego klasycznymi wskaźnikami uczestnictwa, jak uczęszczanie do kina, teatru, filharmonii, muzeum? Czy też przyjąć do wiadomości, że wskaźniki te nie opisują współ-czesnego pola kultury i nowych form kulturalnego zaangażowania? Dlaczego jest tak źle, skoro jest tak dobrze – dlaczego kondycja twórcy ulega prekaryzacji, mimo wzrostu nakła-dów na kulturę i rozwoju rynku kultury?

To tylko niektóre z paradoksów i pytań, z jakimi zmierzyć się musi każdy próbujący przedstawić diagnozę kultury w Polsce. Czy możliwy jest kompletny i obiektywny opis kulturalnej rzeczywistości? Kongres Kultury stworzył dobrą okazję, by zmierzyć się z tym pytaniem. Próby odpowiedzi podjął się interdyscyplinarny zespół badaczy i obserwato-rów z ośrodków w całej Polsce: instytutów badawczych, organizacji społecznych i insty-tucji kultury, jakie w ostatnich latach podejmowały badania nad kulturą. Szczęśliwie po Kongresie Kultury Polskiej w 2009 roku nastąpił wysyp projektów badawczych. Ich wyniki tworzą fascynujący, gęsty obraz niezwykle złożonego zjawiska, jakim jest kultura w Polsce.

Interpretacja tego obrazu wcale nie jest łatwa ani jednoznaczna. Wielogodzinne dys-kusje naszego zespołu nierzadko przekształcały się w gorące spory o znaczenie poszcze-gólnych informacji. To normalne, gdy spotykają się przedstawiciele różnych perspektyw poznawczych: socjologowie, etnografowie, kulturoznawcy, medioznawcy. Mamy nadzieję, że z tej konfrontacji wyłoniła się oryginalna, ciekawa synteza, która pozwoli lepiej zrozu-mieć sytuację kultury w Polsce.

Zupełnie nieoczekiwanym wsparciem dla naszych prac okazał się sam proces orga-nizacji Kongresu, a zwłaszcza tworzenia jego programu. Mechanizm otwartego naboru,



w trakcie którego zgłoszono ponad 300 tematów, a następnie głosowanie z udziałem blisko 2 tys. osób prowadzące do 42 tematów zespołów roboczych Kongresu stały się unikatowym eksperymentem społecznym. Odsłonił on samowiedzę środowisk kultury w Polsce zaangażowanych w przygotowanie Kongresu. Zdajemy sobie sprawę, że tak zbudowana próba nie jest reprezentatywna dla całego pola kultury w Polsce, niemniej jednak jest ważnym i ciekawym kontrapunktem do naszych prac, w których posługiwaliśmy się zobiektywizowaną wiedzą naukową.

KRYZYS KULTURY CZY KRYZYS W KULTURZE?

Paradoksy świata kultury zasygnalizowane we wstępie nie są unikatową cechą rzeczywistości w Polsce. Podobne dyskusje, spory i konflikty występują dziś na całym świecie. Dlaczego kultura stała się tak gorącym i jednocześnie kontrowersyjnym tematem? Bo jest przedmiotem i podmiotem głębszego i wielowymiarowego procesu, w którym wyraża się kryzys późnej nowoczesności. Najbardziej bezpośrednią jego emanacją jest ciągnący się od 2008 roku, a w zasadzie od 2007 roku kryzys gospodarczy, który rozlał się ze Stanów Zjednoczonych najpierw na Europę, a dziś odczuwa go praktycznie cały świat. Kryzys ten ma charakter systemowy – nie jest wyłącznie kryzysem w systemie. To znaczy, że aby go przezwyciężyć, nie wystarczą korekty niesprawnych elementów. Potrzebny jest nowy paradygmat rozwojowy i przebudowa ładu instytucjonalnego.

”

Potrzebny jest nowy paradygmat rozwojowy i przebudowa ładu instytucjonalnego.

W obowiązującym dziś paradygmacie zasoby nie są alokowane efektywnie: olbrzymie zasoby gotówki, sięgające 20% PKB krajów rozwiniętych, drzemą bezczynnie w rajach podatkowych, a jednocześnie w wielu krajach utrzymuje się wysoki poziom bezrobocia młodych, doskonale wykształconych ludzi. Mówiąc językiem ekonomicznym: kapitał ludzki marnuje się, bo brakuje sposobów efektywnego alokowania kapitału finansowego, by pobudzić rozwojową energię. W tym samym czasie, mimo rosnących nakładów na działalność badawczo-rozwojową w tradycyjnym sektorze B+R, innowacyjna machina zatkała się, inwencji zmieniających rzeczywistość nie przybywa. Coraz częściej ekonomiści mówią o tym, że kraje rozwinięte ogarnia sekularna stagnacja.

Problem w tym, jak z kolei zauważają socjologowie, że dotychczasowy paradygmat gospodarczy miał spore konsekwencje o charakterze strukturalnym, wykraczającym poza samą gospodarkę. Proces globalizacji gospodarczej zdominowanej przez kapitał finansowy spowodował erozję instytucji organizujących życie społeczeństw, z państwem narodowym łącznie. W efekcie społeczeństwo ukształtowane w czasach przemysłowej nowoczesności już nie istnieje. Istnieją autonomiczne, zindywidualizowane jednostki poszukujące nowych form podmiotowości i koordynacji swych działań w wymiarze jednostkowym i zbiorowym.

Dodatkowo proces ten pogłębiła i przyspieszyła zmiana technologiczna związana z rozwojem m.in. cyfrowych mediów. Postspołeczna jednostka zyskała nowe instrumenty organizowania swojego życia i zarządzania relacjami. Stała się usieciowionym indywidualistą, który swe potrzeby zaspokaja w coraz mniejszym stopniu dzięki tradycyjnym instytucjom, a coraz bardziej – polegając na społecznym systemie operacyjnym: zasobach dostępnych w sieci i kontrolowanych przez platformy komunikacji cyfrowej.

Kultura znajduje się w samym centrum tych procesów, często w ich awangardzie – to właśnie w polu kultury testowane są zazwyczaj innowacje w dziedzinie nowych form wytwarzania dóbr i usług oraz ich dystrybucji. Takie zjawiska jak prosumpcja, ekonomia współwytwarzania i współdzielenia czy eliminowanie pośredników powstały w polu kultury, by potem przeniknąć do innych sfer życia. To również pole kultury w pierwszej kolejności dotknęły zjawiska destabilizacji rynku pracy twórców i pracowników oraz wynikająca stąd prekaryzacja. Wielki Festiwal Teatralny w Awinionie został odwołany w 2003 roku ze względu na strajk zatrudnianych tymczasowo pracowników obsługi. To był pierwszy, spektakularny bunt prekariuszy, właśnie z pola kultury sygnalizujący nadejście poważnego problemu strukturalnego dotyczącego całego społeczeństwa.

To właśnie w polu kultury testowane są zazwyczaj innowacje w dziedzinie nowych form wytwarzania dóbr i usług oraz ich dystrybucji.

”

Kultura jest więc przedmiotem kryzysu strukturalnego. Jest też jego podmiotem, jako źródło semiozy – nowych opowieści o świecie nadających mu znaczenie i sens oraz umożliwiających rekonstrukcję form życia społecznego. To proces z jednej strony niezwykle twórczy, ale i obfitujący w akty kreatywnej destrukcji, prowadzące do opisywanych wcześniej paradoksalnych konsekwencji. U źródeł tych paradoksów tkwi jeden paradoks naczelny: kryzys makrosystemowy skutkuje także kryzysem kultury, nie jest jednak kryzysem w kulturze – przeciwnie, ta jest przestrzenią twórczego fermentu wynikającego z procesu semiozy.

Kryzys kultury wyraża się przez:

Kryzys legitymizacji

Wspomniana erozja instytucji społeczeństwa nowoczesnego ma swoje odbicie w osłabionej legitymizacji ładu instytucjonalnego w kulturze. Niekwestionowane dotychczas polityki kulturalne poddawane są w wątpliwość. Przykładem znowu Festiwal Teatralny w Awinionie, którego ostatnia edycja miała zmniejszony budżet.

Redukcja była odpowiedzią na pytanie, co uzasadnia finansowanie ze środków publicznych formy sztuki i kultury, w której uczestniczy niewielki odsetek społeczeństwa? To całkowicie zrozumiałe, demokratyczne pytanie w kontekście francuskiego modelu zarządzania kulturą okazało się szokujące. Kwestionuje ono bowiem wypracowany jeszcze przez André



Malraux model, w którym to państwo jest głównym aktorem odpowiedzialnym za rozwój kultury i sztuki i misję swą pełni w ramach konsensusu określającego prawomocne praktyki artystyczne i kulturowe – te zasługujące na publiczne wsparcie.

Konsensus ten jest coraz częściej podważany, bo przemiany w samym polu kultury, wywołane m.in. zmianą technologiczną, doprowadziły do rozwoju nowych praktyk kulturowych i form twórczości. Jednocześnie przemiany społeczne związane z globalizacją doprowadziły do nowych form rozwarstwienia, które znalazły także wyraz w kulturze. Finansowana ze środków publicznych kultura, a także edukacja kulturalna w szkolnictwie powszechnym zamiast włączać, zaczęła uczestniczyć w utrzymywaniu różnic społecznych.

Znaczenia kultury nie trzeba było tłumaczyć ani w okresie prezydentury Charlesa de Gaulle'a, kiedy André Malraux był drugą pod względem ważności osobą w rządzie, ani za socjalisty François Mitteranda i jego ministra Jacka Langa. Przekonanie to zmalało w XXI wieku. By je odzyskać, ministerstwo kultury Francji namówiło ministerstwo finansów, by policzyć, ile przynosi 1 euro zainwestowane w kulturę. W grudniu 2013 ukazał się czterystustronicowy raport „Wkład kultury do gospodarki we Francji”. Z opracowania wynika, że pośrednio i bezpośrednio Francja ma z kultury 104,5 mld, wielokrotnie więcej niż wynoszą publiczne nakłady. I co? Ranga ministra kultury w rządzie osunęła się poza pierwszą dziesiątkę.

”

Finansowana ze środków publicznych kultura, a także edukacja kulturalna w szkolnictwie powszechnym zamiast włączać, zaczęła uczestniczyć w utrzymywaniu różnic społecznych.

Publiczne nakłady na kulturę radykalnie obciął rząd Holandii w okresie władzy konserwatystów, którzy nie chcieli wspierać „lewackiego hobby”, jakim miała być sztuka. Z kolei w Wielkiej Brytanii, w której przecież obowiązuje zupełnie inny niż we Francji model zarządzania kulturą, również trwa intensywna krytyka rozwiązań nastawionych na rozwój „społeczeństwa kreatywnego”. Liberalny model traktowania kultury jako sfery usług opartej na modelu oferty doprowadził do zróżnicowania praktyk kulturowych wg podziałów klasowych i rasowych. W efekcie zagrożony jest potencjał kreatywny Wielkiej Brytanii, gdyż maleje różnorodność strumienia talentów angażowanych do świata prawomocnej kultury.

Najbardziej radykalne oceny przemiany pola kultury i sztuki, formułowane np. przez Borisa Groysa kończą konkluzje, że w epoce umasowienia twórczości sztuka jako zdolność wytwarzania czegoś nowego skończyła się, a obiektem sztuki stał się sam artysta. Groys podkreśla w ten sposób rosnącą niezdolność instytucji sztuki i związanych z nimi kuratorów do orzekania, co jest nowe i co ma wartość estetyczną.

Kryzys tożsamości

Kryzys uchodźczy, jaki wybuchł w połowie 2015 roku, zintensyfikował i spolaryzował debatę tożsamościową. Czy istnieje „europejska” tożsamość kulturowa? Czy istnieją kulturowe tożsamości narodowe, które należałoby bronić przed „rozpuszczeniem”, erozją w wyniku kontaktu z przedstawicielami innych kultur? Pytania te nabrały dziś wielkiego politycznego ciężaru. We Francji kwestia tożsamości staje się głównym tematem nabierającej tempa kampanii prezydenckiej. Doskonale w ten dyskurs wpisują się liderzy Europy Środkowej proklamujący, jak Jarosław Kaczyński i Viktor Orban, rewolucję kulturową w imię przywrócenia „tradycyjnej tożsamości narodowej” przeciwko konstruktowi tożsamości europejskiej.

Z kolei myśliciele tacy jak Paul Gielen wzywają do pogłębienia europejskiej integracji właśnie przez oparcie jej na kulturze i wspólnych kulturowych kodach. W jakim jednak modelu ta tożsamość miałaby się ukształtować/istnieć: wielokulturowości, integracji, syntezy? Na ile byłaby zakorzeniona w jakichś rdzennych europejskich wartościach, a na ile płynna? Czy dla kulturowej tożsamości, powtórzmy, groźne może być spotkanie z innymi kulturami?

Czy aktualny jest uniwersalistyczny paradygmat liberalny czy też, w ślad za papieżem Franciszkiem, rozwijać należy postantropocentryczny neohumanizm?

”

To jednak tylko niektóre symptomy znacznie głębszego i narastającego od lat kryzysu tożsamości, który w mniejszym stopniu związany jest z obawą przed spotkaniem z innymi kulturami, co ze zmianą paradygmatu kulturowego w ogóle. Globalny kryzys ekologiczny wprowadza nową perspektywę eschatologiczną. Wkraczając do antropocenu, epoki człowieka, w której aktywność ludzka staje się głównym czynnikiem wpływu na stan środowiska, odkrywamy, że kres czasów związany jest z ograniczonością i skończonością Ziemi. Peter Sloterdijk przekonuje, że ostatnią prawdziwą religią staje się monogezizm.

Doświadczenie antropocenu określa nie tylko perspektywę eschatologiczną, ale też praktyczną. Niezwykle aktualne stają się rozważania Immanuela Kanta o światowym pokoju i pytania o możliwość współistnienia na jednej, zatłoczonej Ziemi zróżnicowanego rodzaju ludzkiego. Pytania te zaś prowadzą do kwestii bardziej zasadniczych, o paradygmat kulturowy i opartej na nim tożsamości: czy aktualny jest uniwersalistyczny paradygmat liberalny czy też, w ślad za papieżem Franciszkiem, rozwijać należy postantropocentryczny neohumanizm? A może posthumanizm, odrzucający wyjątkowość i radykalną odrębność osoby ludzkiej?

Pojawiają się też pytania najbardziej radykalne, jakie wcześniej były domeną literatury science-fiction. Do ich postawienia zmusza rozwój antropotechnologii, w coraz większym stopniu przejmujących od kultury zadanie kształtowania człowieka: czy kultura będzie jeszcze potrzebna, gdy człowiek na skutek rozwoju antropotechnologii uzyska techniczną nieśmiertelność i moc kształtowania swoich cech?



Niezależnie od odpowiedzi, presja na redefinicję tożsamości w kategoriach kulturowych jest wielokierunkowa i niezwykle silna, wywołuje też różne odpowiedzi. Najsilniejszy bodaj nurt postuluje powrót do esencjalnego rozumienia tożsamości w kategoriach tradycjonalistycznych i wspólnotowych.

Kryzys wyobraźni

Świadomość kresu, zbliżania się przełomu, osobliwości prowadzi do kolejnego kryzysu. Wyczerpanie twórczej wyobraźni sygnalizują zarówno twórcy – wystarczy przywołać wypowiedzi Krystiana Lupy (i jego ostatnie spektakle teatralne); krytycy, jak przytaczany już Boris Groys, czy badacze – Przemysław Czapliński wprost pisze w eseju dla magazynu „Kultura i Rozwój” o „krańcach wyobraźni”, a litewski filozof Leonidas Donskis mówi o śmierci utopii.

Na czym ów kryzys wyobraźni polega? Na niezdolności wyrwania się z dogmatu TINA (There Is No Alternative), bezalternatywności. Owszem, uznajemy że dotychczasowy paradygmat rozwojowy się wyczerpał, coraz częściej pojawiają się głosy o końcu kapitalizmu, mimo to w praktycznych działaniach nie wychodzimy poza próby reanimowania starego systemu w nadziei na przywrócenie mu przedkryzysowej sprawności. Nasza wyobraźnia rozbija się o próg alternatywy, zmiany, bo ta wywołuje lęk przed powtórką błędów XX wieku. Utopia jako alternatywa jest jednocześnie konieczna i niepożądana. W miejsce nowych rozwiązań pustkę wyobraźni zasiedlają zatem stare figury z minionych epok. Koncept wspólnoty narodowej w XIX-wiecznym kształcie jest rozwiązaniem nieadekwatnym do współczesnych wyzwań. Gdy jednak nie ma alternatywy, kusi bezpłodną wyobraźnię swą konkretnością.

* * *

To tylko kilka kluczowych elementów ilustrujących złożoność kontekstu współczesnej dyskusji o kulturze. Analizując stan kultury w Polsce, kontekstu tego nie możemy pomijać. Na ile zjawiska obserwowane w naszym kraju są refleksem procesów o charakterze uniwersalnym, na ile ich lokalną recepcją, a na ile wyrazem partykularyzmu i braku komunikacji polskiej kultury z zresztą świata?

MAPA KULTURY W POLSCE

Obraz kultury wyłaniający się z wyników badań prowadzonych w Polsce w ostatnich latach przedstawia złożony, wielowymiarowy system zjawisk, relacji, ról i aktorów uczestniczących w grze na polu kultury. Najlepszym sposobem prezentacji tego systemu okazała się mapa, przestrzennie organizująca katalog pojęć składających się na wiedzę o kulturze w Polsce. Katalog ten ma charakter ekstensywny – pole kultury podlega nieustannym, dynamicznym zmianom. Pojawiają się nowi aktorzy i nowe zjawiska. Należy również zakładać, zgodnie z rekomendacją Alfreda Korzybskiego, że mapa nie jest terytorium i nigdy nie

będzie pełną reprezentacją rzeczywistości. Tak też więc i nasz katalog jest siłą rzeczy niepełny, a powstała na jego podstawie mapa pokryta jest zapewne białymi plamami.

Zdajemy sobie także sprawę, że na każdą klasyfikację (i powstałą na jej podstawie reprezentację) wpływ mają wybory wynikające z przyjętych metod i założeń epistemologicznych. Praca w interdyscyplinarnym zespole miała na celu zminimalizowanie wpływu interpretacji subiektywnych. Przyjęliśmy także zasadę, by za każdym punktem wskazanym na mapie stało odniesienie do konkretnych badań. Tak powstała mapa nie jest więc wynikiem burzy mózgów, lecz syntezą dostępczej wiedzy naukowej.

Mimo syntetycznego charakteru opracowania i tak rozrosło się ono do rozmiarów uniemożliwiających skonstruowanie jednolitej opowieści o kulturze w Polsce. Zjawiska przenikają się, aktorzy występują w różnych rolach i ulegają różnorodnym wpływom. W zależności od wyboru perspektywy za każdym razem powstanie inna mapa szczegółowa. Jeśli więc identyfikujemy prekarność jako zjawisko coraz bardziej widoczne w kulturze w Polsce, to jego interpretacja wymaga uwzględnienia działania takich aktorów życia kulturalnego, jak twórcy, władze, inicjatywy prywatne (funkcjonujące w różnych logikach), instytucje kultury i organizacje społeczne.

Ta mapa pokazuje, że kultury w Polsce nie da się zredukować do jednego idiomu i kodu lub poddać kontroli w sposób władczy, imperatywny.

”

Wyjaśnienie zjawiska prekarności jako rodzaju podsystemu w systemie kultury staje się odrębnym, złożonym zadaniem. Ta złożoność powoduje, że iluzoryczne stają się proste recepty na kontrolę negatywnych skutków zjawiska – nie wystarczy interwencja władzy publicznej, by zredukować prekaryzację kondycji twórców, gdy ma ona charakter systemowy, a jednym z jej aspektów są skomplikowane relacje wewnątrz kultury, naznaczone często rywalizacją i konfliktem wynikającym nie tylko z konkurencji o ograniczone zasoby materialne, ale także z konkurencji o prestiż i uznanie.

Jak więc posługiwać się przedstawioną mapą? Najlepiej kontemplować ją w całości, bo tylko całościowe spojrzenie na kulturę i świadomość jej złożoności uodparnia na próby redukcjonizmu wynikające z braku pełnej perspektywy. Ta mapa pokazuje, że kultury w Polsce nie da się zredukować do jednego idiomu i kodu lub poddać kontroli w sposób władczy, imperatywny. W systemach złożonych oddziaływanie w sposób deterministyczny, zakładające założony z góry efekt jest niemożliwe. Oddziaływanie takie tym bardziej jest niemożliwe w złożonych systemach autopoietycznych, a więc zdolnych nie tylko do odtwarzania się, ale i do wytwarzania nowości: innowacji estetycznych (dzieła sztuki, akty twórcze), organizacyjnych (np. nowe formy dystrybucji treści w sieciach cyfrowych), normatywnych (np. reguły współpracy w Wikipedii).

Ewentualne próby takiego oddziaływania mogą prowadzić do skutków odmiennych od oczekiwanych, kiedy kreatywny z założenia system wykorzysta swe zdolności do twórczej adaptacji, by odpowiedzieć na niechcianą interwencję w nieoczekiwany sposób. Przykładem



IV NieKongres Animatorów Kultury w Centrum Kultury w Lublinie, 1-3 lipca 2021. Fot. Maciej Rukasz



Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, który wymknął się pierwotnemu scenariuszowi i uruchomił kaskadę nieoczekiwanych działań, czego efektem było m.in. powstanie Ruchu Społecznego Obywatela Kultury, który doprowadził do przyjęcia przez rząd Paktu dla Kultury w 2011 roku

Mapa nie jest terytorium nie tylko ze względu na swą nieuniknioną niekompletność. Dotarcie do terytorium, czy raczej terytoriów, wymaga interpretacji – jak w pokazanym przykładzie prekarność. Postanowiliśmy zredukować złożoność zaprezentowanego obrazu, wybierając kluczowe i najbardziej symptomatyczne dla kultury w Polsce procesy i zjawiska. Tworzą one spłot współoddziałujących lub powiązanych zagadnień o kluczowym wpływie na kondycję i przyszłość kultury w Polsce.

KULTURA W POLSCE W SZEŚCIU WYMIARACH

Pytanie „Jak jest?” skłania w pierwszym odruchu do szukania odpowiedzi na najprostsze pytania: jaki jest stan polskiej sztuki? Polskiego teatru? Muzyki? Uczestnictwa w kulturze? Czytelnictwa? Takich odpowiedzi próbowały dostarczyć raporty zamówione w ramach przygotowań Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku. Powstał szereg opracowań, wiele z nich zachowało wartość poznawczą do dziś. Niezależnie od tej wartości ujawniły one jeden zasadniczy problem: nawet jeśli przedstawimy najbardziej precyzyjne liczby pokazujące dynamikę zmiany widowni kin, sprzedanych biletów do teatrów lub wydanych i przeczytanych książek, nie dowiemy się „jak jest?” w kulturze w Polsce.

Nie dowiemy się tego również z najbardziej wyrafinowanych raportów cząstkowych, przedstawiających sytuację w ochronie dziedzictwa, muzealnictwie. Dostarczają one niezbędnej informacji, tworząc coraz większy korpus wiedzy o kulturze w Polsce. Jak już pisaliśmy, korpus ten zaczął dynamicznie rozrastać się dzięki mnogości nowych inicjatyw badawczych podjętych pod 2009 roku. Szukając odpowiedzi na pytanie „Jak jest?”, z radością z tego korpusu korzystaliśmy. A ponieważ ten korpus istnieje i jest dostępny, postanowiliśmy nie powtarzać informacji w nim zawartych i często przytaczanych w różnych kontekstach w debacie publicznej.

Systematycznie więc pojawia się w niej wątek czytelnictwa – temat wywołuje emocje za każdym razem, gdy Biblioteka Narodowa ogłosi wyniki swoich badań. Dziesięciolecie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej było okazją przyjrzenia się, jakie efekty przynosi dobrze pomyślana interwencja instytucjonalna w konkretny obszar pola kultury. Każdy zainteresowany może bez trudu dowiedzieć się, jak rozwinęło się kino w Polsce w ciągu ostatniej dekady. I na swój sposób interpretować jego osiągnięcia. Jak w przypadku „Idy”.

Ciągle jednak wraca pytanie „Jak jest?”. Pytanie o kulturę jako całość, ów złożony autopoietyczny system wyłaniający się z przygotowanej przez nas mapy. Czy jesteśmy w stanie wskazać mechanizm napędowy tego systemu, główne elementy i relacje między nimi decydujące zarówno o żywotności, jak i podatności systemu na patologie i degradację? Oczywiście, przedstawiona przez nas propozycja nie jest zapewne jedyną możliwą. Naszym zdaniem dobrze jednak odpowiada na pytanie „Jak jest?” w dzisiejszym kontekście historycznym. Odpowiedź ta składa się z sześciu elementów odnoszących się do różnych, choć powiązanych ze sobą problemów.

Wymiar 1 – Poszerzenie pola kultury

Współczesne rozumienie kultury wykracza poza tradycyjne definicje działalności kulturalnej, uczestnictwa w kulturze czy instytucji kultury. „Szerokie pole” określa zarówno nowe praktyki, które wynikają na przykład z rozwoju technologicznego (jak oddolna twórczość w Internecie), jak i te istniejące od dawna, które uległy tymczasem „kulturalizacji” (przykłady zawierają się w szerokim spektrum od fryzjerstwa i gotowania, po design). Takie „zagarniające”, inkluzywne myślenie o kulturze przekłada się jednak na szereg napięć – przecież jednocześnie często mówi się o „nieuczestnictwie” Polaków w kulturze. Jak pogodzić te perspektywy?

W społeczeństwie nowoczesnym, w uproszczeniu, jako kulturę definiowano sferę życia, jaką zajmował się wyspecjalizowany sektor kultury i sztuki ze swoimi instytucjami: muzeami, teatrami, domami kultury, bibliotekami, profesjonalną kadrami, odrębnymi politykami publicznymi w tym zakresie. Sfera kultury była sferą zaopatrzenia odbiorców w usługi kulturalne przez dostawców publicznych lub rynek i sektor komercyjny. Wraz z tą sektorową specjalizacją ukształtował się model „człowieka kulturalnego” i składający się nań zestaw pożądanых praktyk kulturalnych, do których przygotowywać miała m.in. edukacja kulturalna w systemie szkolnictwa powszechnego.

O poszerzaniu pola kultury mówimy nie tylko w odniesieniu do praktyk oddolnych, poza instytucjami kultury lub z ich udziałem. Poszerzenie widać także wówczas, gdy kulturze wyznaczane są funkcje łączące ją z innymi obszarami.

”

Ten nowoczesny model kultury jako sektora doczekał się niezliczonych analiz i krytyk. Zamiast je tu przytaczać, stwierdzić należy, że najważniejszą po nim pozostałością jest sam sektor kultury z pochodzącym z czasów nowoczesności ładem instytucjonalnym. Jak już jednak pisaliśmy, z różnych względów model ten utracił legitymację, a tym samym erozji ulega moc jego oddziaływania na kulturę i praktyki kulturalne. Stwierdzenie to nie oznacza apokalipsy i śmierci teatru, opery, kina lub książki. Nowoczesne instytucje kultury i sztuki nie są skazane na zagładę, przeciwnie – muszą jednak zrekonstruować swoją legitymację w nowym kontekście, jakim jest redefinicja pola kultury i jego poszerzenie o praktyki i formy organizacyjne nie mieszczące się w dotychczasowych granicach sektora kultury.

O poszerzaniu pola kultury mówimy nie tylko w odniesieniu do praktyk oddolnych, poza instytucjami kultury lub z ich udziałem. Poszerzenie widać także wówczas, gdy kulturze wyznaczane są funkcje łączące ją z innymi obszarami. Nie jest to zjawisko nowe, jednak w ostatnich latach stało się bardziej widoczne. W planach i strategiach instytucji publicznych pojawiają się koncepcje wyznaczające kulturze zadanie tworzenia kapitału społecznego oraz integracji społecznej (np. *Polska 2030, Reforma Kulturowa*). Jednocześnie idea urynkowania sektora kultury chce łączyć działalność kulturową z przemysłami



kulturowymi. Działalność kulturalna krzyżuje się z celami społecznymi, kulturowymi oraz gospodarczymi. Jest to z jednej strony zagrożenie dla jej autonomii, z drugiej – zdaje się to oznaką już innego traktowania kultury – nie tylko jako skojarzenia z wolnym czasem i odświętną atmosferą.

Poszerzenie pola kultury rodzi liczne konsekwencje, np. dla polityk kulturalnych na poziomie lokalnym i państwowym. Bo jeśli wszystko staje się kulturą, to polityka wobec tak szerokiego pola musi mieć albo charakter totalitarny, polegający na kontroli przez władzę wszystkich sfer życia, albo libertariański, uznający że kultura to indywidualna sprawa obywateli, do której władza publiczna nie powinna się mieszać. Pierwsze ekstremum mieliśmy okazję testować w Polsce w okresie komunizmu, drugie też nie jest alternatywą hipotetyczną – w taką stronę ewoluuje np. model kultury w Holandii, do pewnego stopnia taki model obowiązuje w krajach anglosaskich.

Na jakim etapie tej debaty jesteśmy w Polsce? Widać wyraźnie, że obecny rząd, korzystając z demokratycznego mandatu, próbuje zredukować pole kultury (tu rozumiany jako obszar oddziaływania polityki kulturalnej) do fragmentu kodowanego umownie jako „kultura narodowa”. Jednocześnie w zapowiedziach resortu kultury pojawiają się deklaracje poszerzenia oddziaływania polityki kulturalnej o obszary dotychczas wykluczone, np. kultury na prowincji lub kultur nie cieszących się uznaniem ze względu na aspekty ideowe.

To jedna z możliwych prób odpowiedzi na wyzwanie poszerzającego się pola kultury. Trudno ocenić z góry jej efekty, jednak na pewno będzie ciekawe oddziaływanie przestrzeni kultury objętej narodową polityką kulturalną na resztę poszerzającego się pola. Czy pojawią się inicjatywy polityczne zmierzające do delegitymizacji praktyk kulturalnych spoza uznanego przez władzę „koszyka”? I czy nawet gdyby się pojawiły, czy mogłyby odnieść założony skutek w tak złożonym systemie?

Władza państwowa jest jednak tylko jednym z aktorów oddziałujących na pole kultury i próbujących uzyskać na nie wpływ m.in. przez działania normatywne, określanie za pomocą prawa, które praktyki są prawomocne. Inni aktorzy, np. przedstawiciele istniejącego sektora kultury, w codziennej praktyce także uczestniczą w negocjacjach z poszerzającym się polem kultury, stosując różne strategie – od konserwatywnych, polegających na próbach utrzymania *status quo* za wszelką cenę, po innowacyjne, polegające na otwieraniu instytucji na zjawiska żywej, oddolnej kultury.

Niezależnie od tych strategii wydaje się, że do tradycyjnego myślenia o kulturze nie ma powrotu, co jednak nie oznacza, że wszystkie procesy dokonujące się w poszerzonym polu uznajemy za równie wartościowe i godne wsparcia. Poszerzenie pola kultury nie zakłada automatycznego poszerzenia pola polityki kulturalnej, a określenie relacji między nimi wymaga dopiero namysłu. Namysłu nie tylko po stronie osób odpowiedzialnych za polityki kulturalne, ale zwłaszcza wśród przedstawicieli sektora kultury. Poszerzenie myślenia o kulturze to także pragmatyczna reakcja na przemiany współczesności, w wyniku których tradycyjne myślenie o kulturze ogranicza nas do niewielkiego wycinka praktyk podejmowanych przez nasze współobywatelki i naszych współobywateli. Przyglądamy się tylko niewielkiemu wycinkowi ogromnej mapy i – co gorsza – bierzemy ją za całość.

Kultura jest tylko jednym z elementów obejmującej różnej obszary ludzkiej aktywności sieci, w której to, co związane z kulturą, często nierozzerwalnie spleta się z innymi

elementami. Wierzmy, że kultura może być węzłem, który pozwoli odbudować społeczne znaczenie takich wartości jak solidarność czy wspólnotowość. Ale musimy zdawać sobie sprawę, że rezygnując z autonomii związanej z odrębnością szeroko rozumiana kultura staje się też częścią procesów rozgrywających się poza nią. Jak ludzie kultury mogą odnaleźć się w tej sytuacji? Uważamy, że podczas Kongresu musimy sobie postawić wiele niewygodnych pytań, między innymi:

- Czy działania instytucji internalizujących nowe myślenie o kulturze to tylko fasada? Czy „szerokie” myślenie o kulturze ma swoją reprezentację na Kongresie, czy ten tekst jest ledwie „listkiem figowym” skrywającym reprodukcję tradycyjnych hierarchii?
- Jakie są źródła legitymizacji praktyk kwalifikowanych do korzystania z zasobów publicznych i jak przeciwdziałać ich instrumentalizacji? Nie chodzi nam tu tylko o doraźnie rozumianą politykę; w poszerzonym polu o dostęp do środków publicznych konkurować o środki mogą ze sobą np. teatr i nieformalna grupa performerska oraz trupa kuglarska.
- Jak moderować relacje instytucji kultury z obszarami pozostającymi poza obszarem zainteresowania tradycyjnej polityki kulturalnej, ale też poza zasięgiem lokalnych podmiotów, na przykład w obiegu treści w sieci?
- Jak przewyciężyć napięcie między pokusą krytyki stanu kultury a szerokim o niej myśleniem, utrudniającym wartościowanie?

Jeśli te pytania są zbyt abstrakcyjne, zachęcamy do rozważenia następujących scenariuszy. Co by było, gdyby:

- Samorządy przestały prowadzić „klasyczne instytucje” i wspierały tylko działania efemeryczne?
- Wewnątrz instytucji kultury stanowiska były obejmowane rotacyjnie?
- Instytucje kultury powstały tylko tam, gdzie społeczność zaważczyłaby o nie, być może także je współfinansując?
- Oddolne trendy, jak np. *crowdfunding*, stały się elementem systemu?
- Społeczności w sieci mogły otrzymywać status instytucji kultury i dostawać na swoją działalność środki publiczne?
- W konkursach ministerialnych mogły startować osoby fizyczne, a nie tylko instytucje i NGO-sy?

Wymiar 2 – Samowiedza środowisk kultury

Jak wspomnieliśmy w poprzednim rozdziale, a co także uwidacznia się na naszej mapie, problemem kultury w Polsce jest prezentyzm charakteryzujący wielu aktorów działających w polu kultury. Prezentyzm ten przejawia się zarówno w skłonności do działań doraźnych, bez uwzględniania szerszej perspektywy, jak i w zawężeniu pola postrzegania



rzeczywistości, gdy za ważną i zgodną z interesem ogólnym uznaje się jedynie własną domenę aktywności.

Kwestia samowiedzy środowisk kultury jest jednak o wiele bardziej złożona i wymyka się prostym wyjaśnieniom przez odwołanie do kategorii interesu lub spisku („mafia bardzo kulturalna”) przy próbie zrozumienia dynamiki relacji między sektorem kultury a szerszym polem kultury. Jak więc wyjaśnić, że pomimo budowania poszerzonego pola kultury, wprowadzania i odsłaniania praktyk kulturalnych pozostających poza głównym nurtem, wiele bezpośrednich doświadczeń społecznych nie znajduje swojego wyrazu? Nawet tam, gdzie pojawiają się ważne przypadki autoekspresji doświadczeń społecznych, pozostają często poza polem widzenia instytucji, środowisk i badaczy kultury.

Czy mamy do czynienia z ciągłą nieprzystawalnością działań w polu kultury do wolnej, nieskrępowanej i samoorganizującej się ekspresji społecznej? Jakie są tego powody? Czy jest to związane z pewną niewidoczną na co dzień formułą działania instytucji kultury uwarunkowanej strukturalnie, np. formą dotacji, współpracy instytucjonalnej itd., która nie pasuje do nowego paradygmatu i nowego języka (partycypacyjny, inkluzywny).

”

Istnieje konieczność włączania do poszerzonego pola kultury nie tylko innych praktyk, ale też innych i odmiennych wyobraźni społecznych.

Oczywiście, w pytaniach tych przejawiamy problem, zdając sobie sprawę, że wiele instytucji skutecznie poszerzyło swoją samowiedzę dotyczącą pola kultury i odpowiednio do niej zmodyfikowało swe praktyki. Ciekawym doświadczeniem identyfikacji środowiskowej samowiedzy stał się Kongres Kultury i prace nad jego programem. Najpierw powstał katalog ponad 300 problemów, w drodze głosowania wybrano 42 wiodące zagadnienia. W jak szerokim zakresie odzwierciedlają one pole kultury, a na ile są właśnie wyrazem samowiedzy środowisk kultury skoncentrowanych wokół zinstytucjonalizowanego sektora kultury? Na ile ta samowiedza ma charakter pasywny, tzn. opiera się na zasadzie „rozmawiamy o tym, co nas dotyczy i interesuje”, a na ile aktywny: „usuwamy z pola widoczności te zjawiska i tematy, jakie mogą podważyć naszą pozycję, zagrozić interesowi, etc.”?

Ciągle przebudowywanie samowiedzy środowiskowej jest warunkiem nie tylko poszerzenia pola kultury, ale także rozwoju kultury poprzez włączanie kulturotwórczych energii spoza „tradycyjnych” przestrzeni reprezentacji. Istnieje konieczność włączania do poszerzonego pola kultury nie tylko innych praktyk, ale też innych i odmiennych wyobraźni społecznych i włączenia ich w (współ)tworzone również na Kongresie pola praktyk kulturalnych. Łączy się to z odkształceniem i nieustannym przebudowywaniem wiedzy i samowiedzy środowiska o tym, co jest wartościową praktyką twórczą, co praktyka ta komentuje, do czego się odnosi, jak łączy się z praktykami społecznymi, jakie ma cele, jakie afekty ją formują itd. Czy takie włączenie odmiennych światów jest możliwe? Czy polaryzacja obrazów świata, która się dokonuje, nie jest konsekwencją swoistej niezdolności środowiska kultury do budowania tego typu samowiedzy?

Czy w związku z tym spolaryzowanie obrazów świata i współwystępowanie skrajnie różnych światopoglądów w lokalnych, „poziomych” społecznościach jest jedynie niezależnym, „zewnętrznym” kontekstem? Czy raczej jest mechanizmem, w którym współuczestniczymy – z jednej strony przełamując podziały, a z drugiej strony nieustannie je aktywując? Czy istnieje zdolność do dialogu i „cywilizowanego konfliktu” w obszarze kultury – rozumianej zarazem szeroko, antropologicznie, jak i wąsko, w nieunikniony sposób hierarchicznie?

Wymiar 3 – Władza i polityka

Nie stworzyliśmy jednolitego sposobu definiowania roli i odpowiedzialności różnych uczestników życia społecznego – w tym również i przede wszystkim władz – za rozwój kultury. Choć Konstytucja RP w art. 6. mówi wprost, że „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, będącej źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju”, to sposób realizacji tego zobowiązania zależy przede wszystkim od interpretacji najważniejszych decydentów – od ministra po wójta/burmistrza/prezydenta.

Polityka kulturalna wciąż jest przestrzenią, w której zdecydowanie więcej nam się wydaje, niż wiemy.

”

Kultura nie należy do typowych obszarów polityki – ani na poziomie narodowym, ani lokalnym – istotne zatem staje się zarysowanie nie tylko jej wspólnych celów i związanych z nią oczekiwań, ale także ustalenie sposobu weryfikacji osiągniętych efektów. W tym kierunku zmierza coraz więcej miast, które tworzą strategie rozwoju kultury. W 2015 roku szesnaście ze stu największych polskich miast miało taki dokument poświęcony kulturze. To z kolei zachęca do analizy skuteczności podjętych działań – zarówno dla samej kultury, jak i jej postrzegania przez decydentów i mieszkańców.

Polityka kulturalna wciąż jest przestrzenią, w której zdecydowanie więcej nam się wydaje, niż wiemy. Doszukujemy się zależności, które pozwalają na wyjaśnienie niektórych tylko zjawisk pojawiających się na styku kultury i polityki, ale nie znamy odpowiedzi na podstawowe pytanie – jak odróżnić dobrą politykę kulturalną od złej? Otwarte jest pytanie nie o to, jak jest – ale jak być powinno. Znamy sposoby myślenia o polityce kulturalnej reprezentowane przez zajmujących się kulturą urzędników miejskich. Jeśli jednak miałyby one zostać ujednoczone, to czy zadanie to powinni wykonać mieszkańcy, twórcy i animatorzy kultury, sami urzędnicy, a może ktoś spoza tych grup – na przykład Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego? Następny krok to ustalenie celów przyświecających temu obszarowi polityki samorządowej. Czy ma on odpowiadać na potrzeby mieszkańców, czy raczej je kształtować? Czy twórcy polityki kulturalnej powinni koncentrować się na ludziach zainteresowanych działalnością artystyczną, czy odwrotnie – angażować



i mobilizować osoby bierne lub zaangażowane w praktyki rozrywkowe i nieinstytucjonalne? Jak potraktować twórców i organizatorów działalności artystycznej – czy mają być autorami, czy wykonawcami polityki?

- Jakie konsekwencje dla funkcjonowania kultury przynosi obecność tak różnorodnych sposobów definiowania kultury i roli administracji w jej wspieraniu?
- Czy władze różnych poziomów administracji państwowej i lokalnej współpracują ze sobą czy też konkurują? W jaki sposób przekłada się to na ofertę kulturalną dostępną społeczności lokalnej?
- W jaki sposób udział przedstawicieli środowiska twórców i animatorów kultury w procesie tworzenia i realizacji polityki kulturalnej przekłada się na jakość tej polityki oraz tworzonej w odniesieniu do niej kultury?
- Czy i jak stworzenie strategii rozwoju kultury przekłada się na jakość i różnorodność dostępnej polityki kulturalnej?
- Jaką rolę w definiowaniu polityki kulturalnej na poziomie samorządów powinno pełnić Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego?
- Które z elementów polityki kulturalnej są najważniejsze i decydują o jakości wsparcia oferowanego twórcom, animatorom i odbiorcom kultury?
- Czy i w jaki sposób można modernizować politykę kulturalną? Które z jej elementów wymagają największego zainteresowania?

Wymiar 4 – Polaryzacja

Zjawisko polaryzacji rozumiemy na dwa sposoby. Po pierwsze pojmujemy ją jako rozłam w przestrzeni komunikacyjnej i sferze publicznej (jak ten, który w ostatnich latach przeobraża dyskurs polityczny, medialny oraz życie codzienne). Po drugie, równie ważne, polaryzacja dotyczy osobności sposobów życia, strategii adaptacyjnych, szans życiowych, a więc bardziej ogólnie: rozłączności i nieprzenikalności – heterogeniczności – światów.

Pytamy tutaj nie tylko o polaryzację, ale także o to, jakie działania podejmujemy wobec niej. To, jak rozumiemy istotę polaryzacji, określa sposoby radzenia sobie z nią i z tymi, których w wyniku polaryzacji nazywamy „oni”.

Polaryzację rozpatrywać można jako zjawisko charakterystyczne dla życia w złożonym systemie, jakim jest współczesność, o czym świadczą jej trzy uniwersalne aspekty. Po pierwsze, złożoność systemu siłą rzeczy powoduje rozszczepienie, czego potwierdzeniem są niemal uniwersalne procesy w systemach partyjnych. Po drugie, polaryzacja jest silnie wpisana w kulturę konsumpcyjną, zachęcającą do dzielenia świata na dwie części: na to, co spełnia nasze oczekiwania, i to, co ich nie spełnia. Postawa konsumpcyjna, jak pisze Bauman, jest projektowana na inne sfery życia, chociażby przez konstrukcję „potrzeb kulturalnych”. Po trzecie, w zjawisku polaryzacji istotna jest ekonomia uwagi i to, że przyciąga ją przede wszystkim to, co skrajne.

Problem polaryzacji dotyczy nie tylko Polski, ale również Europy. Jednym z parametrów polaryzacji jest przeciwstawienie tego, co narodowe, i tego, co kosmopolityczne. Polaryzacja

dotyka codziennego życia, spotkań i rozmów, podczas których klasyfikujemy i jesteśmy klasyfikowani do kategorii „za” lub „przeciw”. Wystarczy przedstawić pogląd na jedno z węzłowych zagadnień debaty publicznej, żebyśmy zostali wpisani / wpisali kogoś w jakiś zestaw – polityczny, światopoglądowy, kulturowy. Polaryzacja poglądów dotyka sfer emocjonalnych, automatycznej nieufności i wrogości. Pojawia się jako wewnętrzny i zewnętrzny wymóg dotyczący prac artystów i krytyków. Stajemy przed codzienną koniecznością jednoznacznego wyboru, opowiedzenia się po jednej ze stron: kiedy czytamy gazetę, oglądamy telewizję, rozmawiamy ze znajomymi, spotykamy nieznajomych. Jakie są powody polaryzacji? Jak głęboko sięga? Może problemem nie jest polaryzacja, ale wielość zmagających się ze sobą grup, a tylko duopol partyjny ukazuje ją jako zmagania dwóch zgeneralizowanych postaw? W takim rozumieniu pęknięcie wewnątrzspołeczne może być rozumiane nie tyle jako polaryzacja, ale raczej rozbitcie społeczeństwa na wielość niekomunikujących się ze sobą grup.

Jednym z parametrów polaryzacji jest przeciwstawienie tego, co narodowe, i tego, co kosmopolityczne. Polaryzacja dotyka codziennego życia, spotkań i rozmów, podczas których klasyfikujemy i jesteśmy klasyfikowani do kategorii „za” lub „przeciw”.

”

Nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć jednoznacznie, czy polskie społeczeństwo podzieliło się tożsamościowo na „dwa plemiona” czy raczej – coś takiego jak społeczeństwo polskie nie istnieje, istnieją jedynie kulturowe nisze tworzące archipeląg niekomunikujących się wysp. Jako większą całość można je zintegrować tylko za pomocą mobilizacji politycznej. Ale nawet wtedy dociera ona swym zasięgiem zaledwie do połowy populacji.

W opracowaniu *Praktyki kulturalne Polaków* przywołane zostaje pojęcie próżni socjologicznej. Ma ono opisywać współczesną kondycję Polaków bez społeczeństwa. Istnieją jedynie struktury podstawowe, oparte na więzi rodzinnej i sąsiedzkiej oraz abstrakcyjne całości, jak naród. Taka sytuacja rodzi zagrożenie, że indukowana politycznie polaryzacja może trwale zorganizować formy życia społecznego Polaków. Stwarza jednak też nadzieję, że w owej socjologicznej próżni, w poszerzonym polu kultury trwają procesy semiozy i oparte na nich próby rekonstrukcji form życia społecznego, które doprowadzą do odtworzenia zróżnicowanego społeczeństwa zdolnego przeciwstawić się logice polityki i konfliktu.

Wymiar 5 – Krytyczny stan sfery publicznej

Debata publiczna w Polsce znajduje się w stanie krytycznym. Przez debatę publiczną rozumiemy zespół widocznych i dostępnych powszechnie praktyk językowych, performatywnych i obrazowych, które dotyczą tego, co wspólne. Spotykamy je w mediach, przestrzeni miast i wsi oraz w instytucjach publicznych, od szkół po urzędy, w tym najwyższe.



Charakter i jakość debaty publicznej ma podstawowe znaczenie dla pracy nad społeczną zgodą i dla skutecznej komunikacji społecznej, być może nawet – w dzisiejszym atomizującym i fragmentaryzującym kontekście medialnym – w ogóle dla uznania, że istniejemy jako społeczeństwo.

Ta kryzysowa sytuacja wynika z wielu przyczyn, nie dających się sprowadzić do odgórných strategii władzy. Mamy przecież pewien układ zastany: paternalizm instytucji i urzędników, brak wykształconych reguł komunikacji, a nawet brak wspólnych pojęć, poczynając od uzgodnienia tego, co w ogóle rozumiemy jako przestrzeń publiczną, jakie są warunki i cele działania w niej. Kryzys ściśle wiąże się też z procesami globalnymi, jak rozwój mediów elektronicznych czy nowe formy alienacji kapitalizmu, które sprawiają, że można za Alainem Touraine'em, powtórzyć: „Społeczeństwo nie istnieje”...

”

Kluczowe pytanie dotyczy zasięgu sfery publicznej – jak wielki odsetek Polaków jest z niej wyłączonych z własnego wyboru lub po prostu wykluczonych?

Kryzys sfery publicznej wyraża się w wielu wymiarach: w przekształcaniach przestrzeni publicznej po 1990 roku, w paradygmatach tożsamości i ich polaryzacji, w podejściu do czasu nacechowanego prezentyzmem i skłonnością do mitologizacji, dysfunkcyjną przestrzenią komunikacji społecznej. Kryzys ten odzwierciedla zarówno zamknięcie społecznych mikroświatów zorganizowanych w archipelag nisz i subkultur, jak i polaryzację narzucaną przez binarną logikę sporu politycznego.

Podobnie jednak jak w poprzednich wymiarach, kluczowe pytanie dotyczy zasięgu sfery publicznej – jak wielki odsetek Polaków jest z niej wyłączonych z własnego wyboru lub po prostu wykluczonych? Jaki byłby stan sfery publicznej i jakość życia publicznego oraz politycznego, gdyby w wyborach uczestniczyło 70–80 proc. społeczeństwa? Jak poprawić sferę publiczną? Czy ważniejsze są działania normatywne, np. regulacje dotyczące przestrzeni publicznej? Czy też polegające na poszerzaniu pola reprezentacji poprzez poszerzanie pola kultury?

Wymiar 6 – Metropolizacja

Polskie społeczeństwo podlega gwałtownym procesom metropolizacji, które mają dwa podstawowe przejawy. Pierwszy to „zasysanie” najważniejszych kapitałów (ekonomicznych, społecznych, kulturowych) przez duże ośrodki miejskie, które w efekcie tego procesu wykonują cywilizacyjny „skok do przodu”, ale i wywołują „pustynnienie” pod względem aktywności społecznych, kulturowych i obywatelskich obszarów, na które promieniują. Drugim jest „przyswojenie” przez peryferia sposobów myślenia i wartościowania kreowanych w centrum i budowania za ich pomocą własnej tożsamości. W efekcie rodzą się autoidentyfikacje zorganizowane wokół poczucia niekompletności, zapóźnienia, nieadekwatności oraz poczucie, że pozycja, którą peryferia zajmują wobec centrum, jest w pełni uzasadniona.

Metropolizacja silnie obecna jest też w sferze kultury, która odgrywa w tym procesie szczególną rolę – jest zarówno obszarem, w którym się on realizuje, jak i ważnym środkiem jego sankcjonowania. Innymi słowy, kultura w Polsce jest silnie podporządkowana logice metropolizacji, a zarazem dostarcza dla niej uzasadnień, legitymizując ten proces jako normalny, uniwersalny i pozytywny.

W powszechnym przekonaniu przeprowadzka do Warszawy lub praca tam traktowane są nie tylko jako awans, ale też warunek konieczny skutecznego działania – również w kulturze. Stołeczne sieci współdziałania, rynek pracy i zleceń są bardziej rozległe niż na peryferiach – możliwości jest więc tu więcej niż gdziekolwiek indziej. Praca w Warszawie, nawet w kulturze, przynosi wyższe korzyści finansowe niż w innych dużych miastach, nie mówiąc już o prowincji. Łatwiej tu też o wyższą tolerancję dla różnorodności i akceptację dla odważnego eksperymentu, łatwiej o publiczność i zainteresowanie. Inaczej działa też „ekonomia uwagi”: działania poza Warszawą i kilkoma największymi miastami są całkowicie niezauważalne dla ogólnopolskich mediów, a więc też dla publiczności.

Lektura 3000 artykułów prasowych na temat sztuk wizualnych, opublikowanych w ostatnich pięciu latach w „Gazecie Wyborczej”, „Rzeczpospolitej”, „Polityce” i „Gościu Niedzielnym”, pokazuje, że wśród pięciu instytucji artystycznych, o których najczęściej się pisze, cztery to warszawskie galerie, a wśród dwudziestu najczęściej przywoływanych nie ma ani jednej z miejscowości liczącej mniej niż 500 tysięcy mieszkańców.

Skutki siły przyciągania centrum doskonale widać, gdy przyjrzymy się skuteczności w pozyskiwaniu dotacji ministerialnych.

”

Skutki siły przyciągania centrum doskonale widać, gdy przyjrzymy się skuteczności w pozyskiwaniu dotacji ministerialnych. Im większy ośrodek miejski, tym silniejsza jest w nim kumulacja różnego rodzaju kapitałów niezbędnych do skutecznego działania w sferze kultury, a przynajmniej do tego, by zdobywać środki umożliwiające to działanie. Dodatkowo w dużych miastach, zwłaszcza w Warszawie, szczególną rolę odgrywa dostęp do informacji, które zwiększają szanse uzyskania dotacji, a które są dystrybuowane w nieformalnych sieciach znajomych i przyjaciół zatrudnionych w podobnych typach instytucji.

Kumulacja różnorodnych zasobów w centrum nie bierze się znikąd, ale wynika również – poza przyczynami historycznymi i koncentracją w nim instytucji – z zasysania ich z ośrodków peryferyjnych, które w efekcie ulegają „pustynnieniu”. Objawia się to nie tylko w niedostatku uwagi, pieniędzy czy w dużo gorszych warunkach pracy na prowincji, o których wspominają rozmówcy w wielu projektach badawczych, ale też w wysokim stopniu zależności od finansowania ze strony samorządów, co przy powszechnym braku spójnych polityk kulturalnych na poziomie lokalnym i personalizacji zarządzania kulturą, prowadzi do niechcianych kompromisów oraz działania pod silną presją oczekiwania decydentów. Za autonomię tworzenia, edukowania, upowszechniania kultury płaci się na peryferiach bardzo wysoką cenę. Tam, gdzie nie ma systemu zdolnego do efektywnego wspomaganie



kultury, żyje ona przede wszystkim dzięki „pozytywnym wariatom”, którzy brak środków i wsparcia rekompensują prywatnym czasem i pieniędzmi, pracą ponad siły, niezwykle zaangażowaniem i rezygnacją z życia osobistego. Pracujący poza centrami często artykułują poczucie osamotnienia. Czasami bierze się ono z braku zrozumienia, niechęci czy wrogości ze strony lokalnej społeczności, czasami z zakwestionowania przez decydentów przedsięwzięcia lub pomysłu jako zbyt postępowego i artykułowania oczekiwań, że wreszcie powstaną projekty, które „spodobać się wszystkim”. Dużo częściej jednak poczucie osamotnienia bierze się z braku partnerów do współpracy, z tego, że jej sieci stworzone z ogromnym trudem rozpadają się, bo ich członkowie wyjeżdżają do większych miast, a także z tego, że nie ma na co dzień wielu okazji do rozmowy, wymiany doświadczeń z osobami robiącymi podobne rzeczy.

Istotnym elementem metropolizacji jest przyswojenie przez peryferia takiego sposobu myślenia o kulturze, który odzwierciedla niesymetryczne relacje z centrum. Zgodnie z nim peryferia, by przetrwać, muszą stać się atrakcyjne dla centrum, bo tylko w ten sposób mogą przyciągać potrzebne kapitały (pieniądze, ludzi, uwagę), zaś istotnym środkiem urzeczywistniania tego zadania jest właśnie kultura.

Tym, co może pomóc w przezwyciężaniu tego niezwykle szkodliwego kompleksu, w którym to, co lokalne, widziane jest przez okulary skonstruowane w centrum i przez centrum, jest już samo postawienie problemu metropolizacji. Nie jest to jednak wystarczające. Potrzebna jest też intensywna i, co równie ważne, systematyczna praca nad poznawaniem lokalnych potencjałów, niesprowadzająca się do badań sektora kultury, daleko poza niego wykraczająca. Niezbędne wydaje się też zwiększony nacisk na lokalność w polityce kulturalnej państwa, dający peryferiom większą autonomię w określaniu tego, co dla nich istotne. I wreszcie, konieczne jest pielęgnowanie tych lokalnych wartości i zapewnienie infrastrukturalnych, finansowych i kadrowych podstaw takiej troski. Utopijnie? Być może, co nie znaczy, że nie warto spróbować. Tym bardziej, że w ostatnich latach uruchomiono cały szereg programów wspierających kulturę poza wielkimi miastami, takich, jak „Domy Kultury+”, „Biblioteki+”, „Bardzo Młoda Kultura” czy „Akademia Orange”. Są one jednak niewystarczające, brakuje bowiem rozwiązań o charakterze systemowym, przemyślenia polityki kulturalnej państwa w odniesieniu do relacji pomiędzy kulturą (w) centrum a kulturą (na) peryferii(ach). Brakuje też zmian naszego myślenia o tym, czym są peryferia.

PYTANIA

Problem metropolizacji został tu zaledwie zamarkowany, z pewnością warto eksplorować go w bardziej pogłębionych i systematycznych analizach. Jest on bowiem niezwykle istotny, ponieważ – tu formułowany w odniesieniu do kultury – wiąże się z pytaniami o preferowane w Polsce modele rozwojowe, ich aktualne skutki i długofalowe konsekwencje, a także o cały szereg innych kwestii:

- Czy powinniśmy, a jeżeli tak, to w jaki sposób, próbować powstrzymać gwałtowne procesy migracji wewnętrznych oraz zasysania przez centrum najważniejszych

zasobów kulturowych? W jaki sposób to robić, żeby jednocześnie nie osłabiać centrum? Jaką rolę w powstrzymaniu migracji wewnętrznej może odgrywać kultura?

- Czy centrum może istnieć bez peryferii? Czy peryferia mogą istnieć bez centrum? Jeżeli nie mogą bez siebie istnieć, to jaki charakter powinny mieć relacje między nimi, by związek ten służył obu, a nie tylko jednej stronie? Jaką rolę w kształtowaniu takich ekwiwalentnych relacji może odgrywać polityka kulturalna prowadzona przez państwo?
- W jaki sposób określać kierunki rozwoju kultury, by nie miały charakteru kolonizacyjnego oraz uwzględniały swoistość i osobność tego, co lokalne? Jak dowartościowywać to, co lokalne, nie sprowadzając peryferii do roli skansenu, etnograficznej ciekawostki, miejsca, w którym lokuje się wielkomijskie fantazje o życiu bez pośpiechu, na ludzką miarę, w zgodzie z naturą?
- Jak uwidocznić peryferia w dyskursach medialnych i nie opierać ich widzialności wyłącznie na eksponowaniu atrakcyjności turystycznej, problemu nienadążania, braków rozwojowych, kulturowej niekompletności? Jak przełamywać wzajemną stereotypizację centrum i peryferii?
- W jaki sposób, za pomocą jakiej polityki kulturalnej, dowartościowywać i wzmacniać te działania kulturowe na peryferiach, których celem jest osiągnięcie istotnych celów społecznych? Jak wspomagać działania „pozytywnych wariatów” obecnych na peryferiach i animować nowe miejsca powstające wraz z rozwojem infrastruktury, aby służyły lokalnym społecznościom?
- W jaki sposób zmieniać politykę kulturalną jednostek samorządu terytorialnego, by nie opierała się na instrumentalizacji kultury jako narzędzia wizerunkowego, ale wspierała kulturę jako istotne pole rozwoju społecznego?
- Czy procesy metropolizacji są korzystne dla centrum czy też przeciwnie, zwłaszcza w dłuższej perspektywie, przynoszą problemy w postaci „przeładowania” centrum ofertą kulturalną, której nikt nie jest w stanie przyswoić, zwiększonego stopnia rywalizacji czy też podziałów, które pojawiają się w efekcie napływu z zewnątrz ludzi, idei, reguł działania

PODSUMOWANIE – JAK JEST?

Uważna lektura mapy kultury we współczesnej Polsce prowadzi do kilku kluczowych wniosków. Kultura i społeczeństwo w Polsce znajdują się pod wpływem tych uniwersalnych sił oddziałujących na całym świecie, których łączny efekt nazwać można kryzysem późnej nowoczesności. Skutkiem tego kryzysu są takie zjawiska kryzysowe, jak:

- Kryzys legitymizacji dotychczasowego ładu instytucjonalnego;
- Kryzys tożsamości, wynikający zarówno z nabierających intensywności sytuacjach spotkań z Innym (imigrantem, uchodźcą), jak i redefinicji podmiotowości wobec krytyki antropocentryzmu;
- Kryzys wyobraźni związany z niemożliwością wyobrażenia sobie alternatywnych wizji porządków symbolicznych i społeczno-gospodarczych.



W wyniku tych kryzysowych tendencji zanikowi ulega społeczeństwo zorganizowane w nowoczesną strukturę, co w Polsce przejawia się w fenomenie próżni socjologicznej. Próżnia ta polegająca na braku pośredniczących struktur społecznych między poziomem podstawowym, rodzinno-sąsiedzkim a abstrakcyjnym, najwyższym wyrażającym się w państwie i narodzie pełna jest jednak życia. Przejawia się ona m.in. w aktywności kulturowej w ramach poszerzonego pola kultury. Ta aktywność jest wyrazem intensywnych procesów semiozy, czyli prób rekonstrukcji form życia społecznego poprzez nowe narracje i sposoby symbolicznej, kulturowej reprezentacji tego co wspólne, tego co nadaje wartość i sens działaniom.

Poszerzenie pola kultury jest wyzwaniem dla wywodzącego się z czasów nowoczesnych sektora kultury, czyli ładu instytucjonalnego odpowiedzialnego za organizowanie obiegów kultury i procesów kulturotwórczych, podział zasobów materialnych i niematerialnych, jak prestiż i uznanie. Jak otwierać się na nowe zjawiska, jak oceniać ich wartość i jak włączać w zakres polityk kulturalnych?

”

Władza nieistniejące społeczeństwo próbuje rekonstruować metodami mobilizacji politycznej, zgodnie z logiką politycznej polaryzacji.

Znalezienie efektywnych metod modernizacji sektora kultury tak, by swoim oddziaływaniem obejmował jak największy „kawałek” pola kultury ma znaczenie strategiczne, bo nie od niego zależy nie tylko kondycja sektora kultury i kultury jako całości, lecz także możliwość rekonstrukcji społecznych całości. Proces ten zagrożony jest aktywnością innego aktora obecnego w przestrzeni społecznej i kulturalnej. To władza, która nieistniejące społeczeństwo próbuje rekonstruować metodami mobilizacji politycznej, zgodnie z logiką politycznej polaryzacji.

Istnieje poważne ryzyko, że dominacja tego mechanizmu rekonstrukcji społecznej doprowadzić może również do polaryzacji pola kultury, co spowoduje trwałe antagonistyczne podział społeczeństwa, w którym polaryzacja polityczna zyska wzmocnienie w polaryzacji symbolicznej, sięgającej nie tylko wyborów politycznych, ale i tożsamości. W uniknięciu tego ryzyka nie pomaga sfera publiczna znajdująca się w stanie krytycznym.

W końcu na wszystkie te procesy o charakterze wewnątrz i metakulturowym oraz politycznym nakłada się niezwykle silne zjawisko o charakterze strukturalnym: metropolizacja Polski i wynikająca stąd metropolizacja kultury. Koncentracja kultury i zasobów na kulturę w dużych ośrodkach przekłada się na pustynienie peryferiów oraz niesymetryczny układ zależności, w którym peryferia stają się jedynie dodatkiem potrzebnym do zaspokajania potrzeb metropolii.

Wobec tych wszystkich zjawisk kluczowa staje się samoświadomość środowisk zaangażowanych w kulturę: na ile dostrzegają nowe zjawiska, sfery wykluczenia i niewidoczności nowych i ważnych praktyk? Na ile w oparciu o swą samowiedzę są w stanie programować własną działalność w szerszej perspektywie, wykraczając poza obszar bezpośrednich zainteresowań?

Zaczynamy rozumieć, jak jest. Ta wiedza i podjęcie wynikających z niej pytań prowadzi do odpowiedzi na kolejne ważne pytanie: jak będzie? To chyba dobre zadanie dla Kongresu Kultury?

Przedstawiony raport uzupełniają monograficzne ekspertyzy:

- *Poszerzenie pola kultury i jego konsekwencje*, Mirek Filiciak, Mikołaj Lewicki, współpraca Marta Białek;
- *Samowiedza środowiska*, Tomasz Rakowski;
- *System, który tworzy kulturę*, Artur Celiński;
- *Polaryzacja*, Piotr Cichocki;
- *Stan krytyczny. Sfera publiczna w Polsce po 1989 roku*, Iwona Kurz;
- *Metropolizacja*, Marek Krajewski.

W pracach zespołu diagnostycznego uczestniczyli: Marta Białek (Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”), Artur Celiński (DNA Miasta), Piotr Cichocki (Uniwersytet Warszawski), Mirosław Filiciak (Uniwersytet SWPS), Iza Jasińska (Instytut Studiów Zaawansowanych Krytyki Politycznej), Marek Krajewski (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Iwona Kurz (Uniwersytet Warszawski), Mikołaj Lewicki (Uniwersytet Warszawski), Joanna Orlik (Małopolski Instytut Kultury), Tomasz Rakowski (Uniwersytet Warszawski), Tomasz Szlendak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika), Aleksandra Szymańska (Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku), Bogna Świątkowska (Fundacja Kultury Bęc Zmiana). Pracę koordynował Edwin Bendyk (Collegium Civitas, Uniwersytet Warszawski).

Dziękujemy za pomoc Agacie Czarnackiej.

KONGRES KULTURY: BIBLIOGRAFIA

KSIAŻKI

- Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani. Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Piotr Cichocki, Maja Dobiasz, Karolina Dudek i in., *Nowe kłopoty z kulturą*, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Przemysław Czapliński, *Poruszona mapa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016.
- Rafał Drozdowski, Barbara Fatyga, Mirosław Filiciak, Marek Krajewski, Tomasz Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Marek Krajewski, *Deindywiduacja. Socjologia zachowań zbiorowych*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2014.



- Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Brent Luvaas, *DIY Style: Fashion, Music and Global Digital Cultures (Dress, Body, Culture)*, Bloomsbury Publishing PLC, Londyn 2012.
- *Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Iwona Kurz, Krytyka Polityczna, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.
- Saskia Sassen, *Globalizacja. Eseje o nowej mobilności ludzi i pieniędzy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Tomasz Szlendak, Jacek Nowiński, Krzysztof Olechnicki, Arkadiusz Karwacki, Wojciech Józef Burszta, *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

ARTYKUŁY

- Ewa Klekot, *Polityczny wymiar dziedzictwa kultury*, w: *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t. 2, red. Justyna Nakonieczna, Hanna Schreiber, Grażyna Michałowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Weronika Plińska, *Rainbow in Flames*, „View. Theories and Practices of Visual Culture” 9/2015.
- Julia Szawiel, *Tworzenie relacji na odległość. Materialność, dom i komunikacja w rodzinach migrantów zarobkowych we wsi Zaława i Cukrówka*, „Kultura Oddolna”, 2014.

RAPORTY, MATERIAŁY KONFERENCYJNE, DIAGNOZY

- *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne. Raport z badań*, Fundacja Res Publica im. Henryka Krzeczковского, Warszawa 2015, źródło: http://publica.pl/wp-content/uploads/2014/01/miejskiepolkulturalne_fin.pdf.
- Barbara Fatyga, Marlena Dutkiewicz, Paweł Tomanek, Ryszard Michalski, *Kultura pod pochmurnym niebem. Dynamiczna diagnoza stanu kultury województwa warmińsko-mazurskiego. Raport i rekomendacje praktyczne*, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2014.
- Barbara Fatyga, *Koncepcja Dynamicznej Diagnozy Kultury Warmii i Mazur*, Jaka Kultura? Portal Badawczo-Animacyjny Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2012, źródło: <http://jakakultura.warmia.mazury.pl/diagnoza/koncepcja-dynamicznej-diagnozy-kultury-warmii-i-mazur.html>
- Magdalena Kubecka, Marta Białek-Graczyk, *Jaskółki, nowe zjawiska w warszawskich instytucjach i nieinstytucjach kultury*, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”, Warszawa 2015.
- Katarzyna Milczewska, Jan Mencwel, Jan Wiśniewski, *Koła gospodyń wiejskich. Nie tylko od kuchni*, Pracownia Badań i Innowacji Społecznych „Stocznia”, Warszawa 2014, źródło: <http://stocznia.org.pl/publikacje/kola-gospodyn-wiejskich-nie-tylko-od-kuchni/>

- *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Badanie nowej przestrzeni kulturowej*, 2012.
- *Reforma Kulturowa 2020–2030–2040*, red. Jacek Żakowski, Raport przygotowany na zlecenie Krajowej Izby Gospodarczej, Warszawa 2015, źródło: <https://www.nck.pl/badania/raporty/reforma-kulturowa-2020--2030--2040>
- *Wartości i zaufanie społeczne w Polsce w 2015 r.*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2015, źródło: <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/warunki-zycia/dochody-wydatki-i-warunki-zycia-ludnosci/wartosci-i-zaufanie-spoeczne-w-polsce-w-2015-r-,21,1.html>

PROJEKTY, STRONY INTERNETOWE

- *Europejski Sondaż Społeczny*, <http://www.ifispan.pl/ess>
- *Niewidzialne miasto* pod kierunkiem Marka Krajewskiego
- Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny*, <http://zofiarydet.com/pl>

MAPA KULTURY 2016*

Marek Krajewski

Poniższa mapa powstała w ramach przygotowań do Kongresu Kultury, który odbył się w Warszawie w 2016 roku. Jest ona wynikiem wysiłku grupowego Edwina Bendyka, Mirosława Filiciaka, Marka Krajewskiego, Iwony Kurz, Joanny Orlik i Tomasza Rakowskiego. Mapę opracował graficznie Marcin Hernas (Małopolski Instytut Kultury w Krakowie), wydał Instytut Studiów Zaawansowanych w Warszawie.

Stworzona przez nas mapa z konieczności jest niedokończona. Wynika to nie tylko z tego, że współczesna kultura to zjawisko wielopostaciowe i złożone, ale też z tego, że stale zmienia się granica oddzielająca to, co kulturą jest, od tego, co nią nie jest. Spór wokół przebiegu tej granicy nie ma charakteru wyłącznie akademickiego, ale otwiera dyskusję na temat tego, gdzie kultura rezyduje, jakie jej formy zasługują na uznanie i czy warto wspierać każdy rodzaj kultury, czy należy za jej przejawy uznać tylko to, co tworzone i upowszechniane jest przez sektor kultury. Za tym idą kolejne istotne pytania związane choćby z tym czy sektor ten powinien się domykać, profesjonalizować, stać na straży interesów profesjonalnych twórców – tych, którzy żyją z kultury, czy też przeciwnie – powinien być on coraz bardziej inkluzywny i opierać się na przyjęciu, iż kultura to po prostu sposób życia określonej zbiorowości, a nie ekskluzywna enklawa dla wybranych.

Niemożliwość dokończenia tej mapy wynikała też z czegoś innego. Nie ma dziś przecież podmiotu, który miałby prawo do określania co kulturą jest, a co nią jest. Centrum przestało istnieć, szczęśliwie zniknęła główna dyspozytornia zarządzająca kulturą (choć

niestety wciąż trwałe jest u niektórych pragnienie jej istnienia). Są tylko punkty widzenia, osobne perspektywy, z których widać coś innego i których praktykowanie skutkowałoby wypełnieniem naszej mapy zupełnie innymi zjawiskami. Chociaż więc powstała ona w trakcie sporów i dyskusji w ramach tworzącego ją zespołu, to jednocześnie zmieniałaby się ona z pewnością wraz z dołączaniem kolejnych jego członków i członkiń. Dlatego też powinniśmy w mapie widzieć nie tyle pewny siebie, apodyktyczny bedeker, co raczej przyczynek do orientowania się, otwarty na zaskoczenia, nowe zjawiska, krytykę i dopowiedzenia.

Jak każda mapa, również ta nasza, jest wizualnym odzwierciedleniem rzeczywistości, a nie nią samą. Z konieczności więc nie widać na niej wszystkiego, co tworzy współczesną kulturę. Z jednej strony zabrakło na niej z pewnością całej masy efemerycznych, pozainstytucjonalnych działań i inicjatyw, które są często niezwykle wartościowe, ale też nie pozostawiają swojego wyraźnego śladu, co z kolei sprawia, iż nie byliśmy w stanie ich zidentyfikować. Z drugiej strony nie umiściliśmy na niej zjawisk skrajnie skomercjalizowanych, wytworów przemysłu kulturowego powiązanego z telewizją, radiem, rynkiem gier komputerowych itd. Nie uczyniliśmy tego, bo mamy wrażenie, że należą on do nieco innego porządku, niż żywa kultura tworząca naszą codzienność do porządku rozrywki i zabawiania motywowanych zyskiem. Nie chcemy przez to powiedzieć, iż zjawiska te są bezwartościowe, ale raczej wskazać, iż doskonale sobie one radzą niezależnie od tego, co o nich myślimy i gdzie je lokujemy myśląc o współczesnym świecie.

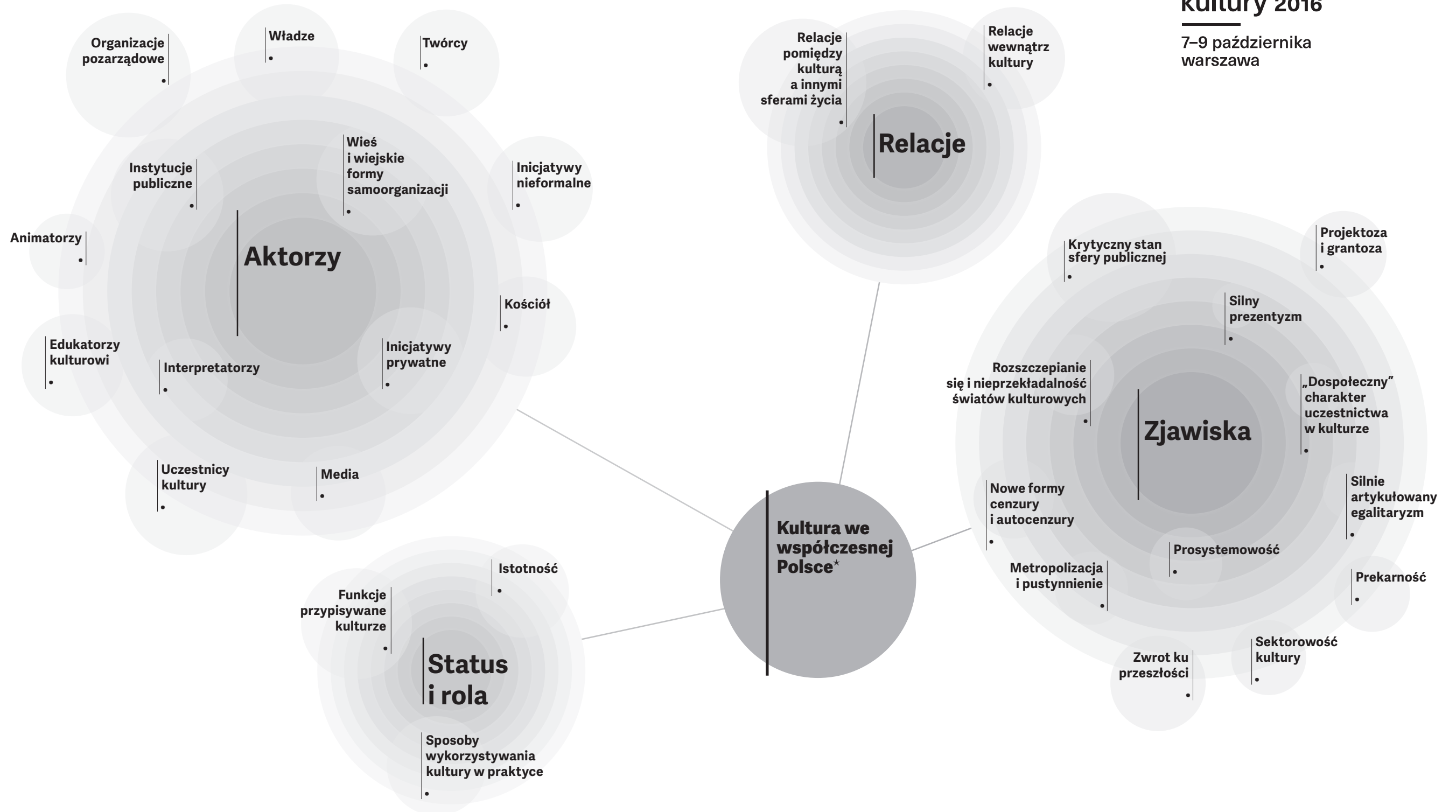
Kultura we współczesnej Polsce[★]

Opracowanie merytoryczne:
Edwin Bendyk
Mirosław Filiciak
Marek Krajewski
Iwona Kurz
Joanna Orlik
Tomasz Rakowski

Wydawca:
Instytut Studiów
Zaawansowanych
w Warszawie

Opracowanie graficzne:
Marcin Hernas
Małopolski
Instytut Kultury
w Krakowie

*Link do pliku *Mapy kultury 2016*: <https://niekongres.pl/wp-content/uploads/Mapa-kultury-we-wspolczesnej-Polsce-2016.pdf>.



Aktorzy

Organizacje pozarządowe

problem FANGO (od: FAKE NGO – organizacji pozarządowych, będących w rzeczywistości firmami nastawionymi na zysk, a nie na działania prospołeczne)

niejasność instytucjonalna (NGO a instytucje publiczne i prywatne, partnerstwa publiczno-społeczne)

praca organiczna i samoorganizacja

wysoki poziom innowacyjności kulturowej i społecznej

„protetyczność” wobec systemu instytucji publicznych
(swoista prywatyzacja sektora)

nierówności (wielcy i mali, tzw. efekt św. Mateusza, czyli „ci co mają dużo, będą mieć jeszcze więcej”, „zwycięzca bierze wszystko”)

problem łamania praw pracowniczych, prekaryzacja zatrudnienia w tego typu organizacjach

-
-

Władze

państwo

polityka kulturalna: raczej *politics* (wykorzystywanie kultury do celów politycznych) **niż *policy*** (strategiczne, długofalowe działanie na rzecz rozwijania kultury w imię dobra publicznego)

brak polityki kulturalnej jako polityka kulturalna

(brak reguł i programu jako strategia rządzenia, sytuacyjność reguł, labilność priorytetów)

syndrom wiecznego początku, zaczynanie wszystkiego od nowa wraz z każdą zmianą rządu

istotność wizerunkowa kultury

fetysz konkretności (infrastruktura/wskaźniki liczbowe),

nieufność wobec celów „miękkich” i/lub długofalowych

MKIDN: ministerstwo twórców czy odbiorców?

(interesy branżowe vs dostępność i aktywność obywateli)

sektorowość i brak współpracy międzysektorowej

(Ministerstwo Edukacji, Ministerstwo Nauki –

np. edukacja kulturowa, dotowanie czasopism)

samorząd

fetysz dużych liczb, kwantyfikowalności kultury

napięcie między NGO a instytucjami kultury wywoływane przez samorządy (kto robi taniej?)

wizerunkowa istotność (podnoszenie nakładów na kulturę poprzez inwestowanie w mury, kultura jako narzędzie promocji)

kultura jako pusty koszt

kultura jako piąte koło u wozu (nierozumienie roli kultury w lokalnych zbiorowościach, niskie miejsce kultury w hierarchiach istotności)

polityka braku kłopotów (strach przed kulturą, obawa przed niekompetencją, skandalem)

brak współpracy pomiędzy różnymi instytucjami samorządowymi (szkoła, biblioteka, dom kultury)

-
-

Twórcy

profesjonalni

prekarność/chybotliwość statusu, brak zabezpieczeń socjalnych

„wkurzenie”

próby samoorganizacji (protest, „uzwiązkowienie”)

radyzm

podziały wewnątrzśrodowiskowe

niski poziom współpracy środowiskowej, konkurencja

brak zdolności do samoorganizacji, działań zbiorowych

lokalne subświaty (regionalne zróżnicowanie środowisk, niejednorodność reguł i zasad, lokalne kryteria oceny)

wygrani (*winner takes it all*) vs ciemna masa świata sztuki

kosmopolityzacja vs prowincjonalność

głębokie różnice dziedzinowe (np. film vs sztuka vs literatura) dotyczące finansowania, statusu, sytuacji zawodowej, zarobków itd.

ideologiczne podziały i pęknięcia

celebrytyzacja

sukces jako obecność w starych mediach (telewizja, magazyny, prasa kolorowa)

istotność wizerunku i jego profesjonalne kreowanie

brak bezpośredniego związku między medialną widzialnością a dokonaniem artystycznym

podwójność standardów oceny wartości działań artystycznych: medialnych i środowiskowych

profesjonalizacja

twórca jako „małe przedsiębiorstwo”

przezroczystość ideologiczna

wysoki poziom umiejętności zarządzania sobą

działania projektowe, nastawienie zadaniowe

amatorzy

potrzeba konkretnego i „wiedzy w rękach”

rynkowe przechwytywanie jednostkowej potrzeby samorealizacji, utowarowienie hobby i pasji

zapomnienie przez instytucje, jednocześnie niechęć do nich i brak zainteresowania ich programem (kultura nieuczestnictwa)

samoorganizacja sieciowa

pro-am (profesjonalni amatorzy, samouki o umiejętnościach równych profesjonalistom)

demokratyzacja wysokich umiejętności

sieci profesjonalnych amatorów (np. grupy rekonstrukcyjne, „kuratorzy treści” w internecie, programiści, gracze komputerowi)

pasja jako sposób na życie

wspólnoty praktyk, a nie idei czy ideologii

wannabe

fetysz widzialności i popularności (powszechność *talent shows*, coraz większa blogosfera, ekspansja youtuberów itd.)

rywalizacyjny charakter i transgresja

eksploatowanie przez media, szybkie zużywanie, „jednorazowość”

-
-

Inicjatywy nieformalne

społeczne lub nieformalne miejsca z misją

wielość form

squatting

sharing economy

„salony”, „domówki”

maker space

względna autonomia

wysoki poziom niestabilności, efemeryczność

niewielka widoczność dla „niewtajemniczonych”

ruchy miejskie

kulturalizacja miasta i kultura jako środek rozwoju miasta

problem przemocy symbolicznej (kulturowo – czyje miasto?)

problem monoklasowości

początki procesu formalizacji

duży potencjał mobilizacyjny (aktywizacja społeczna)

problem niedostrzegania innych podmiotów oddolnie zmieniających miasto

inicjatywy sieciowe

wielość form

dziennikarstwo obywatelskie

grupy dyskusyjne

fanpages

blogi, mikroblogi

youtuberzy

inicjatywy strażnicze

inicjatywy rekomendujące i filtrujące treści kulturowe

-
-

Wieś i wiejskie formy samoorganizacji

aktywności nieformalne

nieformalne świetlice młodzieżowe
wiejskie siłownie, konstruowane przez młodzież
zespoły śpiewacze i kapele wiejskie
wiejskie środowiska twórców maszyn samoróbek
oddolne działania wokół kaplic, kapliczek, obiektów sakralnych

organizacje sformalizowane, których celem są działania nieformalne

koła gospodyń wiejskich
ochotnicze straże pożarne
wiejskie kluby sportowe
świetlice i biblioteki wiejskie
szkoły wiejskie

-
-

Inicjatywy prywatne

wielość form

impresariat, firmy eventowe, agencje koncertowe
wydawnictwa
edukacja pozaformalna, warsztaty, place zabaw
prywatne kina studyjne
prywatne galerie sztuki
miejsca coworkingowe
klubokawiarnie
firmy produkcyjne (film, gry komputerowe, aplikacje, muzyka, eventy)
sieci dystrybucyjne (księgarnie, kina)
prywatne muzea
biznesy czasu wolnego (typu dinoland)

-
-

Kościół

liczne inicjatywy edukacyjne i animacyjne w lokalnych społecznościach

wpływowe media (zarówno nowe, jak i stare)

dysponowanie własnymi instytucjami kultury (muzea, galerie, biblioteki)

zdolność do tworzenia własnej, autonomicznej kultury (osobne sposoby wartościowania, oceny, kanon, zdolność do samodzielnej interpretacji, „przykościelni twórcy” i osobne kanały dystrybucji, media)

obecność Kościoła w szkołach

ingerencja w przestrzeń publiczną i działalność kulturalną innych instytucji

działalność instytucjonalna Kościoła a odniesienie do wartości religijnych (chrześcijańskich) w różnych sferach kultury („misja publiczna”)

-
-

Media

stare media (radio, prasa, telewizja)

- wysoka pozycja legitymizacyjna
- niski potencjał kulturotwórczy (sankcjonowanie, a nie tworzenie nowych trendów i zjawisk)
- wysoki poziom komercjalizacji (pasy transmisyjne kultury kapitalistycznej)
- wysoki poziom ideologiczności (czytelność identyfikacji politycznych)
- brak obciachu (propaganda, moralizowanie, transgresja obyczajowa)
- marginalność lub brak zainteresowania kulturą poza jej skomercjalizowanymi lub silnie dystrakcyjnymi formami
- wysoki poziom tabloidyżacji

nowe media (internet)

- globalna normalność (podobne standardy komunikacji, tematy, mody czy zjawiska jak na całym świecie)
 - fenomeny globalizacyjne (lokalne odmiany globalnych fenomenów: rodzime memy, silna polaryzacja ideologiczna przestrzeni sieciowej, wysoki poziom mowy nienawiści itd.)
- wysoki potencjał dyskryminacyjny (*digital divide* – wykluczenie cyfrowe, dziś głównie na poziomie kompetencyjnym i aspiracyjnym; u jego podstaw leżą podziały wiekowe i środowiskowe)
- wysoki poziom komercjalizacji
 - rynkowe zawłaszczanie nowych, żywych fenomenów, wszechobecność tekstów promocyjnych
 - efemeryczność (szybkie zużywanie się nowych zjawisk, pięciominutowa sława, krótka pamięć)
 - fetysz dystrakcji (zdolność do koncentrowania na sobie uwagi jako najważniejszy kapitał, transgresja, nieodpowiedzialność, „przeżeganie”, hejt)
- nowe media jako „okno wystawowe” (przedsionek do pełnoprawnej kariery)
- vs podstawowa przestrzeń działania
- silne wspólnoty fanowskie i wspólnoty praktyk
- wysoka zdolność samoorganizacji, ale:
 - efemeryczność samoorganizacji
 - negatywność samoorganizacji (skłonność do działań przeciwko komuś/czemuś)
 - siła starych więzi? (szybkie i dalekosiężne efekty działań zbiorowych przy minimalnym nakładzie ze strony jednostek w nich uczestniczących)
 - slacktywizm (klikactwo, brak konsekwencji w działaniu, niechęć do angażowania się na stałe)
- wyrazistość polaryzacji ideologicznej, generacyjnej
 - prowinjonalność korzystania (zamknięcie w obrębie kilku stale odwiedzanych stron internetowych, w tym samym kręgu znajomych, brak potrzeby korzystania z innych zasobów sieci niż te, z których przywykliśmy korzystać)
 - hejt
 - komunikowanie rytualne i fatyczne (komunikowanie dla podtrzymania kontaktu, pozbawione treści)
 - efekt komory bezechowej (radyzalizacja postaw w wyniku braku reakcji ze strony innych)

silnie rozwinięte kanały nieformalnej (często nielegalnej) dystrybucji dóbr kultury
zmienność wynikająca z wysokiego potencjału innowacyjności technologicznej i kulturowej sieci

istotna przestrzeń tworzenia kultury

- inicjowanie i upowszechnianie nowych trendów kulturowych, mód
- nowe formy twórczości obecne tylko w sieci
 - kwestionowanie ideologii autorstwa, zawłaszczanie jako strategia tworzenia
 - współtworzenie, kolaboratywność
 - egalitarność tworzenia
- eksperymentowanie z nowymi formami dystrybuowania dóbr kultury
 - wolne licencje
- odmiennie od funkcjonujących *offline* kryteria oceny i wartościowania dóbr kultury
- wpływowa przestrzeń kategoryzacji, oceny, interpretacji dóbr kultury

pozamedialność (ponowne odkrywanie i dowartościowanie tego, co poza siecią, co dotykalne, bezpośrednie)

- miasto jako przestrzeń spędzania czasu wolnego, aktywności społecznej, spotkania z innymi; odradzanie się miejsc publicznych
- wspólnota zabawy (święto, festyn, parada, pokaz, spektakl)
- spotkanie i współtworzenie (*flash mob*, rekonstrukcje, dyskusje i debaty, *storytelling*, *slam poetry* itd.)

Uczestnicy kultury

miejsce kultury w życiu codziennym

- odsświętność korzystania z kultury instytucjonalnej (z małymi wyjątkami – np. kino)
- zróznicowania przestrzenne (miasto – wieś), wiekowe (młodzi – starzy)
- i finansowe w korzystaniu z oferty instytucji kultury
- permanentność korzystania z kultury zmedializowanej
- niski poziom urefleksyjnienia tego, czym jest kultura, tradycjonalizm jej rozumienia (utożsamianie jej z kulturą artystyczną i dobrym wychowaniem)
- silnie wdrukowane tradycyjne (hierarchiczne i sektorowe) przekonania na temat kultury (sukces edukacji szkolnej), niekoniecznie potwierdzane w praktykach kulturowych
- enklawowość zobowiązań do korzystania z kultury, uczestnictwa w niej
- kultura jako tło dla innych aktywności
- silne zobowiązania środowiskowe i subkulturowe (produkcja lokalnych tożsamości i wykluczający charakter, kultura jako część pakietu „styl życia”)
- upodobanie konkretnemu („umiejętnienie”, ponowne docenienie dotykającego, rewalidacja wspólnoty, bycia razem)
 - eskapizm
 - potrzeba sprawstwa, widzialności efektów, dotykalności
 - polityka prostoty (skłonność do upraszczania złożonej rzeczywistości, by radzić sobie z nią poznawczo/praktycznie, omijanie sporów ideologicznych, np. podziałów na prawaków i lewaków, patriotów i zdrajców, na rzecz „robienia swojego”, zadaniowości)

praktyki

- czysta reaktywność i konsumpcja
- prosumpcja w różnych wariantach (odbior aktywny, wytwarzający nowe treści, różne formy działalności fanowskiej, komentowanie, interpretowanie, selekcjonowanie dóbr kultury i rekomendowanie ich innym)
- statusowy rytualizm
- trysumerizm* (powierzchnowe korzystanie z kultury, ale tak, by trzymać rękę na pulsie)
- silnie rozwinięte naśladownictwo
- przy-domowość, przy-przyjacielskość
- niechęć do eksperymentu, ale upodobanie do tego, co nowe („normalne oryginalności”, nowy model tego, co znane)
- mobilność (ale w „bańce” – z biurem turystycznym, na ekranie, z przewodnikiem, po tym, co znane)
- niechęć jako podstawa wyborów określonych praktyk
- bezproduktywna kreatywność (a więc skłonność do kombinowania, robienie rzeczy, które nie są przydatne systemowo, ale są krótkoterminowymi taktykami adaptacyjnymi)
- odchodzenie od wartości symbolicznych w stronę doznań zmysłowych i emocji

formy świadomości

- rewolucja wyobraźni i jej kres (od „wszystko w twoich rękach” do „nic nie zależy od mnie”)
- potrzeba prostoty
 - jasne reguły
 - zgoda na podporządkowanie, o ile idzie za nim jasność poznawcza
 - potrzeba czytelnych reprezentacji pozycji – ostentacja
 - prezentyzm
 - skłonność do myślenia w kategoriach albo-albo, za pomocą prostych opozycji binarnych
 - niechęć do eksperymentowania
- niezmienna istotność rodziny
 - potrzeba jasnego punktu odniesienia
 - enklawa zapewniająca bezpieczeństwo
 - negatywne schronienie (nie z wyboru, ale z jego braku)
- rywalizacyjny indywidualizm
 - egoistyczny egalitaryzm
 - brak solidarności z innymi, inni jako potencjalne zagrożenie
 - niechęć do lnych i ich egzotyżacja
 - cwaniactwo, łamanie reguł
- skłonność do moralizowania

Edukatorzy kulturowi

wielość form

edukatorzy artystyczni obecni w szkolnictwie artystycznym
instruktorzy w domach kultury, centrach kultury
nauczyciele w systemach edukacji formalnej
prywatni edukatorzy artystyczni
edukatorzy w prywatnych instytucjach kultury i firmach zajmujących się kulturą
edukatorzy w instytucjach artystycznych (muzea, galerie, centra sztuki)
edukatorzy niezależni, działający samodzielnie lub za pośrednictwem stowarzyszeń i fundacji, realizujący projekty edukacyjne

nierównomierna obecność w instytucjach (marginalna obecność w publicznych instytucjach edukacyjnych oraz instytucjach artystycznych, obecność w domach i centrach kultury)

różne formy prywatyzowania i komercjalizacji edukacji kulturowej, a w konsekwencji jej niedostępność dla pewnych grup społecznych

stosunkowo dużo programów dotacyjnych wspierających edukację kulturową

brak programów merytorycznych (przykłady dobrych praktyk, systemowych rozwiązań)

brak polityki państwa i samorządów w odniesieniu do edukacji kulturowej i nieliczne, lokalne odstępstwa od tej reguły (traktowanie edukacji kulturowej jako zasadniczo marginalnej sfery działań)

wysoki poziom tradycjonalizmu (na poziomie zawartości i narzędzi) **w prowadzeniu działań z zakresu edukacji kulturowej i w myśleniu o niej oraz jej rolach**

nowe, nieliczne inicjatywy mające na celu dostosowywanie edukacji kulturowej do wymogów współczesności, zarówno jeżeli chodzi o filozofię tej pierwszej, jej cele, sposoby realizacji, jak i o ulokowanie jej w kulturze, działaniach instytucji, życiu lokalnych zbiorowości

-
-

Interpretatorzy

wielość postaci

krytycy (nowe media)
krytycy (stare media)
„kuratorzy treści” (nowe media)
badacze kultury
teoretycy kultury
codzienni komentatorzy (folksonomia)
trendsetterzy

wpływowość i jej konsekwencje (próby wpływania na interpretatorów: komercyjne kontrakty, *product placement*, działania administracyjne, cenzura)

problem niezależności opinii i komentarzy (nepotyzm, działania na rzecz określonych środowisk, sponsorowanie itd.)

ucieczka od autorytetów (brak zaufania do wiedzy eksperckiej)

paternalizm elit („ciemny lud to kupi” vs „ciemny lud trzeba wyedukować”)

-
-

Animatorzy

ruchome piaski (działanie przy braku systemowych podstaw, rozwiązań, regulacji, niejasność statusu – zawieszenie pomiędzy sztuką, edukacją, działalnością społeczną)

„pozytywni wariaci” (progresywność, innowacyjność, działanie wbrew regułom systemowym albo w sytuacji ich braku, ponoszenie kosztów sprawnego funkcjonowania systemu)

polaryzacja animatorów (metropolitarni i zakorzenieni w lokalnych zbiorowościach; sprofesjonalizowani vs naturszczycy, samородne, lokalne talenty; nadmiar [wielkie miasta] vs brak [małe i średnie miasta])

liczne inicjatywy na rzecz integracji środowiska animatorów

rozwinęte pole autorefleksji i badań

dryfowanie (niechęć do instytucji, ale też zgłaszanie ich potrzeby; niechęć wobec formalizacji, ale zgłaszanie dysfunkcji wynikających z jej braku)

-
-

Instytucje publiczne

brak systematycznej refleksji nad rolą instytucji publicznych

instrumentalne relacje z życiem codziennym (dostarczanie rozrywki, obiektów samorealizacyjnych, pretekstów do spotkania, użytecznych narracji o świecie i ludziach – seriale, celebryci)

różne strategie definiowania roli instytucji kultury (akuszer, wodzirej, edukator)

problem publicznego charakteru instytucji kultury (czy, komu lub czemu służyć?; „prywatyzowanie” instytucji; zaspokajanie potrzeb partykularnych środowisk; zaspokajanie potrzeb organizatora itd.)

nowe formy zarządzania, instytucja kultury jako przedsiębiorstwo (profesjonalizacja/menedżeryzacja; infrastruktura, zarządzanie, promocja, fundusze)

zróżnicowanie sytuacji (finanse, możliwości działania, stopień zależności) **ze względu na status instytucji** (narodowe, współprowadzone, samorządowe)

reaktywacja wygaszanych wcześniej instytucji (biblioteki, domy kultury)

wysoki stopień zależności od decydentów politycznych (państwowych i/lub samorządowych)

różne prędkości zmian w instytucjach kultury (łatwość unowocześniania budynków i wyposażenia technicznego; trwałość sposobów myślenia i działania pracowników instytucji, oczekiwań odbiorców)

przeinwesto(wy)wanie w infrastrukturę, brak inwestycji w kompetencje zespołów i działania programowe (nowy budynek, ale stare zadania; nowy budynek, ale brak finansowania zadań)

delokalizacja (działania instytucji nakierowane raczej na zewnętrzne, często globalne konteksty, ignorowanie lokalnego, najbliższego kontekstu działania)

vs skupienie na lokalności (zadania odnoszące się do lokalnych rocznic i problemów, ewentualnie lokalnych wersji narracji ogólnokrajowych z całkowitym pominięciem szerszego kontekstu)

niski stopień zależności działań instytucji od uczestników/odbiorców, brak rozpoznania ich potrzeb, brak prób systematycznego ich kształtowania

finanse jako negatywny czynnik regulujący (program wobec niedoboru; finansowanie podstawowe a projektowe)

brak (klarownej i kontynuowanej) polityki kulturalnej państwa/samorządu jako punktu odniesienia dla polityk instytucji

nowe rodzaje publicznych instytucji kultury: „parasolowe” (PISF, NINA, NCK itd.); **multipleksy kulturalne; muzea narracyjne**

-
-

Relacje pomiędzy kulturą a innymi sferami życia

podległość doraźnej polityce

jednostronna zależność od ekonomii (kultura jako dostarczyciel dóbr i idei)

słaba obecność w systemach edukacyjnych (jeśli już, to w kanonicznej postaci)

występowanie w roli kosztu (który wymaga stałego uzasadniania)

-
-

Relacje

Relacje wewnątrz kultury

rywalizacja i konflikt

rywalizacja o ograniczone środki dystrybuowane przez państwo i władze samorządowe

rywalizacja o widzialność i uwagę (uczestników kultury, mediów, decydentów), traktowaną jako warunek konieczny dostępu do innych zasobów

rywalizacja o prymat ideowy (artykułująca się często w walce o instytucje kultury)

nieliczne, ale istotne formy tworzenia ram dla współdziałania i samoorganizacji jednostek obecnych w kulturze (fora kultury, oddolne kongresy, próby tworzenia związków zawodowych)

konflikty wokół zakresu swobody artystycznej, pluralizmu światopoglądowego, ideowego, obyczajowego

rywalizacja o narzucenie własnej definicji kultury, by określać reguły działania, kryteria oceny i wartościowania

współdziałanie/komplementarność

brak współdziałania pomiędzy instytucjami kultury, twórcami (wymuszony przez rywalizacyjny charakter pola kultury)

liczne formy współdziałania oparte na bezpośredniej znajomości, wymianie drobnych świadczeń, usług i przysług (niemożliwe do przekształcenia w regułę systemową, raczej zamykające w wąskich kręgach i środowiskach osób wzajemnie się wspierających)

eksperymenty z inkluzywnymi formami współpracy o charakterze kolaboracyjnym, partycypacyjnym, opartymi na idei dobra wspólnego, współdzieleniu, wymianie pozamonetarnej

wysoka zdolność mobilizacji do współdziałania o charakterze reaktywnym (w proteście przeciwko czemuś/komuś) przy **jednoczesnej nietrwałości takich form współdziałania**

hierarchie, nierówności i zróżnicowania

wysoki poziom nierówności w dystrybucji bogactwa, władzy, prestiżu wśród osób działających w kulturze, oparty na zróżnicowanych i często nakładających się i wzmacniających kryteriach (podziały przestrzenne, płciowe, monopole, znaczenie artystyczne, nepotyzm, kapitał społeczny, wykształcenie, dziedziczenie pozycji itd.)

różnorodne próby „rozmontowywania” istniejących układów nierówności podejmowane zarówno przez państwo czy dziennikarzy, jak i oddolnie – przez osoby działające w kulturze (próby te kończą się jednak zastąpieniem jednego układu nierówności innym, faworyzującym nowe kategorie jednostek lub środowisk, nie zaś wprowadzeniem nowej, bardziej sprawiedliwej dystrybucji rzadkich, społecznie pożądanых nagród)

wielość kryteriów oceniania wartości zjawisk kultury, tworzonych zarówno przez środowiska twórcze, jak i media czy uczestników kultury (wielość ta odpowiada wysokiemu poziomowi zróżnicowania samego społeczeństwa; pewne systemy kryteriów są jednak bardziej prawomocne od innych, stają się bowiem podstawą dystrybucji rzadkich, pożądanых społecznie nagród)

-
-

Zjawiska

Silny prezentyzm

dorażność (niemyślenie o przyszłości, konsekwencjach)

reaktywność (świadomość, że świata nie można zmienić, można się do niego tylko dostosować)

koncentracja na przetrwaniu

-
-

Projektoza i grantozna

nieciągłość, rozpoczynanie wciąż od nowa

brak możliwości planowania, brak bezpieczeństwa

projekty realizowane tylko po to, by otrzymywać kolejne granty

brak czasu na refleksję, zastanawianie się nad konsekwencjami

trudność w osiągnięciu trwałych rezultatów

-
-

Krytyczny stan sfery publicznej

tabloidyzacja i nagłówkowość

niszczenie sfery publicznej dla osiągnięcia doraźnych celów politycznych

(podważanie reguł komunikacyjnych, destrukcja autorytetów, demonstrowanie braku szacunku dla Innych, oponentów)

monologowość (środowiskowa, ideologiczna, klasowa),
zamknięte kręgi dyskusyjne, rzadko się spotykające

dialog jako przejaw słabości, konfrontacyjność

krótka pamięć, amnezja, prowincjonalność

niski poziom merytoryczny, dopuszczalność kłamstwa i oszczerstwa

anempatia (J.-L. Vullierme), czyli obojętność wobec Innych,
wykluczanie ich z kręgu swoich, przyzwolenie na mowę nienawiści

niezdolność do uznania swojego braku racji, manipulowanie faktami itd.

erozja języka (przyzwolenie na nowe/fałszywe użycia starych pojęć,
brak wspólnych reguł komunikacji)

partykularna inicjatywność (angażowanie się tylko
w imię własnych interesów, krótki horyzont sprawczości)

przypisywanie sukcesów wyłącznie sobie (bez uwzględnienia połączeń
ze środowiskiem np. prawnym, przypisywanie win wyłącznie państwu)

nieumiejętność używania narzędzi krytycznego myślenia, niski poziom refleksyjności

**przedkładanie tego, co techniczne, konkretne, ilościowe, nad to, co kulturowe,
symboliczne, jakościowe** (wiara w liczby, kult konkretności)

silna emocjonalność sporów (używanie silnie nacechowanych afektywnie pojęć:
wina, zdrada, wstyd, gniew, duma)

ekskluzywność, niechęć do Obcych (brak komunikacji międzygrupowej,
międzysektorowej, międzyinstytucjonalnej itd.)

syndrom obłożonej twierdzy (przywiązanie za wszelką cenę do swoich racji,
dyskusja jako wojna; niechęć do zmiany poglądów, sposobów interpretowania
określonych zjawisk)

-
-

„Dospołeczny” charakter uczestnictwa w kulturze, kultura jako pretekst i platforma do bycia z innymi, a nie jako przeżycie, doświadczenie duchowe, forma uwznioślenia

ludyczność

publiczny charakter korzystania z kultury (bywanie/spotykanie się)

nisze, wspólnoty fanowskie (bycie wśród podobnych, szukanie podobnych)

wspólnoty praktyki (być razem, by coś razem robić)

Silnie artykułowany egalitaryzm, ale o negatywnym, indywidualistycznym charakterze

silne przekonanie, że inni to rywale, konkurenci

**podejrzliwość w stosunku do sukcesów odnoszonych
przez innych**

**niechęć do współpracy, podejmowanie jej w małych
wspólnotach** (środowiskach/branżach/klikach)

brak zaufania do innych

nieliczenie się z innymi, nieodpowiedzialność

-
-

Prosystemowość

wołanie o czytelność reguł i zasad

potrzeba przewidywalności

potrzeba praw chroniących twórców
i gwarantujących im wolność,
ale też bezpieczeństwo egzystencjalne

potrzeba konsekwencji w działaniach
instytucji, władz samorządowych
i państwowych

potrzeba ideowej „przezroczystości” systemu,
strach przed ideologicznym zawłaszczeniem

-
-

Prekarność

niejasność reguł systemowych i instytucjonalnych
(ich naginanie do konkretnych sytuacji)

brak polityki kulturalnej (a co za tym idzie:
przewidywalności, możliwości planowania)

niestabilność finansowania

brak zabezpieczeń socjalnych twórców

podważalność prawa do swobody wypowiedzi

radikalizacja postaw środowisk twórczych, „wkurzenie”

krótkotrwałość sukcesu (eksploatowanie i pozbywanie
się twórców, gdy utracą zdolność do przyciągania uwagi,
jednorazowość talentów; brak ścieżek i narzędzi ich
rozwijania i promocji)

-
-

Sektorowość kultury

dominacja wąskiego, sektorowego rozumienia kultury

traktowanie kultury jako sfery odświętnej i wzniosłej
(utożsamienie jej z kulturą artystyczną o profesjonalnym charakterze)

niedostrzeganie związków pomiędzy kulturą a życiem społecznym,
jego jakością i specyfiką

traktowanie kultury jako zajęcia elitarnego, ambitnej rozrywki

ignorowanie żywej kultury (B. Fatyga) **codziennych praktyk**
kulturowych

ignorowanie uspołeczniającej, więziotwórczej roli kultury

ignorowanie nieformalnych inicjatyw kulturowych,
kreatywności i zdolności zwykłych ludzi do tworzenia

niechęć do zjawisk hybrydycznych, powstających na przecięciu
sektorów (edukacji kulturowej, przemysłów kultury, kultury w sieci itd.)

niedostrzeganie, że ludzie nie potrzebują instytucji,
by praktykować kulturę

bronienie dostępu do dóbr kultury (chronienie interesów
twórców i producentów, a nie prawa do kultury)

tworzenie dla innych twórców (drugorzędność odbiorcy,
odbiorca jako zło konieczne)

bronienie autonomii poszczególnych pól tworzenia
(tendencja do ich zamykania, kwestionowanie oceny
dokonywanej spoza nich)

-
-

Zwrot ku przeszłości

wielość form

pochwała tego, co było, w codziennych praktykach
(przeszłość jako ostoja pewności i bezpieczeństwa)

polityka historyczna silnie sprzężona z aktualnymi celami politycznymi

selektywna pamięć (zwłaszcza ta dotycząca niewygodnych wydarzeń z przeszłości, własnych win wobec innych)

nostalgia (przede wszystkim za PRL-em, ale też za międzywojnem, a nawet wojną)

komercyjna repetycja (medialna kultura powtórek, eksploatowania wciąż tych samych wątków, form, mitów)

rekonstruowanie i przepisywanie przeszłości
(źródło inspiracji dla aktualnych działań twórczych, dyskursu krytycznego)

nienadążanie za technologią (digitalizacja dla digitalizacji, bo są środki, możliwości, moda, bez uzmysłowienia sobie celu/celów)

przeszłość jako atrakcja (odgrywanie, rekonstrukcje historyczne, spektakle)

przeszłość jako przedmiot uspołeczniających praktyk
(grupy rekonstrukcyjne)

-
-

Nowe formy cenzury i autocenzury, w tym zwłaszcza cenzura o charakterze ekonomicznym

niedotowanie tego, co niewygodne i niechciane przez władze samorządowe i państwowe

koniunkturalizm i wpisywanie się w logikę „priorytetów”;
rządziej – ich twórcze dekonstruowanie

-
-

Metropolizacja i pustynnienie: coraz silniejsze centrum, coraz słabsze peryferie

wysysanie przez centrum najważniejszych zasobów
(ludzi, idei, woli działania, kreatywności)

kolonizowanie peryferii przez centrum
(narzucenie własnej kultury, animowanie i pozostawianie samym sobie, definiowanie jako normy tego, co w centrum)

nierówne szanse na środki dystrybuowane przez państwo
(sprofesjonalizowane centrum vs „pozytywni wariaci”)

-
-

Rozszczepianie się i nieprzekładalność światów kulturowych, w których żyją Polacy

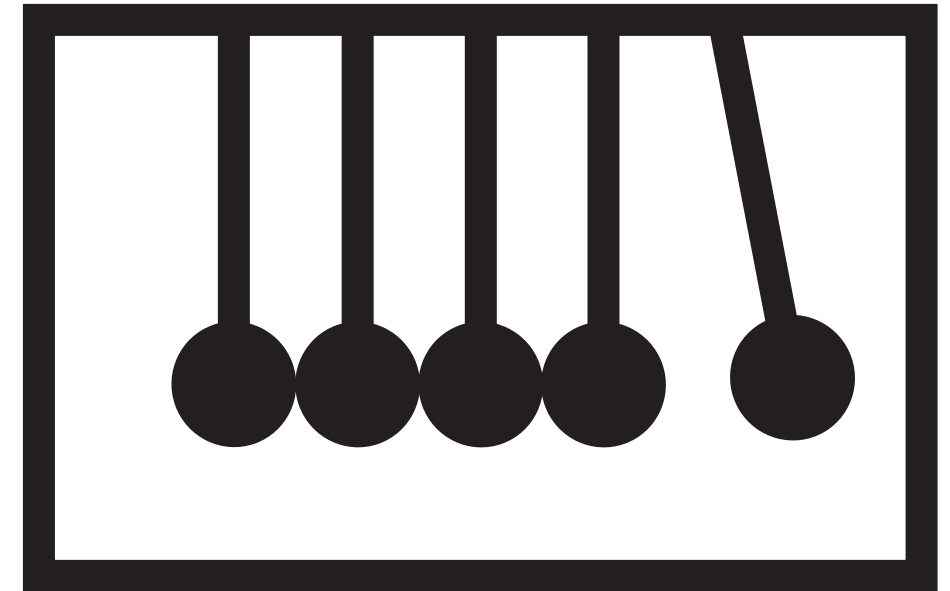
czynniki różnicujące: kapitał kulturowy
(wykształcenie, kapitał rodzinny), **miejsce zamieszkania, przynależność generacyjna**

niezgoda na „płynną” tożsamość, elastyczność i kompromis (zwrot ku twardym wartościom i prostym rozwiązaniom w odpowiedzi na wysoki poziom złożoności współczesnego świata)

konkurencyjne „programy kultury”
(swojskość vs kosmopolityzm, naród vs wspólnota z wyboru, polskość vs globalna normalność)

-
-

2



ROZWÓJ I KULTURA



ANIMACJA, WYOBRAŹNIA I RADYKALNA INKLUZJA

Edwin Bendyk

W poszukiwaniu związków kultury z rozwojem warto zejść do perspektywy lokalnej, blisko ludzi. Taką perspektywę ukazuje tekst Tomasza Rakowskiego o działaniach animacyjnych na kieleckich wsiach. Co prawda pochodzi on z kolejnego rozdziału *NieAntologii*, ale dobrze ilustruje te zależności.

Podszydlowiecki Broniów, o którym pisze autor, jest najwykleszą polską wioską i jednocześnie miejscem unikatowym, niezwykłym, pulsującym wielorakimi potencjałami kryjącymi się jednak przed okiem przybysza z zewnątrz. Mieszkańcy Broniowa dotkliwie odczuli posocjalistyczną transformację, wielu z nich pracowało w pobliskim systemie fabrycznym, który upadł wraz z PRL. Bezrobocie sięgające w powiecie przez wiele lat 30 proc. stało się trwałym aspektem codzienności. Mizeria ekonomiczna nie mogła pozostać bez wpływu na kondycję tkanki społecznej, czy jednak musiała oznaczać społeczną katastrofę? Czy słuszność takiej hipotezy potwierdzają stereotypowe obrazki spod wiejskiego sklepu, pod którym mężczyźni bez zajęcia rozpijają tanie wino?

Obserwację warto zacząć od tablicy obwieszającej wjazd do wsi – uderza schludność obejść, wykoszone trawniki i inne oznaki troski o przestrzeń, co jest najlepszym zaprzeczeniem anomii. Właśnie w Broniowie na dłużej osiadł Tomasz Rakowski, lekarz i antropolog badający nie tylko w Polsce obszary konfrontacji lokalnych wspólnot z nowoczesnością. Dzięki niemu też zawitałem do Broniowa, by dotknąć choć przez chwilę złożoności i głębi lokalnego życia. Dotrzeć doń niełatwo, bo mieszkańcy ukrywają się przed przybyszami i chowają za „dyskurs niemocy”. Polega on na tłumaczeniu różnych sytuacji biedą i bezradnością wobec niej. Widzimy więc na podwórku kosiarkę zbudowaną z silnika ze starej pralki i wózka dziecięcego, a właściciel zamiast epatować dumą ze swej zaradności tłumaczy: nie było stać, żeby kupić porządną w sklepie.

Pamiętam długą rozmowę z Wiesławem Zielonką, mistrzem samoróbki – to on zbudował właśnie kosiarkę, trójkołowy pojazd na bazie motocykla SHL zastępujący traktor i samochód dostawczy, piłę zdolną ciąć podkłady kolejowe. Zielonka jest także artystą ludowym, gra w zespole, a połączenie pasji muzycznej i majsterkowiczowskiej doprowadziło do remontu pianina znalezionej gdzieś w wiejskim staniu. Prezentacja kolejnych osiągnięć politechnicznych umiejętności rozgrzewała Zielonkę powodując, że odrzucił obronny sztafaż dyskursu niemocy, by zacząć mówić językiem dumy i afirmacji. Wtedy okazało się, że kosiarka i trójkołowiec powstały, bo doskonale realizują pokładane w nich oczekiwania, na co nie można liczyć w przypadku sprzętu kupionego w sklepie. A piły do cięcia podkładów



to w ogóle kupić nie sposób, jeśli nie chce się budować tartaku. Na koniec przyszedł czas marzeń o tym, co jeszcze warto byłoby samodzielnie zbudować. Listę wieńczyło marzenie o samolocie.

Tomasz Rakowski z zespołem poświęcił wiele czasu, by pokazać, że Wiesław Zielonka nie jest wyjątkiem, że w Broniowie pulsuje życie kulturalno łączące kreatywność w wymiarze estetycznym z wytwórczością techniczną, której wytworem są budowane przez młodzież siłownie, tuningowane samochody będące dla młodych mobilnymi ośrodkami autonomii, różnego typu samodzielnie wytwarzane pojazdy i urządzenia wykorzystywane w gospodarstwie domowym. Wszystko to zostało opisane w fascynującej książce *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju* znanej zapewne większości animatorów. Co jednak wynika z odkrycia, że nawet obszary strukturalnego ubóstwa nie są skazane na bezradność i społeczną katastrofę dla rozważań o kulturze i rozwoju?

Pytanie to stawiałem sobie planując projekt foresightu dla Warmii i Mazur, który miał podpowiedzieć, jak stymulować rozwój w regionie o beznadziejnie słabych zasobach rozwojowych, jeśli mierzyć je klasycznymi wskaźnikami jak jakość kapitału społecznego i ludzkiego, poziom infrastruktury technicznej, dostępność komunikacyjna, zamożność. Badania Rakowskiego przeprowadzone m.in. w Broniowie pokazały, że zasobów rozwojowych w takiej sytuacji należy szukać poza klasycznymi rejestrami. I nie chodzi o sentymentalne zachwyty nad życiem wiejskim i chłopską zaradnością, tylko spojrzenie analityczne umożliwiające wyłuskanie mechanizmów, które mają być może uniwersalny charakter.

Lepiej zrozumieć w czym rzecz, używając do opisu broniońskich doświadczeń innego języka. Przecież to, co robi Wiesław Zielonka jest klasycznym wyrazem kultury *makerów*, a jego troska by nie odpady wykorzystywać jako produkcyjny zasób to z kolei doskonały przykład *circular economy* – gospodarki o obiegu zamkniętym. Okazuje się, że broniońianie praktykują w najlepsze to, co z zachwytem jako radykalną innowację odkrywają wielkomiejscy hipsterzy, a gremia Unii Europejskiej wpisują w strategię rozwojowe wspólnoty. Ba, podejście broniońskich *makerów* do rzeczywistości można opisać w sposób jeszcze bardziej wyrafinowany, odwołując się do kultury *hackerskiej*.

Istotą tej kultury jest niezgoda na konsumpcyjny standard wyrażający się w zamkniętych produktach, nad którymi wisi zakaz producenta zabraniającego grzebania w środku, czy to będzie sprzęt, czy oprogramowanie. Hackerzy ignorują te zakazy, by usprawniać, modyfikować, na bazie starego tworzyć nowe rozwiązania. Dokładnie tak samo do życia podchodzą ludzie tacy sami jak Wiesław Zielonka. I nie chodzi tu jedynie o samą zdolność wytworzenia czegoś nowego, tylko o postawę, w której wyraża się niezgoda na to, co dostarcza skomodyfikowany rynek i pragnienie twórczego oddziaływania na rzeczywistość. A przecież to właśnie taka postawa jest podstawą innowacyjności.

Fenomen wernakularnej innowacyjności dobrze zrozumiano w Indiach, gdzie nabrała ona rozmiar ruchu „jugaad innovation”. Skromne innowacje stały się podstawą wielu rozwiązań wdrażanych w rozmiarze przemysłowym jako odpowiedź na realne potrzeby mieszkańców nie tylko Indii, z którymi nie radzili sobie marketingowcy globalnych korporacji. Wróćmy jednak do kultury i animacji, bo ich rola w uruchamianiu niewidocznych zasobów rozwojowych jest kluczowa.

Po pierwsze, kultura, czyli symboliczne przedstawienia rzeczywistości wzmocnione przez instytucje i praktyki może skutecznie utrudniać dostęp do prawdziwego wymiaru rzeczywistości społecznej i potencjału takich społeczności, jak broniońska. Ów „dyskurs niemocy” jest właśnie produktem takiej kultury – mieszkańcy używają go odpowiadając przybyszom z zewnątrz w taki sposób, jak myślą, że powinni o sobie mówić? Dlaczego? Bo takie jest oczekiwanie w głównym nurcie mediów i dominujących przedstawieniach rzeczywistości społecznej w obszarach ubóstwa.

Dominujący język wykluczenia, klasowej pogardy i odwiecznych stereotypów sięgających w Polsce do nieustannego odtwarzania schematu relacji społecznych opartych na relacjach folwarcznych nie daje szansy otwarcia na owe ukryte potencjały, bo znajdują się ona poza horyzontem wyobraźni tych, którzy mają największy wpływ na kształtowanie dyskursu medialnego i kulturowego. Czy możliwa jest zamiana języka wykluczenia na język uznania i inkluzji? Pytanie nie dotyczy tylko otwartości na praktyki i potencjały społeczności zmarginalizowanych ze względów ekonomicznych czy strukturalnych, ale szerzej, na wszystkie formy twórczej podmiotowości, by wspomnieć dopominającą się o podmiotowe traktowanie młodzież.

Uznanie w przestrzeni symbolicznej jest niezbędne ale, niewystarczające, potrzebne jest także realne włączenie. Realne – więcej o tym piszę w podsumowaniu projektu warmińsko-mazurskiego *Ponowa. Scenariusze przyszłości Warmii i Mazur w kontekście rozwoju kultury i kapitału społecznego* – czyli nie polegające na poklepywaniu Wiesława Zielonki w paternalistycznym geście pochwały, że się stara. Rzecz w uruchomieniu mechanizmów wymiany zasobów i wspólnego poszukiwania syntezy. Mogę sobie wyobrazić, że wspomniany Wiesław Zielonka mógłby być doskonałym partnerem dla inżynierów specjalizujących się w odnawialnych źródłach energii podczas budowy systemu OZE dla Broniowa.

Taka wymiana nie jest jednak oczywista ani łatwa, bo wymaga umiejętnej translacji odwołującej się nie tylko do języka bezpośredniej komunikacji, ale także kodowania procesu komunikacyjnego w odniesieniu do materialności i praktyk materialnych, aksjologii, itp. To właśnie jest miejscem, gdzie wkraczać powinni animatorzy lub może raczej, używając języka Marii Mendel – post-animatorzy.

Wkraczamy w świat, w którym tradycyjne zasoby rozwojowe będą szybko się kurczyć lub powinniśmy ograniczać ich wykorzystanie ze względu na wyzwania ekologiczne. Stawką dobrego życia jest włączenie zasobów dotychczas ukrytych, choć przecież aktywnych i decydujących, że wspólnoty takie, jak broniońska przetrwały mimo przeciwności losu i mizerności ekonomicznej. Nie zdołamy tego uczynić bez odwagi wyobraźni zdolnej do dostrzegania nowych, niestandardowych podmiotowości i gotowej do ich akceptacji oraz włączenia.



KULTURA I... ROZWÓJ LOKALNY

Oto dokument czasów poszukiwania nowych zasobów rozwojowych, ożywionego namysłu nad kulturą i wiary w jej nowe otwarcie. Jedne tematy nie chwyciły lub nie wypaliły i można się teraz zastanawiać dlaczego, inne zaś zyskały na aktualności.

Richard Florida przyznaje dziś, że kreatywność miast stała się towarem i została „wykupiona” na rynku nieruchomości, doprowadzając do gentryfikacji. Ponadto wiemy z autopsji, że różnorodność stała się tematem wybitnie politycznym i dzielącym społeczeństwa. Moda na kreatywność została w samorządach zastąpiona przez komponent *smart*, bo można go kupić na wolnym rynku bez konieczności kłopotliwej dla władz i biurokracji współpracy z żywą klasą kreatywną. Z drugiej strony, dziś jeszcze bardziej niż dekadę temu, potrzebujemy jakiejś nowej wizji źródeł szczęścia, które nie wiążąłyby się z inwestycjami i konsumpcjonizmem, bo rozwój w oparciu o zasoby materialne prowadzi nas nad skraj przepaści.

Ale kultura wciąż łączy, wciąż włącza i jest progresywna. Autor w prostych zdaniach wyjaśnia takie paradoksy, jak np. dlaczego zaspokajanie potrzeb nie uszczęśliwia, albo dlaczego różnorodna grupa jest mądrzejsza od jednorodnej. Nawet tak niepozorna różnorodność, jak obecność laika wśród specjalistów, wzmacnia

potencjał grupy i zapobiega czemuś, co Stanisław Lem nazwał „ekspertolizą”*, czyli rozpuszczaniem prawdy w gronie ekspertów. Zaspokajanie potrzeb nie uszczęśliwia, bo jak pokazuje piramida Masłowa po zaspokojeniu tych niższych, pojawiają się wyższe. Należy więc tak kalkulować, aby i na nie w przyszłości starczyło zasobów. Opis tych mechanizmów pomaga zrozumieć zasady partycypacji społecznej oraz dlaczego już teraz znaczna część społeczności te wyższe potrzeby ma i domaga się dla nich miejsca w budżetach i planach, podczas gdy politycy skupiają się na potrzebach niższych, bo próbują zdobyć akceptację szerszych mas wyborców.

Dwa pytania nasuwające się podczas lektury tego tekstu pozostają bez odpowiedzi. Co zrobić, aby „indywidualny rozwój poszczególnych członków danej wspólnoty lokalnej” nie był rozwojem egoistycznym? I za to być może odpowiada kultura. Co jednak zrobić, aby kultura w działaniach samorządu nie była tylko jednym z sektorów-silosów podporządkowanym marketingowi i przegrywającym konkurencję z inwestycjami?

* Lem użył tego złośliwego określenia w *Wizji lokalnej*.

KULTURA JAKO CZYNNIK SPRAWCZY ROZWOJU LOKALNEGO

Wojciech Kłosowski

Kultura, wielki wynalazek człowieka (być może największy ze wszystkich, metawynalazek inspirujący ludzką wynalazczość i umożliwiający powstanie wszystkich innych wynalazków) [...] sprawia, że życie ludzkie, życie świadome własnej śmiertelności, staje się do zniszczenia – na przekór logice i rozsądkowi.

Zygmunt Bauman

Najtrudniej objaśnia się podobno te prawdy, które w oczach badacza są oczywistościami, ale w praktyce społecznej zostały zepchnięte na margines przez dominujący i przeciwny im stereotyp. Taką bodajże sytuację mamy, gdy zaczynamy rozmawiać o roli kultury w rozwoju lokalnym: dla badacza fundamentalna rola kultury w tej mierze nie ulega wątpliwości. Tymczasem utrwalony wśród decydentów lokalnych stereotyp sytuuje kulturę gdzieś na marginesie spraw istotnych, w roli – w najlepszym razie – pewnego luksusowego dodatku do rozwoju, a w gorszym przypadku – w roli kłopotliwego kosztu rozwoju. Koszt ten – powiada ów stereotyp – należy możliwie ograniczać i ponosić tylko w takim stopniu, w jakim już rzeczywiście uniknąć go się nie da. Jeśli nawet powyższe sformułowanie zostało nieco przerysowane, to przecież autor, jako praktyk-doradca wielu samorządów w całej Polsce, może zaświadczyć, że jest ono niepokojąco szeroko obecne w polskim samorządzie, że wręcz dominuje. Prezydenci miast, burmistrzowie i wójtowie, patrzą na kulturę jako na tę dziedzinę, która „zajmuje” część środków tak potrzebnych na cele istotne: remonty dróg, budowę stadionu czy nowego gimnazjum. Jeśli w ogóle powstaje w głowach tej części samorządowców skojarzenie między kulturą a rolą promocyjną i działaniami w obszarze marketingu lokalnego, to tylko na tej zasadzie, że kultura – podobnie jak marketing terytorialny – jest odbierana jako coś irytująco zbędnego wśród poważnych przedsięwzięć

Wojciech Kłosowski, *Kultura jako czynnik sprawczy rozwoju lokalnego*, w: *Kierunek kultura. Promocja regionu poprzez kulturę*, red. Wojciech Kłosowski, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2009, s. 15–31, źródło: <http://www.mazowieckieobserwatorium.pl/media/mik/files/260/kierunekkultura2009.pdf>, więcej: Wojciech Kłosowski, *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2011, s. 75–78.





prorozwojowych. Zadaniem tego artykułu jest przełamanie takiego stereotypu. Jak długo ten stereotyp będzie pokutował – będziemy skazani albo na dreptanie w miejscu, albo na ślepy i nierozumny marsz tam, gdzie liczne miasta europejskie zabrnęły w pierwszej połowie XX wieku i skąd właśnie z mozołem próbują wyjść. Tymczasem dziś bez odrzucenia takiego myślenia o roli kultury w ogóle nie da się poważnie rozmawiać o rozwoju lokalnym.

CO TO JEST ROZWÓJ LOKALNY?

Żeby sensownie dyskutować, czy kultura jest, czy też nie jest czynnikiem rozwoju lokalnego, trzeba zacząć od fundamentalnego pytania: co to jest rozwój lokalny? Wbrew pozorom nie jest to pytanie banalne: od przyjętej definicji będą zależały przyszłe fakty społeczne i gospodarcze, w tym jakość naszego życia, a sama kultura w każdym z ujęć rozwoju znajdzie sobie całkiem inne miejsce. Tymczasem rozwój lokalny bywał definiowany bardzo różnie i w tej różnorodności, czy jak kto woli – bałaganie pojęciowym, niektóre definicje nadal są używane siłą bezwładu, choć od lat wiadomo, że nie wytrzymały próby czasu. Wprowadźmy więc taki porządek pojęciowy, który uchroni nas przed podążaniem na manowce.

Nie ułatwi nam zadania fakt, że o rozwoju lokalnym wypowiadają się specjaliści różnych dziedzin nauki i każdy z nich chętnie używa własnego aparatu pojęciowego i własnej metodologii. Jednak dla samorządowca-praktyka: burmistrza lub prezydenta zarządzającego miastem czy wójta zarządzającego gminą wiejską, potrzebna jest prosta definicja interdyscyplinarna i zarazem użyteczna praktycznie: taką definicję sformułujemy za chwilę.

Rozwój jako przyrost bogactwa...

Co mówią o rozwoju ekonomiści? Tu i ówdzie pokutuje jeszcze definicja rozwoju, w myśl której rozwój znaczyłby to samo, co wzrost gospodarczy. Słyszysz się, że wzrost produkcji dóbr wyrażony wzrostem PKB (całkowitego i *per capita*) to wystarczająca i obiektywna miara rozwoju ekonomicznego. Właśnie z takiego ujęcia wywodzi się znaczna część nieufności samorządowców wobec kultury, bo – błędnie, co wykażemy dalej – widzą oni w kulturze ośrodek kosztów a nie ośrodek zysków.

Oczywiście takie ujęcie, gdzie miarą rozwoju jest przyrost zamożności, może mieć formę nieco mniej karykaturalną: przecież nie chodzi o to, że rozwojem jest sam przyrost kwot pieniężnych w odpowiednich rubrykach, tylko o to, co za te pieniądze jest na danym terenie kupowane, czyli o nabywanie dóbr. Pieniądz ma przede wszystkim funkcję transakcyjną i jeśli jest go na danym terenie więcej, to należy zakładać, że ludzie będą nabywać więcej dóbr, a z kolei te dobra mogłyby być miarą rozwoju. Nie kwestionując kuszącej wygody takiego ujęcia odnotujemy, że poważna ekonomia od lat nie posługuje się już tak uproszczonym rozumieniem rozwoju. Zamożność ani zakupy nie mogą być dobrą miarą rozwoju. Dlaczego? Odpowiedź ułatwi nam prosty przykład: założmy, że nasz teren ma szansę wzbogacić się bardzo znacznie w skutek lokalizacji na nim pewnej firmy wytwórczej, co wiązałoby się z dużymi odszkodowaniami za uciążliwość w postaci wydzielanego fetoru. Czy

decyzja o lokalizacji takiej produkcji byłaby naszym zdaniem prorozwojowa? Przecież podniesie zamożność! Jeżeli nasza odpowiedź brzmi „nie” lub chociażby wahamy się co odpowiedzieć, to znaczy, że dostrzegamy inne prócz zamożności elementy rozwoju i uznajemy, że sam wzrost zamożności jeszcze nie jest rozwojem lokalnym. Istotne jest przecież z jakimi kosztami niepieniężnymi wiąże się ów wzrost zamożności. Założmy na chwilę, że zamiast cuchnącej wytwórni władza lokalna chce wzbogacić swój teren przez radykalne oszczędności na kulturze. Mielibyśmy wówczas ten sam dylemat: jak porównać pieniężną korzyść z niepieniężną stratą, która wszak jest dla mieszkańców dotkliwa i konkretna.

Rozwojem bowiem chcielibyśmy nazywać nie sam wzrost bogactwa (który przecież miał miejsce także w sąsiedztwie naszej cuchnącej wytwórni), ale takie zmiany, w wyniku których ludziom w sumie żyłoby się coraz lepiej. Rozwój określa się raczej jako „ogół procesów, w wyniku których rośnie dobrobyt społeczeństwa”.

Nie chodzi o to, że rozwojem jest sam przyrost kwot pieniężnych w odpowiednich rubrykach, tylko o to, co za te pieniądze jest na danym terenie kupowane.

”

Rozwój jako zwiększanie się dobrobytu...

W takim razie: czym jest dobrobyt społeczeństwa? To pytanie zadajemy między innymi po to, by upewnić się, czy przy tworzeniu tak rozumianego dobrobytu jest jakieś miejsce dla kultury.

Wiemy już że dobrobyt to nie sama zamożność, że znaczna część czynników dobrobytu – i to czynników kluczowo ważnych – nie jest nabywana na rynku. Przykładami takich czynników jest: bezpieczeństwo publiczne, czyste środowisko, wysokiej jakości przestrzeń publiczna, do której mamy faktycznie równy dostęp itd. Tego rodzaju czynniki dobrobytu ekonomiści nazywają ogólnie dobrami publicznymi. Od dóbr prywatnych różnią się one tym że nie konkurujemy o nie (jeśli konsument k_1 korzysta z bezpieczeństwa publicznego, to przecież przez to nie ubywa bezpieczeństwa konsumentowi k_2), oraz – że nie można nikogo wykluczyć z korzystania z nich (np. nie da się zabronić nikomu oglądać pokazu sztucznych ognii, nawet gdybyśmy sprzedawali na pokaz bilety i dany konsument nie zapłaciłby za ten pokaz). Czy kultura jest dobrem publicznym? Część z niej – tak: piękna architektura miasta, obiekty sztuki dostępne w przestrzeni publicznej, bezpłatnie dla mieszkańców wydarzenia artystyczne, to przykłady dóbr publicznych. Ale pamiętajmy, że znaczna część uczestnictwa w kulturze ma inny charakter: film na telewizyjnym kanale Kultura jest wprawdzie dobrem niekonkurencyjnym (to że ogląda go widz w_1 nie uszczupla praw widza w_2), ale z uczestnictwa w nim jest wykluczony ten, kogo nie stać na kablówkę (ekonomiści nazywają takie dobra klubowymi). Z kolei z delectowania się bliskością obiektu sztuki w przestrzeni publicznej – niechże to będzie przykładowo *Dotleniacz* Rajkowskiej – wprawdzie nikt nie może być wykluczony, ale popyt na przebywanie przy *Dotleniaczu* bywa tak duży, że czasami brakuje przy nim miejsca, więc jest to dobro konkurencyjne (ekonomiści mówią



tu o wspólnych zasobach). Wreszcie wiele form uczestnictwa w kulturze ma po prostu charakter nabywania dóbr prywatnych: kupowania obrazów, książek, filmów i nagrań, płacenia za prywatne lekcje gry, rezerwowania galerii sztuki na prywatne imprezy.

Jak zmierzyć, na ile kulturalne dobra prywatne i publiczne budują dobrobyt? W ekonomii wprowadza się w tym celu pojęcie użyteczności ekonomicznej, przez którą rozumie się tę właściwość dóbr, że mają one zdolność zaspokajania określonych potrzeb. Przykładowo: wszystkie wymienione wcześniej formy uczestnictwa w kulturze zaspokajają jakieś potrzeby, a więc sumują się w doznawaną przez nas użyteczność ekonomiczną, charakteryzowaną przez funkcję użyteczności $u_i = (x_i, G)$, gdzie x_i reprezentuje spożycie dóbr prywatnych (zindywidualizowane), a G – spożycie dóbr publicznych (z definicji identyczne dla wszystkich konsumentów). A suma doznawanej użyteczności to właśnie nasz dobrobyt.



W miarę zaspokajania potrzeb zadowolenie ludzi wcale nie rośnie.

Ekonomia szuka nie tylko metody porównywania pomiędzy użytecznościami zestawów dóbr x_1, x_2 itd. dla konsumenta k (porównania intrapersonalne), ale także – porównywania pomiędzy użytecznością zestawu dóbr x dla konsumentów: k_1, k_2 itd. (porównania interpersonalne). I o ile wydaje się możliwe (choć niełatwe) przebadanie, czy ktoś miał więcej użyteczności z obejrzenia spektaklu S , czy przeczytania książki K , o tyle bardzo trudno wyobrazić sobie porównanie, czy z obejrzenia spektaklu S więcej użyteczności miał widz w_1 czy widz w_2 . Toteż sama możliwość interpersonalnego porównywania użyteczności jest dla wielu ekonomistów kontrowersyjna.

Jak wybrnąć z tego problemu? Jak mierzyć doznawaną użyteczność i jak ją porównywać? Klasyczny utilitaryzm był gotów mierzyć całość zaspokojenia potrzeb ludzkich poziomem osiągniętego zadowolenia czy satysfakcji (jako wyniku zaspokojenia potrzeb)¹. Narzędziami właściwymi do takich pomiarów byłyby narzędzia psychometryczne, identyczne z tymi, jakich używa psychologia społeczna. O tym, czy dany fakt zwiększył dobrobyt, przesądzi więc ostatecznie dopiero poczucie ludzi doznających tego faktu. W myśl tego podejścia ocena, w jakim stopniu wybudowanie drogi, teatru czy basenu przyczyniło się do rozwoju miasta, jest możliwa tylko poprzez zbadanie, o ile ludzie są dzięki temu bardziej zadowoleni, usatysfakcjonowani.

Uznając wstępnie taki kierunek myślenia o rozwoju za obiecujący, zauważmy jednak, że ekonomia wprawdzie potrafi obserwować pewne zachowania związane z odczuwaniem i zaspokajaniem potrzeb ludzkich, lecz nie potrafi zdefiniować dobrze samych potrzeb, które wszak są zjawiskiem psychologicznym, a nie ekonomicznym. Co na temat potrzeb ludzkich

1 Pogląd taki, sformułowany przez Jeremy'ego Benthama, był szeroko uznawany przez ekonomistów, by wymienić choćby Francisa Y. Edgewortha, Alfreda Marshalla czy twórcę „starej” ekonomii dobrobytu, Arthura C. Pigou.

Ryc. 1. Piramida Masłowa – hierarchia potrzeb ludzkich



mówi psychologia? Bodajże najpowszechniej zaakceptowaną teorię potrzeb ludzkich sformułował amerykański psycholog Abraham Maslow². Stwierdza on, że potrzeby ludzkie tworzą stałą, pięcioszczeblową hierarchię (tzw. *Piramidę Masłowa*), a z hierarchii tej wynika też kolejność odczuwania i zaspokajania potrzeb.

Potrzeby wyższych piętér ujawniają się i będą domagały się zaspokojenia dopiero wówczas, gdy najpierw zaspokoimy kolejno potrzeby piętér niższych.

Na najniższym, podstawowym pięttrze sytuują się potrzeby „biologicznego przetrwania”: zaspokojenie głodu i pragnienia, schronienia przed warunkami atmosferycznymi. Na drugim pięttrze hierarchii potrzeb pojawiają się i domagają zaspokojenia „potrzeby bezpieczeństwa, oparcia i ładu”. Z kolei po ich zaspokojeniu pojawia się trzeci poziom: „potrzeba miłości i przynależności do grup (afiliacji)”. Czwarte piętro to potrzeba „uznania i prestiżu”. Wreszcie na piątym pięttrze pojawia się potrzeba „samorealizacji” (spełniania swego osobistego potencjału, realizowania rozwoju osobistego). W tym kontekście czytelniejszy jest sens myśli Monteskiusza: „Dla człowieka, który nie ma nic, jest w pewnym sensie obojętne, pod jakim rządem żyje”³. Potrzeby ludzkie ujawniają się nie wszystkie na raz, lecz – kolejno, według sekwencji wynikającej z *Piramidy Masłowa*. Należy więc brać pod uwagę, że w miarę zaspokajania kolejnych potrzeb pojawia się nie tylko chwilowa

2 Abraham H. Maslow, *Motivation and Personality*, Harper Book, Nowy Jork 1954.

3 Montesquieu, *Myśli*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, myśl 109.



satysfakcja z ich zaspokojenia, ale przede wszystkim natychmiastowy niedosyt wywołany pojawieniem się nowych i póki co niezaspokojonych potrzeb wyższego szczebla hierarchii Maslowa. W miarę zaspokajania potrzeb zadowolenie ludzi wcale nie rośnie. Dlatego nie możemy uznać satysfakcji i zadowolenia ludzi za miarę poziomu zaspokojenia potrzeb, a co za tym idzie – dobrobytu.

Rozwój jako wzbogacenie pola szans...

Wobec tego pozostaje jeszcze inna możliwość mierzenia rozwoju lokalnego i tę autor rekomenduje czytelnikom z przekonaniem: miernikiem nie byłaby w tym wypadku użyteczność (ani w znaczeniu ilościowo ujętych wyborów konsumenckich, ani w znaczeniu satysfakcji, zadowolenia). Miernikiem byłyby suma dostępnych poszczególnym mieszkańcom szans indywidualnego rozwoju, suma indywidualnych możliwości zaspokojenia kolejnych potrzeb ludzi, a ostatecznie – możliwości spełnienia swego osobistego potencjału przez każdego człowieka. Dobrobyt jako cel rozwoju lokalnego byłby w tym ujęciu widziany wcale nie jako suma zaspokojonych potrzeb ludzkich, ale jako suma szans na zaspokojenie tych potrzeb. Jako potencjał, a nie – jako spełnienie. Podkreślmy to wyraźnie: nie będziemy mierzyli samego stopnia zaspokojenia potrzeb w społeczeństwie; będzie nas interesowała jedynie suma udostępnionych szans na ich zaspokojenie. A czy ludzie zechcą następnie skorzystać z tych szans, to już odrębna sprawa. Indywidualne szanse, to możliwości wyboru, bez których inne dobra, także te rozdawane przez władzę w ramach paternalistycznego widzimisię, nie mają smaku i nie tworzą prawdziwego dobrobytu. Powiada wszak Seneka: *Ante des oportet mihi arbitrium mei, deinde beneficium*⁴. A noblista w dziedzinie ekonomii, Amartya Sen, stwierdza po prostu: „rozwój można pojmować jako proces poszerzania wolności, którą cieszą się ludzie”⁵.

Jak wykazują bardzo liczne badania nad rozwojem miast w różnych krajach, ani infrastruktura, ani zasoby siły roboczej, nie są już dziś wystarczającym czynnikiem rozwoju. Pracowitość, która była motorem rozwoju miast jeszcze w XIX i pierwszej połowie XX wieku, dziś nie napędza już rozwoju. Upadek miast przemysłowych, ośrodków ciężkiej, mrówczej pracy, obserwujemy gołym okiem od lat. W Polsce wystarczy przyjrzeć się sytuacji dzisiejszego Bytomia, Wałbrzycha, Radomia, aby uświadomić sobie, o czym mówimy. Liderami rozwoju stają się zupełnie inne ośrodki, często nie kojarzone wcale z etosem pracowitości. Dlaczego tak się dzieje? Przez ostatnie dziesięciolecia zgodnie z koncepcją Alвина Tofflera⁶ wyjaśniano ten fenomen wyłącznie schyłkiem tzw. drugiej fali cywilizacji i utratą znaczenia przemysłu na rzecz usług opartych na wiedzy. Warunkiem pomyślnego rozwoju w epoce informacyjnej byłby kapitał ludzki, przez który rozumiemy nie tyle siłę roboczą,

co sumę wiedzy i wysokich kwalifikacji profesjonalnych. Ale współczesne badania podważają tak proste wyjaśnienie: mamy przecież do czynienia z miastami, które nie odnotowują rozwoju pomimo posiadania imponującego kapitału ludzkiego i potencjału wiedzy. Zauważono, że sam także kapitał ludzki rozumiany jako określona „masa kompetencji profesjonalnych i wiedzy” nie wystarczy już dla pomyślnego rozwoju miasta.

Badania Richarda Floridy nad sytuacją Pittsburga, pokazują, że nawet mając do dyspozycji kapitał wiedzy nie jest łatwo wdrapać się na grzbiet trzeciej fali. Porównując procesy rozwojowe pięćdziesięciu miast amerykańskich dysponujących różnymi potencjami i odnoszącymi z tego tytułu różnej skali sukces, Florida zauważył, że tradycyjnie rozumiany kapitał ludzki nie gwarantuje już rozwoju: pracowitość i kompetencja profesjonalna wykształconych kadr, to dziś za mało. Gdy obserwujemy napływ do poszczególnych miast inwestycji z gałęzi przemysłu nasyconych najwyższym poziomem innowacji technologicznych, okazuje się, że napływ ten nie jest wcale proporcjonalny do kapitału wykształcenia w poszczególnych miastach i koreluje precyzyjnie z całym innymi czynnikami lokalnymi.

Sformułowana przez Floridę „teoria kapitału kreatywnego”⁷ stwierdza, że tempo rozwoju miast jest proporcjonalne do posiadanego przez nie „kapitału kreatywnego”, na który składają się trzy czynniki (trzy „T”): technologia, talent i tolerancja.

Wskaźnikiem kreatywnego potencjału technologicznego (nie należy go mylić z twardą infrastrukturą technologiczną) będzie „ilość wniosków patentowych zgłaszanych na danym terenie”.

Wskaźnikiem kreatywnego potencjału talentu będzie „odsetek zatrudnionych na stanowiskach twórczych”: artystów, aktorów, muzyków, ale także – konsultantów, naukowców, designerów i innych zawodów kreatywnych.

Wreszcie wskaźnikiem kreatywnego potencjału tolerancji danej społeczności będzie zespolony wskaźnik różnorodności, który mierzy trzema miarami cząstkowymi otwartość danej społeczności na wielobarwność i różnorodność społeczną (co ciekawe, główną miarą cząstkową obrazującą poziom tolerancji okazuje się odsetek w danej populacji homoseksualistów, tzw. *Gay index*).

Z teorią kapitału kreatywnego dobrze współbrzmia poglądy innych autorów na to, co warunkuje sukces miast, krajów i kontynentów we współczesnym świecie. Antoni Kukliński pisząc w przenikliwy sposób o potrzebie strategicznego spojrzenia na szanse kreatywności w Europie wymienia trzy filary takiej oczekiwanej kreatywności: „wiedzę”, „wyobraźnię” i „wolność”. Te trzy „W” Kuklińskiego zarysowują w istocie trójkąt bardzo podobny do wyznaczonego wcześniej trzema „T” Floridy.

Teoria kapitału kreatywnego wyjaśnia, że przemysł wysokich technologii bywa przyciągany do niektórych miast przez ich kapitał kreatywności, wyrażający się twórczością wynalazczą danej społeczności, jej aktywnością artystyczną oraz tolerancją, której zewnętrznym przejawem jest bogactwo niekonwencjonalnych, a choćby i ekstrawaganckich stylów życia, akceptowanych z sympatią przez ogół. Można jednak zapytać z kolei, dlaczego przemysł

4 Najpierw daj mi swobodę wyboru, zanim obdarzysz mnie dobrodziejstwami – *De Beneficiis* II 19, 2, (przekł. autora).

5 Amartya Sen, *Rozwój i wolność*, (tyt. oryg.: *Development as Freedom*), Zysk i S-ka, Warszawa 2002.

6 Alvin Toffler, *Trzecia fala*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.

7 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, Nowy Jork 2002.



Roczna ilość wniosków patentowych (PPMP*)

Japonia	2884	Norwegia	335	[średnia światowa]	148
Korea Płd.	2189	Wielka Brytania	320	Singapur	147
USA	645	Szwecja	308	Holandia	134
Niemcy	587	Austria	275	Kanada	125
Australia	479	Francja	237	Włochy	111
Nowa Zelandia	402	Izrael	227	Białoruś	108
Finlandia	385	Szwajcaria	217	Ukraina	86
Dania	347	Rosja	160	Polska	62

*Patents Per Million People – ilość wniosków patentowych mieszkańców danego kraju na 1 mln ludności w 2004 roku (WIPO i Bank Światowy: World Development Indicators)

wysokich technologii szuka właśnie wielobarwnych populacji kultywujących różnorodność? Jaki jest mechanizm zamieniający obecność w naszym mieście środowiska cyganerii artystycznej, gejų, imigrantów i ekscentryków w strumień szans dostępnych zwykłym mieszkańcom? Z pomocą przy wyjaśnianiu tego fenomenu przychodzą nam bardzo interesujące wyniki badań społecznych. Scott Page, profesor Uniwersytetu Michigan, w opublikowanej w 2007 roku książce⁸ wyjaśnia ten mechanizm. Page badając, w jaki sposób myślimy w grupie, wykazuje na podstawie licznych eksperymentów, że zróżnicowane zespoły ludzkie wynajdują lepsze rozwiązania niż wybitne jednostki pracujące samodzielnie. Lecz co dziwniejsze – także zespoły złożone z samych ekspertów w danej dziedzinie okazują się przegrywać z zespołami, w skład których wchodzi obok ekspertów różnorodni laicy. Dlaczego? Odpowiedź leży właśnie w różnorodności. Postęp i innowacyjność w mniejszym stopniu zależą od wysokiego IQ, a w większym – od burzliwej wymiany idei i inspiracji. „Wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy” – przypominają się słowa samego Alberta Einsteina. W różnorodnej grupie nieporównanie łatwiej jest zdobyć się na myślenie wykraczające poza konwencję i śmiało schodzić z utartych ścieżek. Właśnie w ten sposób – przekonuje Page – grupy o zróżnicowanych perspektywach wygrywają z grupami podobnie myślących ekspertów. Zróżnicowanie wygrywa z homogenicznością zarówno wśród naukowców w laboratorium, jak i wśród obywateli w lokalnej społeczności. Wielobarwna społeczność, w której akceptuje się życzliwie artystów, gejų, cudzoziemców, to doskonałe środowisko kreatywności i innowacyjności.

Różnorodność społeczną można traktować także po prostu jako wskaźnik wolności, z jakiej dana społeczność korzysta, a z drugiej strony – jako wskaźnik złożoności pola szans indywidualnego rozwoju dostępnych mieszkańcom: im większa różnorodność dostępnych

szans, tym większa wielobarwność w lokalnej społeczności. A w wielobarwnym środowisku łatwiej powstają wielobarwne idee, rozwiązania i pomysły; różnorodność sprzyja więc kreatywności i *vice versa*: kreatywność owocuje różnorodnością. Owo wielobarwne środowisko przesiąknięte niewidzialną twórczą atmosferą, ów kreatywny *genius loci* unoszący się nad niektórymi miastami czy niektórymi dzielnicami miast, ma w literaturze swoją nazwę: mówimy o *creative milieu* – twórczym otoczeniu (a może lepsze jest tłumaczenie zaproponowane przez Bendyka i Żakowskiego: twórcza atmosfera?).

Pojęcie *creative milieu* wprowadził do obiegu myśli naukowej współcześnie Charles Landry, światowej sławy ekspert w dziedzinie rewitalizacji miast, pracujący dla metropolii w ponad dwudziestu krajach. Landry we wczesnych latach 90., po blisko 20 latach własnych doświadczeń eksperckich, wprowadził pojęcie miasta twórczego. W swojej książce pod takim właśnie tytułem⁹ przekonywająco udowadnia, że przyszłość należy właśnie do *creative cities*. Co to takiego: miasto twórcze? To właśnie miasto w którym unosi się niewidzialna atmosfera *creative milieu* – otoczenia sprzyjającego twórczości. To pulsujące życiem teatry, galerie, puby i ulice, w dzień i do późna w nocy pełne artystów, kolorowej bohemy, ekscentryków, ludzi niekonwencjonalnych, pełne muzyki, ożywionych dyskusji i radości życia. To ośrodek tętniących życiem wielkich festiwali i koncertów, a jednocześnie – pełen kameralnych miejsc o niepowtarzalnej atmosferze przyciągających artystyczną bohemę. To miasto, gdzie nowe, kolorowe i wyzywające graffiti na murze, to powód do radości, a nie – do niepokoju władz miejskich. Landry zauważa jednak, że twórcza atmosfera wymaga twardej infrastruktury i konkretnych działań ściągających do danego ośrodka czynniki kreatywności, a przede wszystkim – kreatywnych ludzi. Władza lokalna dbająca o perspektywę rozwoju swego miasta, musi inwestować mądrze i z rozmachem w teatry, galerie, sale koncertowe, musi sponsorować festiwale, spektakle i koncerty.

Zespoły złożone z samych ekspertów w danej dziedzinie okazują się przegrywać z zespołami, w skład których wchodzi obok ekspertów różnorodni laicy.

”

A z drugiej strony – władza musi chuchać i dmuchać na rodzące się enklawy życia środowisk twórczych: tę najsubtelniejszą część tkanki *creative milieu*, której jako niemal jedynej, nie da się w żaden sposób zadekretować odgórnie. Samorząd powinien powstawanie takich enklaw z dużą delikatnością popierać i wspomagać, ale – bardzo ważne jest, aby powstrzymał się od prób sprawowania mecenatu w stylu florenckim, zaborczego i pełnego oczekiwań¹⁰. Trzeba pamiętać, że *creative milieu* rozkwita często na przekór władzom, jest niepokorne, zbuntowane, przeczulone na punkcie własnej niezależności i – właśnie takie ma być! Przemysłowe miasta drugiej fali, obumarłe lub zapadające się na naszych oczach, trzeba dziś ratować,

8 Scott E. Page, *The Difference. How The Power of Diversity Creates Better Groups, Teams, Schools, and Societies*, Princeton University Press 2007.

9 Charles Landry, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*. Earthscan, Londyn 2000.

10 Wystarczy może przytoczyć destrukcyjne interwencje samorządów w działalność słynnej bytomskiej „Kroniki” czy bielskiej Galerii BWA.



uruchamiając w nich na wielką skalę programy rewitalizacji. A istotą tych programów bywa właśnie próba zbudowania w rewitalizowanych dzielnicach miast, na obszarach poprzemysłowych czy powojaskowych, owego twórczego otoczenia.

Warto na koniec podkreślić jeszcze jeden aspekt znaczenia kreatywności dla rozwoju: wprawdzie Florida odnosi swą teorię do *metropolitan areas* – obszarów wielkomiejskich, ale warto podkreślić, że inni badacze poszli dalej i potwierdzają badaniami znaczenie *creative milieu* także dla obszarów pozametropolitalnych, a nawet na obszarach wiejskich. W połowie 2006 roku na konferencji „Szanse i wyzwania stojące przed wiejską gospodarką kreatywną” Amerykanie: Timothy R. Wojan, Dayton Lambert i David A. McGranahan zaprezentowali swoje bardzo ciekawe badania z lat 1990–2000, porównujące dla badanych hrabstw stanu Connecticut udział zatrudnienia związanego ze sztuką ze standardowymi wskaźnikami dynamiki gospodarczej. Badania Wojana, Lamberta i McGranahana odkrywają, że istnieje wyraźne powiązanie wskaźnika udziału zatrudnienia związanego ze sztuką dla poszczególnych hrabstw z ogólnymi wskaźnikami dynamiki gospodarczej.

„Jako tacy, artyści służą jako gatunek wskaźnikowy istnienia *creative milieu*, które również przyciąga bardziej kreatywnych pracowników i przedsiębiorców” – piszą Wojan, Lambert i McGranahan – „Nasze rezultaty potwierdzają hipotezę, że niewidzialne twórcze otoczenie, które przyciąga artystów, zwiększa dynamikę lokalnej gospodarki”¹¹.

”

Władza musi chuchać i dmuchać na enklawy życia środowisk twórczych: tę najsubtelniejszą część tkanki *creative milieu*, której nie da się zadekretować odgórnie.

Nie przesadzając, w jakim stopniu wyniki amerykańskie mogą być przekładalne na realia polskie, warto podkreślić, że i u nas mamy przykłady rozkwitu małych miasteczek i obszarów nieurbanizowanych w oparciu o *creative milieu*. Przykładem pozytywnym może być Kazimierz Dolny nad Wisłą – miasteczko żyjące od lat ze swego niepowtarzalnego *creative milieu*. Negatywne przykłady niestety są liczniejsze.

Odwołując się raz jeszcze do słów ekonomicznego noblisty Amarii Sena, iż rozwój można pojmować jako poszerzanie pola wolności, z której korzystają ludzie, podkreślimy iż jednym z ważnych obszarów tej wolności (a więc – jednym z obszarów poszerzającego się pola ludzkich szans) jest prawo mieszkańców do faktycznego, żywego uczestnictwa w kulturze. Chodzi nie tylko o możliwość uczestnictwa biernego (w roli widza, słuchacza, czytelnika), ale i uczestnictwa czynnego (jako amatora twórcy czy wykonawcy artystycznego). Warto zdiagnozować w swojej społeczności co najmniej:

11 Na podstawie: Timothy R. Wojan, Dayton Lambert, David A. McGranahan, *Emoting with Their Feet. Bohemian Attraction to Creative Milieu* – materiał prezentowany na warsztatach pokonferencyjnych konferencji NAREA: „Opportunities and Challenges Facing the Rural Creative Economy”, Mystic (Connecticut, USA), 13–14.06.2006; (przekł. autora).

- dostęp do instytucji kultury; nie tylko samo ich istnienie, ale faktyczne funkcjonowanie: ofertę, sposób działania, faktyczną dostępność i faktyczne uczestnictwo publiczności, ich politykę cenową i promocyjną;
- obecność w lokalnym życiu społecznym spektakularnych wydarzeń kulturalnych: festiwalu, przeglądów, corocznych „świąt kultury”, zarówno wysokiej, jak i popularnej;
- amatorską aktywność artystyczną i twórczą: formy zrzeszania się, tradycje, sukcesy, krąg odbiorców, skalę zjawiska; instytucje upowszechniania kultury wspierające twórczość amatorską i aktywność hobbystyczną w obszarze uczestnictwa w kulturze;
- styk kultury i rozrywki: kluby muzyczne, formy rozrywki połączonej z wykonawstwem artystycznym: kabarety, salony, kawiarnie artystyczne, stałe miejsca spotkań artystycznych (lub brak takich form);
- aktywność kulturalną poza oficjalnymi instytucjami i finansowaniem publicznym: twórczość w środowiskach młodzieżowych, alternatywnych, sztukę jako kontestację;
- nastawienie społeczne wobec kultury i uczestnictwa w niej: poziom zainteresowania, rodzaj i poziom odbioru, skalę akceptacji dla czasami obrazoburczej roli kultury; nastawienie społeczne do środowiska bohemy.

Wolność kulturowa we współczesnym zróżnicowanym świecie wyraża się zarówno istnieniem w mieście filharmonii z wartościowym, ciekawym repertuarem, ambitnego festiwalu teatralnego, jak i – funkcjonowaniem w mieście alternatywnych scen muzycznych i żywą muzyką w alternatywnych klubach, specjalnie przygotowanymi miejscami w przestrzeni publicznej, gdzie można legalnie malować graffiti, obecnością w przestrzeni miasta artystycznych vlepki itd. Warto obserwować obecność (lub brak obecności) takich najnowszych zjawisk żywej miejskiej kultury, jak „gry miejskie” – wydarzenia angażujące miasto jako żywą scenę częściowo reżyserowanej akcji, happeningi typu *flash mob* czy inne, o których jeszcze nie wiemy w momencie pisania tego artykułu, a które pojawiają się niewątpliwie w ciągu najbliższych miesięcy i lat. Właśnie miasta są bowiem od zawsze (i pozostają także dziś) centrami cywilizacyjnymi: skupia się w nich myśl, kultura, sztuka. Miasto nie tylko ma w swej przestrzeni teatry, stadiony, muzea, ale też samo – jak zauważył już Irving Goffman – jest teatrem, muzeum, stadionem... Miasta mają szansę jak magnes przyciągać potencjał kreatywności i obracać ten potencjał w główny czynnik swojej prorozwojowej atrakcyjności.

Jesteśmy już o krok od zadowalającego zdefiniowania rozwoju lokalnego: stwierdziliśmy, że rozwój lokalny to proces zwiększania sumy szans indywidualnego rozwoju poszczególnych mieszkańców, a następnie dodaliśmy do tego jeszcze warunek różnorodności tych szans: nie wystarczy, że szans jest wiele, muszą być jeszcze możliwie zróżnicowane, aby istniał faktyczny wybór.

Teraz jednak przyszedł czas na zmierzenie się z jeszcze jednym problemem teoretycznym, bez rozstrzygnięcia którego nasza definicja byłaby poważnie ułomna: to problem sprawiedliwego rozkładu szans. Wyobraźmy sobie teoretyczną społeczność lokalną, w której jakaś decyzja planistyczna pogorszy o połowę indywidualne szanse czterdziestemu pięciu procent mieszkańców, ale za to pozostałym pięciu procentom zwiększy szanse dziesięciokrotnie. Zauważmy, że zsumowany wzrost korzyści tych pięciu procent mieszkańców byłby wtedy arytmetycznie większy od zsumowanej straty wszystkich pozostałych



i „średnio każdemu poprawi się o 2,5%”. Jednak nie nazwiemy przecież prorozwojową takiej zmiany, na której niemal wszyscy tracą połowę dotychczasowego dobrobytu! Dlatego sam przyrost sumy szans nie wystarczy do oceny, czy dane posunięcie zarządcze jest prorozwojowe. Potrzebny jest jeszcze sprawiedliwy rozkład szans.

Trzeba to wyraźnie podkreślać: z równości szans nie ma wynikać i nigdy nie wyniknie równość osiągniętego sukcesu. Ludzie są zróżnicowani choćby pod względem zdolności, pracowitości, motywacji, kreatywności. Sytuacja obiektywna i czynniki losowe także nie układają się idealnie równo. Nie dążymy więc do żadnego sztucznego zrównywania wszystkich do jednego poziomu. Mówimy tylko, że obowiązkiem samorządu odpowiedzialnego za lokalny rozwój jest walka z utrwalaniem się wykluczenia społecznego grup i osób, które już na wstępie przekreśla wolną konkurencję, w tym – dbałość o równe szanse uczestnictwa mieszkańców w kulturze.

Definicja rozwoju lokalnego

I tak doszliśmy do miejsca, w którym możemy przedstawić definicję rozwoju lokalnego uwzględniającą jego wszystkie właściwości i prawidłowości, o których mówiliśmy dotychczas. Definicja ta brzmi:

Rozwój lokalny to proces wzbogacania pola szans indywidualnego rozwoju poszczególnych członków danej wspólnoty lokalnej.

Przez „pole szans” będziemy tu rozumieć po prostu ogół ludzkich szans dostępnych danej społeczności. Jeżeli weźmiemy pod uwagę trzy cechy tak rozumianego pola: jego „rozległość” (czyli – ilość dostępnych szans), „złożoność” (czyli – różnorodność dostępnych szans) i „równomierność” (czyli – egalitarność rozkładu dostępnych szans), to przez *wzbogacenie pola szans* będziemy rozumieć taką jego zmianę, w wyniku której co najmniej jedna z tych trzech cech pola nasila się i zarazem żadna inna nie słabnie.

Z tej definicji wynika ważna wskazówka dla decydentów lokalnych: nie można traktować jako prorozwojowe takich działań, które przykładowo poprawiają sytuację w zakresie infrastruktury technicznej, jeśli odbywa się to kosztem różnorodności pola szans, na przykład zrezygnowania w danym roku z działalności kulturalnej, „bo pieniądze poszły na drogi”. Trzeba stale pamiętać, że koncentrowanie środków na priorytetach może się odbywać tylko w ramach zachowania co najmniej obecnego poziomu równomierności dostępu do szans i różnorodność dostępnych szans.

JAK KULTURA GENERUJE ROZWÓJ LOKALNY?

Jak kultura generuje indywidualne szanse rozwoju? Wskażemy tu na trzy sfery ludzkich szans generowanych poprzez kulturę, zastrzegając się wszelako, że nie są to na pewno jedyne szanse tworzone przez kulturę, a może nawet nie zawsze te akurat szanse są najważniejsze.

Autorowi jednak chodzi w tym momencie o podanie przekonywujących i inspirujących przykładów, a nie koniecznie o zbudowanie wyczerpującego katalogu. Oto trzy tezy, które za moment rozwiniemy.

- Kultura pomaga przetrwać we współczesnym świecie. Jest już nie tylko deserem dla elit, ale także oparciem dla najsłabszych.
- Kultura kształtuje osobistą kreatywność ludzi, a przez to umacnia ich osobisty potencjał niezbędny do odnoszenia życiowych sukcesów.
- Kultura pomaga zarabiać pieniądze.

Kultura pomaga przetrwać we współczesnym świecie

Dobrym wstępem do tego fragmentu naszych rozważań będzie myśl Zygmunta Baumana przytoczona jako motto całego artykułu: Bauman stwierdza, że dzięki kulturze „[...] życie ludzkie, życie świadome własnej śmiertelności, staje się do zniesienia – na przekór logice i rozsądkowi”. Wydaje się że pogłębiona refleksja Baumana odkrywa tę rolę kultury niejako od nowa: w czasach zwanych „nowoczesnością”, gdzie tempo życia nieuchronnie selekcjonuje ludzi na tych, którzy utrzymują się w głównym nurcie i na wykluczonych, którzy dawno przestali za tym nurtem nadążać, właśnie kultura jest ostoją egalitarnego udziału we wspólnocie. Nie każdemu będzie dane bogactwo, władza, odpowiadające potrzebom miejsce zamieszkania, a choćby zgodne z aspiracjami wykształcenie. Ale – społeczność może każdemu zaproponować uczestnictwo w kulturze na zasadach bliskich egalitarnej równości szans, bez wykluczania kogokolwiek.

Kultura pozostaje ostatnią nicią żywego kontaktu pomiędzy *mainstreamem* a obszarami wykluczenia.

”

Kultura pozostaje też ostatnią nicią żywego kontaktu pomiędzy *mainstreamem* a obszarami wykluczenia. Zamożny warszawiak może i z niepokojem myśli o ewentualnej konieczności wieczornej eskapady na Pragę, na której nie ma żadnych interesów, ale – przełamie tę nieufność przy okazji spektaklu w Fabryce Trzciny czy koncertu w Klubie M25. Rewitalizacja zamartwych obszarów miast – starych centrów czy dzielnic przemysłowych – poprzez pobudzanie w nich aktywności kulturalnej, to jak na razie najskuteczniejszy, a może jedyny skuteczny sposób na wydzwignięcie ich z cywilizacyjnego upadku. Za ożywieniem kulturalnym napływa *creative milieu*, za nim moda na daną dzielnicę, za nią prestiż, a w końcu – kapitał. Miasto odżywa, rozkwita.

Tymczasem droga na skróty – wlewanie w upadły obszar kapitału w postaci inwestycji i „odmalowywania elewacji” – kończy się zawsze porażką. „Miasto to nie tylko mury i ulice, ale także ludzie i ich marzenia” – to bodajże myśl św. Augustyna. „Fasadowa” warstwa rewitalizacji ma swoje pozytywne znaczenie tylko w komplecie z działaniami aktywizującymi, nastawionymi na uczestnictwo. Przykłady wielu miast – że przytoczymy Tiranę



w Albanii, jako przykład rewitalizacji w obszarze skrajnego ubóstwa i kumulacji problemów – pokazują, że skoordynowane działania: reanimowanie oddolnej aktywności, w tym kulturalnej, oraz inwestowanie w jakość przestrzeni publicznej pomaga lokalnej społeczności podźwignąć się z kolan i podjąć walkę o poprawę swojego życia. W piękniejącej dzielnicy, w której tętni życie kulturalne, rodzą się też aspiracje osobiste, jednostkowe, wzrasta apetyt na wykorzystanie szans swojego indywidualnego rozwoju.

Spotkanie w sferze kultury ma wielką moc przełamywania podziału na „swoich” i „obcych”. Autor miał wielokrotnie okazję obserwować, jak w Krakowie i Łodzi – miastach znanych z powtarzających się, bardzo smutnych antysemitycznych wybryków – znakomicie jednak funkcjonują festiwale prezentujące kulturę żydowską. Dałbym głowę, że wśród tłumu tańczącego do klezmerskiej muzyki na ulicach krakowskiego Kazimierza podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej są też, wmieszani gdzieś anonimowo, być może w kapturach naciągniętych na oczy dla niepoznaki, młodzieńcy z Nowej Huty; słuchają, tańczą i na moment wyparowuje im z głów codzienny stereotypowy antysemityzm. Podobnie jestem przekonany, że niejednego łódzkiego kibica ŁKS-u, na co dzień wypisującego na murach „Widzew – Żydzew”, spotkamy potem na imprezach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur. Kultura ma moc przełamywania stereotypów i pacyfikowania nieufności przed „innymi”. Pozbycie się zaś nieufności jest już pierwszym krokiem ku tak pożądanej wielobarwności społecznej – ostoji kapitału kreatywnego.

Kultura kształtuje osobistą kreatywność

Kreatywność, to cecha osobista, która daje we współczesnym świecie przewagę istotniejszą, niż sama tylko wiedza. Tym smutniej brzmi następująca konstatacja: w naszym społeczeństwie kreatywność jest rzadkością i to w dodatku rzadkością niedocenianą. Wydaje się, że na kreatywność nie ma miejsca w polskim systemie edukacji: uczeń kreatywny, to uczeń kłopotliwy. Szkoła wydaje się często nie tyle uczyć kreatywności, co właśnie – oduczać jej. Tymczasem „grzeczni uczniowie” są potem na współczesnym rynku pracy wykonawcami prostych prac za minimalną płacę, lub – klientami pośredniaków. Rynek poszukuje nie ludzi „grzecznych”, ale – kreatywnych. Potrzebujemy już nie tylko kreatywnych menedżerów, ale także kreatywnych robotników. W dobie automatyzacji kurczy się w szalonym tempie rynek prac prostych, a rośnie rynek prac wymagających podejścia twórczego, pomysowości, śmiałego poszukiwania rozwiązań. Kto jest kreatywny, na tego czeka praca. Kto nie jest kreatywny, ten sam czeka na pracę.

Gdzie mamy nauczyć się kreatywności, skoro nie w szkole? Może właśnie w wielobarwnej społeczności lokalnej, gdzie różnorodność jest poszukiwaną wartością. Może szkołą kreatywności jest właśnie debata w heterogenicznych grupach ludzi o odmiennych perspektywach, gdzie każdy jest ciekaw poznania punktów widzenia innych? Wydaje się, że nie ma lepszej szkoły kreatywności, niż uczestnictwo w kulturze. Autor nie zamierza tu wprowadzać twardego podziału na *czynne* i *bierne* uczestnictwo; nie wydaje mi się, aby zawsze

przewagę dawało bycie amatorskim twórcą w stosunku do bycia odbiorcą dzieł profesjonalnych, lub odwrotnie. Czy możemy stanowczo twierdzić, że bycie filmowcem amatorem rozwija kreatywność bardziej lub mniej niż uczestnictwo w DKF-ie? Pewne jest tylko to, że i jedno, i drugie jest znakomitą okazją do ukształtowania i rozwinięcia kreatywności.

A osobista kreatywność rozszerza od razu nasze szanse na globalnym rynku pracy. Zauważmy za Turowem: praca jest dziś mobilna na dwa sposoby: ci spośród nas, którzy są kreatywni, jadą tam gdzie czeka na nich najatrakcyjniejsza praca, natomiast niekreatywni są niemobilni i praca prosta jest przenoszona w taki zakątek świata, gdzie niekreatywni wykonają ją najtaniej.

Kultura pomaga zarabiać pieniądze

Kultura, jak już wykazaliśmy, wzbogaca lokalną społeczność w sposób mniej banalny, niż po prostu generując strumień pieniężny. Jednak pamiętajmy także i o tej roli kultury: ona po prostu jest jedną z gałęzi nowoczesnej gospodarki. Światowe obroty wartościami prawnymi i niematerialnymi (a więc przede wszystkim – prawami autorskimi i pokrewnymi) są obecnie większe, niż światowe obroty przemysłu motoryzacyjnego czy światowe obroty hurtowego rynku paliw.

Jak kultura zarabia pieniądze? Bezpośrednie dochody z kultury (używamy nawet pojęcia *przemysłów kultury*) nie są tym, na czym powinny się skupiać lokalne społeczności. Wielkie wydarzenia kulturalne i spektakularne obiekty kultury bywają raczej dotowane, niż przynoszą kokosy. Wobec tego: jakie inne korzyści przynoszą lokalnym społecznościom takie wydarzenia, jak wrocławski festiwal Era Nowe Horyzonty (do którego miasto dopłaca corocznie 2 mln zł) czy wspomniany łódzki Festiwal Dialogu Czterech Kultur (do którego nie najbogatsza przecież Łódź dopłaca ponad 1 mln zł)?

Rynek poszukuje nie ludzi „grzecznych”,
ale – kreatywnych.

”

Pierwsze, co wymienia się na ogół w odpowiedzi na tak postawione pytanie, to profity z turystyki, czy szerzej – w ogóle z przyjazdów. Obroty lokalnych hoteli, gastronomii, sklepów, wszelkiego rodzaju drobnych usług, lokalnego transportu i stu innych branż wielokrotnie zwiększają się w terminach wielkich imprez. Miasto poniesie koszty doraźne: nie tylko dotowania festiwalu, ale też dodatkowego sprzątnięcia, wywózki dodatkowych odpadów i usunięcia nieuchronnych drobnych szkód w infrastrukturze miejskiej, ale następnie zwróci mu się to z nawiązką w zwiększonych wpływach podatkowych od zwiększonych dochodów lokalnej gospodarki. Wenecja, niespełna 300-tysięczne miasto, gości co roku grubo ponad 20 milionów turystów i żyje z nich znakomicie.



Czy polskie miasta i miasteczka umieją czerpać dochody ze swej atrakcyjności kulturowej? Wydaje się, że jesteśmy w tej dziedzinie w przedszkolu. Aby awansować do podstawówki, zachęcam, poobserwujmy, jak radzą sobie miasta czeskie: nie tylko Praga (od której wszak Warszawa mogłaby się wiele, wiele nauczyć), ale także małe historyczne miasteczka, w których wokół nieszczęśliwie atrakcyjnego zameczku natychmiast wyrasta program imprez, widowisk historycznych, koncertów, rój knajpek i hotelików. Jest nie tylko co obejrzeć, ale przede wszystkim – jest w czym uczestniczyć i jest gdzie zostawić swoje pieniądze.

Współczesny turysta nie przyjeżdża już do atrakcji „statycznych”: zabytków i pięknej przyrody; to ogląda się w telewizji. Przyjeżdżamy raczej przyciągani możliwością żywego uczestnictwa w wydarzeniach. Raczej nie tyle Piazza di San Marco, co – karnawał w Wenecji, raczej nie tyle rynek poznański, co Malta. Uczą się tego szybko najlepsze galerie, a nawet placówki muzealne. Muzealnictwo, uważane do niedawna jeszcze za ostoję konserwatyzmu w obszarze uczestnictwa w kulturze, przeżywa przyśpieszony kurs nowoczesności; Muzeum Powstania Warszawskiego prezentuje już żywe, interaktywne wydarzenia, a nie gabloty z martwymi okruchami historii i filcowe kaptcie. Motto nowoczesnego muzealnictwa brzmi: „prosimy dotykać eksponatów”! To dało się odczuć, gdy ocenialiśmy tegoroczny Konkurs Mazowsze: Kierunek Kultura: wielka liczba zgłoszonych projektów to wydarzenia oparte na żywym uczestnictwie. Większość finałowych projektów ma właśnie taki charakter, więc mają one szanse przyciągnąć strumień turystów, a wraz z nim – strumień pieniędzy.

Jeżeli mówimy: wydarzenia, żywe uczestnictwo, to nie znaczy, że spektakularne obiekty nie mają już dziś żadnej siły przyciągania. Mają ją pod warunkiem, że po pierwsze żyją i przyciągają nie tylko formą, ale i eventem, a po drugie – że są to obiekty naprawdę spektakularne, rozpoznawalne w skali kraju, kontynentu czy nawet świata. Wystarczy zauważyć, jakim bodźcem rozwojowym dla Bilbao stało się Muzeum Guggenheima. Niepowtarzalny budynek projektu Franka Gehry’ego – jak trafnie zauważa Jałowiecki¹² – w ciągu kilku miesięcy trwale usytuował to niewielkie górnicze miasto na kulturalnej mapie świata, na której dotychczas było zupełnie nieobecne.

Jest jednak druga warstwa dochodowości kultury i właśnie tę warto podkreślać, bo jest chyba mniej uświadamiana przez samorządowych decydentów. Otóż kultura znakomicie umacnia wizerunek miasta, podnosi jego rozpoznawalność i prestiż, a to przelicza się na atrakcyjność w najróżniejszych aspektach. W mieście o prestiżowym wizerunku nie tylko chętniej inwestuje się, ale też chętniej się w nim mieszka i chętniej się je odwiedza. A więc trzy ważne grupy docelowe lokalnego marketingu – potencjalni inwestorzy, mieszkańcy i turyści – mogą być usatysfakcjonowani mocnym udziałem kultury w wizerunku miasta.

12 Bohdan Jałowiecki, *Przestrzenie ludyczne – nowe obszary metropolii*, w: Marian Malikowski, Sławomir Solecki, *Przemiany przestrzenne w dużych miastach polski i Europy Środkowo-Wschodniej*, NOMOS, Kraków 2007, s. 23.

Autor ma nadzieję, że konkretna i sprawcza rola kultury w rozwoju lokalnym będzie przez polskich samorządowców zauważona i doceniona szybciej, niż się to obecnie może wydawać. W polskich samorządach następuje nie tylko przemiana pokoleniowa, ale też – rewolucja mentalna związana z otwarciem na Europę i świat. Sięgając po europejskie fundusze polscy urzędnicy samorządowi muszą przy okazji uczyć się w pośpiechu, na co i pod jakimi warunkami można otrzymać owe fundusze, a więc – co w Europie jest cenioną wartością, którą Wspólnota jest skłonna finansować. To napawa optymizmem co do przyszłości.



KULTURA I... WIEDZA

Tekst zasługujący na uważną lub dwukrotną lekturę, ale jego sens jest prosty: kultura kształtuje wiedzę. Jak to możliwe, skoro wiedza ma charakter obiektywny? Wiemy, że wiedza ma strukturę relacyjną i że korzystamy tylko z jej fragmentów. Aby była ona obiektywna, każdy jej fragment powinien pasować do wszystkich innych jak w puzzlach. Musiałby gdzieś istnieć wzór takiej układanki. Dla nauk przyrodniczych i ścisłych istnieje on w przyrodzie, ale gdzie szukać tego wzoru dla wiedzy opartej na języku, która interesuje autora? Musiałby istnieć jakiś super-belfer, który by go kontrolował. Wiemy jednak, że nie ma takiej osoby, ani nawet tysiąca osób, które w sumie wiedziałyby wszystko, co obecnie wiedzieć się da. Dlatego ma znaczenie, jakie wycinki tej wiedzy zdobędziemy dla siebie z różnych źródeł, a o tym już w dużej mierze decydują inne czynniki niż obiektywność. Ma też znaczenie, jak te przykładowe tysiąc osób rozmawia ze sobą, aby coś wspólnie ustalić.

Zwolennicy arbitralności i względności wiedzy prowadzą spór o pryncypia. Tymczasem życie toczy się swoimi drogami. Kiedy

jedni dyskutują, między wyspami specjalistycznej wiedzy uwijają się żeglarze *theorosi*, jak ich nazwał Jan Hudzik, czyli pośtańcy-pośrednicy, którzy przenoszą wieści z wyspy na wyspę. Autor nie pisze tego wprost, ale *theorosi* przypominają interdyscyplinarne wykształconych ludzi kultury, animatorów. Oni też przeżywają podobne rozterki, które trapią teoretyków wiedzy, ale muszą je rozstrzygać w działaniu: jak powinni zachowywać się wobec swoich odbiorców. Mówić i oczekiwać, czy raczej słuchać i reagować? Prowadzić jakąś odgórną politykę kulturalną, czy poznawać ich potrzeby? Czasem można odnieść wrażenie, że role między nimi się odwracają i to odbiorcy animują animatorów. Ale dzięki temu ci ostatni zdobywają unikalne doświadczenie, którym potem jako *theorosi* mogą podzielić się z mieszkańcami kolejnej wyspy.

Są to ludzie, którzy plotą sieć wiedzy wyższego rzędu – sieć relacji nie tylko między wyspami wiedzy ekspertów, ale i życiem tych, którzy wiedzą mniej lub zgoła nic. Tych, którzy – jak w wierszu Zbigniewa Herberta *Substancja* – z pożaru ratują butlę z barszczem.

WARIACJE NA KULTURĘ WIEDZY

Jan P. Hudzik

INSPIRACJA

Termin „kultura wiedzy” pojawił się na oznaczenie jednego z czterech (obok „miasta i regionu”, „pamiętania i antycypacji” oraz „wobec Wschodu”) tematów wiodących w aplikacji Lublina do konkursu na tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Odnosi się on tam do miasta w rzeczy samej akademickiego, którego największym kapitałem są uniwersytety i instytucje kultury. Jedne bez drugich nie istniałyby, choć nie sposób tej tezy „udowodnić” – jedno co najwyżej łatwo można pokazać, a mianowicie to, że życiorysy wielkich postaci, nadających obecnie ton kulturze miasta, mają swoje korzenie w akademii.

Pokoleniowo są to twórcy kultury alternatywnej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – przede wszystkim ówczesnego teatru studenckiego, któremu chyba po raz pierwszy w czasach komunistycznych udało się nawiązać autentyczny – nie związany ideologią i artystycznie doniosły – dialog między środowiskiem akademickim i resztą społeczności miejskiej. Nie ma w Lublinie wielkiego przemysłu, nie ma central bankowych i nie jest też on obiektem zainteresowań rynków finansowych. (...)

GENEZA I MOŻLIWE DEFINICJE POJĘCIA

Geneza pojęcia „kultury wiedzy” sięga naukoznawstwa z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych minionego wieku, które jak nigdy dotąd zaczyna wtedy podkreślać znaczenie środowiska kulturowego dla rozwoju nauk przyrodniczych i społecznych. Kulturowo-historyczne i kulturowo-socjologiczne perspektywy refleksji naukoznawczej można tłumaczyć dokonującym się w niej wówczas tak zwanym zwrotem lingwistycznym. Sens tego zwrotu najogólniej polegał na pozbawieniu poznania naukowego zdolności bezpośredniego dotarcia do nagich faktów – stanowisko to określono jako naturalistyczne i posądzono o ideologiczne

Jan P. Hudzik, *Wariacje na kulturę wiedzy*, w: *Kultura wiedzy*, red. Jan P. Hudzik, Piotr Celiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012. Więcej o kulturze wiedzy w ramach tego projektu: prof. Jan Hudzik (UMCS), <https://youtu.be/DJhZRFXjr0g>; Tomasz Pietrasiewicz (dyrektor Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”), <https://youtu.be/r16Bhso8SU>; prof. Anna Zeidler-Janiszewska (SWPS), <https://youtu.be/Eg4m0ZgiXEc>





zaangażowanie. Wraz z nim podminowane zostało także oświeceniowe przekonanie o ewolucyjnym, względnie stałym postępującym rozwoju wiedzy i nauki¹.

Jako moment przełomowy dla tej zmiany orientacji w teorii nauki uważa się koncepcję „paradygmatu” Thomasa S. Kuhna. Pojęcie to, przypomnę, miało służyć wyróżnieniu wspólnot naukowych, ludzi uprawiających daną dziedzinę wiedzy – paradygmat miałby być tym, co im wszystkim wspólne, co decyduje o ich „względnie nieproblematycznym charakterze komunikowania się i względnej jedności w kwestiach zawodowych”². Społeczność uczonych, powiada Kuhn, tworzy teorie nie po to, żeby odkrywać prawdy o świecie, lecz żeby rozwiązywać łamigłówki, z którymi zmagają się poprzednie teorie. Sukcesy nauki, jej siła wyjaśniająca zależy nie tylko od siły działania samych doświadczeń oraz praw logiki, lecz także od inspiracji – moralnych, psychologicznych, ideologicznych – mających swe źródło w kulturze, przekazywanych przez wykształcenie, odbitych w umysłowości charakterystycznej dla członków danej grupy naukowej. „Wyjaśnienie musi mieć w ostatecznym rachunku charakter psychologiczny lub socjologiczny. Znaczący to – tłumaczy Kuhn – że musi ono być opisem systemu wartości, ideologii, a zarazem analizą instytucji, za których pośrednictwem system ten jest przekazywany i narzucany”³.

”

Społeczność uczonych tworzy teorie nie po to, żeby odkrywać prawdy o świecie, lecz żeby rozwiązywać łamigłówki, z którymi zmagają się poprzednie teorie.

W tym „kulturowym” bądź, jak powiadają jeszcze niektórzy, „terenowym” podejściu w naukoznawstwie mają swoje źródło pojęcia „kultury epistemicznej” i „kultury wiedzy”⁴. Nie pojawiło się ono ani na zasadzie *deus ex machina*, ani wyłącznie na mocy wewnętrznej logiki rozwoju samej teorii nauki – było również uwarunkowane określonym kontekstem kulturowym, na który w drugiej połowie XX wieku złożyły się procesy związane z kształtowaniem się tak zwanego społeczeństwa wiedzy. Z perspektywy początków XXI wieku wyraźnie widać, że „kultury epistemiczne i kultury wiedzy są dla społeczeństwa wiedzy tym, czym kultury narodowe były dla społeczeństwa industrialnego”⁵. Socjologiczna

1 Zob. Hans J. Sandkühler, *Kritik der Repräsentation. Einführung in die Theorie der Überzeugungen, der Wissenskulturen und des Wissens*, Suhrkamp, Frankfurt nad Menem 2009, s. 69-70.

2 Thomas S. Kuhn, *Dwa bieguny: tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 411.

3 Tamże, s. 402; zob. też s. 404-405.

4 Karin Knorr-Cetina, *Culture in global knowledge societies: knowledge cultures and epistemic cultures*, „Interdisciplinary Science Reviews” t. 32, nr 4/2007, s. 363. „Kultury epistemiczne – wyjaśnia autorka – to kultury kreowania i uzasadniania wiedzy. To właśnie sugeruje wybór terminu »epistemiczne« raczej niż po prostu »wiedzy«”.

5 Tamże, s. 373.

diagnoza tego nowego typu społeczeństwa powstaje na początku lat siedemdziesiątych⁶, pod koniec tamtej dekady doczekało się już ono syntezy w postaci głośnego „raportu o stanie wiedzy”. Jean François Lyotard tak określał w nim tytułowe pojęcie:

Lecz przez termin wiedza nie rozumie się jedynie – i daleko do tego – zbioru wypowiedzi denotujących; wkraczają tu idee dotyczące umiejętności praktycznych (*savoir-faire*), umiejętności życiowych (*savoir-vivre*), zdolności postrzegawczych (*savoir-ecouter*), itd. Chodzi tu zatem o kompetencję wykraczającą poza orzekanie i stosowanie jednego kryterium prawdy, obejmującą również kryteria skuteczności (ocena techniczna), sprawiedliwości i (lub) szczęścia (mądrość etyczna), piękna dźwiękowego i kolorystycznego (wrażliwość słuchowa, wizualna), itd. Tak rozumiana wiedza nadaje komuś, kto nią dysponuje, zdolność wygłaszania „dobrych” wypowiedzi denotujących, ale także „dobrych” zaleceń, „dobrych” wypowiedzi oceniających... (...) Widać tu jeden z jej zasadniczych rysów: jest ona współbieżna z rozległym „kształceniem” kompetencji, jest unikalną formą ucieleśnioną w podmiocie, konstytuowanym przez składające się nań rozmaite rodzaje kompetencji⁷.

Przy takim rozumieniu wiedzy transformacja społeczna, o której tu mowa, przestaje być postrzegana jako kwestia pierwszorzędnie czynników ekonomicznych, tak jak to było w dotychczasowych diagnozach społeczeństwa nowoczesnego: „industrialnego” i „postindustrialnego”. Postmodernizm, formuła wyjaśniająca współczesność, której patronuje Lyotard, wskazuje na jej kulturowe konotacje. Rozumie te konotacje bardzo szeroko, odrzucając klasyczne, antropologiczne definicje kultury, jako homogenicznej i koherentnej całości, oraz koncentrując się na jej zróżnicowaniu wewnętrznym i zewnętrznym, granicach, pograniczach i diasporach. Pojęcie kultury postmodernizm może łączyć wobec tego z „pojęciem praktyki wrażliwości na symbole i znaczenia”⁸, żeby przywołać chociażby formułę austriackiej socjolog, Karin Knorr Cetiny. Moment uruchomienia tego rodzaju praktyki jest jednocześnie momentem jej odtwarzania – odtwarzania warunków, które ją umożliwiają. I tak też jest z praktyką wytwarzania wiedzy: „wytwórcy poznania – pisze Austriaczka – sami mogą być postrzegani jako komponenty i produkty odpowiednich maszynierii”, co pozwala jej w rezultacie zdefiniować kultury wiedzy jako praktyki, mechanizmy i zasady, „które połączone pokrewnieństwem, koniecznością i historyczną zbieżnością, określają w pewnym obszarze wiedzy to, *jak my wiemy, co my wiemy*. Kultury wiedzy generują i wartościują wiedzę”⁹. Są one dla tego – dopowiada już Hans Jörg Sandkühler – „hybrydowe, połączone z wzorcami postaw i zachowań, ze zwyczajami, przekonaniem, preferencjami aksjologicznymi i normami, które powstają w nachodzących na siebie wymiarach kultury i zmieniają się wraz z kulturami”¹⁰.

6 Mam tu oczywiście na myśli książkę Daniela Bella, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Harper Colophon Books, Nowy Jork 1973.

7 Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 68-69.

8 Karin Knorr-Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 2002, za: Hans J. Sandkühler, *Kritik der Repräsentation...*, dz. cyt., s. 74.

9 Obydwa cytaty za: Hans J. Sandkühler, *Kritik der Repräsentation...*, dz. cyt., s. 74, 75.

10 Tamże, s. 72.



Wiedza, która wiąże się z niepewnością wyjaśnień o charakterze psychologicznym i socjologicznym, z opisem i oceną hybrydowych systemów wartości, zwyczajów, przekonań i preferencji, jest postacią niewiedzy dla wiedzy naukowej – ścisłej i obiektywnej. Relacje między tymi postaciami wiedzy i niewiedzy, wynika z raportu Lyotarda, odegrały decydującą rolę dla pojawiania się „ponowoczesnego” stadium nowoczesności. Zmienił się jednak wtedy sens tych pojęć. Tę zmianę znaczeń wyjaśnia Zygmunt Bauman: tak, powiada, niepewność – postać niewiedzy – od początku była kołem napędowym nowoczesności, przy czym dawniej odnosiła się ona do innego niż dzisiaj typu wątpliwości: niewiedza – niepewność i ambiwalencja – przedstawiała się nowoczesnym (świadomości nowoczesnej) jako „obszar jeszcze nie ujarzmiony”, była „wyzwaniem i zachętą do nowych podbojów w imię ostatecznego triumfu Rozumu”¹¹. Obecne, nowe, ponowoczesne wątpliwości kwestionują w ogóle wiarę w zwierzchnictwo wiedzy naukowej – „kwestionują prawo nauki do uwierzytelniania lub odmowy uznania, do uprawomocnienia lub ubezwłasnowolnienia poglądów i opinii, do przeciągania linii granicznej między wiedzą a ignorancją, przejrzyistością a mętnością, logiką a niespójnością”¹². Zajęcie wobec tych obaw i wątpliwości „postawy neutralnej” „znamionuje najdobitniej wejście nowoczesności w jej stadium ponowoczesne”. Inaczej mówiąc ludzie ponowoczesni potrafią „dać sobie radę” „z wiedzą o tym, że nie wiemy i wiedzieć nie będziemy, czy nauka (...) jest czymś więcej niż jednym z wielu możliwych wariantów autobiografii bytu”¹³.

”

Kultury wiedzy generują i wartościują wiedzę.

Wracam do cytatu z książki klasyka gatunku – Lyotarda. Łączy on wiedzę z kształceniem kompetencji podmiotów zdolnych do funkcjonowania w świecie społecznym, który utracił dyscyplinarny i hierarchiczny porządek (poprawniej byłoby powiedzieć: w świecie, który zdradza, że nigdy żadnego takiego porządku w ogóle nie posiadał, jeśli już, to był mu on siłą narzucany), przestał być legitymizowany przez wiedzę spekulatywną, ogarniającą całość bytu w nastawieniu naturalistycznym, czyli w owym przekonaniu o bezpośrednim dostępie do tego, co w nim konstytutywne, istotne i uniwersalne. Taka wiedza, jak wiadomo, była zwieńczeniem i spoiwem uniwersytetu w modelu humboldtowskim. Poznanie

11 Zbigniew Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995, s. 275.

12 Tamże, s. 276.

13 Obydwa cytaty tamże, s. 277. Komentatorzy zauważają polemicznie, że dziś, w „społeczeństwie wiedzy” nie jest znowu tak, iż wszystkie formy wiedzy zlewają nam się ze sobą pod względem ważności, jakby sugerował Bauman, obserwujemy w nim bowiem wzmoczenie rozmaitych – konkurencyjnych, ale też komplementarnych wobec siebie – form, miejsc i aktorów produkcji wiedzy poza uznanymi instytucjami naukowymi, wiedzy nie-naukowej, czyli lokalnej, potocznej, uwikłanej w praktyki etc. Nie pasuje to zbyt do obrazu kontrastowego przeciwstawiania idealnych typów wiedzy nowoczesnej i ponowoczesnej, zob. Peter Wehling, *Im Schatten des Wissens? Perspektiven der Soziologie des Nichtwissens*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2006, s. 163.

spekulatywne sięga do podstaw i fundamentów, zakłada, że rozum teoretyczny jest narzędziem osiągnięcia „prawdy” także – takiej samej prawdy – w domenie tego, co moralne i tego, co estetyczne. W warunkach delegitymizacji, o których pisze Lyotard, ulega rozbięciu hierarchiczna struktura ludzkiego poznania, a wraz z nią i świata samego. Jest ono teraz w gestii uspołecznionych podmiotów, które nie poznają w sposób absolutny i nie posiadają niepodzielnej władzy nad sobą i otoczeniem. Wiedza definiowana w *Kondycji ponowoczesnej* jest „współbieżna” – nie daje więc żadnej „podstawy” ani „oparcia” – zarówno z kompetencjami działanowymi, orientującymi w świecie, odpowiedzialnymi za szczęście i skuteczność w wymiarze instrumentalnym i społecznym (sprawiedliwość), jak również z aktywnościami estetycznymi (wrażliwością, zdolnościami percepcyjnymi). Współbieżność wiedzy i działania, wiedzy i niewiedzy, „teorii” i „praktyki” oznacza także ich nierozdzielne ze sobą powiązanie, które domaga się za każdym razem – w przypadku każdej, niepowtarzalnej, zbieżności – właściwej czy trafnej artykulacji: wygłaszania „dobrych wypowiedzi”. „Dobrych” z punktu widzenia uwarunkowań miejsca i czasu bądź oczekiwań obecnych w nich osób, „dobrych” czyli przyczyniających się, jak powiedziano, do tworzenia bardziej „przyjaznego” dla nich świata: bardziej (od innych znanych im sposobów organizacji życia) przekonujących, prawdziwych, prawdopodobnych czy skutecznych. „Dobre” mogą być wypowiedzi zarówno opisowe, denotacyjne (zdania logiczne), jak i wartościujące, preskryptywne i techniczne – wszystkie te, jak powie Lyotard, heteromorficzne klasy wypowiedzi splatają się w sieci, które razem tworzą jedno wielkie „monstrum”, jakim jest „pragmatyka społeczna”¹⁴.

Kategoria „dobrych” wypowiedzi otwiera przedstawioną tu koncepcję kultury wiedzy, powstałą w ramach teorii nauk społecznych oraz epistemologii, na perspektywę językoznawczą, potwierdzając tym samym tylko jej hybrydowy charakter. Językoznawczo na kulturę wiedzy można spojrzeć jak na sumę wypowiedzi heterogenicznych (z różnych dyscyplin) i heteromorficznych, które mieszkańcom danego uniwersum symbolicznego służą jako ramy percepcyjne – pożądane i prawomocne sposoby postrzegania i rozumienia. Kultura wiedzy to suma tekstów tworzonych w procesach komunikacji – naukowej, artystycznej, religijnej, potocznej i innej – kształtujących odnośne kompetencje. Są to teksty w szerokim tego słowa znaczeniu, układają się w „nieprzerwany proces generowania sensu”, przekształcania jednych wypowiedzi w drugie, bezkresny, nieskończony, dopuszczający „mnóstwo różnych odczytań w przestrzeni intertekstualności”¹⁵ – teksty komentujące, opisujące, oceniające, tłumaczące odnośne praktyki kulturowe. Kultura wiedzy wiązałaby się więc najogólniej z praktyką przekładu, byłaby narzędziem radzenia sobie na przejściach między językami i kulturami, typem aktywności metajęzykowej, która reguluje – kontroluje, koryguje i stabilizuje – komunikację w ramach grupy społecznej funkcjonującej w otoczeniu kulturowo heterogenicznym, wystawionym na oddziaływanie różnych języków, a wraz z nimi reżymów wiedzy i stosunków władzy – politycznej, ekonomicznej czy religijnej.

14 Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna...*, dz. cyt., s. 173.

15 Peeter Torop, *Przekład całkowity*, w: Paul Ricoeur, Peeter Torop, *O tłumaczeniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 207.



Przekładać to tyle, co poruszać się „przez”, „w poprzek” kulturowych granic, czyli być transkulturowym. Jak wyjaśnia jeden z teoretyków, można preferować fugi Bacha i symfonie Mozarta, nie rezygnując z jazzu. Transkulturowość byłaby tu zatem „normalną formą jednostkowej egzystencji”¹⁶, odnosiłaby się do typu kultury holistycznej, ogarniającej już nie całość w sensie ekstensywnym (transcendującym miejsce i czas ku wiecznym podstawom i fundamentom), lecz całość w sensie intensywnym, tworzoną w ramach społecznych kontekstów poznania i rozumienia, uwarunkowaną interakcjami z otoczeniem; całość jako efekt synergii nauki i codzienności¹⁷. Taka całość z definicji nie jest domeną jednej kultury wiedzy, lecz nieskończenie wielu. Stąd i sugestia, aby posługiwać się liczbą mnogą, pojęciem „kultur wiedzy”, i podkreślać, że żadna z nich – bez względu na dziedziny – nie rości sobie pretensji do hegemonii nad pozostałymi: wszystkie są przecież „współbieżne”. (...)

”

Kultura wiedzy wiązałaby się z praktyką przekładu, byłaby narzędziem radzenia sobie na przejściach między językami i kulturami.

Kultura połączona z wiedzą stanowi więc warunki możliwości, bądź podstawy (dla dobrych wypowiedzi), bądź reguły epistemologiczne i metodologiczne jej zdobywania, nauczania, przekazywania czy instytucjonalizowania. Kultury wiedzy historycznie rzecz biorąc stały się tematem i w ogóle pojawiły się w polu widzenia nauk społecznych w czasach po-, późno- lub płynnonowoczesnych (terminologia nie gra tu roli, choć stworzyli ją tak zwani *theorosi*, o których będzie za chwilę mowa), w stanie ich samoświadomości napiętnowanej zwrotem lingwistycznym: nie sposób powiedzieć, że są one „przedmiotem badań” tych nauk – byłoby to wyrażenie mylące, ponieważ rozdział między podmiotem i przedmiotem zostaje w nich zniesiony: przedmioty są tak samo na zewnątrz, jak i w nich samych. Nauki świadome mechanizmów społecznego definiowania rzeczywistości, analizują także społeczne warunki własnego istnienia. Dążą do zmiany świata nie tyle za pośrednictwem systemów eksperckich, które z natury rzeczy są technokratyczne, preferują myślenie w kategoriach podmiotu – przedmiotu i służą redukcji poczucia „niepewności ontologicznej”¹⁸, ile przez kultury wiedzy, które czynią swoje podmioty – wracam do perspektywy językoznawczej – podatnymi na teksty wywodzące się z innych tekstów,

16 Hans J. Sandkühler, *Kritik der Repräsentation...*, dz. cyt., s. 71-72.

17 Ta ogólna charakterystyka przekłada się na opis kultur wiedzy, jaki proponuje Hans J. Sandkühler. Oto fragment jego definicji enumeratywnej: „Kultury wiedzy są warunkami możliwości procesów kognitywnych i epistemicznych. Kultury wiedzy obejmują i są podstawami dla: 1. postrzegania stanów rzeczy, 2. oceny stanów rzeczy jako faktów, 3. godnych zachowania w pamięci doświadczeń, 4. selektywnego kognitywnego dostępu do rzeczywistości, 5. kompozycji uznanych za ważne elementów wiedzy w całości, 6. użycia lub nie użycia instrumentów służących do zdobywania wiedzy...”, tamże, s. 70-71.

18 Zob. Scott Lash, *Refleksyjność i jej sobowtóry: struktura, estetyka, wspólnota*, w: Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Modernizacja refleksyjna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2009, s. 154-155.

wzajemnie się regulujące, sprawdzające, uzasadniające bądź uzasadnienia pozbawiające. Podmiotowości podatne na oddziaływanie norm i reguł naukowych, społecznych, ideologicznych, estetycznych, religijnych czy ekonomicznych, nie emancypują się od nich (bo to niemożliwe), lecz stają się zdolne do ich poprawiania – do „ulepszania” świata w warunkach poczucia niepewności. O tym dalej.

THEOROSI

Połączenia między wiedzą i kulturą, działaniami i językami są ściśle na miarę „współbieżności”: sieć, splot, zatarcie granic – to metafory, które opisują kulturę w stanie „post”, gdzie (nadal) autonomiczne sfery wartości (odpowiedniki rodzajów kompetencji) – nauka, moralność, sztuka, technika – są niczym wyspy archipelagu, między którymi sprawnie może się poruszać tylko ktoś, kto ma odpowiednie zdolności żeglarskie i orientację topograficzną: zna zawiłe szlaki morskie, prądy wodne, mielizny i przyjazne porty. Podobnie jest z kulturą wiedzy – jej dysponenci muszą bowiem umiejętnie przemieszczać się między teorią (powiedzmy naukową: językoznawczą, socjologiczną czy pedagogiczną) a praktyką (polityczną, artystyczną, religijną) – muszą być dlatego interdyscyplinarni, transwersalni czy transkulturowi. W świecie akademickim, zwłaszcza zachodnim, podejmują oni na przykład pracę w ramach zespołów badawczo-edukacyjnych zwanych klasterami, „wyśmienitymi inicjatywami” (*excellence initiatives*, *Exzellenzinitiativen*) uniwersytetów, które mają ambicję, żeby zajmować wysokie pozycje na listach rankingowych najlepszych uczelni. Zdolność przemieszczania się, przepływania z jednej wyspy na drugą – i baczności przy tym na sąsiednie – z zachowaniem ich autonomii i lokalnych osobliwości, jest właściwością żeglarza, który w różnych celach opuszcza rodzimą wyspę, nie zapomina o niej, ale ciekaw jest też innych, trafia do nich, tłumaczy, skąd i dlaczego przybywa, oferuje im – sam będąc obdarowywanym – nowe przedmioty i pojęcia, obrastające (w nowych kontekstach) w nowe funkcje i znaczenia. Żeglarz, tłumacz i producent znaczeń w jednym: rozpleniacz, blender, mikser – w rzeczy samej podobny do niektórych współczesnych intelektualistów, takich jak Michel Foucault, Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman czy Ulrich Beck. Połączyło ich wszystkich wspólne doświadczenie rozstania się (w różnych zresztą okolicznościach i dramaturgiach) z twardym łodem w postaci „izmów”, to znaczy teorii o roszczeniach maksymalistycznych, nazwanych wielkimi opowieściami, takich jak marksizm czy strukturalizm. Uczonym tym nie pozostało nic innego, jak tylko na nowo zdefiniować teorię społeczną, a wraz z nią i samych siebie. Redefinicja dyscypliny pozbawiła ich dogodnych pozycji dotychczasowych „teoretyków”, i uczyniła kimś na wzór *theorosów*: w starożytnej Grecji termin ten miał konotacje sakralne (*theos*) i oznaczał uczestników uroczystego poselstwa, wykorzystujących płynące stąd przywileje takie jak chociażby nietykalność¹⁹.

19 Na temat etymologii *theorosa* zob. Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda*, Inter Esse, Kraków 1993, s. 140.



Wyobraź sobie, że wchodzisz do
cyrkowego namiotu...



FUNDACJA
SZUKMIŁOZE

NOWYCYRK.EU

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE



WYDARZ C

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE



WYDARZ



„Theorosi” nadal są więc wyjątkowi, choć w innym znaczeniu niż dawni „teoretycy”: ci ostatni swój status zagwarantowany mieli przez plenipotencje do poznania prawdy dane im odgórnie(?), ci pierwsi muszą o niego dopiero zabiegać, czy wręcz walczyć, wykorzystując do tego narzędzia kultur epistemicznych. Ich status jest paradoksalny, ociera się o fenomen mody intelektualnej, tłumaczy i wizjonerów, twórców wizji/panoram współczesności, graczy na wielkim rynku produkcji kulturowej – obecnych w wielonakładowych gazetach i kolorowych czasopismach, w programach telewizyjnych, komercyjnych wydawnictwach – i jednocześnie demaskatorów niesprawiedliwych mechanizmów tegoż rynku, krytycznych myślicieli podejmujących się wyrażania interesów zdominowanych. Ich osiągnięcia budzą uczucia sprzeciwu i zachwytu. (...)

”

Theorosi demaskują paradoks produkcji prawdy (wiedzy), która zawsze jest „stosunkiem społecznym”, związana z relacjami władzy, różnymi formami panowania i dominacji.

Theorosi – podróżując po wszystkich kontynentach, występując w mediach, na uniwersytetach, w galeriach sztuki, korzystając z zaproszeń finansowanych przez banki, środowiska biznesowe, kościelne czy polityczne – są dobrą ilustracją przywołanego tu typu bohatera: tłumacza-żeglarza. Wykorzenieni intelektualści doświadczają świat – a może raczej: eksperymentują ze światem – w jego zmienności i różnorodności, narastającej nieprzejrzystości, gdzie nie sposób już ustalić, co pierwotne i źródłowe, a co wtórne i naśladowcze, odróżnić to, co „swojskie”, od tego, co „obce”. Wiedza tłumacza krzyżuje się z niewiedzą naukowca, zamiast dawać możliwość panowania nad światem, otwiera na to, co w nim inne, słumione i niewysłowione. Kontakt z czymś takim wiąże się z ryzykiem i niepewnością. W niepewności też pozostawiają nas wspomniani uczeni – w społeczeństwie, które w centrum swoich praktyk postawiło konsumpcję znaków, w którym symboliczna lekkość, zmienność i ulotność bytu ma czynić życie znośnym, wiedza może być jedynie przewodnikiem zawodnym: zawodnym na miarę zmienności przedmiotu jej odniesienia. Theorosi demaskują więc paradoks produkcji prawdy (wiedzy), która zawsze jest *stosunkiem społecznym*, związana z relacjami władzy, różnymi formami panowania i dominacji. Jej ubocznym produktem jest zawsze także pewna niewiedza. Pokazują nierozzerwalność teorii i praktyk społecznych, represyjność reguł i zgubność mechanizmów uwodzenia, ale dają też mocne dowody na odwrotne w tych wypadkach waloryzację. Miasto, dla przykładu, ma szansę poradzić sobie z heterogenicznością swojej społeczności przez miksofilie, jak sugeruje Bauman. Umiłowanie różnorodności, wiadomo, to tylko idea regulatywna społeczeństw wielokulturowych, zmagających się w praktyce bardziej z miksofobią – lękami i niechęcią wobec wszelkich mieszanek. Idea nigdy nie jest jednak niewinna. Stając się składnikiem wiedzy zarówno badacza, jak i każdego innego aktora społecznego, pociąga za sobą przekonania, zaangażowanie, działanie, stanowi w rezultacie świat jako rzeczywistość współbieżną: ideowo-rzeczową, myślowo-doświadczeniową. Miksofilia może więc

przejawiać się chociażby w tworzeniu i propagowaniu – za pomocą lokalnej debaty publicznej, programów medialnych, reprezentacji artystycznych – otwartych, gościnnych i przyjaznych przestrzeni publicznych. Pojednanie, wzajemne zrozumienie mieszkańców „może być tylko wynikiem wspólnego doświadczenia, to zaś jest nie do pomyślenia bez wspólnej przestrzeni”²⁰. Doświadczenie i przestrzeń, idea i miejsce, myśl i rzeczywistość w różnych proporcjach – nigdy „idealnych” – stają się jednym. Theoros wnioskuje stąd: warto więc ryzykować i zmieniać świat na lepsze.

To „lepsze” wcale nie musi wiązać się z ładem, porządkiem, akceptowalnymi regułami – oraz związanymi z nimi kategoriami sztuki, mistrzostwa, talentu czy postępu – może nim być bowiem także „nieporządek”. Taki „nieporządek”, jaki panuje dziś chociażby w organizacjach transnarodowych, powiązanych w sieci, o elastycznych formach zatrudnienia osób pochodzących z rozmaitych środowisk kulturowych – ich praca wymaga umiejętności przystosowania się do konfliktów i niezgody, do permanentnej niestabilności. To znaczy także do zdobywania coraz to nowej wiedzy i nowych umiejętności lub: umiejętności sformułowanych w nowy sposób – kultura ma wyposażyć pracowników w odpowiednie do tego narzędzia, nauczyć ich współpracować z innymi, wchodzić z nimi w nieformalne (tu nieuchronny element ryzyka) otwarte formy kooperacji, rozumieć ich nie tyle na płaszczyźnie intelektualnego uznania, ile performatywnego zaangażowania i działania. Zaangażowania i działania w związku z ich praktykami zawodowymi i/lub życiowymi²¹. Oto eksperymentalna kultura wiedzy społecznej.

SPLATANIE SIECI

Kultura wiedzy, dając podstawy dla „dobrych wypowiedzi” i czyniąc przez nie świat „lepszym” – bardziej przyjaznym: zrozumiałym, moralnym, pięknym, funkcjonalnym itd. – rozwija wyobraźnię, kształtuje umysły „imaginacyjne”, zdolne łączyć różne dane uważane dotąd za niezależne od siebie, komunikować między sobą różne dziedziny/gry/pola kulturowe – naukowe, polityczne, literackie, filozoficzne i artystyczne. Umysły żeglarzy, nawigatorów współczesności, dla których świat i życie w nim to coś, co da się wyprodukować, przestrzeń społeczna, w której ludzkie uczucia wolności, sprawiedliwości czy szczęścia dają się urzeczywistnić metodami „epistemicznymi”. Nie jest to przedsięwzięcie, w które trzeba inwestować nadludzkie siły. Tłumaczenie czy wyjaśnianie – jak zapewnia Bruno Latour – nie ma w sobie nic z „tajemniczego wyczynu poznawczego”, przeciwnie, jest „bardzo praktyczn[ym] przedsięwzięciem[m] budowania świata, które polega na łączeniu jednych bytów z innymi bytami, to znaczy na odnajdywaniu sieci”²².

20 Obydwa cytaty za: Zbigniew Bauman, *Razem, osobno*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 237.

21 Zob. np.: Richard Sennett, *Kultura nowego kapitalizmu*, Muza SA, Warszawa 2010.

22 Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Universitas, Kraków 2010, s. 146.



Tłumacz-żeglarz, odnajdując sieć, sam ją splota, pokazuje szlaki, którymi informacje ze świata przywędrowały na daną wyspę – nałożone zostały na to wszystko, co podlega tłumaczeniu: na tekst o konkretnym zjawisku, zdarzeniu, osobie, instytucji – oraz którymi, „po przetransformowaniu”²³, wypłyną na zewnątrz, poza okalające ją wody. Topografia pracy takiej osoby przedstawia dość zawiłą mapę miejsc czy obiektów o nieregularnych konturach, odwiedzanych przez gości w różnych celach i z różnym bagażem doświadczeń. Drogi ich wędrówek zaznaczone ołówkiem kreśliłyby obraz sieci: gmatwaniny przecinających się linii, splotów, rozwidleń. Sieci nie da się wyjaśnić za pomocą binarnych opozycji, które już to przeciwstawiałyby praktyki teorii, już to ujmowałyby je, przy zaangażowaniu teorii właśnie, w przeciwstawnych perspektywach mikro i makro. W sieci nic nie jest wyżej, ważniejsze, ani niżej, mniej ważne, nic nie jest większe, ani mniejsze. Nie ma więc sensu przeciwstawianie kultury wiedzy „humanistycznej” ani kulturze wiedzy „przyrodniczej”, ani, powiedzmy „literackiej”, „filozoficznej” czy „plastycznej”. Nie jesteśmy też „kulturalni”, ani tylko na miarę lubelską, ani też tylko na miarę europejską czy światową. Jest tak z dwóch powodów. Po pierwsze, metafora sieci wskazuje na to, że kultura wiedzy tworzy hybrydowe formy, zmuszające do rozumienia pojęcia kultury poza jej obszarami kanonicznymi, obecnymi w nowoczesnych imaginariach społecznych, naukowych i narodowych. Po drugie, jeśli już nawet zwyczajowo przeciwstawiamy sobie takie jakości kulturowe jak „humanistyczny” i „literacki”, czy „lubelski” i „europejski”, to popełniamy zwykle błąd ekwiwokacji, polegający na tym, że ukryte są za nimi dwa różne wyobrażenia na temat relacji między częścią bądź czymś małym a całością – czymś dużym. Jeden sposób wyobrażania sobie tej relacji – tłumaczy Latour – odpowiada obrazowi rosyjskich matryoszek: małe jest zamknięte w dużym, według drugiego sposobu natomiast – małe nie jest podłączone, duże zaś jest podłączone²⁴.

”

W sieci nic nie jest ważniejsze, ani mniej ważne. Nie ma więc sensu przeciwstawianie kultury wiedzy „humanistycznej” ani kulturze wiedzy „przyrodniczej”, ani, powiedzmy „literackiej”, „filozoficznej” czy „plastycznej”.

W kulturach wiedzy chodzi tylko o podłączenia, tylko one są bowiem właściwą techniką splatania sieci. Podłączone do sieci oka stanowią pewne całości, które mimo że są ze sobą związane, to pozostają jednak wolne od hierarchicznych zależności. To znaczy, że kultury wiedzy powstają jedynie w warunkach autonomii poszczególnych pól produkcji kulturowej: autonomia daje fizykowi szansę na to, żeby pozostał fizykiem, a artyście – artystą, co

²³ Por. tamże, s. 263.

²⁴ Zob. tamże.

jest możliwe tylko wtedy, gdy jeden i drugi dostrzeże wspólny interes w wysiłkach stawiania oporu pokusom praktycznej użyteczności swojej wiedzy, ale także i wtedy, gdy obydwaj będą zdolni stawić opór ograniczeniom i zawłaszczeniom, jakie narzuca im – temu, co według nich za „wiedzę” uchodzi – instytucjonalna organizacja społeczeństwa²⁵, wszelkie formy władzy politycznej, religijnej, naukowej, medialnej, ekonomicznej... Każda władza za pomocą właściwych sobie narzędzi – media mają reklamodawców, mecenat państwa (im bardziej dziś ograniczany, tym bardziej też pożądanym) dysponuje mechanizmami komisji, komitetów, konkursów, grantów – zmierza do normalizowania czy wręcz konsekrowania poszukiwań zarówno naukowych, jak i artystycznych²⁶.

W konstruowaniu pojęcia kultury wiedzy, podobnie jak i w samym zjawisku, do którego się ono odnosi najważniejsze są więc wolne, niczym nie niewymuszone podłączenia, zawiązywanie sieci między osobami, ideami, praktykami i instytucjami. Jesteśmy europejscy lub światowi wtedy i tylko wtedy, kiedy jesteśmy mentalnie (wiedza!) podłączeni do innych, a nie przez sam fakt przynależenia do jakiejś instytucji – powiedzmy Unii Europejskiej. Ten mechanizm prześledzić można nie tylko na przykładzie sztuki najnowszej – pewnej wersji kultury estetycznej – wspomnianej na początku tych rozważań, ale także nauk ścisłych. Nowożytny sukces tych ostatnich nie byłby możliwy bez zawiązywania sieci połączeń osób i instytucji badawczych, bez medium druku, bez korespondencji między uczonymi, bez wymiany precyzyjnych opisów eksperymentów i doświadczeń, inspirujących systematyczne badania, otwierających przy tym także na przypadkowe odkrycia, prowadzące w nieprzewidywalnych kierunkach. Inaczej mówiąc, nowoczesne nauki ścisłe nie byłyby możliwe bez „eksperymentalnej kultury wiedzy”²⁷. Nacisk na techniczną użyteczność nauki w tym procesie jej historycznego kształtowania się pojawiał się zwykle później.

Sploty i rozwidlenia w sieci to miejsca spotkań różnych języków, ich przekładów – zawsze niepełnych i przybliżonych. Niepełność translacji nadaje spotkaniom charakter walki między konkurencyjnymi wersjami o to, która z nich okaże się lepsza w grze o owe podłączenia, a co za tym idzie o możliwość ingerencji w rzeczywistość lub, co na to samo wychodzi, o urzeczywistnianie znaczeń „dobrych wypowiedzi” – opisów, zaleceń, ocen, norm itd.²⁸ Te „dobre

²⁵ Zob. i por. Anthony Giddens, *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturalizmu*, Zys i S-ka, Poznań 2003, s. 386–387.

²⁶ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Universitas, Kraków 2007, s. 515.

²⁷ Zob. Wolfgang Detel, *Wissenskulturen und universelle Rationalität*, w: *Wissenskulturen. Über die Erzeugung und Weitergabe von Wissen*, red. Johannes Fried, Michael Stolleis, Campus Verlag, Frankfurt nad Menem 2009, s. 188.

²⁸ Walka pojawia się jako zasada organizująca pole produkcji kulturowej w koncepcji Pierre’a Bourdieu: „Pole literackie (artystyczne, naukowe etc.) jest polem sił oddziałujących na wszystkich, którzy wkraczają w jego obręb, w sposób odmienny w zależności od pozycji, jaką w nim zajmują (...) a równocześnie polem walk konkurencyjnych, mających na celu zachowanie bądź przekształcenie pola sił. Akty zajmowania pozycji (dzieła, manifesty, manifestacje polityczne etc.), które dla potrzeb analizy można i należy traktować jako »system« opozycji, nie wynikają z jakiegokolwiek formy zgody obiektywnej, lecz są wytworem i stawką permanentnego konfliktu. Mówiąc inaczej, zasadą generującą i unifikującą ten »system« jest sama walka”, Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, dz. cyt., s. 355.

wypowiedzi” to prawomocne sposoby przedstawiania/kreowania/konstruowania świata, do którego się odnoszą, prawomocne w obrębie sieci osób i instytucji oraz uzgodnionego przez nie zespołu reguł epistemologicznych i metodologicznych, jakimi są kultury wiedzy – artystycznej, naukowej, religijnej itd. Można pokusić się o sformułowanie ogólnej reguły, która rządzi wszystkimi tego rodzaju wypowiedziami. Nieznacznie tylko trzeba by w tym celu zmodyfikować zdanie jednego z polskich teoretyków nauki Ludwika Flecka: „W nauce, tak jak w sztuce i życiu, jedynie to jest prawdziwe [czytaj: jedynie takie wypowiedzi są dobre] dla natury, co jest prawdziwe [dobre] dla kultury”²⁹. Trafność wypowiedzi – fakt, że są one „dobre” – warunkowana jest więc sieciowo przez kulturę wiedzy, a to znaczy, że jest kategorią historycznie przygodną i kulturowo konieczną. (...)

29 Cyt. za: Anna Wesely, *Philosophy of Science and Sociology of Knowledge*, „Innovation: The European Journal of Social Sciences” t. 10, nr 1/1997, s. 4.



I Forum dla Edukacji Kulturalnej w Łodzi 18 listopada 2019. Hasło spotkania: „Jakość czy jakość?”. Fot. Anna Michalak-Pawłowska



KULTURA I... NOWE

Największym zaskoczeniem z tego tekstu dla czytelnika może być wniosek, że najnowocześniejsze technologie IT stworzyły pole do rozprzestrzeniania się na bezprecedensową skalę najbardziej tradycyjnych ludzkich dóbr – kultury. Dla jej animatorów oznacza to nowe możliwości, ale i wyzwania, co autor sygnalizuje na początku i na końcu tekstu. Warto zastanowić się nad implikacjami jego pierwszych dwóch akapitów:

Zasadniczo (kultura – przyp. red. *NieAntologii*) służyła utrzymywaniu równowagi, kreując trwałą duchową, symboliczną podbudowę i nadbudowę tego, co materialne, i tego, co zmienne. To się obecnie zmienia. Po części dlatego, że podstawowym przedmiotem i surowcem wytwarzania stają się w cywilizacji informacyjnej dobra i zasoby symboliczne, a nie materialne.

Innymi słowy, w czasach przed powstaniem nowych mediów kultura miała pozycję bardziej niezależną od rozwoju gospodarczego, ponieważ ten był głównie materialny, a kultura symboliczna. Komunikacja cyfrowa stworzyła między nimi pomost. Otworzyła gospodarkę na kulturę, ale umożliwiła też ruch w przeciwną stronę: spowodowała wejście rozwoju gospodarczego w sferę kultury, razem z jego aksjologią i potencjałem wywierania wpływu. Zatem „kulturyzacja rozwoju społeczno-gospodarczego”, o której pisze autor, oznacza nie tylko, że będzie on bardziej „kulturalny”, ale że z drugiej strony sfera symboliczna będzie bardziej

komercyjna i zależna od społecznej dynamiki. Na bieżąco możemy obserwować, jak kapryśna jest ta dynamika. Co do rynku, jego ręka jest nie tylko niewidzialna, ale i ślepa. Zwiększa dochody ze wszystkiego, co w sferze znaczeń i symboli najlepiej się sprzedaje, a nie tylko z tego, co jest obiektywnie lepsze dla człowieka i społeczeństwa. Jak w tych warunkach – i czy w ogóle – kultura może dalej „służyć utrzymywaniu równowagi, kreując trwałą duchową, symboliczną podbudowę i nadbudowę tego, co materialne, i tego, co zmienne”?

Utarło się uważać, że nowe technologie są neutralne, bo ułatwiają transmisję zarówno treści wartościowych, jak i szkodliwych, ale nie wiadomo, w jakich proporcjach to się naprawdę dzieje. Nie wiadomo, jakie rezultaty dają w tej komunikacji zjawiska chaotyczne i kumulacje wielkiej ilości małych zmian. Wiemy już, że sprzęgnięcie nowych technologii z ludzkim ciałem, szczególnie dzieci i młodzieży, może powodować negatywne skutki dla ich rozwoju fizycznego. Co z rozwojem psychicznym, kognitywnym i społecznym?

Podsumowując, cyfrowa kulturyzacja rozwoju społeczno-gospodarczego, nie musi oznaczać tego samego, co przez kulturyzację rozumieją animatorzy kultury. Niemniej coraz wyraźniej zdajemy sobie sprawę, że jednak tylko rzeczywiście jakiś rodzaj kulturyzacji rozwoju może nas uratować przed destabilizacją i chaosem. Do animatorów kultury należy określenie, jaki to rodzaj.

KULTURA W CYWILIZACJI INFORMACYJNEJ

Jerzy Hausner

Każda cywilizacja to swoisty blok posadowiony na kulturze, która jest fundamentem i spoiwem tej cywilizacji. Kultura stanowiła zatem swoiste aksjologiczne ramy cywilizacji, wyznaczała jej przestrzeń i granice, także w sensie dosłownym, fizycznym. Domykała od wewnątrz daną cywilizację, zapewniając jej ciągłość i stabilność. Zasadniczo służyła utrzymywaniu równowagi, kreując trwałą duchową, symboliczną podbudowę i nadbudowę tego, co materialne, i tego, co zmienne.

To się obecnie zmienia. Po części dlatego, że podstawowym przedmiotem i surowcem wytwarzania stają się w cywilizacji informacyjnej dobra i zasoby symboliczne, a nie materialne. Działalność gospodarcza i praca w coraz większym stopniu polegają na przetwarzaniu i wytwarzaniu informacji, symboli, kodów i wiedzy. „Materialne” i „symboliczne” tworzy współcześnie nierozdzielny amalgamat. Bez jednego nie ma drugiego. A przede wszystkim nie ma wytwarzania. Z drugiej strony analogiczna zmiana dokonuje się po stronie popytu. Następuje przesunięcie w konsumpcji w stronę dóbr niematerialnych, w tym dóbr kultury, co – w ślad za Ronaldem Inglehartem – określa się mianem „konsumpcji postmaterialnej”.

Kultura w przeszłości współwyznaczała aksjologiczne ramy ludzkiego działania, w tym działalności gospodarczej, a zarazem aktywność twórcza i artystyczna w wysokim stopniu zależna była od czynników materialnych. Kultura jako wytwarzanie dóbr i usług kulturalnych dopasowywała się do swojej bazy gospodarczej. W tym znaczeniu pojęcie przemysłów kultury odnosi się do przemysłowego, zorganizowanego i umaszynowanego wytwarzania dóbr i usług kulturalnych. Z pewnością industrialne spojrzenie na kulturę i jej wytwarzanie jest wciąż obecne i ma istotne odniesienia we współczesnych społeczeństwach. Równocześnie wraz postępującą dezindustrializacją gospodarki dezindustrializuje się także kultura. W coraz większym stopniu dobra i usługi kulturalne są wytwarzane nie przez organizacje przemysłowe, lecz za sprawą rozproszonych i usieciowionych projektów i przedsięwzięć.

Najważniejszą tego konsekwencją jest to, że zmienia się charakter przestrzeni, w której jako ludzie i społeczeństwa żyjemy i działamy. Przestrzeń fizyczną poszerza i po części wypiera przestrzeń komunikacyjna – symboliczna, wirtualna. Przestrzeń fizyczna, charakterystyczna dla cywilizacji poprzednich, w tym przemysłowej, jest ograniczona, domknięta,

Jerzy Hausner, *Kultura i polityka rozwoju* (fragm. rozdz.), w: *Kultura a rozwój*, red. Jerzy Hausner, Anna Karwińska, Jacek Purchla, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 90-97, źródło: <https://nck.pl/badania/aktualnosci/kultura-a-rozwoj-bezplatny-podrecznik>





samoreferencyjna i wyłączająca, zarządzana systemowo – a w konsekwencji (względnie) statyczna. Przestrzeń komunikacyjna natomiast, charakterystyczna dla cywilizacji informacyjnej, jest nieograniczona, otwarta, referencyjna i włączająca, kształtowana modularnie – w konsekwencji dynamiczna. W rezultacie cywilizacja przemysłowa jest cywilizacją skupiska, cywilizacja informacyjna zaś cywilizacją przepływu.

We wcześniejszych cywilizacjach kultura rozwijała się głównie w miejskich skupiskach. Ernst Jünger ujął to kiedyś metaforycznie: „Tam, gdzie trwa ten swobodny i świetlisty dystans między ludźmi gwarantowany przez słuszne prawo, tam także bez trudu wyrastają obrazy i formy. Stwarza on korzystny klimat, w którym przede wszystkim dojrzewa kultura; małe miasta o takich prawach miały większy udział w historii naszej planety niż rozległe państwa¹. Liczyła się przede wszystkim różnorodność i intensywność kontaktów międzyludzkich. Współcześnie to samo zapewnia elektroniczna sieć komunikacyjna. To nie znaczy, że miasta, zwłaszcza wielkie, straciły swoją dominującą pozycję jako generatory kultury. Są nimi nadal, tyle że teraz wiąże się to z metropolizacją ich funkcji, z ich rolą węzła w globalnej sieci przepływów. Takim miastom kultura zapewnia witalność i stanowi dźwignię rozwoju.

”

Cywilizacja przemysłowa jest cywilizacją skupiska, cywilizacja informacyjna zaś cywilizacją przepływu.

Fundamentalna zmiana charakteru przestrzeni społecznej wywołuje szereg fundamentalnych następstw. Jednym z nich jest wielokulturowość. Nie idzie o to, że różne kultury stykają się i lokalnie mieszają, tak było i przedtem, lecz o to, że dzisiaj przenikają się globalnie, wzajemnie modyfikując i dynamizując.

Wszystko to powoduje, że współczesny świat społeczny stał się kompleksowy, co między innymi oznacza, że nie można nim sterować – jak dotąd – monocentrycznie. Nie jest do tego zdolne nawet największe imperium i najsilniejsze supermocarstwo. Kompleksowość oznacza też, że nie ma żadnego zamkniętego i uniwersalnego zestawu rozwiązań instytucjonalnych, po który można sięgnąć w reakcji na strukturalne problemy zbiorowości i systemów społecznych. Przestrzeń komunikacyjna, w której się poruszamy, nadała życiu społecznemu taką dynamikę, że konieczne staje się stałe poszerzanie repertuaru rozwiązań i żadne z nich nie może zostać uznane za zamknięte i dostatecznie efektywne. Tym samym kreatywność nie jest już tylko cechą wybitnych indywidualności; stała się wymogiem wszystkich organizacji i struktur społecznych. Podobnie jak praca niematerialna stała się kluczowym zasobem ekonomicznym.

W ciągu kolejnych cywilizacji materialnych kultura i kategorie kulturowe pozwoliły ludziom wyjść poza swoją naturalną otoczkę i stworzyć nową, wirtualną przestrzeń. Teraz,

1 Ernst Jünger, *Awanturnicze serce*, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 72.

aby móc się w niej poruszać, a zarazem nie zniszczyć jej materialnej podbudowy, ludzie muszą nauczyć się uczestnictwa w cywilizacji symbolicznej.

Biorąc to pod uwagę, dostrzegamy, że zmienia się zasadniczo mechanizm rozwoju społeczno-gospodarczego. Współcześnie to raczej „materialne” określa ramy i jest źródłem ograniczeń, a to, co „symboliczne”, stało się czynnikiem napędzającym i dynamizującym zmianę społeczną. Kultura znalazła się tym samym w centrum, a nie na obrzeżach rozwoju. Mirosław Filiciak i Alek Tarkowski wprowadzili na tę okoliczność określenie Kultura 2.0, przy czym chodzi im w szczególności o: „[...] nowy obieg kultury, kształtowany przez doświadczenie korzystania z mediów cyfrowych oraz przez możliwości, jakie media te oferują². Współcześnie kultura wytwarza zasoby i umiejętności, które nie tylko mają znaczenie w długich cyklach rozwojowych, ale są niezbędne na co dzień. Kompetencje kulturowe są zaś zasadniczym składnikiem kompetencji zawodowych, a ich brak jest głównym czynnikiem wykluczenia społecznego. Proces ten proponuję określić jako „kulturyzację rozwoju”, co jest określeniem szerszym, pojemniejszym niż stosowane przez wielu autorów – za Janem Szomburkiem – określenie „kulturyzacja ekonomii”.

Zasadnicza, cywilizacyjna zmiana społeczna nie polega tylko na tym, że dobra i usługi symboliczne, niematerialne, w tym dobra i usługi kulturalne, stanowią coraz większy wolumen wytwarzania i konsumpcji, ale na tym, że sfera symboliczna przejmuje w mechanizmie rozwoju społeczno-gospodarczego tę funkcję, którą dotychczas wypełniała sfera materialna. A to powoduje, że zmienia się nie tylko gospodarka, ale także społeczeństwo i państwo.

Współcześnie to raczej „materialne” określa ramy i jest źródłem ograniczeń, a to, co „symboliczne”, stało się czynnikiem napędzającym i dynamizującym zmianę społeczną.

”

Przede wszystkim osłabione zostają i zanikają wielkie hierarchiczne struktury organizacyjne, które są wypierane przez struktury sieciowe, horyzontalne, działające interaktywnie, a nie – jak ich poprzedniczki – imperatywnie. W rezultacie zarządzanie, czy to w sferze publicznej, czy prywatnej lub obywatelskiej, staje się współzarządzaniem (*governance*).

Otwiera to ogromną przestrzeń dla innowacji i eksperymentu, a tym samym przestrzeń dla wszelkiej kreatywności. Praca i aktywność zawodowa stają się w znacznie większym stopniu niż kiedykolwiek nowatorskie i twórcze. Przypomina to wykonywanie wolnego zawodu. Nie daje bezpieczeństwa, wiąże się z ryzykiem, ale stwarza wiele możliwości. Dzieje się tak również w wielkich korporacjach, które przeobrażają się ze zintegrowanych firm w konglomeraty o zdecentrowanym zarządzaniu, elastycznych formach organizacji, otwarte na nowe projekty i przedsięwzięcia.

2 Mirosław Filiciak, Alek Tarkowski, *Niebezpieczne związki – rynkowa i społeczna produkcja kultury*, w: *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, red. Andrzej Gwóźdź, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 90.



Odhierarchizowanie dotyczy także kultury. Pisze o tym Zygmunt Bauman, podkreślając, że we współczesnej kulturze zanika tradycyjny podział na nauczycieli i uczniów; a jednocześnie opowiada się za procesowym i ewolucyjnym, a nie systemowym ujmowaniem kultury.

Wszędzie, gdzie kiedyś dominowały pionowo uformowane struktury o jasno określonych ramach organizacyjnych, wkracza intensywnie wielopłaszczyznowa komunikacja, która te struktury stopniowo rozsadza, co prowadzi do zacierania się granic między sektorami i organizacjami. Masowo powstają różnego rodzaju rozwiązania hybrydowe, w których mieszają się składniki tego, co kiedyś wyraźnie należało do domeny publicznej, rynkowej lub społecznej. Nie mówi się już o „twórczych przemysłach”, lecz o „kreatywnej gospodarce”, przez co wskazujemy, że nie chodzi o poszczególne gałęzie czy sektory, ale o obecność twórczego komponentu we wszelkiej działalności wytwórczej. Gospodarka kreatywna jest zdecydowanie bardziej zorientowana na wartość marki niż na wielkość (rocznego) zysku, co charakteryzuje gospodarkę industrialną.

W konsekwencji współczesna gospodarka to nie tylko konkurencja firm, ale coraz bardziej konkurencja nowatorskich form organizacyjnych. Z tym, że i istota konkurencji ulega w sferze wytwórczości symbolicznej zmianie: nie jest obliczona na wyniszczenie; rywalizacji towarzyszy mediacja.

Obok „ekonomii korporacyjnej” rozwinęła się społeczna ekonomia sieciowa – określana jako Web. 2.0 – tworzona w ramach „społecznościówek”. Siłą tej ekonomii nie jest kapitał finansowy, ale kapitał ludzki i społeczny, który pozwala przełamać bariery związane z ograniczonym dostępem do kapitału finansowego. Przy czym wszystko to, co wygenerowane społecznie, zyska. Jeśli zdobędzie szerszą uwagę i zainteresowanie, może liczyć na natychmiastowy dostęp do możliwości finansowania dalszego rozwoju. Jednym z nowych dynamizujących mechanizmów rozwojowych jest sięganie do zasobów kapitału społecznego poprzez nowoczesne technologie komunikacyjne, co w konsekwencji zasoby tego kapitału szybko pomnaża. Mechanizm ten działa według „reguły trzech »k«”: komunikacja, kooperacja i kreatywność.

Celnym podsumowaniem przemiany cywilizacji postprzemysłowej w informacyjną i symboliczną jest obserwacja, iż „wartość sprzedaży produktów związanych z salsą jako dobrem symbolicznym (kompozycja znaków: taniec, muzyka) przekroczyła na zachodniej półkuli wartość sprzedaży salsy jako sosu do potraw”³. Stało się tak, ponieważ rozpowszechnienie nowoczesnych technologii komunikacyjnych i ich różnorodnych zastosowań wytwarza swoje środowisko społeczne i poszerza przestrzeń jego aktywności. Uczestnictwo w tej przestrzeni jest zarazem jej poszerzaniem, gdyż jak podkreśla Kazimierz Krzysztofek: „Konsumpcja znaków jest jednocześnie ich namnażaniem i puszczaniem w obieg”⁴.

Zasoby, z których głównie korzystamy w cywilizacji informacyjnej, są nie tylko odnawialne, ale i pomnażalne, im więcej z nich korzystamy, tym więcej ich wytwarzamy. Klasyczne rozróżnienie produkcji i konsumpcji traci dotychczasowy sens. W przypadku dóbr

symbolicznych, konsumując, wytwarzamy, a wytwarzając, konsumujemy. Można powiedzieć, że konsumpcja dóbr symbolicznych sama się napędza, gdyż zasada się na interakcji, aktywności i wymianie. Przy czym konsumpcja dóbr symbolicznych dokonuje się w przestrzeni komunikacyjnej, która jest przestrzenią otwartą, dynamiczną i ekspansywną. Taka konsumpcja poszerza granice czasoprzestrzeni, kreuje swoje środowisko, dzięki czemu mogą być tworzone coraz to nowe dobra i generowane są dodatkowe zasoby umożliwiające ich wytwarzanie. Dzieje się tak również dlatego, że jeśli tylko dobra symboliczne znajdują odbiorców i trafiają do obiegu, natychmiast są przetwarzane i służą do produkcji kolejnych dóbr. Można zatem, konkludując tę myśl, powiedzieć, że konsumpcja dóbr symbolicznych nie jest tylko wypełnianiem czy zagospodarowywaniem czasu, ale też jego kreowaniem.

Dostrzegają ten proces liczni badacze kultury. Znajduje to odzwierciedlenie w nowym zestawie conceptów i pojęć używanych do opisu i wyjaśniania wyłaniającej się rzeczywistości. Nowo tworzony słownik obejmuje takie wyrazy i określenia, jak *sampling*, tagowanie, przemysły kreatywne, przemysły produkcji zawartości, przemysły praw autorskich, przemysły medialne, kapitalizm kognitywny, konkurencyjna tożsamość, interaktorzy, netokracja i netokraci, prosumenci.

Równocześnie nadajemy nowe znaczenie dotychczas używanym conceptom i kategoriom. Dobrym przykładem może być tu pojęcie własności, które ma odmienny sens w odniesieniu do dóbr materialnych oraz w odniesieniu do dóbr symbolicznych, co pociąga za sobą odmienne rozwiązania instytucjonalne.

Rodzi to problem nadmiaru zasobów i konieczności ich filtrowania, selekcji i wyboru. Inną kwestią jest próba ograniczania obiegu zasobów symbolicznych i ich zawłaszczania. Na te wyzwania w określony sposób starają się reagować z jednej strony władze publiczne, z drugiej – w reakcji na ich działanie lub zaniechanie – uczestnicy sieci komunikacyjnych (np. wymiana plików P2P).

Rozwój cywilizacji informacyjnej w żadnej mierze nie jest linearny i bezkolizyjny. Dokonuje się w warunkach występowania licznych napięć i konfliktów. Jednym z kluczowych przejawów jest wykluczenie cyfrowe, wynikające z nierówności w zakresie kompetencji komunikacyjnej i informacyjnej oraz rosnącej – w przypadku grup społecznie upośledzonych – luki kompetencyjnej. Można temu próbować zaradzić, obniżając koszty dostępu do technologii komunikacyjnych i zapewniając solidną powszechną edukację w zakresie kluczowych kompetencji kulturowych. Lecz problem nigdy nie zniknie, ogromna dynamika zmian technologicznych i społecznych będzie go bowiem generować na kolejnych poziomach zaawansowania.

Szczególne napięcie powstaje w związku z komodyfikacją dóbr symbolicznych oraz komercjalizacją organizacji prowadzących działalność kulturalną (co między innymi wynika z rozszerzania prawnej ochrony własności intelektualnej) i jednoczesnym dążeniem do powszechnej i względnie równej konsumpcji tych dóbr. Warto w tym miejscu przywołać kwestię dyrektywy umożliwiającej patentowanie programów komputerowych, która przed paroma laty wzbudziła kontrowersje w Unii Europejskiej. Ostatecznie masowy sprzeciw internautów i zastrzeżenia niektórych rządów, w tym zwłaszcza polskiego, zablokowały to uregulowanie.

3 Kazimierz Krzysztofek, *Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach*, w: tamże, s. 95.

4 Tamże.



Problemy rodzą się także w związku z różnorodnymi możliwościami zastosowania dostępnych technologii i różnymi potrzebami ich użytkowników. Wynikają z tego liczne konflikty interesów grupowych. Napięcia, które sygnalizują, nie są jednak wyłącznie pochodną konfliktów interesu. Raczej wiążą się z tym, że dokonujące się przemiany cywilizacyjne wywołują pożądane i niepożądane efekty. Można postawić pytanie, czy te pierwsze mogą się w ogóle pojawić bez tych drugich. Odnosi się do tego opracowany przez holenderską Radę Kultury dokument *Innovate, participate*, w którym wskazuje się, że nieunikniona komodyfikacja treści kultury z jednej strony prowadzi do uprzedmiotowienia twórczości artystycznej, lecz z drugiej czyni ją znacznie bardziej dostępną.

Tego rodzaju napięcia będą się nasilać, bo cywilizacja informacyjna wkroczyła już na stałe w sferę codzienności. Stanowi niezbywalny składnik naszej codzienności, naszego świata, habitusu – jak to ujmuje Pierre Bourdieu. Przenika zatem nasze rutynowe i powtarzalne zachowania. Tym samym konsumpcja dóbr symbolicznych, w tym kulturalnych, nie jest odrywaniem się od rygorów codzienności, lecz stała się życiową koniecznością. Jednocześnie zyskujemy możliwość wytwarzania dóbr symbolicznych na co dzień. Możemy je nieustannie wprowadzać do obiegu. Rośnie technologiczna zdolność czynienia tego i kompetencja to warunkująca. Nie rośnie jednak w tej samej mierze nasza indywidualna i zbiorowa odpowiedzialność. Wydaje się, że zawsze pozostaje w tyle. Co także stwarza napięcia i zagrożenia.

Na co dzień uwikłani w cywilizację informacyjną, nie jesteśmy jednak wszyscy mieszkańcami jednej globalnej wioski. Potrzeby i zachowania komunikacyjne z jednej strony się upowszechniają i upodabniają, z drugiej różnicują. W konsekwencji równocześnie przynależymy do różnych sieci i społeczności komunikacyjnych. Mamy możliwość wytwarzania zmiennej tożsamości indywidualnej i uczestnictwa w kreowaniu alternatywnych narracji zbiorowych.

Kolejne poważne napięcie rodzi się na tle globalnej rywalizacji narodowo (krajowo) zakorzenionych systemów wytwarzania i konsumpcji dóbr symbolicznych. Wskazuje na to odmiennosc reżimów regulacyjnych i polityk publicznych przyjętych w tym zakresie w USA i UE. Szczególnie świadczy o tym konflikt między przemysłem hollywoodzkim a poszczególnymi przemysłami krajowymi, co sygnalizuje i to, że w cywilizacji informacyjnej narastać będzie napięcie między globalnym i lokalnym.

Jednym z wielkich wyzwań jest rola państwa w cywilizacji informacyjnej. Interesująco piszą na ten temat Filiciak i Tarkowski, którzy dostrzegają, że: „w coraz bardziej zauważalny sposób znika z niej państwo – zarówno jako regulator medialnego ekosystemu, jak i jako aktywny podmiot”⁵. Wydaje się pewne, że ta rola nie może się sprowadzić do ustanawiania i egzekwowania odpowiednich regulacji prawnych, choć z pewnością władza publiczna musi je rozważnie kreować. Dynamika zmian technologicznych i społecznych jest jednak tak duża, że zapewne wszelkie publiczne regulacje będą za nimi podążać z opóźnieniem. Nie musi to być źródłem poważnych zakłóceń systemowych, o ile regulacje prywatne i społecznościowe będą się formować i rozwijać, zanim pojawią się określone regulacje publiczne. A będą się

one rozwijać, jeśli wyłoni się wspólna dla użytkowników podstawowych sieci komunikacyjnych przestrzeń refleksji, dialogu i konfrontacji różnych punktów widzenia co do zasad i reguł funkcjonowania tych sieci. Przestrzeń publiczna, ale nie państwowa (rządowa), w której władza publiczna będzie jednym z uczestników dialogu, a nie narzucającym swój punkt widzenia formalnym autorytetem. Można to określić mianem „kreatywnego partnerstwa”.

Ta propozycja prowadzi oczywiście do pytania o infrastrukturę dialogu, zorganizowanie się jego uczestników i zdolność do partnerstwa oraz do prowadzenia konkluzywnej debaty. Państwo (władza publiczna) może i powinno tworzyć i finansować taką infrastrukturę, np. w postaci publicznych (not-for-profit) portali społecznościowych. Może także proponować przedmiot i procedurę takiej debaty, wnosząc swoje pomysły i projekty. Nie może jednak organizować i selekcjonować uczestników dialogu; ci muszą się wyłaniać samodzielnie i zachować odpowiednią autonomię.

Innym, równoległym obszarem aktywności państwa musi pozostać powszechna edukacja, w tym kształtowanie kompetencji kulturowych i komunikacyjnych (edukacja medialna). Składnikiem polityki publicznej powinno być także stworzenie możliwości finansowania, w tym bezpośrednie dofinansowywanie, określonych dóbr, usług i treści symbolicznych, także kulturalnych. Do czego z pewnością zaliczyć należy także archiwizowanie (digitalizację) dziedzictwa kultury.

Potrzebna jest szersza perspektywa relacji między kulturą i rozwojem społeczno-gospodarczym, kluczowa dla opisu cywilizacji informacyjnej.

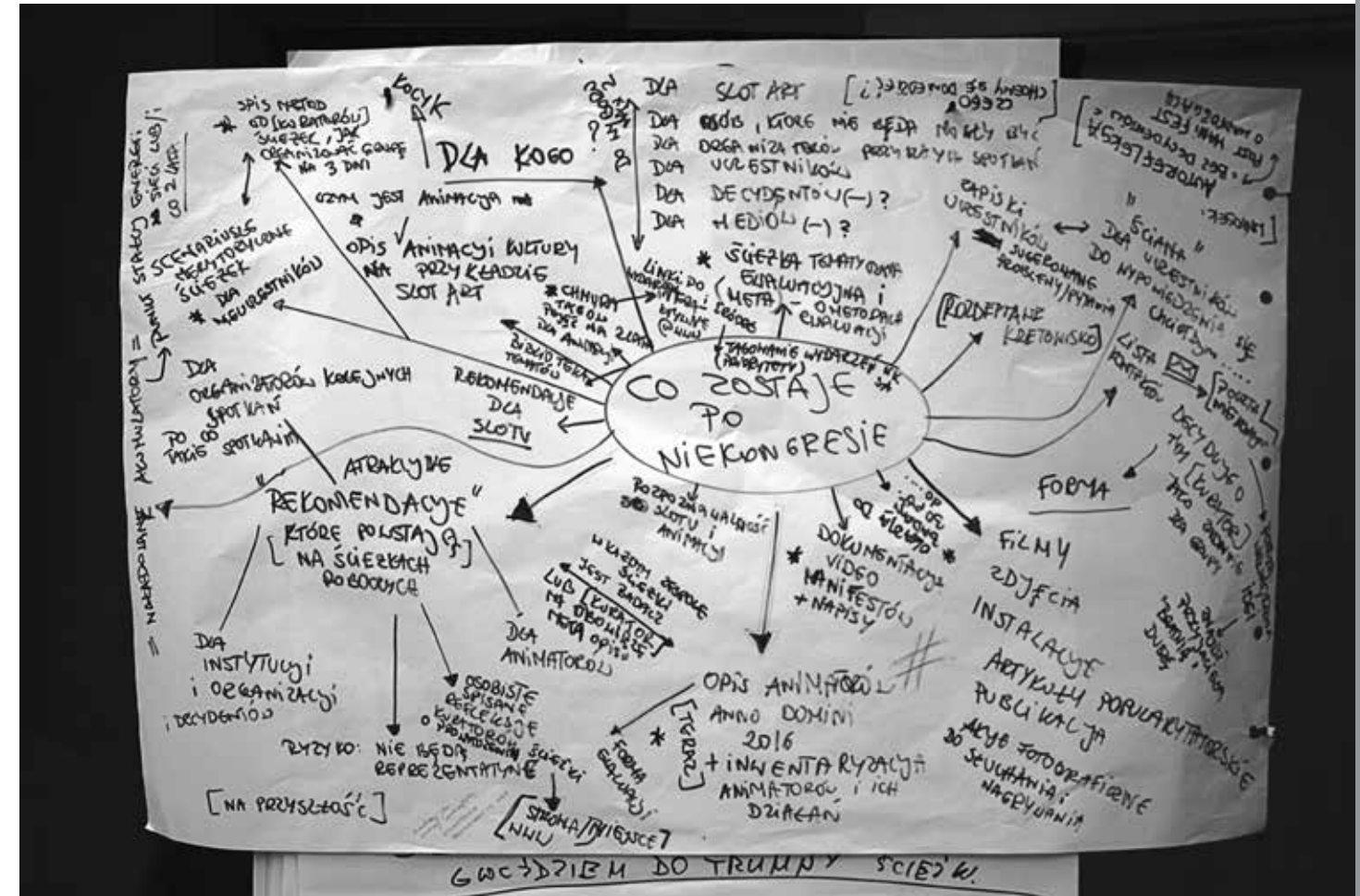
”

Być może bardziej istotne niż określanie kluczowych obszarów aktywności państwa jest dostrzeżenie, że państwo w sferze aktywności symbolicznej z pewnością nie może być odrębnym i samodzielnym podmiotem, kulturowym hegemonem. Aby móc wpływać na rozwój społeczno-gospodarczy w warunkach cywilizacji informacyjnej, musi odrzucić model hierarchicznej i dominującej organizacji politycznej na rzecz modelu partnerskiego współzarządzania, w którym władza publiczna staje się autonomicznym i aktywnym podmiotem wielu horyzontalnych sieci koordynacji działań zbiorowych.

Opisywaniu sygnalizowanych powyżej napięć i strukturalnych problemów cywilizacji informacyjnej mają służyć nowe koncepty i kategorie analityczne. Zapewne niektóre z nich utrwalały się i staną się składnikiem podstawowego słownika, a inne okażą się efemerydami. Formułowanie konceptualizacji rzeczywistości informacyjnej będzie skuteczniejsze, jeśli badacze nie tylko będą obserwować nowe zjawiska i nazywać je, lecz także podejmą dyskusję na temat właściwej płaszczyzny swych dociekań i poszukiwań. W moim przekonaniu nie powinna być to płaszczyzna kultury jako sektora (tym samym płaszczyzna przemysłów kultury czy nawet przemysłów kreatywnych). Potrzebna jest szersza perspektywa, i taką wydaje mi się perspektywa relacji między kulturą i rozwojem społeczno-gospodarczym, kluczowa dla opisu cywilizacji informacyjnej.

5 Mirosław Filiciak, Alek Tarkowski, *Niebezpieczne związki...*, dz. cyt., s. 90.

Akcentując tak mocno kwestię „kulturyzacji rozwoju społeczno-gospodarczego”, baczyć trzeba, aby nie zejść na manowce ujmowania rozwoju jako postępu, bo to prowadzić może do bezkrytycznego optymizmu cywilizacyjno-technologicznego. Ważne, aby dostrzec, co i jak się dzieje, i w miarę możliwości unikać wartościowania tego. Cywilizacja informacyjna formuje się w napięciach i konfliktach i, jak wszystkie wcześniejsze, nie będzie wolna od sprzeczności i słabości. Stwarza nowe możliwości rozwiązywania dotychczasowych problemów, ale jednocześnie generuje kolejne. Jako swego rodzaju ostrzeżenie przed bezkrytyczną wiarą w cywilizacyjny postęp ludzkości dokonujący się za sprawą technologii informacyjnych potraktować należy niegdysiejsze mrzonki, że takie formy masowego przekazu, jak radio, telewizja czy kino przyniosą efekty aktywizujące obywateli, wspierając demokrację i proces szerszego oświecenia. Nie stało się tak, czego dobitnym przykładem mogą być Włochy rządzone przez Silvia Berlusconi. Ale zarazem dostrzec trzeba, że ogólny poziom wiedzy i kultury dzięki tym mediom wyrównał się i uległ poprawie.



Zespół Programowy przygotowuje II NieKongres Animatorów Kultury w Lubiążu. Fot. Anna Michalak-Pawłowska



KULTURA I... DEMOKRACJA

Wielu animatorów kultury będzie chciało dopisać ciąg dalszy do tego tekstu, by podzielić się swoimi doświadczeniami. Na intuicyjne obawy, że z naszą demokracją „jest coś nie tak”, autorka odpowiada zdecydowanie, że postdemokracja jest faktem:

[...]z kryzysu (ekonomicznego początku XXI w. – przyp. red. *NieAntologii*) wyłoniła się postdemokracja, którą – najkrócej – można scharakteryzować jako ład, wprawdzie nieustannie nawiązujący do demokracji i wykorzystujący stworzone w jej ramach układy i procesy zarządzania oraz instytucje, jednakże daleki od sedna ich działania. Stanowiące je wartości i budowane na nich dyspozycje do działań w kierunku dobra społecznego, są w postdemokracji na różne sposoby unieważniane, co w końcu doprowadza do postępującego zaniku sprawstwa w sektorze publicznym i coraz bardziej niepodzielnego panowania sektora prywatnego.

Niby wszystko wygląda po staremu, ale dobro społeczne jest zagrożone. Pierwotną ideę demokracji zawłaszcza interes prywatny, ale także biurokracja będąca produktem ubocznym instytucjonalizacji. Czy wobec tego jest tu jeszcze miejsce dla animatorów kultury? Autorka odpowiada: zdecydowanie tak. Nie mówimy bowiem o katastrofie, lecz o procesie, o wahaniu się szal wagi,

w którym jest miejsce na mediację i aktywność postanimatorów, ludzi stawiających opór władzy:

Radykalni urbaniści upominają się w związku z tym nie tylko o podmiotową kondycję mieszczan, [...] ale i o szczegółowe „prawa do miasta”, pozwalające na rzeczywiste współtworzenie „miasta bliskiego sercu” jego mieszkańcom i ich potrzebom oraz interesom. [...] Animacja jest zatem także oporem wobec dominujących struktur i form panowania, wyrażającym się w ożywianiu demonstracji roszczeń i praktyk zgodnych z – fundującym demokratyczny ład – założeniem równości.

Autorkę interesują ci animatorzy, którzy są krytyczni i reagują na objawy postdemokracji. Śledzi ona rozwój ich symbiozy ze strukturami władzy, widząc w tym szansę na naprawę systemu, a nie fiasko oporu. Co jednak dzieje się w obszarze oporu, który zwiększył demokrację bez naruszenia niezależności postanimatorów, czy są takie przypadki? Albo co dzieje się z postanimatorami, których opór władze złamały, przypominając, że za przekazywane im publiczne środki oczekują „pracy w kulturze” i lojalności, a nie aktywizmu? Na podsumowującym artykule diagramie pole oporu po stronie demokracji i postdemokracji jest puste. Być może po tej lekturze niektórzy czytelnicy będą mieli pomysł, czym je wypełnić.

POSTANIMACJA W POSTDEMOKRACJI

Maria Mendel

W myśli o demokracji początku XXI wieku można rozumieć jako czas współwystępowania ostrej krytyki – z jednej strony – i swoistej apoteozy tego ładu społecznego, z drugiej. Jak dwie strony medalu, podejścia te charakteryzują klimat opisu sformatowanej neoliberalnie rzeczywistości, w której kryzys – odczuwany początkowo jako „jedynie” ekonomiczny – rozlał się ze swoją retoryką na wszystkie sfery życia społecznego, stając się kryzysem społeczeństwa i kultury. Demokracja stała się w tych warunkach kwestią i jej rozpatrywanie podjęto nie tylko w perspektywie kryzysu, ale wyraźnie jako kryzys, co reprezentuje m.in. wspomniane przenikanie się kontestacji rzeczywistości z wizjami jej zmiany, odwołującymi się do demokratycznych wartości, jako dziedzictwa budzącego nadzieję. Autorzy tacy, jak Robert Putnam¹, Alain Touraine² czy Collin Crouch³ o współczesnym, wielowymiarowym kryzysie społeczno-kulturowym pisali jako o kryzysie demokracji⁴. Według Croucha z kryzysu tego wyłoniła się postdemokracja, którą – najkrócej – można scharakteryzować jako ład, wprawdzie nieustannie nawiązujący do demokracji i wykorzystujący stworzone w jej ramach układy i procesy zarządzania oraz instytucje, jednakże daleki od sedna ich działania. Stanowiące je wartości i budowane na nich dyspozycje do działań w kierunku dobra społecznego, są w postdemokracji na różne sposoby unieważniane, co w końcu doprowadza do postępującego zaniku sprawstwa w sektorze publicznym i coraz bardziej niepodzielnego

- 1 *Democracies in Flux. The Evolution of Social Capital in Contemporary Society*, red. Robert Putnam, Oxford University Press, Oxford – Nowy Jork 2002.
- 2 Alain Touraine, *Po kryzysie*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- 3 Collin Crouch, *Post-democracy*, Polity Press, Cambridge 2004.
- 4 Zob. także: Maria Mendel, Tomasz Szkudlarek, *Demokratyczna izolacja. Krytyczna partycypacja obywatelska, w: Oblicza partycypacji, pedagogika społeczna i demokracja, partycypacja w sieci*, red. Barbara Markowska, Maria Mendel, „Zoon Politikon” nr 3/2012, Warszawa, także: Maria Mendel, Tomasz Szkudlarek, *Kryzys jako dyskurs i narracja. Konteksty edukacyjne*, w: *Edukacja dla zmiany. Kryzysy, diagnozy, działania*, red. Hana Červinková, Maria Mendel, Mirosława Nowak-Dziemianowicz, Tomasz Szkudlarek, „Forum Oświatowe” nr 3(50)/2013.

Maria Mendel, *Postanimacja w postdemokracji*, „Pedagogika Społeczna” nr 2(56)/2015, s. 25–37, podział tekstu pochodzi od red. *NieAntologii*, źródło: <http://pedagogikaspooleczna.com/wp-content/uploads/2015/10/PS-2-2015.pdf>.





panowania sektora prywatnego. Proces ten jest niewątpliwie formą prywatyzacji. O jej polskich, „pełzających” odmianach zagarniających coraz to kolejne obszary usług publicznych, pisał Dawid Sześciło⁵. Spotyka się w tym z Crouchem, który wykazał w swojej – wydanej w roku 2004 i wiele razy wznawianej – książce *Postdemokracja*, że obowiązującą doktryną stało się, ustabilizowane za rządów Ronalda Reagana w USA i Margaret Thatcher oraz (paradoksalnie) Tony’ego Blaire’a z Partii Pracy w Wielkiej Brytanii, nowe publiczne zarządzanie (ang.: *New Public Management*), ze swoimi sztandarowymi hasłami, których oksymoroniczności jakoś wówczas nie dostrzegano (np. orientacja na klienta jako orientacja na wyniki i przedsiębiorczość w kierowaniu się interesem klienta). To ona legła u podstaw „zacierania się” istotowego sensu, wspomnianego sedna demokracji. Postępująca jego mglistość dokonuje się w retoryce głośnej pochwały państwa dobrobytu, w której jednak artykulacja praktyk prywatyzacyjnych słyszalna nie jest, polegając – na przykład tak, jak we współczesnym zarządzaniu miastami – na „cichym” zastępowaniu publicznych usługodawców prywatnymi, albo – w opiniowaniu zmian – głosu mieszkańców opiniami ekspertów. Amerykańska badaczka, Pauline Lipman, badała tego typu praktyki w Atlancie i Chicago, dochodząc do wniosków zasilających nurt krytyki miejskiego neoliberalizmu, polegającego m.in. na zjawisku „marketingu miejsc”, czyli zarządzaniu miastem, jako przedkładaniu interesu finansowego ponad interes i dobro jego mieszkańców⁶. Władze miast, dla zysku w imię dobra miasta, nie wahają się pozbawiać tego dobra jego mieszkańców – likwidować szkoły leżące na intratnych parcelach, czy prowadzić rewitalizację-gentryfikację, sprowadzającą się do przesiedlania ubogich mieszkańców niedoinwestowanych dzielnic, tylko bez nich stanowiących centrum zainteresowania biznesu itd.⁷ Wspomniany nurt radykalizuje się w obliczu nasilania się tego rodzaju postdemokratycznych postaci zarządzania miastem i jego postępującej prywatyzacji (ang.: *radical urbanism*). Radykalni urbaniści dopominają się w związku z tym nie tylko o podmiotową kondycję mieszczan wyrażaną przez Henriego Lefebvre’a w postulacie *Prawa do Miasta*, ale i o szczegółowe „prawa do

miasta”, pozwalające na rzeczywiste współtworzenie „miasta bliskiego sercu” jego mieszkańcom i ich potrzebom oraz interesom⁸.

Wracając do „pełzającej” w Polsce prywatyzacji kluczowych usług publicznych, a – generalnie – sfer „miękkich”, takich jak: ochrona zdrowia, edukacja i kultura, Paweł Wodziński – szczególnie interesująco w kontekście problematyki tej mojej wypowiedzi – przeanalizował aktualne, postdemokratyczne reguły w polskim sektorze kultury (m.in. „sprawiedliwy” i „demokratyczny”, ale służący władzy system dystrybucji grantów i konkursów na stanowiska dyrektorskie w teatrach). Kończąc, zdefiniował postdemokrację w parafrazie Croucha, aktualizującej niejako jego tezy w polskiej perspektywie. Brzmi ona następująco: „(p) ostdemokracja wytworzyła nową formułę działania. Trudno zarzucić jej, że wszystkie procedury, które obowiązują w jej ramach, są niedemokratyczne, przynajmniej część z nich spełnia bowiem wymogi, które stawiamy procesom demokratycznym. Nie można również powiedzieć, że są one w pełni demokratyczne, bo część z nich tak została pomyślana, by móc obejść najbardziej restrykcyjne i egalitarne zasady postępowania. Postdemokracja tworzy system, który jednocześnie jest i nie jest demokratyczny”⁹.

Władze miast, dla zysku w imię dobra miasta, nie wahają się pozbawiać tego dobra jego mieszkańców.

”

Traktując to ujęcie jako podstawę tezy tworzącej ten tekst, chcę wypowiedzieć się na temat swoich wątpliwości, skupiających się w pytaniu o status animacji i rolę, jaką odgrywają animatorzy w warunkach postdemokracji. Teoretycznie rzecz ujmując, w centrum zainteresowania chciałabym postawić relację demokracja – niedemokracja, reprezentowaną w praktykach nowego zarządzania publicznego i w reagującej na nie animacji, rozumianej tu jako obszar działania pedagogiki społecznej¹⁰.

Moja teza wywodzi się z powyższych ujęć postdemokracji według Croucha i Wodzińskiego i akcentuje nadzieję, która rozpina się pomiędzy elementami charakterystyki głoszącej generalnie, że system ten „jest” i „nie jest” demokratyczny. W zgodzie z – nośnym dla pedagogiki społecznej – poglądem Ferdinanda Tönniesa, że jeśli zajmujemy się rzeczywistością, nie zaś czystą teorią, mamy do czynienia ze skalami, a nie opozycjami¹¹. Zatem rozwiązania leżą

5 Dawid Sześciło, *Rynek, prywatyzacja, interes publiczny. Wyzwania urynkowienia usług publicznych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013. Autor zwraca uwagę, że w Polsce długo udawało się uniknąć prywatyzacji dwóch kluczowych usług publicznych – oświaty i ochrony zdrowia. Aktualnie jednak, właśnie w sposób „pełzający”, „po cichu” usługi te podlegają coraz szerszej komercjalizacji i są na wiele sposobów prywatyzowane. W tym kontekście analizowałam niedawno zmiany w statusie szkół publicznych, które – pod sztandarem dywersyfikacji szkolnictwa państwowego albo/i otwartej krytyki centralnego dotowania tego sektora i rżekomu archaicznym rozwiązaniom w zakresie ochrony autonomii nauczycieli (w Polsce Karta Nauczyciela) – charakterystycznie porzucają lub przygaszają ostrość nazwy „szkoła”, przekształcając się w podmioty publiczno-prywatne lub jednoznacznie prywatne (wprowadzenie do seminarium „Szkoła publiczna, czyli jaka?”, Zakład Pedagogiki Społecznej UG, Uniwersytet Gdański, 30.10.2014; *Czy demontaż szkolnictwa publicznego?*, wystąpienie na „V Konferencji Edukacji Krytycznej: Analiza – Edukacja – Działanie. Edukacja krytyczna dla ekonomicznej i społecznej sprawiedliwości”, Wrocław, 15.06.2015).

6 Pauline Lipman, *High Stakes Education. Inequality, Globalization, and Urban School Reform*, Routledge Falmer, Nowy Jork – Londyn 2004.

7 Zob. Maria Mendel, *Rewitalizacja a praca socjalna w środowisku miejskim*, w: *Organizowanie społeczności lokalnej: aplikacje, wdrażanie, przyszłość*, red. Tomasz Kaźmierczak, Fundacja Instytut Spraw Publicznych, Warszawa 2014.

8 Zob. David Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejskie rewolucje*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012; Krzysztof Nawratek, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012; *Gra o miasto*, red. Rafał Nowakowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2010.

9 Paweł Wodziński, *Teatr postdemokratyczny*, „Dialog” nr 10/2013.

10 Nawiązując do struktury pojęciowej pedagogiki społecznej według Ewy Marynowicz-Hetki.

11 Jerzy Szacki, *Wstęp do wydania polskiego*, w: Ferdinand Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. XXV.



gdzieś „pomiędzy”, rozciągnięte na skali od niedemokratycznego do demokratycznego ładu. W związku z tym, po pierwsze, ma sens praca na rzecz przenoszenia punktu ciężkości na stronę demokracji. Po drugie, praca ta może koncentrować się w polu animacji, która – choć realizowana w warunkach postdemokracji, ale aktywnie kultywująca wspomniane sedno demokracji – ma szansę nie tylko skutecznie ograniczać aktualnie rozwijające się praktyki postdemokratyczne, ale również z powodzeniem blokować rozwijanie się ich w przyszłości.

”

Animacją jest każda akcja w środowisku, zmierzająca do rozwoju komunikacji wewnętrznej i zbudowania struktury życia społecznego; metoda integracji i uczestnictwa.

Najpierw małe repetytorium z animacji w perspektywie pedagogiki społecznej¹². Animacja, jako pojęcie odnoszone do zagadnień rozwoju społecznego, oznacza – dosłownie – ożywianie aktywności jednostek i grup¹³. Może ono dokonywać się w różnych dziedzinach i przebiegać w zróżnicowanych formach, stąd tak rozumiana ma swoje dookreślenia, rozszerzenia nazwy, precyzujące jej zakres znaczeniowy. Wyróżnia się w ten sposób, szeroko opisywane w literaturze zagadnienia, rozmaite, na przykład następujące animacje: społeczną, kulturalną, społeczno-kulturalną i społeczno-wychowawczą¹⁴. Jak piszą badacze, analizujący te animacyjne koncepcje, polskie ich źródła tkwią w pedagogice kultury i pedagogice społecznej, w szczególności zaś w dziele Heleny Radlińskiej, postulującej przekształcanie środowiska siłami samego środowiska, jego skuteczną „meliorację”, ulepszanie, prowadzące do powstawania więzi społecznych¹⁵.

Wspólny grunt dla różnorodnych podejść stwarza stanowisko Pierre’a Besnarda, twórcy podstaw współczesnej teorii animacji. Według Besnarda animacją jest każda akcja w środowisku, zmierzająca do rozwoju komunikacji wewnętrznej i zbudowania struktury życia społecznego; metoda integracji i uczestnictwa¹⁶. Istotne jest przy tym, że w ten sposób

12 Sama powtarzam, wykorzystując w tym fragmencie swoje dawniejsze analizy dotyczące animacji w: *Animacja współpracy środowiskowej*, red. Maria Mendel, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2002, s. 12–13.

13 Por.: prezentacja istoty i rozwoju pojęcia „animacja” w kontekście pedagogiki społecznej w opracowaniach Jana Żebrowskiego, od prekursorskich ujęć popularyzujących je w Polsce (*Zawód wychowawcy i kierunki jego specjalizacji*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 101–124), do podejść przekrojowych (*Współczesny wymiar animacji społeczno-wychowawczej i kulturalnej*, w: *Wychowanie dla przyszłości*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Słupsk 1998).

14 Józef Kargul, *Animacja społeczno-kulturalna*, w: *Pedagogika społeczna*, red. Tadeusz Pilch, Irena Lepalczyk, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1995; Jan Żebrowski, *Współczesny wymiar animacji społeczno-wychowawczej i kulturalnej*, w: *Wychowanie dla przyszłości*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Słupsk 1998.

15 Zob.: *Pedagogika społeczna*, red. Tadeusz Pilch, Irena Lepalczyk, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1995; także: *Perspektywa uczenia się przez całe życie*, Załącznik do uchwały Nr 160/2013 Rady Ministrów, 10.09.2013.

16 Za: Jan Żebrowski, *Zawód wychowawcy i kierunki jego specjalizacji*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 102.

rozumiana animacja wiąże trzy podstawowe procesy: odkrywania (problemów, celów, możliwości itp.), tworzenia związków (pomiędzy jednostkami, grupami) oraz kreacji (sprzężenie jednostek i grup wskutek działania – często twórczego)¹⁷. Funkcje, jakie spełnia animacja, przedstawia się zwykle jako modyfikacje podziału, dokonanego przez Besnarda, wskazując – zasadniczo – na funkcje społeczne i kulturalne¹⁸. Dla przykładu, jest to pięciopunktowa klasyfikacja, na którą składają się funkcje: adaptacyjna, integracyjna, komunikacyjna i partycypacyjna¹⁹. Funkcję informacyjną zastępuje się często funkcją edukacyjną, jak czyni to Barbara Jedlewska²⁰.

Animator staje się sprzymierzeńcem, będącym po stronie tych, których głos artykułujący potrzeby nie jest słyszany i których obywatelska partycypacja nie jest możliwa.

”

Animacja jest w związku z tym utożsamiana z demokratyzacją życia społecznego²¹. Definiowana w orientacji na kształtowanie struktury życia społecznego, integrację i uczestnictwo, i spełniając wymienione funkcje, może być ewidentnie ożywianiem osób i grup w praktykowaniu demokracji. Demokracji, która – jeżeli zachowuje swoje sedno – opiera się na konflikcie i agonistycznym jego rozwiązywaniu, które polega – jak w ujęciu Chantal Mouffe – na ścieraniu się przeciwników, a nie terminalnej walce wrogów²². Animator staje się w takich okolicznościach sprzymierzeńcem, będącym po stronie tych, których głos artykułujący potrzeby nie jest słyszany i których obywatelska partycypacja nie jest możliwa²³. Animacja jest zatem także oporem wobec dominujących struktur i form panowania, wyrażającym się w ożywianiu demonstracji roszczeń i praktyk zgodnych z – fundującym demokratyczny ład – założeniem równości²⁴.

17 Tamże.

18 Małgorzata Kopczyńska, *Animacja społeczno-kulturalna*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa 1993, s. 102–110.

19 Jan Żebrowski, *Zawód wychowawcy...*, dz. cyt., s. 111.

20 Barbara Jedlewska, *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 61.

21 Zob. m.in.: seria pod red. Jana Żebrowskiego, *Edukacja w społeczeństwie obywatelskim*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1995–2001.

22 Chantal Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2005.

23 Na temat sprzymierzeńca zob. m.in.: Maria Mendel, *Nauczyciel sprzymierzeńca. Upiększanie miast, gentryfikacja i rewitalizacja jako wyzwania animacyjne dla szkoły*, w: *Ciągłość i zmiana w edukacji szkolnej – społeczne i wychowawcze obszary napięć*, red. Janusz Surzykiewicz, Marek Kulesza, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2010, także: *Animacja współpracy środowiskowej*, dz. cyt., i wiele innych publikacji, w których koncepcja sprzymierzeńca jest przez tę autorkę rozwijana.

24 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Warszawa 2007.



O tym, jak przedstawia się to w warunkach postdemokracji, niech świadczy kilka następujących przykładów, dających do myślenia w perspektywie refleksji o relacji władzy i oporu.

Pierwszy skupia się na kolejach losu animatorów, w początkach XXI wieku ożywających obywatelską partycypację, zaangażowanych w procesy uspołecznienia, między innymi w sferze zarządzania miastem. Interesująca może być w tym kontekście odpowiedź na pytanie o to, co dzieje się z nimi dzisiaj, kiedy mają za sobą liczne działania animacyjne, na przykład w zakresie tworzenia budżetu obywatelskiego, otwartego dla osób marginalizowanych, bezdomnych. W Trójmieście mamy kilkunastu znakomitych animatorów, których tego typu – wieloletnie i cenione lokalnie i ponadlokalnie – doświadczenia uczyniły wielkimi autorytetami (w świetle ich popularności, także medialnej, można powiedzieć: gwiazdami) na tym polu. Zatem co robią dzisiaj?

W odpowiedzi można przedstawić trzy scenariusze. Pierwszy, nazwijmy go „scenariuszem magistratu”, grupuje większość tych animacyjnych gwiazd, które etatowo pracują dla władz lokalnych w miejskich urzędach. W niektórych przypadkach władze te współtworzą, pełniąc wysokie funkcje, z prezydencką włącznie. Co to oznacza? Z jednej strony można odnieść wrażenie, że był to celny strzał ze strony neoliberalnego urbanizmu: etatowym zabezpieczeniem i prestiżową pozycją władza ich „kupiła”, a oni się jej „sprzedali”, zamykając usta i zapominając o swojej animacyjnej funkcji ożywiania oporu na rzecz obywatelskiej partycypacji. Z drugiej, można dostrzec przejawy kształtowania przez nich strukturalnych rozwiązań, realnie zwiększających możliwości w tym zakresie. Można to stwierdzić na podstawie obserwacji ich działania, przynoszącego pozytywne zmiany, m.in. w kulturze organizacyjnej miejskich urzędów, do których weszły nowe, partnerskie formy komunikacji z mieszkańcami i ich organizacjami. Animatorzy sprawujący władzę we wspomnianych miastach wydają się otwarci i dostępni, łatwo można się z nimi skontaktować, bo ściśle współpracują z ludźmi realizującymi miejskie zadania publiczne (czyli głównie z organizacjami pozarządowymi), uczestniczą w zebraniach dzielnicowych i nierzadko przychodzą na nawet małe, sąsiedzkie zebrania. Co ważne, sami o sobie mówią, że chociaż nie jest im lekko, bo problemów nie brakuje, w nowych rolach mają jednak więcej możliwości.

Drugi scenariusz, który można nazwać „scenariuszem bliskim GONGO”, rozwija się wokół następującej, także z życia zaczerpniętej historii: oto wybitny animator, po latach pracy w organizacjach trzeciego sektora, polegającej na pozyskiwaniu grantów i ich – czasem spektakularnego, dostrzeganego w skali międzynarodowej – efektywnego wydatkowania, specjalizuje się w specyficznej dziedzinie i określonych usługach publicznych. Rozwija więc swoją organizację (z czasem – przez „zasysanie” ludzi – wchłaniając inne), która – stając się bezkonkurencyjna na rynku tych usług (oferowanych na poziomie lokalnym i ponadlokalnym), przekształca się w wydajnie prosperującą firmę, w pełni funkcjonalną wobec władzy, reprezentowanej przez rząd lub władze lokalne. W początkach XXI wieku (zbieżnie z kryzysem demokracji) zaistniała – określając postdemokratyczne praktyki – nazwa GONGO (ang.: *governmentorganized non-governmental organization*)²⁵.

²⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/GONGO> (dostęp: 25.04.2015).

Wyraża ona zewnątrzsterowną formułę działania organizacji, która jedynie ze statusu zadeklarowanego w sądowym rejestrze jest organizacją pozarządową. W rzeczywistości organizacje tego typu tworzone są lub kolonizowane przez rządy państw w celu pozyskiwania środków i realizacji – często w skali międzynarodowej – znaczących celów politycznych, gospodarczych i innych. Istnienie GONGO ewidentnie wypacza ideę organizacji pozarządowej, opierającej się na niezależności, typowej dla instytucji trzeciego sektora, charakterystycznie akcentującego odrębność od nastawionego na zys sektora prywatnego oraz sektora publicznego, rządzącego się prawami nie zawsze adekwatnymi wobec potrzeb niszowych, czy też słabo w społeczeństwie identyfikowanych²⁶.

Próbując interpretować opisany wyżej przypadek, odruchowo potępiamy animatorów, rozwijających się w tę stronę. Zarzucamy im, że utracili zdolności oporowe, pracując na zlecenie i gubiąc kondycję niezależności oraz status – zasilanych własną pracą – organizacji trzeciego sektora. Po impulsywnej ocenie „na gorąco” przychodzi jednak kolej na chłodną jej wersję, w wyniku której postrzegamy walory wyspecjalizowanych, sprawnych organizacji pracujących funkcjonalnie wobec potrzeb miasta czy państwa. W trójmiejskim przypadku to właśnie taka organizacja – pracując na ciągłości zleceń – zdolna była wypracować stabilne i wielowymiarowo weryfikowane rozwiązania społeczne.

Trzeci scenariusz – „scenariusz akademicki” – opisuje wybitnych animatorów, którzy przeprowadzają jeszcze animacyjne akcje w rozmaitych środowiskach, ale przeważnie w formacie akademickim, ze studentami, ponieważ swoją przyszłość związali lub pragną związać z uczelnią. Sprzyja temu profil praktyczny studiów na kierunkach społecznych, zobowiązujący uczelnie do pozyskiwania nauczycieli akademickich poza swoimi murami, w świecie, do którego mają przygotować studentów – na przykład – animacji lub pracy socjalnej. Akademia, podporządkowana obecnie swoistej wersji nowego publicznego zarządzania, która stała się jej „nową teologią”²⁷, nie może jednak w pełni wykorzystać możliwości, jakie potencjalnie oferuje znakomity animator. Operuje dogmatycznymi kategoriami, takimi jak koncentracja na efektach, zapewnianie jakości kształcenia, akredytacja itd., ma swoich kapłanów (jak w Anglii – eklezjastycznych administratorów – *New Public Managers*²⁸ i swoje rytuały (wśród nich na przykład celebrowane powstawanie oraz egzekwowanie funkcjonowania każdej kolejnej „procedury procedur”). Poza tym – w powiązaniu z postępującą komercjalizacją wyników swojej działalności – uczelnie popadają w skrajną biurokratyzację – hiperbiurokratyzację²⁹. „Nowa teologia” i jej struktury stały się narzędziami neoliberalnie zorientowanego panowania nad uniwersytetem, który – ulegając presji – traci swoją podmiotową tożsamość jako wspólnota i wprzęgnięty zostaje w służbę

²⁶ Jacques Defourny, Partick Develtere, *Ekonomia społeczna: ogólnościowy trzeci sektor*, w: *Trzeci sektor dla zaawansowanych. Współczesne teorie trzeciego sektora - wybór tekstów*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa 2006, s. 15.

²⁷ Grahame Lock, Chris Lorenz, *Revisiting the university front*, „Studies in Philosophy and Education” t. 26, nr 5/2007, s. 406.

²⁸ Tamże, s. 407.

²⁹ Tamże, s. 405.



interesowi, który leży poza tą wspólnotą³⁰. To jedna z wersji prywatyzacji, którą można utożsamić z postdemokracją. W tej perspektywie animator łądujący na uczelni wydaje się – niestety – straconym potencjałem i zasobem ożywczej mocy, przytłoczonym skrajnie zbiurokratyzowaną rzeczywistością. Obierając jednak inną, można powiedzieć, że jest dla uczelni nadzieją, szczególnie w świetle aktualnego przedstawiania szkolnictwa wyższego na tory „instytucji uczenia się przez całe życie”, promującej różnorodne formy edukacji pozaformalnej, integrującej ofertę lokalnych placówek i wyczulonej na lokalne potrzeby edukacyjne³¹. Wydaje się, że animator w uczelni uczącej przez całe życie może stanowić krytyczny element w procesie jej zmiany w kierunku demokratycznie funkcjonującej wspólnoty.

CO WYNIKA Z TYCH SCENARIUSZY?

Trudno w ich świetle sformułować jednoznaczne konkluzje. Chociaż odwoływałam się do wyników swoich obserwacji i wiedzy lokalnej, którą mogłam ukształtować przez osobiste zanurzenie w analizowanym środowisku³², bardziej są one wyrazem „radarowego” wychwytywania cech postdemokracji w animacyjnym polu działania, niż ich badawczego, regularnego opisu. To interpretacyjne sugestie, pełne braków i wątpliwości. Jednak w związku z tym, że specyfika podjętej problematyki wskazuje, iż mamy w niej do czynienia ze skalami, a nie opozycjami (o czym wspomniałam), przedstawiam wyniki analiz w formule „mniej więcej” orientującej co do miejsca poszczególnych, scenariuszowych animacji na skali, w rozpięciu pomiędzy demokracją a niedemokracją. Pośredniczy w tym podejście animatorów do władzy i oporu, obecne w poszczególnych scenariuszach.

W myśleniu o relacji władza-opór, dotyczącej animacji uwikłanej w postdemokratyczną rzeczywistość, inspiracją dla mnie stała się wypowiedź Małgorzaty Jacyno. W kontekście zdania o nowych ruchach miejskich i aktualnym przejmowaniu przez władzę języka przez nie wypracowanego, autorka zwróciła uwagę, że „w Polsce władza i opór tworzą continuum” i mamy do czynienia z „ciężką pracą, którą za władzę wykonuje opór”³³.

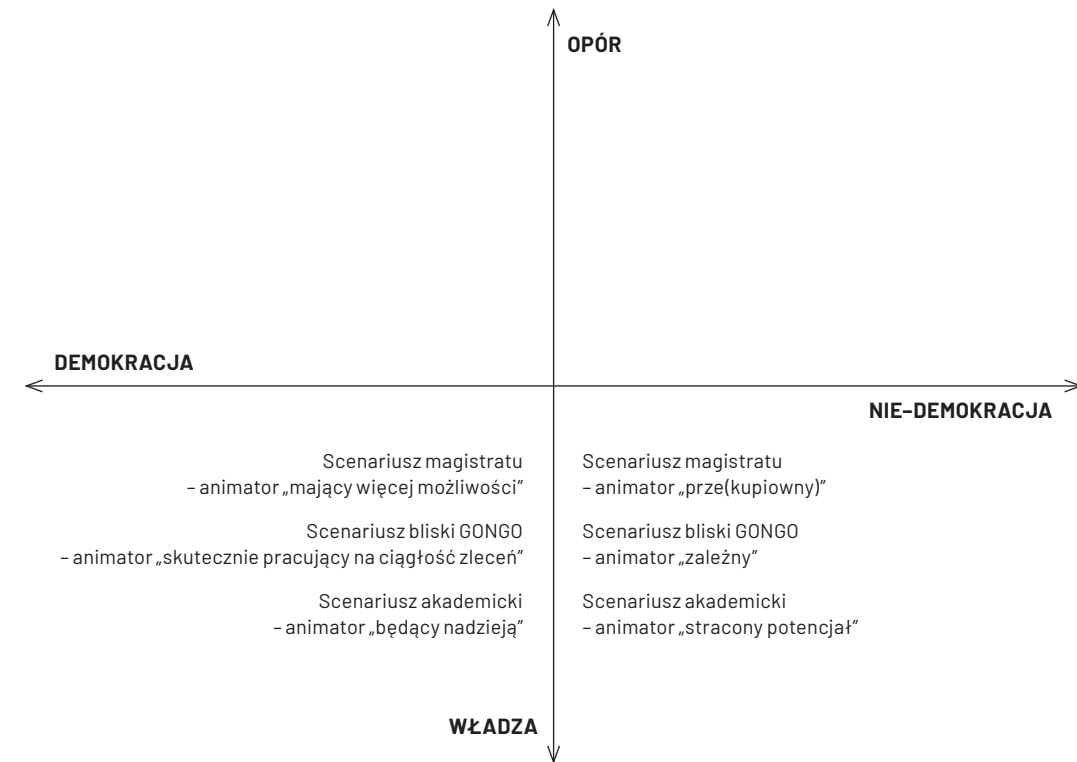
30 Wątek ten rozwijam w innym tekście, zob. Maria Mendel, *UNITENTORIUM. Lepszy uniwersytet jest gdzie indziej, bliżej*, w: *Wiedza, ideologia, władza. O społecznej funkcji uniwersytetu w społeczeństwie rynkowym*, red. Piotr Żuk, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.

31 Zob.: *Perspektywa uczenia się przez całe życie*, dz. cyt.

32 Utrzymuję kontakt z pomorskimi animatorami, współpracując z nimi w ramach rozmaitych projektów i zadań. Wielu z nich, to absolwenci studiów podyplomowych UG: „Animacja Współpracy Środowiskowej”, które przez wiele lat prowadziłam, w kilku edycjach wraz z Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL. Studia wsparły znakomitą kadrę animatorów, która przez jakość i wyniki swojej pracy stała się rozpoznawalna zarówno na Pomorzu, jak i w całej Polsce.

33 Wypowiedź Małgorzaty Jacyno podczas sympozjum z okazji 30. rocznicy śmierci Michela Foucaulta: *Pamiętać Foucaulta. Władza, wiedza, opór we współczesnej refleksji badawczej*, Uniwersytet Łódzki, 16.12.2014, także: Małgorzata Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2007.

Rys. 1. Wymiary animacji na skalach demokracja–niedemokracja i władza–opór na podstawie scenariuszy karier animatorów w warunkach postdemokracji. Źródło: opracowanie własne



Nie wchodzę tu w możliwą do rozwinięcia dyskusję wokół pojęcia władzy, której kojarzenie z oporem raczej koncentruje na wąskim, czy jednym tylko z możliwych wymiarów jej rozumienia (jeżeliby opierać się na pojęciu władzy według Michela Foucaulta)³⁴. Przyjmując optykę Małgorzaty Jacyno, analizowałam przedstawione scenariusze w opozycyjnym układzie, utworzonym z dwóch par: opór-władza i demokracja-niedemokracja (rys. 1).

34 Pojęcie władzy u Foucaulta ewoluowało, lecz najogólniej władza w jego ujęciu, to nieredukowalny element dyskursywnej konstrukcji rzeczywistości, którą tworzą relacje panowania. Władza jest według Foucaulta wszędzie, pochodzi zewsząd i nie posiada struktury. W związku z tym opisuje ją jako rozmaite reżimy prawdy, które podlegają nieustannej negocjacji i w swojej płynności przenikają całe społeczeństwo. Przy czym „prawda” jest jedną z form wiedzy, a formy te konstytuują władzę. Według Foucaulta strategiczne zespoły zjawisk społecznych – na przykład w związku z seksem – tworzą specyficzne urządzenia wiedzy i władzy (dyspozytywy), zob. Michel Foucault, *Historia seksualności*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 93.



Najbardziej widoczne rezultaty otrzymane na schemacie, to puste pola utworzone przez opozycję władza-opór. Ta pustka wydaje się potwierdzać pogląd, że w postanimacji nie ma opozycji władza-opór, i że relacja pomiędzy nimi stanowi *continuum*. Na tej podstawie można by stwierdzić, że dla „postanimatorów” demokrację i postdemokrację różnicuje jedynie władza; oporu w tej relacji nie ma. Można pójść za Małgorzatą Jacyno i stwierdzić, że jest to wyraz zawłaszczania oporu przez władzę. Jest to dyskusyjne i dalej dam tej dyskusji wyraz, ale w tym miejscu stwierdzenie to niech potwierdza następująca obserwacja, kolejna z trójmiejskich opowieści. Otóż działacze kilku ruchów miejskich, skonsolidowani w swoim oburzeniu, opublikowali w lokalnej prasie swoje stanowisko, wyrażające ostry sprzeciw wobec podejmowania przez władze miasta języka zmian i konkretnych rozwiązań, pomysłów, które nie do nich należały (bezpośrednim powodem była szybka re-aranżacja wielkiego parkingu w sercu miasta i – zgodnie z wcześniejszymi apelami ze strony ruchów – przekształcenie go w otwartą, niekomercyjną przestrzeń publiczną). „Zabraliście nam nasze prawa” mówili, a – generalnie – domagali się gry w granicach podjętych ról, czyli konsekwentnego zachowywania statusów: władza, to władza, a opór, to opór.

”

W Polsce mamy do czynienia z „ciężką pracą, którą za władzę wykonuje opór”.

W tym kontekście trzeba porzucić perspektywę wyznaczoną wąskim rozumieniem władzy, jako działania reprezentacji miejskiego samorządu i postawić pytanie o władzę w szerokim rozumieniu – jak u Foucaulta – jako dyskurs, a także jego produkt w rzeczywistości, którą tworzą relacje panowania. Tak pojmowana – w przedstawionym przypadku – jest także władzą społecznych ruchów i powiązanych z nimi dyspozytywnie podmiotów. W moich scenariuszach – jeżeliby były planowane jako obszerniejsze wypowiedzi – można by zawrzeć wiele opisów działania animatorów, zarządzających środowiska, strategicznie konsolidujących rozmaite zjawiska społeczne wokół postawionych sobie celów i niewątpliwie tworzących wiedzo-władzę, co ostatecznie generuje nierzadko znakomite, skuteczne rozwiązania społeczne. Bywa też, że owo animacyjne zarządzanie odbywa się na dużą skalę, przybierając nierzadko korporacyjne kształty. Na przykład, jak w Wielkiej Brytanii, gdzie od lat zaznacza się tendencja do budowania konsorcjów organizacji pozarządowych, które praktycznie monopolizują realizację kluczowych usług publicznych, podporządkowują sobie liczne środowiska, które zaczynają pracować na ich rzecz i doprowadzają do niebezpiecznie jednoznacznych rozwiązań w sferze pomocy społecznej i integracji.

Sednem jest stale ta sama, choć wyrażona słowami innymi, niż na początku tego tekstu, istota społecznej animacji. Stosowane przez animatorów metody integracji i uczestnictwa, każda ich animacja, jako ożywcza akcja w środowisku, zmierzająca do rozwoju komunikacji wewnętrznej i zbudowania struktury życia społecznego, jest ożywianiem Foucaultowskich dyspozytywów, urządzeń wiedzy i władzy skutecznych w osiągnięciu postawionych

celów. W tej perspektywie o władzy, która leży niewątpliwie nie tylko po stronie – na przykład – władz miasta – ale i animatorów, należy powiedzieć, że może być i dobra, i zła, a jej wartościowanie – jeżeli w ogóle ma się dokonywać – nie może być odruchowe i polegać na stereotypach.

W warunkach postdemokracji „urządzająca” animacja przedstawia sobą znaczący potencjał. Wydaje się, że to potencjał nie tyle oporowy (bo też jak – pragnąc demokracji – opierać się rzeczywistości, w której panują zasadniczo jej reguły), co formacyjny, mając wszelkie możliwości, by stwarzać grunt dla nowych obywatelskich podmiotowości, innowacyjnych struktur, opierających się na radykalnym, Ranciére’owskim założeniu równości. Analizując kierunki aktywności animatorów w postdemokracji, akcentowałabym więc możliwość realnego współzarządzania, nie zaś zawłaszczania oporu przez władzę. *Continuum* władza-opór można rozumieć – pedagogicznie skłaniając się ku nadziei – jako bezwzględną partycypację.

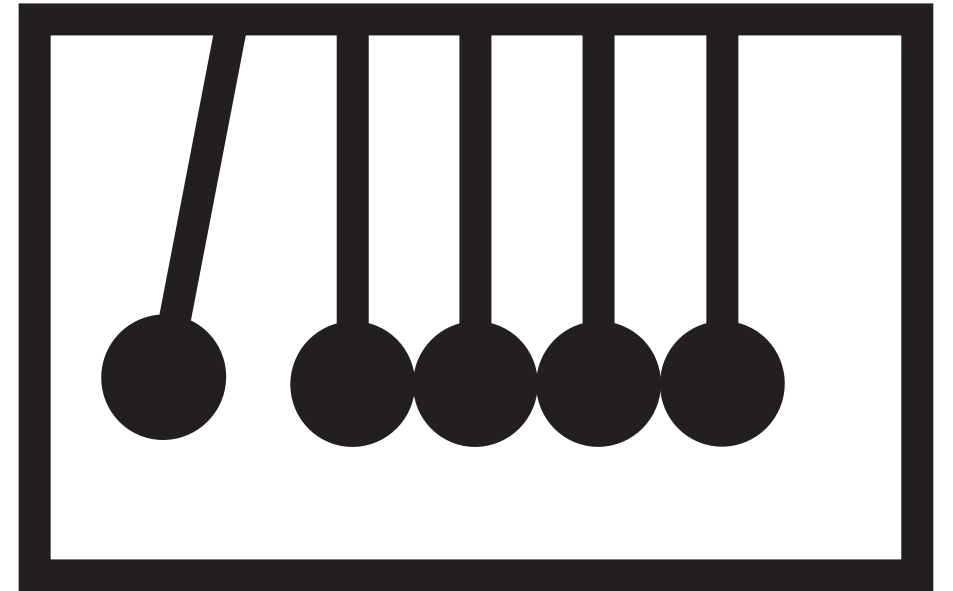
Analizując kierunki aktywności animatorów w postdemokracji, akcentowałabym możliwość realnego współzarządzania, nie zaś zawłaszczania oporu przez władzę.

”

Kończąc, przedstawię pewne przyczynki do – sensownego moim zdaniem – opisu postanimacji, jako kategorii teoretycznej. W tytule tej wypowiedzi można odczytać sugestię, że postanimacja stanowi odpowiednik postdemokracji. Czy jednak animacja w warunkach postdemokracji daje się opisywać tak, jak postdemokracja, czy też wymaga innego języka i innej struktury myślenia? Wydaje się, że postanimacja bezwzględnie potrzebuje własnej teorii; konceptualizacji, pozwalającej na określenie jej potencjału, który – choćby w świetle przeprowadzonych tu analiz – może być poznawczo interesujący. W tekście rozumiałam postanimację przez pryzmat analizowanych praktyk społecznych i przyjęłam, że jest ona jednym z elementów wspólnego świata, który aktualnie nosi cechy postdemokratycznego porządku, w którym demokracja przenika się z niedemokracją. Postanimacja wpisuje się w ten świat, wspierając tak jedną, jak drugą, i wykazując możliwości rozwojowe w obu zakresach. To najogólniejsza argumentacja postawionej w tym tekście tezy³⁵.

35 Źródła wymienione w bibliografii tekstu źródłowego, nieujęte przez autorkę w przypisach: Pauline Lipman, *Economic crisis, accountability, and the state's coercive assault on public education in the USA*, „Journal of Education Policy” 2013; Marek Nowak, Przemysław Pluciński, *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Warszawa 2011.

3



ANIMACJA W PRAKTYKACH



CZY ANIMATORÓW KULTURY ZASTĄPIĄ ROBOTY?

WPROWADZENIE

Marcin Skrzypek

O animacji kultury w praktykach *sensu stricto* można napisać kilka książek. Jeden rozdział na ten temat w *NieAntologii* pozwala dotknąć tylko wybranych aspektów praktyk animacyjnych, dlatego liczą się kryteria tego wyboru. Co więc znajdujemy w niniejszym rozdziale? Łatwo zauważyć, że składają na niego teksty teoretyczne i praktyczne mniej więcej w proporcji pół na pół. Mają one jeden wspólny mianownik, a mianowicie dotyczą związków praktyk animatora kultury z jego życiem, relacjami interpersonalnymi i osobistą postawą. I to są sprawy, nad którymi warto się pochylić.

Zasadniczo nie należy łączyć życia prywatnego z zawodowym, więc jeśli traktujemy pracę animatora kultury jako zawód, jego życie prywatne nie powinno nas interesować. Z drugiej jednak strony animator uaktywnia się zawodowo akurat wtedy, kiedy inni kończą pracę i mogą prywatnie pójść na imprezę kulturalną. Ponadto, wyróżnia go osobista postawa względem niewymiernych i niematerialnych wartości, którym służy, wyrastająca często z jego unikalnych, życiowych doświadczeń. Podkreśla się, że z rolą animatora związana jest pewna charyzma i misja społeczna. Praca animatora ma więc w praktyce nienormowany czas i wkracza na tereny u innych zarezerwowane na życie prywatne. Ale można też spojrzeć na to z innej strony: że praca animatora kultury nie ingeruje w jego życie prywatne, lecz wyrasta z niego; jest podlegającą wynagrodzeniu formą dzielenia się tym, w co animator wierzy, co sam lubi i umie. (Stąd też w *NieAntologii* oraz w tym rozdziale nadreprezentacja tekstów z Lublina – bo chcemy się podzielić z czytelnikiem tym, co dla nas ważne, a co nie zaistniało dotychczas szerzej w fachowym piśmiennictwie). Każdy z nas jest prywatnie animatorem kultury w życiu codziennym wobec swoich bliskich i znajomych, więc animacja kultury stanowi po prostu sprofesjonalizowaną formę takich prywatnych działań.

Animacja kultury nie jest jedynym zawodem, w których „pracę zabiera się do domu”. To samo robi biznesmen, rolnik czy nauczyciel. Jednak biznesmen i rolnik zajmują się swoim prywatnym kapitałem. Nauczyciel pełni funkcję publiczną, ale również w obrębie określonego zasobu, który otrzymuje pod opiekę, jakim są kolejne roczniki uczniów w budynku szkolnym i program nauczania. Wykonawcy tych wszystkich zawodów poruszają się w pewnych powtarzalnych algorytmach swoich obowiązków. Animator kultury różni się od nich tym, że operuje w niezwykle szerokim zakresie dóbr wspólnych, jakim jest cała kultura



i sztuka oraz nieustannie ewoluujące metody jej upowszechniania w społeczeństwie bardzo dynamicznie zmieniającego się świata.

Zatem odpowiedź na tytułowe pytanie „Czy animatorów kultury zastąpią roboty?” brzmi: nie, nie zastąpią. Animacja kultury należy do zawodów, które nie zostaną wyparte przez sztuczną inteligencję i automaty. Robot nie posiada bowiem życiowych doświadczeń ani zainteresowań, którymi mógłby się podzielić, nie ma intencji, ani osobistego stosunku do wartości. Już teraz istnieją urządzenia dostarczające nam rozrywek z dużo bogatszego menu niż może to zrobić animator. Ale jednak zawsze odróżnimy aplikację od osoby, interfejs od twarzy, komunikat maszynowy od interakcji z kimś innym, podobnym do nas. Już teraz istnieją programy emulujące pracę kompozytorów, poetów, pisarzy czy malarzy, ale żaden z tych programów nie posiada intencji powiedzenia nam czegoś, nie posiada potrzeby ekspresji i kontaktu z nami, bo po drugiej stronie nie ma żadnego nadawcy, nie ma nikogo, nie ma więc aktu komunikacji. Nie ma tajemnicy drugiego człowieka, która nas interesuje. Takie intencje i potrzeby może posiadać twórca lub fundator programu, autor wyboru artefaktu wygenerowanego przez program do publikacji w mediach, ale nie sam antropomorfizowany algorytm. Możemy wyobrazić sobie, że jest on „kimś”, podobnie jak robi to dziecko bawiące się pluszowym misiem, ale musimy przy tym zachować świadomość zasadniczej różnicy między rzeczywistością a grą wyobraźni, między faktem a metaforą.

Zadaniem animatora jest robić to coś, co w człowieku nazywamy osobistym zaangażowaniem. Chyba najbardziej przypomina on w tym harcerza, który nie przestaje być harcerzem po zbiórce czy obozie, ale ma być wierny harcerskim ideałom cały czas i przeprowadzić przysłowiową babcię przez ulicę, jeśli tylko jest taka potrzeba. Nie może sobie pozwolić na społeczną znieczulicę. W każdym momencie jest społecznie odpowiedzialny. Czuwa i można na nim polegać jak na Zawiszy, co żartobliwie ukazał Stanisław Bareja w filmie *Miś*. Kiedy jeden z bohaterów przy publicznym aparacie telefonicznym głośno liczy do stu, udając rozmowę, żeby nie stracić połączenia, podchodzi do niego harcerz, myśląc, że liczy on ludzi w kolejce i melduje: – *Już obliczyłem, stoi 121 osób – czuwaj!*

Niedawno, jako animatorowi nie będącemu na służbie, zdarzyła mi się bardzo podobna sytuacja w kolejce do triażu antycovidowego przychodni specjalistycznej, gdzie za pół godziny miałem umówioną konsultację z lekarzem. Stało w niej 45 osób. Przez pół godziny zmierzono temperaturę i wypełniono ankiety siedmiu osobom, co skrupulatnie obliczyłem. Pomijając upływający właśnie termin wizyty u lekarza, zrobiło mi się zwyczajnie wstyd za taką organizację i stwierdziłem, że w tej sytuacji powinienem coś zrobić, bo organizowanie ruchu ludzi to chleb powszedni animatora kultury. Miałem więc wiedzę i doświadczenie. Potrzebowałem tylko wewnętrznie zmotywować się do działania. Stwierdziłem, że społeczną rolą animatora jest interweniować również w takich okolicznościach. Spodziewałem się, że nie będzie to miłe, ale uznałem, że warto się wysilić, żeby pomóc pacjentom, lekarzom i zwrócić obsłudze uwagę na problem.

Poszedłem więc dowiedzieć się, dlaczego tak długo to trwa. Organizujący obsługę triażu funkcjonariusze Obrony Terytorialnej dzielnie obronili swoje terytorium: rozłożyli ręce, rzucając magiczne słowo RODO i poradzili przeniesienie działania na terytorium kierowniczkę w przychodni. Poszedłem więc do niej i opisałem problem, ale nie obyło się bez pisemnego zażalenia, bo ona z kolei uznała, że wszystko jest w porządku, a stojący w kolejce mają po

prostu pecha, że przyszli jednocześnie w tak dużej liczbie. Ustna interwencja powoli jednak zaczęła odnosić jakieś skutki. Pojawiło się więcej żołnierzy i żołnerek OT, znaleziono drugi termometr, uruchomiono drugą kolejkę i rozdano ankiety do samodzielnego wypełnienia. Musiałem jeszcze kilkakrotnie poinformować osoby w kolejce, że mogą przejść do drugiego ogonka, a żołnierzom OT wytłumaczyłem, że powinni się uczyć na błędach, jak rozwiązywać takie problemy logistyczne w przyszłości. Ostatecznie kolejka rozładowała się w przyspieszonym tempie i pacjenci w poczekalni wspominali potem z satysfakcją, że tego dnia stali tylko godzinę i czterdzieści pięć minut. Do dziś jestem jednak w rozterce, czy dobrze zrobiłem, że nie stałem z boku. Czy nie zachowałem się jak typowy klient bez krawata, który „jest bardziej awanturujący się” (znowu Bareja)?

Ta anegdotyczna scenka, choć pozbawiona kontekstu kultury, dość dobrze oddaje wyzwania, przed jakimi stoją animatorzy kultury w swoich praktykach. Animator wychodzi przed szereg w sytuacji, kiedy nikt tego od niego nie oczekuje, przekracza międzysektorowe i międzyludzkie bariery, nierzadko doprowadzając do sytuacji kryzysowej pełniącej rolę punktu zwrotnego, organizuje zmianę, informuje interesariuszy i wykorzystuje całą sytuację do celów edukacyjnych, przenosząc ich uwagę z kontekstu osobistego (w którym nierzadko zaburzone zostaje poczucie bezpieczeństwa osób zaangażowanych) na kontekst dobra wspólnego (który uzasadnia konieczność zmiany i daje wszystkim szansę na zadowolenie, że udało się wspólnie rozwiązać jakiś problem). Przy okazji mogłem się też przekonać, że jedną z oczekiwanych ról społecznych animatora, o której nie należy zapominać, jest pilnowanie własnego nosa. Nie zawsze zaangażowanie animatora, jest tym, czego ludzie od niego chcą. Kiedy rozmawiałem z żołnierzami OT, pacjenci z przodu kolejki odganiali mnie, żebym nie opóźniał im przejścia przez triaż, a ostatecznie niewiele osób przeszło do drugiej kolejki, bo woleli pilnować posiadanego już miejsca w starej kolejce niż ryzykować zajęcie go w krótszym, ale nowym ogonku.

Mimo tych skrupułów, wierzę jednak, że każdy animator kultury podpisuje sympatycznym atramentem umowę o osobiste zaangażowanie, która jest jakby czwartym rodzajem umowy, obok umów o dzieło, zlecenie czy pracę. Zacząłem to podejrzewać już dawno temu, w dużo poważniejszych okolicznościach, po paru latach oprowadzania Żydów po wystawie *Pamięć miejsca* w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” poświęconej żydowskiemu Lublinowi. Dla nich było najważniejsze to, że spotkali kogoś, kto ich pamięta i z kim można porozmawiać. Aby zrozumieć tę potrzebę, możemy sobie wyobrazić analogiczną sytuację, że odnajdujemy podobną wystawę poświęconą Polakom na Wołyniu. Ktoś tam o nas pamięta i z kimś możemy porozmawiać. Byłaby to godna i dobra obecność. Ale żeby taka sytuacja była możliwa, musielibyśmy tam spotkać człowieka, nie tylko pracownika. Dotyczy to wszystkich kontekstów animacji kultury, nie tylko pracy z Pamięcią. Animator staje się dla swoich odbiorców lub podopiecznych „osobą znaczącą”, przewodnikiem i mentorem, a z drugiej strony pełni rolę ambasadora wobec twórców oraz badaczy świata kultury i sztuki, jest społecznym reprezentantem także ich interesów.

Z tych wszystkich powodów relacje praktyk animacji kultury z życiem animatora mają również bardziej prozaiczny charakter związany z zawodową satysfakcją. Ogólnie rzecz biorąc, wszyscy pracujemy, aby zarobić i przede wszystkim z wynagrodzenia czerpiemy motywację do pracy. Jeśli nie zarabiamy godnie, pozostaje nam satysfakcja ideowa z dobrze

wykonanych obowiązków i życiowa z tego, że w ogóle jesteśmy aktywni, potrzebni, mamy kontakt z innymi ludźmi. Wszystko jest dobrze, jak jest dobrze. Jednak kiedy zaczyna się psuć, okazuje się, że w życiu przydaje się dywersyfikacja źródeł szczęścia i zadowolenia, tak jak w państwie przydaje się dywersyfikacja źródeł energii i paliw. Temu między innymi służy rozdzielność pracy zawodowej i życia prywatnego. Jak coś nam się nie układa w pracy, to w domu odcinamy się od tych problemów i *vice versa*.

Tym ubezpieczającym mechanizmem animator kultury z powołania dysponuje w ograniczonym stopniu. Pracę łączy bowiem z życiem, więc sukces w pracy jest dla niego sukcesem życiowym bardziej niż dla innych, ale tym samym trudniej mu uciec w życie prywatne przed zawodową porażką. Jeśli więc dowiaduje się, że kasjer w markecie zarabia już na początek więcej niż on po wielu latach pracy w domu kultury, choć kasjer może być z łatwością zastąpiony przez kasę samoobsługową, czyli przez robota, stawia to pod znakiem zapytania przydatność animatora nie tylko w jego funkcjach zawodowych, ale również jako człowieka. Po co w ogóle są animatorzy kultury razem ze swoimi praktykami, skoro zarabiają mniej niż kasjer, którego można zastąpić elektrycznym aparatem? Jaką rolę pełnią w społeczeństwie oni i ich działania? Póki nie odpowiemy na to pytanie, możemy jedynie zadedukować animatorom kultury wiersz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego o wróbelku:

*Wróbelek jest mała ptaszyna,
wróbelek istotka niewielka,
on brzydką stonogę pochłania,
lecz nikt nie popiera wróbelka.*

*Więc wołam: Czyż nikt nie pamięta,
że wróbelek jest druh nasz szczerzy?!*

*Kochajcie wróbelka dziewczęta,
Kochajcie do jasnej cholery!*



Seminarium Zrzeszenia Animatorów Forum Kraków w Centrum Kultury w Lublinie 2019. Moment ogłoszenia terminu IV NieKongresu. Fot. Artur Pawłowski



SPEKTRUM MOTYWACJI ANIMATORA

Geneza animacji kultury przez odniesienia do znanych tematów: zmęczenia współczesną cywilizacją i poszukiwań w sobie wewnętrznego potencjału do rozwoju. Podsumowując część poruszonych w tekście wątków, narodzin praktyk animacyjnych można upatrywać w reakcji na szereg negatywnych zjawisk takich jak: hierarchiczne podziały w społeczeństwie i w sztuce, zagrożenie społeczną alienacją i marazmem, wykluczenia z dostępu do kultury. Opisując przyczyny powstania animacji kultury, tym samym autor wskazuje na płynące z niej społeczne korzyści. Z tych podpowiedzi może skorzystać każdy, kto spostrzeża wokół siebie podobne problemy. Jeśli więc masz wrażenie, że społeczeństwo straciło spójność i rozwija się w niezrównoważony sposób, warto postarać się o większe uspołecznienie kultury jako dobra, którego jest tym więcej i bardziej się je rozdziela:

Chodzi tu o proces odkrywania możliwości poszczególnych osób, a także procesów społecznych, umożliwiających stworzenie warunków do organizowania interakcji między grupami ludzi, między nimi a dziełami kultury i twórcami, procesów

twórczych, procesów ekspresji osobowości oraz działań, które miałyby sprzyjać ulepszaniu komunikacji społecznej i kulturowej, pobudzaniu rozwoju, umożliwienie im ekspresji, autentycznej wymiany myśli.

Autor zwraca uwagę, że podobne działania nie są wcale wynalazkiem naszej współczesności. Potrzebę *community development*, aktywizacji i rozwoju społeczności lokalnych zgłaszali pedagodzy społeczni już w latach dwudziestolecia międzywojennego. Jeszcze inne podłoże i innych inicjatorów miało ono w Polsce po 1989 roku. Wydaje się więc, że wyprowadzanie społeczeństwa z zapaści i nierówności przez praktyki animacyjne to zjawisko uniwersalne w czasach kapitalizmu i demokracji. Zaskakujące jest co innego. Lektura tekstu nasuwa wniosek, że inicjatorami nowej, powojennej fali zainteresowania tym tematem byli sami artyści i ludzie kultury. Wydaje się, że to oni potrzebowali większego kontaktu z odbiorcami poza instytucjami, galeriami i muzeami, to ich wrażliwość była papierkiem lakmusowym szerszych potrzeb społecznych.

KONCEPCJA ANIMACJI KULTURY

Józef Kargul

(...)

9.1. ANIMACJA – ROZUMIENIE POJĘCIA

W połowie lat siedemdziesiątych w polskiej literaturze naukowej zaczęły się pojawiać wypowiedzi przedstawiające nowe koncepcje upowszechniania kultury i aktywności kulturalnej, zrodzone we Francji, w Anglii i Stanach Zjednoczonych w końcu lat sześćdziesiątych. Inspiracją do ich powstania były, po pierwsze, głosy grup kontestatorów i bojowników kultury, wywodzących się spośród działaczy Maja 1968, przedkładających spontaniczne działanie nad wykonywanie narzuconych z zewnątrz zadań, po drugie – programowe koncepcje nadawania statusu „sztuki publicznej” dziełom artystycznym dzięki umieszczeniu ich w dostępnej dla wszystkich przestrzeni poza galerią, po trzecie zaś – przeciwstawienie twórczości „kanonizowanej” przez muzea i galerie twórczości spontanicznej, powstałej we wspólnocie twórczej artystów z mieszkańcami społeczności lokalnej.

Wszystkie te koncepcje i działania – określane mianem „animacji kulturalnej community arts” i częściowo „sztuki w miejscach publicznych” – zdecydowanie różniły się od innych form organizacyjnych upowszechniania aktywności kulturalnej. Jednocześnie trzeba podkreślić, że miały jedną cechę wspólną. Ich inspiratorzy i twórcy podejmowali różne działania wynikające z przekonania, że w ten sposób obronią indywidualnego człowieka przed osamotnieniem, egzystencjalną izolacją, podporządkowaniem się przemysłowemu społeczeństwu. Miały być szansą odrodzenia zaufania do ludzi, do siebie samych i do swoich sił. Brak zaufania i zanik społecznej komunikacji został, ich zdaniem, wymuszony przez strukturę i funkcjonowanie społeczeństwa przemysłowego. Depersonalizacja stosunków międzyludzkich, biurokratyzacja, hierarchiczność układów interpersonalnych, formalizacja życia społecznego zniwelowały bądź stłumiły potrzeby wyrażania siebie, komunikowania innym własnych przeżyć, wspólnotowego przeżywania określonych stanów emocjonalnych. I tak na przykład: to, że wybitni artyści pokazywali swoje najlepsze dzieła szerszej publiczności w przestrzeni publicznej wielkich miast Stanów Zjednoczonych, wynikało z ich przekonania, że nie tylko w ten sposób przyczyniają się do upiększenia przestrzeni miejskiej,

Józef Kargul, *Koncepcja animacji kultury*, w: tegoż, *Upowszechnianie, animacja, komercjalizacja kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2012, s. 155-165.





do edukacji estetycznej amerykańskiej publiczności, ale również, a może przede wszystkim, że dzieła sztuki publicznej odegrają:

bardzo istotną rolę w redukcji negatywnych, jak sądzono, skutków powtarzalnego, monotonnego i funkcjonalistycznego stylu architektury modernistycznej. Włączenie artystów do zespołów architektów projektujących przestrzeń miejską wynikało z przekonania, że dzięki humanizującemu wpływowi artyści można będzie zniwelować poczucie alienacji i obojętności rodzące się w odczłowieczonym modernistycznym krajobrazie miejskim¹.

Z kolei dla niektórych angielskich animatorów kultury, tak zwanych „artystów społecznych”, głównym celem było (i jest):

pomaganie ludziom, aby stawali się bardziej świadomi swojej sytuacji życiowej i sił twórczych, oraz zapewnienie środków i materiałów potrzebnych do aktywizacji zdolności i potencjału artystycznego w obrębie grupy².

Otóż ci animatorzy w latach siedemdziesiątych usiłowali zmobilizować ludzi o bardzo różnych uzdolnieniach, umiejętnościach i predyspozycjach psychicznych do wspólnego działania przy tworzeniu plastycznych dzieł sztuki. Były to dużych rozmiarów dzieła, tak zwane *murale*, umieszczone najczęściej na zewnętrznych ścianach budynków. Owe „murale społeczności” planowane były (i są) jako prace wykonywane przez członków społeczności lokalnej, a malarz odgrywał rolę doradcy, czasami katalizatora działań grupowych. Halina Taborska podaje interesujący przykład muralu, wykonanego z malowanych ręcznie i wypalanych kafli ceramicznych, umieszczonego na ścianie budynku szkoły osiedlowej. W pracy nad tym dziełem brało udział przeszło 350 osób, a cała koncepcja owego dzieła była wspólnym osiągnięciem jednej artystki i mieszkańców osiedla. Autorka kończy opis owych praktycznych działań, jakby realizujących idee postmodernistyczne, w ten sposób:

Sztuki zarówno na płaszczyźnie praktykowania, jak i odbioru powinny być udostępniane wszystkim członkom społeczeństwa, ponieważ umożliwiają rozwijanie pierwiastka kreatywnego, wzmacniają wiarę we własne siły i potencjał psychiczny, ułatwiają też grupową integrację. (...) Ruch sztuk w społeczności (tak autorka nazywa opisywane tu

1 Miwon Kwon, *Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja*, „Kultura Współczesna” nr 4/2009, s. 103–131.

2 Halina Taborska, *Rola animacyjna sztuki społeczności i sztuka dla społeczności w Anglii*, w: *Animacja kulturalna jako problem pedagogiczny*, red. Janusz Gajda, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1994, s. 71. W oryginalnej wersji ruch ten określa się terminem *community arts*. Niektórzy ukuli polski termin „sztuka partycypacyjna”, z którym się spotkałem uczestnicząc w obradach Sympozjum polsko-niemieckiego Fundacji Genshagen i Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie w dniach 27–28 lutego 2012 roku w pałacu Fundacji Genshagen. Szczegóły dotyczące genezy tego ruchu i jego rozwoju znajdzie Czytelnik w: *Lokalnie: animacja kultury / community arts*, red. Grzegorz Godlewski, dostępnej na stronie Instytutu Kultury Polskiej UW: www.culturalanimation.com.

działanie artystów animatorów) dąży do zbliżenia wszystkich form i przejawów sztuki, do współdziałania pomiędzy zawodowymi artystami, profesjonalistami, amatorami, członkami etnicznie zróżnicowanych społeczności oraz do wspierania i rozwijania zarówno postaw twórczych, jak i odbiorczych³.

Sam termin „animacja” jest definiowany rozmaicie, a ruchowi animacji przypisuje się różnorodne funkcje. Słownikowe znaczenie tego terminu jest co najmniej dwojakie: 1) „ożywić cześć, dawać życie czemuś, wprawiać w ruch, nadawać żywotność”; 2) „ożywiać kogoś, zachęcać, skłaniać do działania, pobudzać siły do działania”⁴. Chociażby z tego względu trudno się dziwić, że działacze, badacze i publicyści francuscy zajmujący się problematyką animacji w swych wypowiedziach nadawali temu terminowi rozmaite znaczenie. Jedni byli zdania, że animacja to kierunek działania wśród ludzi i z ludźmi, który ma na celu ułatwienie jednostce oraz grupie udziału w bardziej aktywnym i twórczym życiu przez lepsze rozumienie przemian, łatwiejsze porozumiewanie się z innymi, współdziałanie w ożywianiu środowiska. Zwolennicy takiego rozumienia animacji byli zdania, że jako kierunek działalności kulturalnej występuje ona obok działalności ekstensywnej (polegającej na oddziaływaniu na szerokie masy) i intensywnej (skierowanej na jednostki i małe grupy, od których wymaga się aktywności), a przede wszystkim ma na celu wyzwalanie twórczych możliwości.

**Depersonalizacja stosunków międzyludzkich,
biurokratyzacja, hierarchiczność układów
interpersonalnych, stłumiły potrzeby wyrażania siebie,
komunikowania innym własnych przeżyć, wspólnotowego
przeżywania określonych stanów emocjonalnych.**

”

W drugim rozumieniu animację traktuje się nie jako kierunek, lecz jako metodę działania w pracy kulturalnej i społeczno-wychowawczej, polegającą na stymulacji do aktywnego zachowania zarówno zbiorowości terytorialnej (społeczności lokalnej), jak i małej grupy, do działania mającego na celu ulepszenie życia środowiska społecznego przez ukazywanie wizji owych ulepszeń i stymulowanie ludzi do ich realizacji. Animacja jako metoda to również działania wydobywające potrzeby, zainteresowania, motywacje indywidualnych osób lub członków danej grupy społecznej.

Animacji nadawano i nadaje się również trzecie znaczenie: proces wewnętrzny zachodzący w osobowości jednostki ludzkiej, dzięki któremu następuje nie tylko ożywienie, aktywizowanie, pobudzanie do działania, ale przede wszystkim odkrywanie w sobie sił twórczych, możliwości kreatywnych, szans zachowań ekspresyjnych. Innymi słowy animacja jest również procesem odkrywania siebie.

3 Tamże, s. 78.

4 *Pluri dictionnaire Larousse: dictionnaire encyclopédique de l'enseignement*, Librairie Larousse, Paryż 1975.



Podejmowano również próby określenia znaczenia tego pojęcia w innych krajach, na przykład w Niemczech. Zdaniem Horsta W. Opaschowskiego animacja ma szeroki zakres znaczeniowy i termin ten można odnieść do: „celu”, jakim jest ożywianie, pobudzanie oraz motywowanie jednostek i grup do ujawniania oraz rozwijania swych utajonych zdolności i możliwości; „metody” motywowania, inicjowania i rozwijania aktywności jednostek oraz grup społecznych; „procesu” ożywiania, doradzania i prowadzenia działalności społeczno-kulturalnej; „działań” w zakresie aktywizowania i koordynowania, inicjowania i prowadzenia szeroko pojętej działalności społeczno-kulturalnej⁵.

”

Chodzi o tworzenie warunków do organizowania interakcji między grupami ludzi, między nimi a dziełami kultury i twórcami.

Wszyscy autorzy próbujący sformułować definicję animacji, podkreślają złożoność zjawisk życia społecznego i kulturalnego oraz procesów psychologicznych z nią związanych. Chodzi tu o proces odkrywania możliwości poszczególnych osób, a także procesów społecznych, umożliwiających tworzenie warunków do organizowania interakcji między grupami ludzi, między nimi a dziełami kultury i twórcami, procesów twórczych, procesów ekspresji osobowości oraz działań, które miałyby sprzyjać ulepszaniu komunikacji społecznej i kulturowej, pobudzaniu rozwoju, umożliwienie im ekspresji, autentycznej wymiany myśli.

Nie ulega kwestii, że animacja pojawia się jako rezultat spotkania dwóch nurtów: z jednej strony – nurtu wzrastających potrzeb zrodzonych z poczucia bezsilności i samotności, którego doświadczają liczne jednostki i małe grupy w łonie coraz bardziej złożonego społeczeństwa, z drugiej – nurtów szkoły aktywnej, dyrektywności i ekspresji, ducha liberalnego i demokratycznego w wychowaniu⁶.

Dlatego, zdaniem niektórych, zadaniem animacji jest kreacja partnerskiego stylu w relacjach interpersonalnych.

9.2. ANIMACJA WYRAZEM KONTESTACJI OPRESYJNEGO SYSTEMU SPOŁECZNEGO

Wielu autorów jest zdania, że ożywianie, uaktywnianie, stymulowanie do zachowań twórczych poszczególnych osób i małych grup społecznych, określane mianem animacji, pojawiło się jako antidotum na autorytarny system szkolny, przeciwko któremu buntowali się

5 Horst W. Opaschowski, *Einführung in die Freizeit-kulturelle Breitenarbeit. Methoden und Modelle der Animation*, Bad Heilbrunn, Klinkhardt 1979.

6 Małgorzata Kopczyńska, *Animacja społeczno-kulturalna*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa 1993, s. 39.

w zasadzie wszyscy: uczniowie, rodzice, a bywało, że i sami nauczyciele. Wszyscy krytycy szkoły twierdzili, że szkoła jako instytucja zabija inicjatywę, tłamsi zdolności twórcze, dąży do uniformizacji zachowań, równa do średniej, nadaje etykiety obraźliwe inaczej myślącym, poniża, deprawuje itp. Szkole, analizowanej w makroskali, zarzucano, że reprodukuje strukturę społeczną, kształci oportunistów, utrwała stary, zastany porządek społeczny.

To między innymi szkoła, wraz z instytucjami krytyki, muzeami i galeriami, stosując symboliczną przemoc, kanonizuje kulturę „wysoką”, artystyczną, kreując tym samym sztuczny twór, jakim jest „artystyczne dzieło sztuki”. W sposób nieuprawniony dzieli się zatem kulturę na „wysoką” i „niską” (popularną) – ocenianą bezzasadnie negatywnie tylko dlatego, że kanonizowano tę pierwszą.

To między innymi szkoła, wraz z instytucjami krytyki, muzeami i galeriami, stosując symboliczną przemoc, kanonizuje kulturę „wysoką”, artystyczną, kreując sztuczny twór, jakim jest „artystyczne dzieło sztuki”.

”

Koncepcja animacji zrodziła się z chęci zaradzenia owym rzeczywistym lub rzekomym szkodom wyrządzanym przez szkołę. Zwolennicy animacji są zdania, że zarówno w szkole, jak i w instytucjach pozaszkolnych oraz tak zwanym codziennym życiu społecznym, można budzić ducha twórczej aktywności właśnie przez działania animacyjne. Animacja, twierdzą jej zwolennicy, to dodawanie sił do działania, zachęcanie, rozpalanie, wznoszenie ducha, ożywianie, podnoszenie życia na wyższy poziom, poruszanie uczuć i wzmacnianie sił. To wszystko, co pod tym pojęciem się kryje w odniesieniu do indywidualnych jednostek i małych grup społecznych, jest możliwe do uruchomienia niezależnie od tego, jak będzie i czy będzie funkcjonowała szkoła jako instytucja dydaktyczno-wychowawcza, animacja bowiem jest układem, jest relacją animator-jednostka (grupa). Rzecz oczywista, że zwolennicy animacji osób i grup nie ograniczali jej wyłącznie do dzieci i młodzieży szkolnej. W każdym bowiem przypadku chodziło o to, by poszczególnym osobom i małym grupom społecznym uświadomić oraz stworzyć warunki do odkrycia i odnalezienia sił w sobie, do umożliwienia komunikacji określonych stanów emocjonalnych innym, a jednocześnie do uświadomienia, że każdy ma prawo do zachowań autonomicznych. Jak już wspomniałem, animacja miała i ma uwalniać ludzi od pasywności i izolacji społecznej, zachęcać do autoekspresji przez podejmowanie twórczych inicjatyw, ożywiać komunikację, dawać wiarę we własne siły i własne możliwości. W tych właśnie tezach, poglądach, hasłach niektórzy doszukują się początków postmodernizmu, jako opozycyjnego w stosunku do modernizmu sposobu postrzegania świata przełomowej praktyki kulturowej albo – jak mówią jeszcze inni – globalnej, światowej formy życia.

(...)



Nowe działania animacyjne zmierzały do przełamania „muzealnego monopolu” na definiowanie sztuki, na określenie prawomocności reprezentacji.

Są to działania zorientowane na włączenie jak najszerszych grup społecznych do aktywnego wypowiedzenia się na tematy związane z ich życiem w formach tradycyjnie zarezerwowanych dla kanonicznej kultury wysokiej, bez wprowadzenia dyskryminujących kryteriów odróżniających „sztukę” i „kicz”, twórczość „oryginalną” i „wtórną”, „profesjonalną” i „amatorską”. Próby takie tworzą podstawy pojawiającej się etyki społecznej, opisowej, a nie normatywnej estetyki budowanej w oparciu o aktywność społeczności w sferze materialnej kultury życia codziennego⁷.

(...)

9.3. ANIMACJA JAKO STRATEGIA UDZIAŁU W ŻYCIU SPOŁECZNO-KULTURALNYM

Błędem byłoby jednak postrzeganie postmodernistycznych koncepcji ujmowania kultury jako jedyne skutku i jedynej wizji animacji kulturalnej. Jak już bowiem wspominałem, animację traktuje się wielowymiarowo, wielowątkowo, wielozakresowo i wielodzielnicowo. Niektórzy autorzy są zdania, że:

W animacji powinny znaleźć akceptacji; działalność społeczna, edukacyjna, informacyjna i promująca wieloraki rozwój ludzi, ustawicznie podnoszący wymiary ich humanistycznego rozwoju i tożsamości. Animacja to głównie myśl i postawa. Jej pierwszym zadaniem jest ułatwianie nawiązywania kontaktów międzyludzkich w łonie grup, a także umożliwianie na wiązania kontaktu z wybitnymi indywidualnościami. Autentyczni i kompetentni animatorzy faworyzują stosunki pozahierarchiczne, inspirują i stymulują pożądane zmiany, uelastyczniają stosunki formalne, przyczyniają się do twórczego wzbogacenia koniecznej zmiany istniejących struktur⁸.

Dlatego też bardzo często – może nawet najczęściej – używa się nie pojęcia „animacja kulturalna”, ale „animacja społeczno-kulturalna” dla podkreślenia właśnie owej wieloaspektowości i wielodzielnicowości. Animacja społeczno-kulturalna to ożywianie, uruchamianie sił społecznych, dzięki którym można dokonywać przeobrażeń, obejmujących zmiany o charakterze ekonomicznym, społecznym i kulturalnym – ich rezultatem będzie harmonijny rozwój społeczności we wszystkich dziedzinach życia. Małgorzata Kopczyńska bardzo trafnie zauważa, że animacja społeczno-kulturalna zakłada postawę twórczą:

⁷ Tomasz Szukdlarek, *Wiedza i wolność w pedagogice amerykańskiego postmodernizmu*, IMPULS, Kraków 1993, s. 113.

⁸ Zygmunt Łomny, *Animacja kulturalna promocją humanistycznego i tożsamościowego wzbogacania ludzi*, w: *Animacja kulturalna jako problem pedagogiczny*, red. Janusz Gajda, UMCS, Lublin 1994, s. 53.

która równie dobrze może się przejawiać w powstaniu grupy konsumentów, gazety dzielnicowej, stowarzyszenia rodziców dzieci uczących się, jak i grupy nacisku dążącej do ulepszenia środków zbiorowego transportu. Twórczość może się narodzić w ośrodkach kulturalnych czy lokalnych przewidzianych do uprawiania sztuki, ale i w takich miejscach spotkań, jak klinika ortopedyczna czy lodowisko⁹.

Postulat i koncepcje deinstytucjonalizacji życia społeczno-kulturalnego wynikały z obserwacji nieskuteczności rządowych formalnych instytucji upowszechniania kultury, organizowanych odgórnie i kontrolowanych przez władze centralne, oraz ze wzrostu publicznego zainteresowania wszystkim tym, co jest poza oficjalnym systemem politycznym. Obserwowana apatia społeczna oraz indyferentyzm kulturalny poszczególnych małych grup społecznych, z jednoczesnym aktywnym działaniem osób aktywnych, zrodziły zarazem postulaty, by animacja społeczno-kulturalna odgrywała podwójną rolę; aby umożliwiała aktywność społeczno-kulturalną tym, którzy są już nią zainteresowani, i dostarczała motywacji tym, którzy mogliby odnaleźć w niej coś ciekawego. Dlatego bardzo dużą wagę przywiązuje się w procesach animacji do stwarzania warunków, przez co rozumie się między innymi (niektórzy mówią – przede wszystkim) zapewnienie osobom zainteresowanym kulturą miejsca, gdzie mogłyby pójść, gdyż już to jest formą animacji.

Bardzo dużą wagę przywiązuje się w procesach animacji do stwarzania warunków, zapewnienie osobom zainteresowanym kulturą miejsca, gdzie mogłyby pójść, już jest formą animacji.

”

Uczestnictwo jednostki w życiu społeczno-kulturalnym, jej aktywność, przynosi zdaniem teoretyków animacji korzyści osobiste w postaci procesu samorealizacji, w którym twórczą aktywność określa się i postrzega jako stan „zwyczajny”, a nie „nadzwyczajny”, zaniku uczucia niemocy wobec decyzji publicznych, zmniejszeniu potencjalnego niepokoju, wynikającego ze spotkania z nieznanym, i nabywania przez jednostkę większej lub lepiej pojmowanej władzy nad jej życiem, uzyskania większej kontroli nad własną przyszłością i sprawami, które są jej drogą. Jeśli chodzi o aktywność stricte kulturalną, obecne tu jest przekonanie o konieczności poszanowania pluralizmu kulturowego, przeciwstawiania się narzucaniu kultury komukolwiek oraz umożliwiania poszczególnym osobom pełnego wyrażenia ich zdolności i talentów.

⁹ Małgorzata Kopczyńska, *Animacja...*, dz. cyt., s. 80.



Zakres i metody animacji społeczno-kulturalnej zostały już w polskiej literaturze szczegółowo opisane¹⁰, dlatego też w tym miejscu poprzestanę tylko na ogólnym stwierdzeniu, że teoretycy animacji bardzo trafnie zauważyli, iż trudności ekonomiczne, segregacja społeczna (mimo głoszonych haseł egalitaryzmu społecznego), upośledzenie kulturalne, brak poczucia wpływu na zdarzenia były w PRL i są ciągle dla wielu ludzi bolesną rzeczywistością. Badacze dochodzili więc do wniosku, że wcielanie w życie idei animacji może w jakimś stopniu trudy wynikające z sytuacji społeczno-ekonomicznej łagodzić, a być może niwelować. Jan Grad i Urszula Kaczmarek pisali na przykład, że:

Animacja wydaje się dobrym „lekarstwem” na kwestie nie tylko ściśle kulturalne, ale i dotyczące całości życia społecznego, które przenika i dynamizuje. W zasadzie dotyczy wszystkich dziedzin życia: pracy, aktywności politycznej i obywatelskiej, życia rodzinnego, czasu wolnego i kultury pozostającej w relacji ze wszystkimi tymi dziedzinami¹¹.

”

Koncepcje aktywizacji społeczności lokalnych zgłaszali pedagodzy społeczni już w latach dwudziestolecia międzywojennego.

Trzeba w tym miejscu dodać, iż zepchnięcie na margines niektórych kategorii osób było w rzeczywistości lat siedemdziesiątych i późniejszych realną groźbą i w nieunikniony sposób rodziło konflikty, które były bardzo widoczne na scenie życia publicznego. Niektórzy badacze i działacze kultury zauważyli w związku z tym, że animacja społeczno-kulturalna może stanowić rodzaj środka terapeutycznego, który wprowadzi nie zniesie wszystkich negatywnych sytuacji, dotkliwie odczuwanych przez poszczególne osoby i grupy, ale przynajmniej częściowo może zapobiec trwonieniu ludzkich możliwości i zachęci do poszukiwania bardziej satysfakcjonującego modelu życia, w którym aktywność, twórczość i prospołeczność będą zasadniczymi elementami.

Takie postulaty wysuwane przez badaczy i działaczy społecznych, pojawiające się w naszym kraju w ostatnich latach XX wieku, nie były jedynie skutkiem trudnej współczesności. Koncepcje aktywizacji społeczności lokalnych zgłaszali pedagodzy społeczni już w latach dwudziestolecia międzywojennego i w okresie tuż powojennym, a były one związane z koncepcjami *community development* (aktywizacji i rozwoju społeczności lokalnych),

10 Por. tamże, a także: Józef Kargul, *Czy złudne nadzieje renesansu pedagogiki kultury?*, w: *Pedagogika kultury. Historyczne osiągnięcia, współczesne kontrowersje wokół edukacji kulturalnej, perspektywy rozwoju*, red. Janusz Gajda, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998; Józef Kargul, *Animacja społeczno-kulturalna*, w: *Pedagogika społeczna. Człowiek w zmieniającym się świecie*, red. Tadeusz Pilch, Irena Leparczyk, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 1995.

11 Jan Grad, Urszula Kaczmarek, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 123.

które zrodziły się w krajach zachodnich, a w latach czterdziestych w Stanach Zjednoczonych opublikowano prace naukowe szczegółowo analizujące tę problematykę¹². Koncepcje te, spopularyzowane w Polsce na początku lat siedemdziesiątych przez Zbigniewa T. Wierzbickiego¹³, nie były jednak w naszym kraju łączone z animacją jako koncepcją teoretyczną, chociaż w gruncie rzeczy sama idea, aby siłami danego środowiska społeczność ulepszała swoje życie codzienne, jest w zasadzie zbieżna z koncepcjami animacji, rozumianej jako pobudzanie do aktywności. W podobnych ujęciach koncepcję *community development* opisuje Andrzej Radziejewicz-Winnicki¹⁴.

Animacja społeczno-kulturalna ma jednak nieco szerszy wymiar, gdyż bardzo podkreśla się, że w tym procesie ważna jest nie tylko aktywność społeczno-kulturalna, której rezultaty służą wspólnemu dobru, ale przede wszystkim istotny jest rozwój społeczno-kulturalny poszczególnych osób. One to bowiem przez działanie wzbogacają się wewnętrznie, stają się bardziej aktywne i twórcze. Działanie to powoduje określone zmiany w osobowości, co może zostać zauważone nie tylko przez jednostkę, ale i przez otoczenie. Rodzaj i charakter tych zmian szczegółowo opisałem w innym miejscu¹⁵. Wspomnę tylko, że mogą się one manifestować w przyroście wiedzy, rozwoju umiejętności, zmianie postaw, hierarchii wartości, wzorów kulturowych. Można je ująć w schemat, w którym po lewej stronie znajdują się stany początkowe przed uczestnictwem w procesie animacji, a po prawej stany, do których można dojść na skutek aktywności, na skutek uczestnictwa w rozmaitych formach animacji:

pasywność – aktywność
receptywność – kreatywność
izolacja – afiliacja
egocentryzm – socjocentryzm
schematyzm działania – innowacyjność w działaniach
stereotypowość myślenia – generatywność myślenia

Rzecz oczywista, że nie są to wszystkie możliwe zmiany, które może wywołać stymulacja do aktywności społeczno-kulturalnej i sama ta aktywność, będąca zasadniczym celem, a jednocześnie metodą animacji.

Polscy autorzy, publikujący w latach siedemdziesiątych i późniejszych prace na temat animacji i animatorów, nie opisywali w nich ideologiczno-filozoficznych podstaw tej problematyki, odnotowując jedynie różnice w rozumieniu, definiowaniu tego zjawiska.

12 Dwight Sanderson, *Rural Sociology and Rural Social Organization*, J. Wiley & Sons, Nowy Jork 1948.

13 *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnych*, red. Zbigniew T. Wierzbicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973.

14 Andrzej Radziejewicz-Winnicki, *Pedagogika społeczna w obliczu realiów codzienności*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

15 Józef Kargul, *Pracownik kulturalno-oświatowy: problemy zawodu i modele działania*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1976.



Przyglądając się po latach tym tekstom, w tym również własnym, wydaje mi się, że animację można, w zależności od jej opisów, określić oraz przedstawianych przepisów roli społecznej animatora, lokować w opozycji do innych zjawisk.

Niektórzy akcentują przede wszystkim, że zasadniczą funkcją animatora jest pobudzenie do działania, wydobywanie wewnętrznych sił tkwiących w poszczególnych osobach, zachęcanie ich do autoekspresji przez podejmowanie twórczych inicjatyw, do wiary we własne siły i własne możliwości itd. Animator ułatwia, zachęca, sugeruje metody rozwiązania, podsuwa metody komunikowania się i wyrażania, nigdy nie podejmuje arbitralnych decyzji. Animator wskazuje uczestnikowi drogę twórczej ekspresji, a nie nakazuje stosowania określonych form, środków. Spontaniczne działania uczestników są akceptowane na równi z tymi, które podejmowane są pod wpływem sugestii animatora. Twierdzenia te świadczą o wyraźnej i jednoznacznej akceptacji ideologii indywidualizmu, którą przeciwstawia się kolektywizmowi. Ponadto takie postrzeganie animacji intronizuje każdego człowieka na pozycję właściciela kultury. To on, a nie zewnętrzny podmiot, decyduje o własnej aktywności kulturalnej, jej wymiarach, o przestrzeni społecznej zaspokojenia rozbudzonych potrzeb kulturalnych.

”

Animator wskazuje uczestnikowi drogę twórczej ekspresji, a nie nakazuje stosowania określonych form, środków.

Inne sposoby rozumienia animacji to akcentowanie działań animatora jako podmiotu, który nie tylko reaguje na zdarzenia występujące w danej sytuacji, ale kreuje określone stany, organizuje poszczególne elementy sytuacji i wspólnie z innymi uczestnikami układa dla nich i dla siebie określone zadania. Jego głównym zadaniem jest jednak zawsze ożywianie, pobudzanie do działalności w rozmaitych dziedzinach życia, rozwój tego życia, a także stwarzanie warunków do realizacji twórczych pomysłów innych osób. Co charakterystyczne: bardzo mocno podkreśla się, że do realizacji zadań animatora konieczne są kompetencje. Zakres tych kompetencji był (i jest) określany bardzo ogólnie, na przykład: „Animatorem jest ten, kto uważa siebie głównie za animatora w działalności, którą prowadzi”, co jednak nie przeszkadza, że we Francji kształcą się animatorów, a opisy tego kształcenia były przedstawiane na łamach polskich czasopism specjalistycznych¹⁶.

Wszystkie opisy animacji jako strategii postępowania w życiu społeczno-kulturalnym ujawniają wprawdzie przyjmowaną ideę wspólnotowości, ale przeciwstawiają ją kolektywizmowi. W tym przypadku animator, pobudzając do działania, wydobywając twórcze

potencje poszczególnych jednostek, staje się uczestnikiem wykreowanej w ten sposób wspólnoty. Jednocześnie staje się współwłaścicielem dóbr kultury przez nią stworzonych. Są one dla tej wspólnoty cenne, wartościowe, ale nie oznacza to chęci narzucania innym, pojedynczym osobom, czy też innym wspólnotom, obowiązku przejmowania i podzielenia tego wszystkiego, co się wypracowało i czym się dysponuje. (...)

¹⁶ Olga Czerniawska, *Animacja jako metoda pracy kulturalno-oświatowej i społeczno-wychowawczej*, „Oświata Dorosłych” nr 8/1974; Agnieszka Mioduszevska, *Kształcenie animatorów kultury we Francji*, „Pedagogika Pracy Kulturalno-Oświatowej” nr 4/1979; Jan Żebrowski, *Zawód i osobowość animatorów kultury w świetle nowych koncepcji wychowania zintegrowanego*, Wojewódzki Ośrodek Kultury, Gdańsk 1987.



PEDAGOGIKA PRAKTYK ANIMACYJNYCH

Na pierwszy rzut oka skojarzenie animacji kultury z pedagogiką wydaje się tyleż naturalne co jałowe, bo są to pokrewne dziedziny. A jednak niesie ono za sobą poważne implikacje. Z kulturą jest bowiem jak z pogodą. Dla meteorologa, który traktuje pogodę jako synonim warunków atmosferycznych, jakaś pogoda jest zawsze. Dla zwykłego człowieka natomiast pogoda jest wtedy, kiedy sprzyja jego zamiarom. Podobnie antropolog jest skłonny uważać za kulturę wszystko, co człowiek robi i jak to przeżywa, natomiast pedagog – tylko to, co można spożytkować dla rozwoju człowieka i społeczeństwa. Po czyjej stronie ma stać animator?

Owo podwójne rozumienie kultury wpisane jest w łacińskie źródło tego słowa. Kultura jako uprawa pola z definicji oznacza działania w zbiorze zamkniętym: sezonowe, wypróbowane czynności, które mają przynieść określone plony. Wiedza rolnika to czyste *know-how*. Inaczej jest z kulturą jako uprawą umysłu będącą działaniem na zbiorze otwartym. Każdy umysł jest inny, a skutki jego działania są nieskończenie różnorodne i nie wszystkie dobre. Autor różni tu zjawiska humanistycznie konstruktywne i destruktywne. Umie je rozpoznać pedagog dysponujący wiedzą *care-why*, która ma

charakter normatywny. Nie każdego celowego działania człowieka, które jest kulturą dla antropologa, warto uczyć z punktu widzenia pedagoga. A które warto i dlaczego?

Uporawszy się z dylematem opisowo-normatywnym autor wyznacza dalszą topografię wspólnego obszaru zainteresowań animatorów kultury i pedagogów, aby czytelnik uniknął kolejnych pułapek. Pierwszą z nich jest intuicyjny podział na kulturę subiektywną, czyli osobistą i zmienną, oraz obiektywną, uświadomioną przez społeczność, która lubi przemawiać *ex cathedra* do tej subiektywnej i rozwarstwiać się na kulturę wysoką i niską, zgodnie z podziałami społecznymi. Trochę przypomina to negatywny stereotyp pedagoga, który zawsze „wie lepiej”, ale okazuje się, że wcale nie musi on działać według tego stereotypu. Zdaniem Bogdana Suchodolskiego, filozofa i pedagoga, który zdobył tytuł profesora jeszcze przed wojną, każda osoba ma swoją własną kulturę i może rozwijać się indywidualnie w jej ramach. Na koniec warto wspomnieć o kryzysie w kulturze, jako jeszcze jednej pułapce myślenia, które autor nazywa nostalgicznym. Kryzys – nie, zmienność – tak. To bardzo dobra wiadomość dla animatorów kultury.

KULTURA I ANIMACJA JAKO KATEGORIE PEDAGOGICZNE

Dariusz Kubinowski

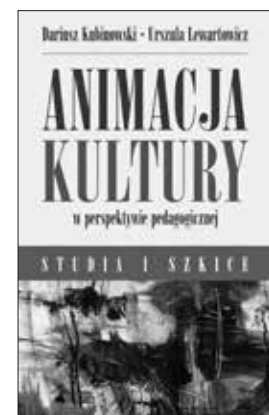
Termin „kultura” posiada źródłosłów łaciński, istotny z pedagogicznego punktu widzenia. Słowo *cultivare* oznacza „uprawiać”, a *cultura* – „uprawę, kształcenie”¹. Dodatkowo słowo *cultus* odnoszone było do „uprawy, pielęgnowania, hodowli” jako określenie działalności rolniczej, a przenośnie nazywano tak także „wykształcenie, wychowywanie czy uszlachetnienie” człowieka w aspekcie jego duchowości².

Jako pierwszy w znaczeniu metaforycznym użył tego pojęcia w I wieku p.n.e. Ciceron, posługując się terminem *cultura animi*, czyli „uprawa umysłu”, co oznaczało aktywność duchową, wewnętrzną człowieka. Związek etymologiczny z kultem jeszcze wtedy nie był eksponowany³.

Jak z tego wynika, termin „kultura” ma źródłowe konotacje pedagogiczne, a określenie *cultura animi* wprost wiąże je z intencjonalnym kształceniem duchowości człowieka, co ma istotne znaczenie w klasycznej i współczesnej pedagogice kultury oraz wyprowadzanej z jej przesłanek pedagogicznej teorii animacji kultury. Wojciech J. Burszta dokonał przeglądu sposobów pojmowania kultury oraz podejść do jej definiowania z różnych perspektyw teoretycznych i stwierdził, że „pojęcie kultury jest jednym z najbardziej obciążonych eklektycznością pojęć funkcjonujących w nauce”⁴. Nie wnikając w te zasadnicze różnice między antropologami kultury, skupiamy się w tym miejscu na pedagogicznych podejściach do rozumienia tego kluczowego terminu, czerpiąc dodatkowo z analogicznych ujęć proponowanych przez autorów spoza kręgu pedagogiki naukowej. Zwracamy jednocześnie uwagę, że pedagogiczne ujęcie kultury stosunkowo rzadko jest analizowane w literaturze naukowej,

- 1 Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Wydawnictwo „Muza”, Warszawa 1999, s. 284.
- 2 *Słownik łacińsko-polski. Według słownika Hermana Mengego i Henryka Kopii*, oprac. Kazimierz Kumaniecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 134.
- 3 Janusz Gajda, *Antropologia kulturowa, cz. 1: Wprowadzenie do wiedzy o kulturze*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 9.
- 4 Wojciech J. Burszta, *Antropologia kultury: tematy, teorie, interpretacje*, Wydawnictwo „Zys i S-ka”, Poznań 1998, s. 47.

Dariusz Kubinowski, *Kultura i animacja jako kategorie pedagogiczne*, w: tegoż, *Animacja kultury w perspektywie pedagogicznej. Studia i szkice*, red. Dariusz Kubinowski, Urszula Lewartowicz, Kraków 2018, s. 11–25.





a stanowi istotne – naszym zdaniem – odniesienie do klasycznych i współczesnych stanowisk antropologicznych, socjologicznych, psychologicznych czy kulturoznawczych.

(...)

Podstawowe twierdzenie pedagogiki kultury, określające jednocześnie główny krąg jej zainteresowań, opiera się na triadzie: kultura – kształcenie – osobowość. Zajmuje się ona zatem kształceniem (kształceniem się) osobowości człowieka opartym na dobrach kultury poprzez przeżywanie i rozumienie tkwiących w nich wartości. Charakterystyczne dla niej jest stosowanie w doborze, badaniu i analizie przypadków, zjawisk, procesów etc. perspektywy antropologiczno-humanistycznej, a zatem łączenie ujęcia opisowo-wyjaśniającego z wartościująco-postulatywnym. Konfrontacja ta i zarazem synergia pozwala na pełniejsze rozumienie – z pedagogicznego punktu widzenia – istoty kultury, kształcenia i osobowości człowieka oraz wzajemnych ich powiązań. Tym samym pedagogika tak uprawiana pozwala na humanistyczne wzbogacenie wiedzy antropologicznej, stając się jedną z kluczowych nauk o człowieku. Podstawą jest tu oczywiście szerokie, antropologiczne rozumienie kultury, z jej różnymi kręgami, poziomami, przejawami etc. Traktując jednak świat kultury jako podstawowe środowisko wychowawcze człowieka, pedagogika kultury stara się je dogłębnie poznać i zrozumieć, koncentrując się na identyfikowaniu elementów humanistycznie konstruktywnych i destruktywnych, a także dyskursywnych oraz przeprowadzaniu ich wartościowania w duchu humanizmu i formułowaniu dyrektyw praktycznych. Właśnie zastosowanie podejścia antropologiczno-humanistycznego daje pełniejszy obraz kultury oraz pozwala na intencjonalne jej wykorzystanie w procesie kształcenia osobowości człowieka. Oryginalna koncepcja kultury subiektywnej, „kultury w człowieku”, rozumianej jako postawa istoty ludzkiej wobec dóbr i wartości kulturowych oraz całokształtu życia kulturalnego decydująca o jej osobowości, którą można i należy poprzez kulturę obiektywną kształcić, znakomicie dopełnia spektrum jej analiz o ujęcie pedagogiczne⁵,

”

Termin „kultura” ma źródłowe konotacje pedagogiczne, a określenie *cultura animi* wprost wiąże je z intencjonalnym kształceniem duchowości człowieka.

Istotna pedagogicznie jest dialektyka kultury „obiektywnej” i „subiektywnej”. Tezy klasycznej pedagogiki kultury, formułowane przez wybitnych polskich reprezentantów pedagogiki naukowej w latach 20. i 30. XX wieku, nie tylko zachowują swoją aktualność na

⁵ Zob. szerzej: Dariusz Kubinowski, *Cechy konstytutywne naukowego systemu pedagogiki kultury*, w: *Kultura współczesna a wychowanie człowieka. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Człowiek w świecie kultury – kultura w życiu człowieka”* (Zwierzyniec, 7–9 czerwca 2005 r.), red. Dariusz Kubinowski, Oficyna Wydawnicza „Verba”, Lublin 2006.

początku XXI wieku, ale wręcz zyskują szczególny walor w odniesieniu zarówno do intuicji diagnostycznej w ówczesnej sytuacji kulturowej, jak i do realistycznej – jak się okazało – prognozy radykalnych przemian kulturowych w aktualnych kontekstach.

Bogdan Suchodolski wyłożył w następujący sposób różnicę między kulturą obiektywną i subiektywną, to znaczy między:

[...] kulturą obiektywną, tj. zbiorem wytworów ducha ludzkiego oraz przeobrażeń dokonanych przez człowieka w otaczającej przyrodzie [...], i kulturą subiektywną, tj. temi przemianami, które pod wpływem natury i kultury obiektywnej postają w duszy jednostek ludzkich dzięki ich świadomej pracy⁶.

Klucz do rozumienia istoty kultury stanowią – w ujęciu pedagogicznym – podjęcie wysiłku poznania relacji tego, co ponadindywidualne, społeczne, podzielane etc., i tego, co osobiste, indywidualne, subiektywne etc.

”

Pedagogiczne pojmowanie, rozumienie i praktykowanie kultury odnosi się do relacji między kulturą obiektywną i subiektywną. Kultura obiektywna jest w tym wypadku pojęciem, myśleniem i działaniem abstrakcyjnym, aczkolwiek istotnie zaznaczającym się w świadomości człowieka związanego ściśle ze swoim zapleczem biologicznym, społecznym, kulturowym etc. Stanowi jednak istotny punkt odniesienia dla konkretnej istoty ludzkiej. Kultura obiektywna to zbiór wartości, wzorów, norm oraz wynikających z nich zachowań ludzkich, podzielanych w ponadindywidualnych strukturach społecznych, które są istotnym punktem odniesienia dla każdej z osobna istoty ludzkiej, aktywnie ją współtworzącej. Kultura subiektywna natomiast to wartości, wzory, normy i wynikające z nich zachowania realizowane w życiu konkretnej jednostki ludzkiej, z odniesieniem do otaczającej ją zmiennej kultury obiektywnej. Klucz do rozumienia istoty kultury stanowią – w ujęciu pedagogicznym – podjęcie wysiłku poznania relacji tego, co ponadindywidualne, społeczne, podzielane etc., i tego, co osobiste, indywidualne, subiektywne etc., oraz humanistyczne rozpatrywanie, uzasadnianie, wartościowanie etc. konsekwencji tej relacji w stale i intensywnie zmieniającym otoczeniu. Niezależnie od efektów tej refleksji i tego działania permanentna korespondencja między kulturą obiektywną i subiektywną jawi się jako fundament pedagogicznego podejścia do kultury. Jest to aksjomat wyróżniający pedagogikę kultury, a szerzej pedagogikę w ogólności, na tle wszelkich innych dyscyplin i dziedzin nauki.

Omawiając założenia pedagogiki kultury jako kierunku myśli pedagogicznej opartego na humanistycznym podejściu do kultury, kształcenia i osobowości, Irena Wojnar w następujący sposób ujęła owe relacje między kulturą obiektywną i subiektywną:

⁶ We wszystkich cytatach zachowano oryginalną pisownię, wprowadzono niezbędne zmiany interpunkcyjne.



[...] kultura to autonomiczny świat powinności i wartości (tzw. kultura obiektywna), która apeluje do duchowych wymiarów życia jednostki, pobudza jej życie duchowe i pogłębia osobową tożsamość. Pedagogika kultury analizuje czynności budzenia w jednostce jej „kultury subiektywnej”, dzięki oddziaływaniu „kultury obiektywnej”. Proces ten wyraża się w sposobie ujmowania i przeżywania wytworów kultury⁷.

Analogicznie wyeksponował i dookreślił główny przedmiot zainteresowań pedagogiki kultury Bogdan Suchodolski, który postrzegał go jako analizowanie czynności „wzbogacania sił duchowych człowieka” dzięki oddziaływaniu „obiektywnych wartości (dóbr) kultury”⁸. W tych określeniach pojawia się wyraźnie odniesienie do idealistycznej filozofii człowieka i jego kultury, eksponującej kategorię duchowości ludzkiej i jej doskonalenia jako wyzwania humanistycznego/pedagogicznego. Kluczowym elementem tak rozumianej kultury stają się wobec tego wartości, a przede wszystkim wartości humanistyczne. Wynika z tego, że pojęcie kultury nie jest i nie może być wolne od wartościowania humanistycznego oraz nie może być utożsamiane – jak tego chcą niektórzy antropologowie kulturowi – z wszelkimi sposobami życia grup społecznych, jakie pojawiły się i będą się pojawiać na świecie. Wydaje się jednak, że współczesne przemiany naukowości antropologii kulturowej prowadzą tę dyscyplinę w kierunku humanizacji jej metodologii, w której coraz większego znaczenia nabierają paradygmaty badawcze uwzględniające wymiar aksjologiczny. Pedagodzy nie mają wątpliwości, że kultura ludzka musi podlegać wartościowaniu humanistycznemu (przy założeniu, że humanizm jest kategorią dyskursywną) i że takie podejście nie koliduje z ideą jej naukowego poznania i rozumienia.

(..)

Katarzyna Olbrycht z kolei, przywołując znamienne tezę Sergiusza Hessena o tym, że wychowanie jest kulturą jednostki, zwróciła uwagę na fakt, iż nie można budować koncepcji pedagogicznych opartych na szerokiej, antropologicznej definicji kultury, która w tym ujęciu oznacza wszelkie sposoby życia ludzi, bez ich waloryzacji. W pedagogice kultury wartościowanie humanistyczne jest niezbędnym dopełnieniem analizy i interpretacji wszelkich kultur, które przede wszystkim obejmują wartości duchowe kształtujące człowieka. W podsumowaniu tego wątku autorka stwierdziła:

Dziś szczególnie potrzebna wydaje się odwaga mówienia o celach wychowania opartych na wartościach, zasadach i normach – i w tym sensie o wychowaniu jako kulturze. Starania o kształcenie młodego pokolenia, przystosowanego do akceptowania każdej

7 Irena Wojnar, *Trwała obecność pedagogiki kultury*, w: *Pedagogika kultury – historyczne osiągnięcia, współczesne kontrowersje wokół edukacji kulturalnej, perspektywy rozwoju*, red. Janusz Gajda, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 22.

8 Bogdan Suchodolski, *Pedagogika kultury*, w: *Encyklopedia pedagogiczna*, red. Wojciech Pomykała, Fundacja „Innowacja”, Warszawa 1993, s. 547.

formy zaproponowanej przez coraz mniej określony „świat kultury” i uzasadniający swoje działania coraz bardziej niejasnym „kulturowym” statusem, wydają się pułapką i pedagogiczną ślepą uliczką. Kultura, która zawsze była i wciąż jest kojarzona z niezależnością ducha, nie może się rozwijać w sytuacji wychowawczego treningu adaptowania się ludzi młodych do kultury w sensie: do wszystkiego, co zostanie nazwane kulturą, a co dziś znaczy – wszystkiego, co ma związek z człowiekiem. Pedagodzy kultury koncentrowali swoje poszukiwania na wprowadzaniu wychowanka w takie regiony kultury i takimi metodami, które budowały duchowy rozwój człowieka⁹.

Przy tym nie chodzi tu o jakąkolwiek stratyfikację kultur czy subkultur ani o stosowanie w teorii i praktyce mechanistycznego podziału na „kulturę wysoką/elitarną” i „kulturę niską/popularną”. Jest to kolejna znamienna cecha pedagogiki kultury, odróżniająca jej podejście do tych zjawisk kulturowych i związanych z nimi dylematów edukacyjnych/wychowawczych od stanowisk paradygmatu pozytywistycznego nauk humanistycznych i społecznych. Wartościowanie humanistyczne stosowane w pedagogice kultury nie zasadza się na tych mechanistycznych, sztucznych podziałach, a dotyczy każdego z analizowanych zjawisk kulturowych z osobna. Stojąc na tym stanowisku, Bogdan Suchodolski jednoznacznie sprzeciwiał się takim odgórnym stratyfikacyjnym podziałom w obrębie szeroko rozumianej kultury ludzkiej, uznając, że każda grupa społeczna i istota ludzka posiada swoją niepowtarzalną kulturę, wynikającą z jej historii życia, aktualnych wyborów społecznych i osobistych oraz perspektywnego myślenia o prospołecznej, proosobowej i prohumanistycznej zmianie. Protestował przeciwko tzw. kulturze dwuwarstwowej, czyli waloryzowanej wyżej i niżej, a propagował pedagogiczną ideę obrony tzw. kultury jednowarstwowej, czyli całościowo odpowiadającej danej społeczności i osobie, niezależnie od ich rangi społecznej czy indywidualnej.

(..)

Istotnym z punktu widzenia współczesnej pedagogiki kultury problemem aksjologicznym jest w tym kontekście pedagogiczne interpretowanie zjawisk kultury popularnej. Witold Jakubowski słusznie uznał, że kulturologiczna dychotomia „kultura wysoka/elitarna – kultura niska/popularna” jest bezzasadna, a nawet szkodliwa z pedagogicznego punktu widzenia. Nie chodzi przy tym o rezygnację z wartościowania humanistycznego w pedagogice, ale o stosowanie go bez apriorycznych podziałów stratyfikacyjnych. Zarówno bowiem w zakresie tzw. kultury elitarniej, jak i tzw. kultury popularnej występują zjawiska kulturowe konstruktywne i destruktywne humanistycznie. Autor opowiedział się za traktowaniem kultury ludzkiej i konkretnych kultur grup społecznych jako całości podlegającej permanentnym przemianom. Kultura popularna jest i może być – według Witolda

9 Katarzyna Olbrycht, *Wyzwania wobec kształcenia animatorów społeczno-kulturalnych*, w: *Dylematy animacji kulturalnej*, red. Janusz Gajda, Wiesław Żardecki, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 45.



IV NieKongres Animatorów Kultury w Centrum Kultury w Lublinie, 1-3 lipca 2021. Fot. Maciej Rukasz



Jakubowskiego¹⁰ – istotnym źródłem i nośnikiem wartości humanistycznych i demokratycznych, ważnych w kształceniu ludzkich osobowości w epoce współczesnej.

(...)

Pedagogiczna analiza i interpretacja kultury popularnej wiążą się ściśle z obecnym od przeszło wieku w humanistyce europejskiej wątkiem diagnozy współczesnej rzeczywistości identyfikowanym z hasłem „kryzysu kultury”. Podejście takie koresponduje z wartościującym rozumieniem kultury. Jednak należy zauważyć, że kultura w ogólności i poszczególne kultury ludzkie stałe podlegają transformacji i w myśl aksjomatów pedagogiki kultury stają się aktualnymi zadaniami osobistymi. Eksponowanie kategorii „kryzysu kultury” przynosi co prawda korzyści poznawcze dla humanistyki naukowej, ale zasadza się na kontrowersyjnym założeniu nostalgicznego paradygmatu kultury. Oznacza on, że kiedyś było lepiej, a obecnie jest coraz gorzej. Wszelkie nowe procesy i zjawiska kulturowe mogą nieść ze sobą zarówno konstruktywne, dyskursywne, jak i destruktywne humanistycznie konsekwencje, a z pedagogicznego punktu widzenia istotne jest ich odpowiednie rozpoznanie. Trudno się wobec tego zgodzić z radykalną tezą o pogłębiającym się „kryzysie kultury”, o czym przekonują chociażby elementarna wiedza z zakresu historii kultury ludzkości oraz świadomość utrzymywania się i wzrastania tendencji do eksponowania w większości krajów naszego globu w życiu publicznym i osobistym wartości humanistycznych i demokratycznych. Nie zwalnia to pedagogów z badania kultury współczesnej z zastosowaniem wartościowania humanistycznego¹¹.

”

Eksponowanie kategorii „kryzysu kultury” przynosi co prawda korzyści poznawcze dla humanistyki naukowej, ale zasadza się na kontrowersyjnym założeniu nostalgicznego paradygmatu kultury.

(...)

Pojmowanie kultury na gruncie pedagogiki kultury zasadza się na rozróżnieniu antropologicznego i humanistycznego jej rozumienia¹². Rozumienie antropologiczne obejmuje wszyst-

10 Witold Jakubowski, *Pedagogika popkultury – prolegomena*, w: *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*, red. Witold Jakubowski, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2016, s. 22–23.

11 Dariusz Kubinowski, *Nowe procesy i zjawiska kulturowe jako wyzwanie dla współczesnej pedagogiki kultury – wprowadzenie*, „Pedagogika Kultury” t. 2/2006.

12 Irena Wojnar, *Humanistyczne i antropologiczne rozumienie kultury – kontrowersje i wzbogacenia*, w: *Kultura – wartości – kształcenie*, red. Dariusz Kubinowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.

kie jej kategorie, a zatem kulturę materialną, społeczną i duchową, i może być utożsamiane z pojęciem cywilizacji. Natomiast w rozumieniu humanistycznym kultura to nic innego jak życie duchowe człowieka, w którym szczególnie akcentowane są wartości wysublimowane. Oba podejścia różnią się też w zakresie aksjologicznym. Rozumienie antropologiczne ma wyłącznie charakter opisowo-wyjaśniający, a humanistyczne – dodatkowo wartościująco-postulatywny. Janusz Gajda opowiedział się jednoznacznie za synergią – antropologiczno-humanistyczną – obu tych podejść we współczesnej pedagogice kultury. To także rzecznik szerokiego, globalnego pojmowania kultury oraz przeciwnik konfrontowania jej różnych przejawów, poziomów, dziedzin czy kategorii, co wspiera dawny pedagogiczny postulat „kultury jednowarstwowej”. Wyeksponował znaczenie splotu kultury obiektywnej i subiektywnej w kształceniu człowieka oraz zaproponował pedagogiczną typologię funkcji kultury w życiu człowieka, wyróżniając funkcje: osobowościowotwórczą, określania stylu życia, upowszechniania różnorodnych treści, interpersonalną i ludyczną¹³.

W pedagogice kultury występuje jeszcze jedno istotne z punktu widzenia pedagogicznej teorii animacji kultury rozróżnienie – na kulturę „żywą” i „martwą”. Bogdan Nawroczyński odróżnił te dwie kategorie, eksponując w pierwszym przypadku aspekt czynności, a w drugim – wytworów. Kultura „żywa” ma charakter czynnościowy, procesualny, relacyjny etc. i jest utożsamiana z życiem duchowym człowieka. Kultura „martwa” znajduje swój wyraz wyłącznie w wytworach, które nie są obecnie użytkowe, przekazywane, doskonałe etc., znajdują się jedynie w zasobach dziedzictwa kulturowego, do których nikt już się nie odwołuje autentycznie i twórczo we własnym życiu. Zadaniem pedagogicznym pozostają w takiej sytuacji podtrzymywanie i rozwijanie kultury „żywej” oraz podejmowanie prób ożywienia kultury „martwej”, o ile znajduje to społeczne czy indywidualne uzasadnienie. Oto jak wyjaśniał to Bogdan Nawroczyński:

Aby w pełni zrozumieć, że kultura żywa nie ma charakteru wytworowego, pomyślmy sobie, co by się z nią stało, gdyby tak nagle zahamować w niej wszystkie czynności, pozostawiając tylko wytwory. Byłyby wówczas narzędzia, maszyny – ale nikt by ich nie używał; byłyby dzieła sztuki, ale nikt by się nimi nie rozkoszował; byłyby biblioteki i szkoły, ale nikt by w nich nie studiował; byłyby kościoły, ale nikt by się w nich nie modlił; byłyby serca ludzkie, ale przestałyby wierzyć i kochać; byłyby umysły, ale przestałyby myśleć i tworzyć; byłyby charaktery, ale przestałyby dążyć do coraz dalszych celów, pracować i walczyć...¹⁴

Kultura „żywa” jest w tym ujęciu szczególnym procesem, będącym jednocześnie całością i mnogością. Na tę mnogość składają się trzy procesy szczególne:

- proces wnikażącego używania, co oznacza rozumienie i przeżywanie dóbr kultury;

13 Janusz Gajda, *Pedagogika kultury w zarysie*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2006, s. 164–167.

14 Bogdan Nawroczyński, *Życie duchowe. Zarys filozofii kultury*, Księgarnia Wydawnicza „F. Pieczętkowski i S-ka”, Kraków–Warszawa 1947, s. 134–135.



- proces kształtowania się, czyli przygotowania do czynnego i twórczego udziału w kulturze w rezultacie rozumienia i przeżywania dóbr kultury;
- proces tworzenia, to znaczy wytwarzania nowych dóbr kultury¹⁵.

Wymienione trzy procesy życia duchowego wplecione są w fundamentalne relacje między kulturą, kształceniem i osobowością człowieka. Kultura „żywa” staje się więc w ramach tych relacji celem kluczowym podejmowanych intencjonalnie zabiegów pedagogicznych

Termin „animacja” – podobnie jak pojęcie kultury – ma źródłosłów łaciński, istotny z pedagogicznego punktu widzenia. Słowo *anima* znaczy tyle, co: „wiatr, (od)dech, dusza; istota żywa”, a *animare* – „ożywiać, tchnąć duszę”. Stąd wywodzi się także sens określenia „animator”, czyli „ożywiciel”. Pośrednio etymologia ta prowadzi także do słowa „animusz”, które znaczy tyle, co: „zapał, fantazja, werwa, energia; rezon, kontenans, kuraż, brawura, odwaga”¹⁶. Dodatkowo w języku łacińskim występują takie określenia, jak: *anima* – „powiew, wiatr”, „dusza, siła żywotna, pierwiastek życia, życie”; *animatio* – „ożywienie”; *animatus* – „ożywiony”, „dziarski, odważny”; *animus* – „ożywić, obdarzyć życiem”, „przemienić w coś”, „ożywieniem napełnić, odwagą napełnić”¹⁷.

”

Działalności animacyjnej w życiu społecznym nie można odnosić wyłącznie do kultury, gdyż ma ona znacznie szerszy, uniwersalny sens pedagogiczny.

Jak z tego wynika, najważniejszym synonimem „animacji” jest kategoria „ożywiania”, a dokładniej – w sensie pedagogicznym – ożywiania duchowości człowieka, której towarzyszy przemiana osobowa. Barbara Jedlewska¹⁸, dokonując obszernego przeglądu źródeł leksykalnych odnoszących się do terminów: „animacja” i „animator”, wskazała właśnie na te kategorie jako kluczowe w rozumieniu idei działalności animacyjnej w ujęciu pedagogicznym, w odróżnieniu od używania tego terminu w kontekście „ożywiania przedmiotów”, jak w filmie animowanym, animacji lalek w teatrze czy animacji komputerowej. Przy tym należy podkreślić, że działalność animacyjnej w życiu społecznym nie można odnosić wyłącznie do kultury, gdyż ma ona znacznie szerszy, uniwersalny sens pedagogiczny¹⁹. W literaturze przedmiotu wyróżnia się kilka charakterystycznych podejść do rozumienia i definiowania animacji w perspektywie pedagogicznej, mianowicie jako: kierunku

15 Tamże, s. 137–157.

16 Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych...*, dz. cyt., s. 38.

17 *Słownik łacińsko-polski...*, dz. cyt., s. 37–38.

18 Barbara Jedlewska, *Elementy teorii animacji społeczno-kulturalnej*, w: *Pedagogika i kultura: pomiędzy teorią a praktyką*, red. Wojciech Bobrowicz, Oficyna Wydawnicza „Verba”, Lublin 2009, s. 25–27.

19 Małgorzata Kopczyńska, *Animacja społeczno-kulturalna: podstawowe pojęcia i zagadnienia*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa 1993, s. 56.

działania, całościowego procesu, pojedynczej formy, metody lub zespołu metod, sztuki postępowania czy wręcz osobnej koncepcji lub paradygmatu²⁰.

Barbara Jedlewska proponowała następujące ujęcie istoty animacji jako idei pedagogicznej, wpisując ją w interdyscyplinarne podstawy i humanistyczne przesłania współczesnej pedagogiki kultury:

Istota działalności animacyjnej sprowadza się [...] do odkrywania i wyzwiania potencjałów twórczych tkwiących w jednostkach i grupach, pobudzania ich aktywności i kreowania twórczych postaw. Animacja głosi idee integracji, partycypacji, szacunku do wartości indywidualnych i grupowych, doniosłość komunikacji społecznej, wiary w każdego człowieka i jego potencjał twórczy. Koncentruje się na człowieku jako osobie, uznaje jej indywidualną aktywność za wartość autoteliczną, wspomaga rozwój tej aktywności²¹.

Ponadto autorka zwróciła uwagę na uniwersalność animacji jako swoistej działalności wychowawczej/edukacyjnej realizowanej w różnych kontekstach kształcenia osobowości człowieka. Oto jak to ujęła:

W „animacyjnym modelu” edukacji – chodzi o przygotowanie podmiotu do samodzielnych, kreatywnych przedsięwzięć poprzez zastosowanie serii zabiegów wyzwających twórcze potencjały, pobudzających i motywujących do aktywności, wspomagających rozwój, dodających wiarę we własne możliwości. Tak pojęta ma służyć kształtowaniu między innymi zdolności inspirowania, zachwywania, zauroczenia, fantazjowania, radości poznawania, wzruszania, zaciekawienia, refleksji, radości tworzenia, samodzielności myślenia, radości uczenia się. Animacja jest specyficznym sposobem oddziaływania wychowawczego²².

W definicjach tych pojawiają się nowe – w stosunku do źródłowego „ożywiania” i terminów pochodnych – (do)określenia istoty animacji jako idei pedagogicznej. Stanowi to z jednej strony teoretyczne rozwinięcie rdzenia semantycznego tego pojęcia, a z drugiej wprowadza nowe istotne wątki w aspekcie praktycznym w kontekście współczesnych przemian cywilizacyjnych. Barbara Jedlewska wydatnie korzysta przy tym z koncepcji autorów francuskich, starając się adaptować je do realiów i potrzeb rodzimego środowiska pedagogicznego.

(...)

20 Janusz Kargul, *Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1997, s. 99–100 oraz Barbara Jedlewska, *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, s. 136–137.

21 Barbara Jedlewska, *Animacja społeczno-kulturalna w nurcie współczesnej pedagogiki kultury*, „Pedagogika Kultury” t. 1/2005, s. 183–184.

22 Barbara Jedlewska, *Elementy teorii animacji...*, dz. cyt., s. 48.



UPRAWA PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Tak jak pstrąg nie może żyć bez czystej wody, tak animator kultury nie może obyć się bez przestrzeni publicznej. Traktujemy ją jednak jako coś oczywistego, co zawsze istnieje, podobnie jak od animatora oczekujemy, że poradzi sobie w każdych okolicznościach. Autorka polemizuje z tymi „oczywistościami”. Jej tekst powinien być lekturą obowiązkową, ponieważ werbalizuje i systematyzuje to, co zawsze intuicyjnie wiedzieliśmy, ale czego nie umielibyśmy opisać własnymi słowami.

Pewne społeczne warunki muszą być spełnione, aby dało się stosować praktyki animacyjne. Dotyczą one zwyczajów porozumiewania się w społeczności. Pierwszym z nich jest właśnie przestrzeń publiczna będąca wspólnym wyobrażeniem członków społeczności, że każdy z nich może publicznie zabrać głos czy wyjść z jakąś inicjatywą. Brak takiej niepisanej umowy powoduje, że nikt nie chce „wyjść przed szereg”. Do kształtowania przestrzeni publicznej służy dyskurs, czyli komunikacja na temat zasad komunikacji. Przestrzeń publiczna „umożliwia świadome praktykowanie podmiotowości społecznej, podczas gdy dyskurs zapewniać ma równość w dostępie do tej praktyki”. Autorka podaje wiele

wskazówek, jak to robić, czy to w grupie dorosłych czy w szkolnej klasie. W dwóch miejscach pozostawia jednak miejsca na domysły.

Po pierwsze, dlaczego akurat animator kultury miałby być twórcą i strażnikiem przestrzeni publicznej i zasad zdrowej komunikacji społecznej, a nie ktoś pełniący publiczne funkcje? Na pewno dlatego, że sam korzysta z tej przestrzeni, więc musi przekształcać otoczenie pod swoje potrzeby, jak bóbr budujący tamę na strumyku. Ale może też dlatego, że podejrzewamy animatorów o posiadanie pewnych unikalnych kompetencji i cech charakteru niezbędnych przetrwania i rozwoju społeczeństwa?

Po drugie, czy animator jest zawsze apolityczny? Zasadniczo tak, ale może się zdarzyć na odwrót, że to politycy wkroczą na pole działalności animatorów. Taka sytuacja jest prawdopodobna, kiedy praktykowanie podmiotowości społecznej i dbanie o równy dostęp do niej politycy uznają za sprzeczne ze ich dążeniami. Co wtedy? Wtedy warto sięgnąć do tekstu Marii Mendel *Postanimacja w postdemokracji*.

ANIMACJA JAKO BUDOWANIE DEMOKRACJI W KULTURZE

Ewa Bobrowska

Animacja społeczna i kulturowa to idea, która w Polsce już od dawna nie jest nowa. Jej wpływy zaczynają się jeszcze w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, a po 1989 roku została tak powszechnie przyjęta, że wyparła to, co dawniej nazywano organizowaniem działalności kulturalnej, a nawet upowszechnianiem kultury. Głównym źródłem inspiracji dla piszących o niej w Polsce była literatura francuska, ale w miarę jej rozwoju sięgano także do innych źródeł, próbując jednak nadać jej kształt odpowiedni do polskich warunków. Napisano o tym wiele, ale wciąż nie powstała jasna wykładnia, w jaki sposób połączyć ze sobą dwa zawarte w niej dążenia: pierwsze, zgodnie z którym człowiek biorący udział w działaniach animacyjnych powinien się cieszyć prawdziwą wolnością, oraz drugie, głoszące, że animacja łączyć ma ze sobą ludzi we wspólnoty. Z połączenia tych dwóch postulatów wynika, że każdy tworzący grupę człowiek ma się cieszyć swobodą działania, a jego aktywność nie tylko nie powinna zagrażać stabilności grupy, ale wręcz przez tę grupę powinna być akceptowana. Jeśli weźmie się pod uwagę, że żadna grupa społeczna nie może istnieć bez rozwiązania kwestii władzy, że jej trwanie wymaga określenia jakichś zasad członkostwa, a co za tym idzie, pewnych wymagań stawianych jej uczestnikom, łatwo zauważyć, że zbudowanie wspólnoty złożonej z wolnych ludzi nie jest zadaniem łatwym. Problem ten w tekstach poświęconych animacji najczęściej jednak w ogóle nie jest zauważany. Niezależnie od tego, czy pisząc o niej, osadza się ją w pedagogice kultury, w antropologii kultury czy nawet w rozwijanej w duchu Heleny Radlińskiej animacji społecznej, niewiele uwagi poświęca się wytwarzanym w jej toku strukturom społecznym. To, co nazywane jest animacją, coraz bardziej oddala się w rezultacie od jej wyjściowej idei. Terminu tego używa się, przykładowo, w stosunku do organizowania imprez dla uczestników, których wolność sprowadzona jest do samej możliwości wyboru wydarzenia z przedstawionej im oferty programowej albo też utożsamia się z animacją pielęgnującą tradycyjnych wartości¹. Te i inne podobne im działania niewątpliwie są bardzo potrzebne, byłoby jednak

¹ Dariusz Kubinowski, *Współczesne paradygmaty animacji kultury*, w: *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, red. Dariusz Kubinowski, Urszula Lewartowicz, UMCS, Lublin 2013, s. 132.

Ewa Bobrowska, *Animacja jako budowanie demokracji w kulturze*, „Dyskursy Młodych Andragogów” 2019, R. 20/2019, s. 331–344, <https://doi.org/10.34768/dma.vi20.30>





dużą szkodą, gdyby wyparły z przestrzeni publicznej to, co jest istotą animacji – jej zorientowanie na indywidualną wolność z jednoczesnym dążeniem do budowania wspólnoty.

Podejmując ten problem, staram się przyczynić do zmiany tej sytuacji. Próbuję przekonać, że szczególnie w polskich warunkach potrzebna jest dyskusja na temat struktur społecznych w animacji, zwracam następnie uwagę na dwa rozwiązania tej kwestii, które wedle mojego zdania uzupełniają się wzajemnie. Oba powstały w ramach dyskusji na temat demokracji, mimo to – albo może właśnie dlatego – wydają się one godną przemyślenia odpowiedzią na potrzeby animacji.

”

Jest istotą animacji – jej zorientowanie na indywidualną wolność z jednoczesnym dążeniem do budowania wspólnoty.

OPUSZCZONA PRZESTRZEŃ PUBLICZNA

Animację opisuje się zazwyczaj jako ożywianie innych, co w mniej metaforycznym języku oznacza, że jej celem jest pobudzanie ludzi do podjęcia własnej aktywności. Animator nie interesuje się jednak wszelką ludzką aktywnością, ale tylko pewnym jej rodzajem – nie wkracza w prywatne sprawy innych osób, nie stara się też o to, by włączać ich w struktury państwowe, jego dążeniem jest uruchomienie wokół siebie działań nazywanych oddolnymi. W ten sposób określa się – jak wiadomo – działania, które są niezależne od państwa; ludzie podejmują je z własnej woli i na własną odpowiedzialność, występują więc jako osoby prywatne, jednocześnie jednak wykraczają poza granice spraw prywatnych, bardziej lub mniej bezpośrednio odnosząc się do tego, co uznawane jest za publiczne. Obszar, w którym mieszczą się działania oddolne, nie przynależy zatem ani do sfery prywatnej, ani do państwa, jest obszarem pośrednim między nimi i jako taki zyskał miano przestrzeni² publicznej³. W tej przestrzeni właśnie odbywa się animacja. W polskim społeczeństwie jej sytuacja jest jednak szczególna, ponieważ przestrzeń publiczna jest tu odwiedzana stosunkowo rzadko. Sprawia to, że przed animacją stoją takie zadania, jakie w tych społeczeństwach, w których przestrzeń publiczna jest częściej odwiedzana, w ogóle nie są z nią łączone, powodzenie działań animatora w dużej mierze zależy bowiem od tego, czy uda mu się zbudować „rusztowania”, na których oparte będą konkretne działania: czy po

2 Na określenie tego, co nazywam tu przestrzenią, używa się też słowa sfera, ale dla jasności wyводу w tym miejscu posługuję się słowem przestrzeń, by słowo sfera zachować dla sfery publicznej w rozumieniu, jakie nadał jej Jürgen Habermas i które omawiam w drugiej części tekstu.

3 Jerzy Szacki, *Wstęp*, w: *Ani książkę, ani kupiec: obywatel. Idea społeczeństwa obywatelskiego w myśli wspólczesnej*, red. Jerzy Szacki, Znak, Kraków 1997.

pierwsze uda mu się przestrzeń publiczną jakoś zagospodarować, a po drugie – wzbudzić w świadomości ludzi jej wyobrażenie.

Określając przestrzeń publiczną jako obszar usytuowany pomiędzy dwoma pozostałymi sferami (prywatną i państwową⁴), chcąc nie chcąc, wywołuje się wrażenie, że ten obszar jest dany, tak jak dany jest krajobraz albo przestrzeń między dwoma budynkami, przestrzeń publiczna jest tymczasem zjawiskiem społecznym, które istnieje o tyle, o ile członkowie społeczeństwa podejmują w niej działania. Bez nich jest jedynie potencją, czymś, co może zaistnieć, ale w danej chwili nie jest wytworzone – nie ma ani swoistych struktur, ani własnych bohaterów, nie ma więc niczego, na czym można by się oprzeć, chcąc podjąć w niej jakąś aktywność⁵. Do tych pragmatycznych trudności dochodzi druga, mniej uchwytna komplikacja, która związana jest z tym, co Charles Taylor⁶ nazywa społecznym imaginariem, czyli z podzielanymi przez członków społeczności wyobrażeniami o rzeczywistości. Człowiek – jak wyjaśnia Taylor – podejmując jakąkolwiek aktywność, osadza ją w określonym kontekście, do tego, by ją zaplanować i potem zrealizować, musi więc w pewien sposób ów kontekst sobie wyobrazić; o imaginariem można by powiedzieć, że jest zbiornicą takich gotowych, wspólnych wyobrażeń. Porównać je można do presupozycji, ponieważ podobnie jak ona dopełnia sens zdania, tak też one są niewyrażonymi, ukrytymi założeniami na temat tego fragmentu rzeczywistości, w którym ktoś decyduje się wykonać określone działanie, ono zaś dzięki usytuowaniu go na tle imaginariem nabiera sensu zarówno dla tego, kto to działanie podejmuje, jak i dla tego, kto, patrząc z zewnątrz, próbuje je zrozumieć. Aby odgrywać taką rolę, społeczne imaginariem nie może być własnością pojedynczej osoby – jej osobistym wspomnieniem czy swobodną fantazją – ale musi być mu przypisane przekonanie, że świat jest właśnie taki, jak to jest w nim przedstawione i ten pogląd musi być wspólny dla całej społeczności. W istocie więc wyobrażenia składające się na imaginariem mają status wiedzy. Różnią się jednak od wiedzy teoretycznej. Przynależąc do wiedzy potocznej, nie są wyraźne, są raczej trudnymi do werbalnego wyrażenia obrazami i dlatego Taylor nazywa je wyobrażeniami, a nie na przykład pojęciami. Te ogólne rozważania Taylora dotyczące imaginariem odnoszą się również do przestrzeni publicznej. Mając „pod ręką” wyobrażenie o niej, będziemy gotowi angażować się w oddolne działania, bo będą one dla nas sensowne, jeśli natomiast w naszym imaginariem nie wytworzy się jej obraz, wtedy też samo to działanie wyda nam się bezsensowne. Podobnie, jak pozbawione sensu byłoby czekanie na tramwaj w mieście, w którym tramwaje nie jeżdżą.

Animator, który rozpoczyna swoje działania w środowisku, w którym przestrzeń publiczna nie jest przez ludzi odwiedzana i którzy w konsekwencji nie wykształcili o niej wyobrażenia, staje więc przed zupełnie innym zadaniem, aniżeli taki, który zwraca się do społeczności z już wykształconą przestrzenią publiczną. Sytuacja tego ostatniego jest

4 W źródle: „prywatną i publiczną” (przyp. red. *NieAntologii*).

5 Innymi słowy w społeczeństwie mogą istnieć jedynie przestrzeń prywatna oraz państwowa, tak, jak to było za czasów PRL, kiedy tak zwane oddolne działania były w istocie inicjowane przez państwo. Przestrzeń publiczną wypełnioną oddolnymi działaniami starała się rozwinąć nielegalna wtedy opozycja.

6 Charles Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, Znak, Kraków 2010.



pod tym względem stosunkowo prosta, swoje działania rozpoczyna on wśród ludzi, którzy w dużej mierze są już na nie przygotowani, dysponują tym „rusztowaniem”, jakim jest zagospodarowana przestrzeń publiczna, a jego zadaniem jest przekonanie ich do tego, by w od dawna im znanych, wręcz oczywistych warunkach teraz i z konkretnymi osobami zechcieli się w coś zaangażować. Uzasadnione jest w tej sytuacji koncentrowanie się głównie na pojedynczych ludziach, mobilizowanie ich, wzbudzanie w nich poczucia, że dysponują wartościowym, godnym zaprezentowania potencjałem kulturowym, innymi słowy, animator może liczyć na to, że jego praca okaże się skuteczna, gdy skupi się na tym tylko, co rozgrywa się na poziomie indywidualnym. Taka metoda działania nie jest jednak wystarczająca wtedy, gdy animator stara się „ożywić” społeczność, w której przestrzeń publiczna jest słabo zagospodarowana. Jego pierwszym problemem jest wtedy strukturalna pustka⁷ i to ona w dużej mierze wyjaśnia trudności, na jakie natrafia animator – ona wyjaśnia, dlaczego nie udaje mu się skłonić ludzi do włączania się w działania albo też jeśli nawet uda mu się „tchnąć” w nich tego ducha, o którym się tak chętnie w animacji mówi, to łatwo się on wyczerpuje⁸.

”

Mając „pod ręką” wyobrażenie o niej, będziemy gotowi angażować się w oddolne działania, bo będą one dla nas sensowne.

O ile więc tam, gdzie zagospodarowana jest przestrzeń publiczna, wystarczy, gdy animacja skoncentrowana jest na jednostkach, gdyż potrzebne struktury są już nie tylko wykształcone, ale funkcjonują jako oczywiste, niepodawane w wątpliwość warunki działania, o tyle tam, gdzie jej nie ma, takie warunki dopiero trzeba stworzyć. Nie można wtedy koncentrować się jedynie na jednostkach, ale trzeba również uwzględnić potrzebę kształtowania możliwie trwałych relacji między nimi. Oznacza to, że animator powinien uruchomić złożony proces

7 Por. Ewa Bobrowska, *Podmiotowość społeczna a animacja. Uwagi na marginesie najnowszych raportów o kulturze*, „Pedagogika Społeczna”, nr 1 / 2012, s. 519.

8 Problem, który staram się tu opisać, bardzo dobrze uświadamiała sobie w okresie międzywojennym Helena Radlińska. Opisując wiejskie społeczności, zwracała uwagę na to, że są one ubogie w formy życia społecznego, podkreślała przy tym, że ludzie o dużych zdolnościach i zamiłowaniu do działania społecznego często nie mają szansy na to, by się rozwinąć, rezygnują bowiem z aktywności, nie mając wsparcia w odpowiednich strukturach, dlatego poszukiwanie nowych form życia społecznego, które stałyby się podstawą wspólnego działania, uznawała za jeden z ważnych celów działalności społecznej. Jedną z ciekawszych instytucji, jakie w związku z tym proponowano w ówczesnej pedagogice społecznej, stanowił dom ludowy, który w formie wykształconej w Polsce był w istocie próbą ustanowienia sfery publicznej w lokalnej społeczności. We własnym, dziś nieco archaicznym języku Radlińska wskazywała więc na znaczenie struktur społecznych w działalności społecznej, a jednocześnie poszukiwała takich, które byłyby pomocne w zbliżeniu się (bo przecież nie w pełnym osiągnięciu) stanu, który uznawała za idealny, czyli harmonii między jednostką a jej społecznym otoczeniem, por. Ewa Bobrowska, *Przemiany modelowe instytucji domu kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.

nazywany instytucjonalizacją⁹, w wyniku którego wykształciłyby się odpowiednie normy społeczne, zakorzenione i uprawnocnione w wiedzy potocznej. Z jednej strony możemy zatem mówić o animacji, która rozgrywa się pomiędzy ludźmi, z drugiej zaś o takiej, która jest zorientowana na jednostki. Być może na tym rozróżnieniu opierać się powinien podział na animację kulturową oraz społeczną. Gdyby przyjąć takie założenie, trzeba by zauważyć, że animacja kulturowa w polskich warunkach nie może się obyć bez społecznej¹⁰.

Nieprawdziwe byłoby oczywiście stwierdzenie, że w Polsce nikt nie posługuje się wyobrażeniem przestrzeni publicznej albo że jest ona zupełnie niezagospodarowana, z badań wynika jednak, że doświadczenia z nią związane ma za sobą mniejszość polskiego społeczeństwa i – co ważniejsze – ten stan rzeczy utrzymuje się od początku transformacji. Wedle jednego z ostatnich raportów CBOS¹¹ jakąś formę aktywności w organizacjach obywatelskich deklaruje, przykładowo, 40 procent respondentów, ale – jak można przypuszczać – jeszcze mniej jest w nią faktycznie zaangażowanych¹². Oddolne, publiczne działania nie należą też do tych, które byłyby szczególnie preferowane – większość z nas swój czas wolny woli spędzać wśród bliskich i znajomych, czyli nie opuszczając swojej sfery prywatnej¹³. Na mapie polskiego społeczeństwa z pewnością znalazłyby się zatem takie obszary, w których przestrzeń publiczna jest dobrze rozwinięta, ale więcej miejsca muszą na niej zająć pola pod tym względem blade, oznaczające, że ta przestrzeń jest w nich słabo albo wręcz wcale nierozwinięta.

SFERA PUBLICZNA

Stwierdzenie, że celem animacji powinno być zagospodarowanie przestrzeni publicznej bez podania dodatkowych warunków, byłoby jednak zbyt ogólne, a może nawet mylące. Jerzy Szacki, na którego definicji dotąd się opierałam, wykorzystał w niej tylko dwa kryteria, pierwsze dotyczy tego, w jakiej roli wykonywane jest działanie (prywatnej czy publicznej),

9 Peter L. Berger, Thomas Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2010.

10 Uwaga ta dotyczy zwłaszcza animacji osadzonej w pedagogice kultury (Dariusz Kubinowski, Urszula Lewartowicz, *Animacja kultury w perspektywie pedagogicznej. Studia i szkice*, Impuls, Kraków 2018), w której nacisk kładzie się na kształtowanie systemu wartości uczestników. O postępowaniu człowieka nie decydują jednak tylko jego własne dążenia. Pod wpływem warunków, w jakich się znajduje, może on uznać, że zmuszony jest do odstąpienia od swoich wartości albo wręcz te warunki mogą na niego tak wpływać, że koryguje swój system wartości. Pomijanie kwestii warunków, w jakich człowiek działa, powoduje, że w istocie wymaga się od niego heroizmu, a przecież wiadomo, że tylko niewielki procent społeczeństwa stać na czyny bohaterskie. Nie umniejszając więc znaczenia systemu wartości człowieka, musimy rozejrzeć się również za trwałymi formami życia społecznego, które z wartościami wpisanymi w ideę animacji pozostają w zgodzie.

11 *Aktywność Polaków w organizacjach obywatelskich*, Komunikat z badań nr 29, CBOS, 2018, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_029_18.PDF.

12 W badaniu nie sprawdzano, na czym polega przynależność do organizacji, czy jest ona związana z rzeczywistą aktywnością, czy też jest tylko formalna.

13 *Aktywności i doświadczenia Polaków w 2017 roku*, Komunikat z badań nr 17, CBOS, 2017, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_017_18.PDF.



drugie – do jakich spraw (publicznych czy prywatnych) się ono odnosi. Przestrzeń publiczna jest w tym ujęciu rozumiana bardzo szeroko i nic w nim nie przesądza, jakimi wartościami mieliby się kierować zaangażowani w nią ludzie albo jakiego rodzaju struktury mieliby budować. W ramach przestrzeni publicznej mogą się więc znaleźć także sprzyjające działaniom agresywnym albo skierowane przeciwko całym kategoriom społecznym oddolnie wytworzone struktury autorytarne. W animacji takie struktury i takie wartości nie są jednak pożądane.

Intuicyjnie z działaniami oddolnymi wiążemy konotacje pozytywne, pożądane wartości, w tym dobro wspólne, można jednak na różne sposoby interpretować, można robić to nawet w taki sposób, który prowadzi do akceptacji ideologii antydemokratycznych, animacja swoją atrakcyjność zawdzięcza tymczasem orientacji prodemokratycznej. Nie mam tu na myśli demokracji rozumianej w sensie politycznym, ponieważ tych kwestii w ogóle w animacji się nie porusza, ale demokrację społeczną praktykowaną głównie w związku z szeroko rozumianym uczestnictwem w kulturze. Jeśli więc można łączyć animację z jakąś polityką, to jedyne tropy prowadzą do polityki kulturalnej, a w jej ramach do tak zwanego budowania demokracji w kulturze¹⁴. W Polsce animacja zaistniała jeszcze w czasach PRL-u jako konkurencja dla ideologii totalitarnej. Zorientowana była na podmiotowość ludzi, a jej przewodnią ideą było ośmielanie ich do korzystania z prawa do decydowania, w jakiej kulturze będą uczestniczyć i czym się będą interesować, a jednocześnie do tego, by te dążenia realizowali, współdziałając z innymi ludźmi. Nacisk na wolność jednostki został więc w tej koncepcji ściśle powiązany z myśleniem wspólnotowym – jednostka wybrane przez siebie cele osiągać miała nie w konflikcie z innymi, ale przeciwnie – w porozumieniu i współpracy z nimi.

Pogodzenie tych dwóch postulatów w rzeczywistości nie jest jednak łatwe. Z tego też powodu wspólnoty, w których wytwarza się solidarność między ludźmi, a jednocześnie zachowana jest ich indywidualna wolność, niektórzy autorzy nazywają wyjątkowymi¹⁵, a próbując odkryć ich sekret, opisują stojące u ich podstaw rozwiązania strukturalne. Podejmując dyskusję na ich temat, trzeba jednak najpierw zastanowić się, czy rozstrzygnięcie z góry, jakie struktury są odpowiednie w animacji, nie pozostaje w sprzeczności z jej własnymi założeniami, czy, innymi słowy, określenie cech strukturalnych takiej wspólnoty nie prowadzi do ograniczenia wolności ludzi biorących udział w działaniach animacyjnych. Uwaga ta dotyczy również wartości, na których owe struktury miałyby być umocowane. Niemal oczywiste wydaje się, że wolnościowe struktury powinny być oparte na takich wartościach, jak szacunek dla drugiego człowieka, ale im bardziej wydłużać się będzie listę

oczekiwanych wartości, tym bardziej wątpliwa będzie się stawać wolność uczestnika. Dla czego ktoś inny miałby decydować o jego wartościach, kto miałby listę pożądanych wartości stworzyć, czym powinien się w tym kierować, ile i jak ogólnie opisane wartości należałoby na takiej liście umieścić? Im bardziej próbuje się znaleźć rozwiązanie tych kwestii, tym wyraźniej widać, że koncentrując się na samych tylko wartościach i w nich tylko upatrując gwarancji zbudowania postulowanej wspólnoty, niejawnie, „tylnymi drzwiami” wprowadza się do myślenia to, co zgodnie z wyjściowymi deklaracjami miało być zwalczane. Postulowana w animacji wspólnota przestaje być wspólnotą ludzi wolnych.

Wspólnoty, w których wytwarza się solidarność między ludźmi, a jednocześnie zachowana jest ich indywidualna wolność, niektórzy autorzy nazywają wyjątkowymi.

”

Próba przesądzenia, jakie struktury społeczne są odpowiednie dla animacji, wydaje się więc obciążona dużym ryzykiem. Łatwiej byłoby wymienić struktury, które na pewno są w konflikcie z jej ideami aniżeli takie, które są z nimi zgodne, ale to nie byłoby wystarczającym rozwiązaniem problemu. Nasuwa się jednak inna możliwość. Myśl stojącą u jej podstaw streścić można następująco: próbując zbudować wspólnotę złożoną z ludzi, którzy będą w niej mogli praktykować swoją indywidualną wolność, nie tracąc jednocześnie poczucia więzi ze sobą i odczuwając wzajemną solidarność, trzeba nie tyle rozstrzygać o tym, jakie powinny być relacje między nimi, ile zapewnić im takie urządzenie, dzięki któremu będą mogli wspólnie zastanawiać się nad tym, jak te relacje ukształtować i jakie cele chcieliby wspólnie osiągać. Trzeba też zadbać o to, by wypracowana przez nich opinia była uwzględniana przez te czynniki, które dysponują w danym układzie władzą, by zatem skutkiem ich decyzji były realne działania.

W zaproponowanym tu rozwiązaniu nietrudno rozpoznać to, co nazywane jest sferą publiczną w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Jürgen Habermas¹⁶. Oddolna aktywność w takiej sferze podejmowana jest w specjalnym celu – z zamiarem wytworzenia opinii publicznej. Opinia publiczna – przypomnijmy – podobnie, jak tak zwana opinia wspólna (albo uniwersalna) jest opinią podzielaną przez znaczną część albo nawet całość społeczeństwa, o ile jednak ta druga przekazywana jest z pokolenia na pokolenie w niepoddawanym refleksji procesie, o tyle opinia publiczna powstaje w toku racjonalnej debaty, to, czy obowiązuje, zależy zatem od przedstawionej w niej argumentacji. W demokratycznych społeczeństwach taka uargumentowana opinia odgrywa szczególną rolę. Sfera publiczna nie jest wyposażona w polityczną władzę, nie ma więc własnych mocy potrzebnych do tego, by wypracowaną w niej opinię wdrażać w życie, mimo to wykazuje ona niemałą siłę oddziaływania. Zawdzięcza ją temu, iż władza jest tam zobowiązana do respektowania opinii

14 Maria Chełmińska, *Warunki rozwoju kultury na szczeblu lokalnym. Europejskie modele rozwiązań systemowych a sytuacja w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1993. Chełmińska odróżnia od siebie dwa cele polityki kulturalnej: demokratyzowanie kultury, czyli udostępnianie odbiorcom kultury już uznanej za wartościową, oraz budowanie demokracji kultury, czyli stwarzanie warunków do tego, by ludzie sami decydowali o tym, jaka kultura zastępuje na to, by w niej uczestniczyć. O ile to, co Chełmińska nazywa demokratyzowaniem kultury, odpowiada upowszechnianiu kultury, o tyle animacja – budowaniu demokracji w kulturze. W nawiązaniu do tego rozróżnienia można więc powiedzieć o animacji, że jest budowaniem demokracji w kulturze.

15 Jeffrey C. Alexander, *Theorizing the Good Society: Hermeneutic, Normative and Empirical Discourses*, „The Canadian Journal of Sociology” nr 3/2000, t. 25, s. 271–309.

16 Jürgen Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2008.



publicznej, liczenia się z nią i uwzględniania jej w swoich decyzjach oraz działaniach. Sfera publiczna nie tylko więc cieszy się niezależnością od aktualnej władzy politycznej, ale również wywiera na nią wpływ, a poprzez to – na procesy toczące się w życiu społecznym. Ci, którzy biorą udział w tej sferze, mają dzięki temu możliwość nie tylko swobodnego wypowiedzenia się w różnych kwestiach, ale również wpływania na rzeczywistość, mogą więc doświadczać tego, co nazywamy podmiotowością społeczną.

Sferze publicznej przypisuje się jednocześnie zdolność wytwarzania solidarności między ludźmi, dlatego niektórzy autorzy nazywają ją również wspólnotą obywatelską¹⁷. Sfera publiczna jest jednak wspólnotą bardzo specyficzną. W odróżnieniu od wspólnoty tradycyjnej nie obejmuje ona całości życia jednostki, przeciwnie, uczestniczy się w niej tylko aspektem osobowości, odkładając na bok, „zawieszając” swoje role społeczne, po to, by jedyną pełnią w tej sferze rolę uczynić rolę indywidualnej osoby. W ten sposób w obrębie sfery publicznej zapewniana jest równość wszystkich, a jednocześnie chronione prawo każdego do życia wedle własnej drogi, każdy bowiem, opuszczając tę sferę, powraca do swoich grup społecznych oraz odgrywanych tam, odłożonych na chwilę ról społecznych.

O sferze publicznej pisze się najczęściej w kontekście wielkich społeczeństw funkcjonujących w obrębie całego państwa, jeśli jednak ma być ona zastosowana w animacji, to oczywiście skala takiej sfery musi być inna, zakres spraw objętych działaniami animatora jest bowiem znacznie mniejszy. Spróbujmy więc wyobrazić sobie taką, nazwijmy ją, mikroferę na przykład w domu kultury¹⁸. O tym, że taka sfera rzeczywiście została w nim wykształcona, świadczyłoby przede wszystkim to, że tę instytucję odwiedza się nie tylko po to, by wziąć udział w jakimś konkretnym wydarzeniu czy kursie, ale również by posiedzieć, napić się herbaty, pogadać z innymi. Uczestnictwo w zorganizowanych zajęciach przeplata się tu zatem z udziałem w takich swobodnych spotkaniach i rozmowach. Ponieważ ludzie, którzy biorą w nich udział, na różne sposoby są zaangażowani w to, co dzieje się w domu kultury, często o tym właśnie ze sobą rozmawiają. Poszczególne grupy zadaniowe (zespoły, kursy itp.) nie są dzięki temu oddzielone od siebie nawzajem, ale są niejako zaczepione we wspólnej przestrzeni, w której można dzielić się informacjami o tym, czym każda z nich się zajmuje, komentować to i oceniać. Można by powiedzieć, że toczące się w domu kultury życie znajduje w takich rozmowach swoje odbicie. Nietrudno także przejść w takich rozmowach od faktów do projektów, do zastanawiania się nad nowymi działaniami. W ten sposób ta swoista mikrofera publiczna w domu kultury odgrywa rolę analogiczną do tej, jaką przypisuje się sferze publicznej w obrębie wielkich społeczeństw, jest miejscem, w którym dochodzi do integracji uczestników domu kultury i które jednocześnie jest podstawą dla świadomego praktykowania przez nich podmiotowości społecznej.

17 Jeffrey C. Alexander, *Theorizing the Good Society... oraz Civil Society I, II, III: Constructing and Empirical Concept from Normative Controversies and Historical Transformations*, w: *Real Civil Societies*, red. Jeffrey C. Alexander, Sage Publication, Londyn 1998, s. 1–20.

18 Przykład ten nie jest wymyślony, opieram się na obserwacjach domu kultury, w którym taką sferę udało się wykształcić, por. Ewa Bobrowska, *Szczęście publiczne w Podłężu*, inspiro.org.pl 2015, <https://inspiro.org/2017/05/03/szczesciepublicznewpodlezu/>

Zauważmy, że owej mikrosfery publicznej nie mogą zastąpić rozwiązania formalne, takie jak choćby zwoływane przez dyrekcję domu kultury zebrania z uczestnikami. Bez możliwości wcześniejszej wymiany myśli i pomysłów nie znają się oni ze sobą na tyle, by móc wytworzyć sobie opinię o wspólnych sprawach, nie mają więc podstaw do tego, by biorąc udział w zebraniach, podejmować racjonalne decyzje. Sprawia to, że łatwo stać się mogą przedmiotem wpływu osób bardziej wymownych albo obdarzonych władzą. Warto też zwrócić uwagę, że w kontekście mikrosfery publicznej szczególnego sensu nabiera to, co nazywane jest potrzebami uczestników. W jej kontekście nie trzeba badać takich potrzeb, ponieważ sami zainteresowani werbalizują je w rozmowach, nie są więc one czymś, co wymaga specjalnego rozpoznania i na co następnie dom kultury stara się odpowiadać, potrzeby uczestników są raczej potencją, czymś, co początkowo nie zawsze jest wyraźne, ale stopniowo we wspólnych rozmowach ujawnia się i precyzuje. Instytucja z wykształconą sferą publiczną nie jest dzięki temu wydzielona ze środowiska, z którym na różne sposoby starałaby się nawiązać kontakt, ale wyrasta z toczących się w jego ramach ciągłych procesów komunikacji.

DYSKURS

Nawet jednak ustanowienie sfery publicznej rozumianej w przedstawiony wyżej sposób nie gwarantuje tego, że jednostki w niej uczestniczące czuć się będą wolne. Przypisując jej taką rolę, przyjmujemy pewne założenie, które trzeba teraz ujawnić. Zakładamy mianowicie, że wszyscy członkowie tej sfery będą się w niej czuli na tyle swobodnie, że w dyskusji uda im się wyrazić swoje zdanie, zakładamy więc, że ich udział w niej nie jest działaniem pozorowanym. Trzeba zatem zastanowić się, czy istnieją jakieś sposoby, które mogą przed taką sztucznością rozmowy chronić. Szczególnie interesująca wydaje się w tym kontekście koncepcja dyskursu Jürgena Habermasa¹⁹.

Zdarza się, że robimy to, co inni nam każą, nie mając do tego przekonania, a może nawet w poczuciu ogromnej frustracji, nasze działania nie są wtedy naszymi działaniami w tym sensie, że nie z nas wypływają i że się z nimi nie identyfikujemy, są jednak wykonywane i przyczyniają się do osiągnięcia celów, dla których zostały nam nakazane. Z podobną sytuacją można się spotkać w obrębie sfery publicznej – można dyskutować o czymś, ale nie wyrażając swego zdania, pozorować tylko zgodę. Koncepcja dyskursu Habermasa do tej właśnie ewentualności się odnosi. Wiadomo, że rozmówca może wykorzystywać różne metody narzucania swojej opinii wbrew woli interlokutora i wiele takich technik zostało opisanych²⁰, Habermas spogląda jednak na problem z innej perspektywy. Nie skupia się na

19 Jürgen Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1999. Pisząc o sferze publicznej, opieram się głównie na klasycznej pracy Habermasa *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* (Wydawnictwo PWN, Warszawa 2008) z lat 60. ubiegłego wieku, koncepcja dyskursu powstała znacznie później, jak staram się wykazać, można jednak traktować je jako koncepcje komplementarne.

20 Arthur Schopenhauer, *Erystyka*, Verso, Kraków 2010.



technice, jakiej użyć można w dyskusji, nie interesuje go więc to, jak stać się w niej bardziej od partnera „chytrym lisem”, zakłada raczej, że obie strony dążą do uzyskania rzeczywistego porozumienia, i zastanawia się, co mogą zrobić, gdy takie porozumienie się zrywa albo wręcz w ogóle go między nimi nie ma. Aby zbadać ten problem, wyobraża sobie idealną sytuację komunikacyjną umożliwiającą osiągnięcie takiego porozumienia. Jej opis staje się czymś w rodzaju miary albo wzorca, do którego trzeba dążyć, gdy zależy nam na odzyskaniu zgody z innymi.

Przyjrzyjmy się więc, na czym taka idealna sytuacja miałaby polegać. Wyobraźmy sobie najpierw najprostszą rozmowę, taką na przykład, w której staramy się kogoś do czegoś przekonać albo zdobyć od niego potrzebne nam informacje. Każda wypowiedź w takiej komunikacji zawiera pewne ukryte założenia, czyli presupozycje przyjmowane w poczuciu, że między rozmówcami panuje co do nich zgoda; większość z nich zakładana jest milcząco, wiele nie jest nawet wyraźnie uświadamiana, tak są one oczywiste, odgrywają one jednak bardzo ważną rolę, ponieważ to dzięki nim komunikacja staje się szybsza i bardziej sprawna, niż gdyby rozmówcy poświęcali czas na wzajemne ich sobie objaśnianie. Habermas wśród takich założeń wyróżnia pewną szczególną kategorię, którą nazywa roszczeniami do ważności. Jak sugeruje liczba mnoga, istnieje kilka rodzajów takich roszczeń, są to: po pierwsze – roszczenia do prawdziwości, po drugie – roszczenia do szczerości oraz po trzecie – roszczenia do słuszności.

Określenie roszczenie do ważności, choć po polsku może brzmieć dla kogoś obco, dobrze oddaje najważniejszą cechę opisywanych przez Habermasa założeń, czyli ich relacyjny charakter. Formułując jakąkolwiek wypowiedź, zakładam, że ty wierzysz, iż to, o czym mówię, jest prawdą, zakładam, że oboje wiemy, iż mówię to szczerze, zakładam też, że znasz i akceptujesz normy, które pozwalają mi o tym z tobą mówić. Kiedy więc, przykładowo, mówię, że jutro wybieramy się ze znajomym do kina, zakładam, że uznajesz moje roszczenie do prawdy, uznajesz więc za prawdziwe moje twierdzenie o mojej z nim umowie. Zakładam też, że uznajesz moje roszczenie do szczerości i nie sądzisz, że moje zamiary są w rzeczywistości inne. Wreszcie mówię to w poczuciu, że oboje wiemy, iż zgodnie z obowiązującymi normami mogę z tobą o tym znajomym mówić, dzielimy zatem również roszczenie do słuszności. Habermas, mówiąc o porozumieniu, ma na uwadze konsensus co do tych trzech kwestii. Nie dotyczy on tego, co jest przedmiotem rozmowy. Nie w tym rzecz, czy mamy wspólne zdanie na temat filmu albo tego, czy warto iść do kina ze znajomym, porozumienie, o którym mówi, związane jest z głębiej położonymi warunkami potrzebnymi do tego, by taka rozmowa dla obu stron była w ogóle sensowna.

Problem pojawia się wtedy, gdy takiej zgody nie ma, kiedy więc konsensus co do zakładanych roszczeń zostaje zerwany. Po co brać udział w rozmowie, w której partner kłamie, nie jest szczerzy albo wymusza coś, do czego nie ma prawa? Jeśli dotyczy to kwestii mało istotnej, można przejść nad tym do porządku i kontynuować komunikację, dalszy w niej udział jest jednak tym bardziej kosztowny, im poważniejsze są wątpliwości co do zasadności roszczeń do ważności. Wiadomo, że nawet w takich warunkach komunikacja bywa kontynuowana, Habermas koncentruje się jednak na tym, jak uniknąć tej niekomfortowej sytuacji, a jednocześnie nie stracić kontaktu z rozmówcą. Mechanizmem, którego można w tym celu użyć, jest – jak pokazuje – dyskurs.

O dyskursie najogólniej powiedzieć można, że jest komunikacją o komunikacji, żeby uruchomić dyskurs, trzeba bowiem zatrzymać prowadzoną komunikację instrumentalną, czyli taką, która zorientowana jest na osiągnięcie określonego celu, i rozpocząć dyskusję na temat ukrytych dotąd, obecnych jednak w wypowiedziach roszczeń do ważności. Wchodząc w dyskurs, nie próbuje się więc przekonać rozmówcy do swoich przekonań, czy też – trzymając się naszego przykładu – do tego, że warto pójść ze znajomym do kina, przeciwnie, rozmowę na te tematy przerywa się, a uwagę kieruje na któreś z trzech lub nawet wszystkie wspomniane wyżej założenia jednocześnie. Przekierowując uwagę na czynniki, które stanowią bazę komunikacji, partnerzy rozmowy starają się odzyskać utracone porozumienie za pomocą komunikacji racjonalnej. Prowadząc dyskurs, pytają się nawzajem o powody kierujące każdym z mówców, w ten sposób upewniają się, czy ich wątpliwości są uzasadnione, podejmują też rozmowy prowadzące do uzgodnienia konfliktowych roszczeń. Mogą, przykładowo, zastanawiać się, czy pewien rodzaj pytań w rozmowie jest dopuszczalny, czy też może zadając je, nadużywa się roszczenia do słuszności – czy szef ma prawo pytać o sposób spędzania czasu w domu albo wymuszać jakiś sposób ubierania się, czy też może, robiąc to, przekracza granice tego, na co zezwalają obowiązujące normy społeczne.

**O dyskursie najogólniej powiedzieć można,
że jest komunikacją o komunikacji.**

”

Tak, jak roszczenia do ważności mają relacyjny charakter, tak też dyskurs ma takie relacyjne własności, dlatego mówiąc o nim, mówimy w istocie o pewnej strukturze społecznej, którą uaktywnia się w określonych okolicznościach. Podstawą owej struktury jest norma, która zezwala uczestnikom komunikacji, by w celu uzyskania porozumienia przerwali toczącą się rozmowę i skierowali uwagę na przyjmowane w niej założenia. Ponadto, aby dyskurs rzeczywiście spełniał przypisaną mu funkcję, w toku takiej komunikacji muszą być przestrzegane określone reguły, nazywane zasadami dyskursu. Dotyczą one po pierwsze samego przebiegu procesu komunikacji, na przykład przestrzegania kolejności zabierania głosu, po drugie, ponieważ dyskurs ma być racjonalny, muszą w nim być także przestrzegane zasady logiczne, jak reguła niesprzeczności albo konsekwencji w argumentacji; wreszcie po trzecie konieczne są także takie zasady, które zapewniają biorącym w nim udział ludziom równość. Te ostatnie, najbardziej charakterystyczne dla koncepcji Habermasa, mówią, że:

- każdy może wziąć udział w dyskusji,
- każdy może kwestionować to, co się mówi,
- wprowadzać nowe twierdzenia,
- wyrażać swoje życzenia i postawy, a przede wszystkim
- nikt nie może być pod przymusem z dyskursu wykluczany²¹.

²¹ James Finlayson, *Habermas*, Oxford University Press, Oxford 2005.



Podsumujmy: dyskurs jest refleksyjną formą mowy, której celem jest uzyskanie racjonalnie uzasadnionego konsensusu. Uruchamia się go wtedy, gdy słuchacz lub mówca ma wątpliwości co do założonego w wypowiedzi roszczenia do ważności. Dyskurs nie jest zarezerwowany dla specjalistów, przeciwnie, jest dostępnym w życiu codziennym mechanizmem regulowania pojawiających się w nim konfliktów. Nie oznacza to jednak, że we wszystkich społeczeństwach jest on równie rozpowszechniony, dlatego chcąc odwołać się do niego, nierzadko trzeba dopiero wytworzyć nawyk korzystania z niego i ustanowić obowiązujące w nim zasady. Jest on bowiem złożoną i zdyscyplinowaną praktyką, która nie jest „za darmo” dla wszystkich, ale podlega identyfikowalnym zasadom – zasadom dyskursu²².

”

Sfera publiczna umożliwia świadome praktykowanie podmiotowości społecznej, dyskurs zapewniać ma równość w dostępie do tej praktyki.

W animacji dyskurs obok sfery publicznej jest użyteczną strukturą, którą można zaproponować uczestnikom, nie tylko nie naruszając ich wolności, ale zwiększając możliwości jej praktykowania. Porównajmy zatem na koniec te dwa rozwiązania. Zakresy ich stosowalności nie pokrywają się ze sobą. Praktyki dyskursywne uruchamiać można wśród przyjaciół albo w rodzinie, nie tylko więc w sferze publicznej, w obrębie tej ostatniej wiele procesów komunikacji odbywa się natomiast bez konieczności odwoływania się do dyskursu. Jest w niej miejsce na dyskusje o zadaniach i sposobach ich wykonania, o tym, komu je powierzyć i czy dostępne są środki potrzebne do ich wykonania, jest więc w sferze publicznej miejsce na komunikację zorientowaną na cel, przejście na poziom dyskursu staje się potrzebne tylko wtedy, gdy porozumienie między rozmówcami się załamie, dlatego porównać go można do wentyla bezpieczeństwa albo piorunochronu, o którym się pamięta tylko wtedy, gdy pojawi się zagrożenie, który jednak zawsze trzeba mieć w pogotowiu, jeśli nie chce się narazić na wybuch czy pożar. Związki sfery publicznej z dyskursem na tym jednak się nie wyczerpują, w jej ramach odbywać się może debata dotycząca tego, co potem, po jej rozstrzygnięciu, stanie się podstawą roszczenia do ważności. Dotyczy to zwłaszcza roszczeń do słuszności, które opierają się na wspólnej wizji obowiązujących norm. W sferze publicznej również o nich nieraz się dyskutuje, rozważa się więc, czy te lub inne oczekiwania są słuszne (czy słuszne jest np. żądanie zakazu aborcji, czy też może nie należy jej zakazywać), a wtedy najbardziej wyraźny jest jej udział w wytwarzaniu rzeczywistości społecznej.

Każde z tych rozwiązań – dyskursu oraz sfery publicznej – ma zatem inny zakres stosowalności, połączenie ich w animacji wydaje się pożądane, upraszczając nieco, sfera publiczna jest takim rozwiązaniem, które umożliwia świadome praktykowanie podmiotowości społecznej, podczas gdy dyskurs zapewniać ma równość w dostępie do tej praktyki.

22 Tamże.

ZAKOŃCZENIE

Dwie opisane tu praktyki nazywam strukturami społecznymi, ponieważ realizuje się je w relacjach z innymi ludźmi, one zaś w pewien sposób są uregulowane, mają swój powtarzalny kształt. Połączenie tych praktyk, jak starałam się pokazać, zwiększa szanse na to, że przy ich pomocy uda się osiągnąć założony w animacji cel, czyli dostarczyć uczestnikom narzędzi potrzebnych do tego, by mogli, czując się świadomymi swej podmiotowości społecznej ludźmi, korzystać z niej we współpracy i porozumieniu z innymi. Przywołane opisujące te praktyki koncepcje mają swoją historię i były w różnych kontekstach rozważane, w polskiej animacji nie zostały jednak dotąd wystarczająco wykorzystane. Piszę o nich z nadzieją, że staną się bardziej w dyskusji o niej zauważalne, a ich skuteczność w działaniach animacyjnych stanie się przedmiotem empirycznych badań.



OŻYWCZA SIŁA WZAJEMNOŚCI

Animacja kultury z lotu ptaka. Lekki ton tej rozmowy może zwiędzić czytelnika. Dotyczy ona bowiem podstawowych założeń, punktów zwrotnych, w których podejście do animacji rozwidła się na różne sposoby myślenia. Według stereotypowego założenia animator pełni rolę „poruszydciela” innych osób, edukatora, inspiratora, jednym słowem jest stroną oddającą energię drugiej stronie. Za tym idą określone kompetencje i metody, które wchodzą w zakres nauczania animacji kultury. Z poniższej rozmowy można się jednak dowiedzieć, że istnieje też alternatywna opcja mająca bardzo ciekawe implikacje.

Animatora z adresatem jego działań nie musi łączyć związek nauczyciel-uczeń. Może to być relacja dwóch równorzędnych osób. Czy nie ma tym jakiegoś „nihilizmu”? Nie, poniższa rozmowa ma jak najbardziej normatywny, ideowy charakter. Po prostu wartością jest w niej spotkanie osób w duchu personalizmu. Metodą animacji jest tu ekspozycja odbiorcy na sytuację, w której może on mieć na animatora taki sam wpływ, jak animator na niego. Może odrzucać

jego propozycje, może go obserwować, uczyć i inspirować prawie na równych zasadach. Animator nie przestaje być przewodnikiem spotkań, ale robi w nim wolne pole dla innych na podstawowym, międzyludzkim poziomie. Możemy to nazwać prostą zasadą wzajemności albo odwołać się do poważnego zagadnienia równowagi relacji władzy.

Metodą animacji jest tu otwartość na inicjatywę drugiej strony. To właśnie aktywizuje odbiorców. Można jedynie mieć wątpliwość, że podobnie jak nie każdy może być takim animatorem, również nie każdy może być takim odbiorcą. Wspomniany w rozmowie bunt przeciwko propozycjom animatora jest w zasięgu jedynie osób już pewnych siebie, niezależnych. Wielu innych ludzi raczej woli być biernymi odbiorcami, a nawet jedynie obserwatorami, niż korzystać z podmiotowego traktowania i możliwości działania. Ale w tym być może tkwi wyzwanie dla ideowych animatorów, aby ten stan rzeczy przez umiejętne praktyki powoli zmieniać.

ANIMACJA KULTURY JAKO IDEA

Grzegorz Godlewski, Zofia Dworakowska

GRZEGORZ GODLEWSKI: Jeżeli mamy mówić o tożsamości animacji, tożsamości animatora, to może się dobrze składa, że rozmawiam ją z tobą, bo reprezentujemy nie tylko różne pokolenia, ale też różne stadia rozwoju animacji w Polsce. Od przełomu lat 80. i 90., kiedy na pewno pojawił się nowy impuls, nowe otwarcie dla animacji, do teraz bardzo wiele się zmieniło i w samej animacji, i w kontekstach, w jakich się rozwija. Myślę, że pytanie o tożsamość animacji to pytanie, które wymaga jakichś dopełnień albo przydawek – jaka animacja albo animacja czego? Choć mam pokusę zadania pytania jeszcze bardziej elementarnego, mianowicie – co to jest animacja? To pytanie wyłania się w związku z rozpowszechnieniem się tego określenia. W okresie, kiedy animacja się animowała, bardzo ważne było odniesienie krytyczne wobec takiej koncepcji animacji, która była traktowana jako część szerszych oddziaływań pedagogiczno-edukacyjnych i opierała się na różnych metodykach, na formułach, formach – myśmy od tego chcieli odstąpić. Wydaje się, że dzisiaj ten kontekst, chociaż istniejący, nie jest tak żywy, natomiast jesteśmy świadkami zadziwiającego rozwoju, wręcz inflacji pojęcia animacja. Mam wrażenie, że wokół bardzo dużo jest animacji i animatorów, albo przynajmniej tych, którzy się tak określają.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Muszę przyznać, że mam problem terminologiczny związany z animacją. To znaczy wydaje mi się, że jeśli chce się mówić dziś o animacji, to tylko w liczbie mnogiej. Jest bowiem wiele animacji, często bez żadnego dookreślenia, bez dopełnienia czy przydawki: organizowana jest impreza firmowa, na której będą „animacje”, w ofercie hotelowej również znaleźć można „animacje”.

Podzielam więc Twoją opinię – ten termin okazał się bardzo elastyczny, żeby nie powiedzieć chwytliwy, do tego stopnia, że został nawet przyswojony przez dawne upowszechnianie kultury, do którego byliście nastawieni krytycznie. Zdarza się więc, że zamiast dawnego instruktora mamy animatora, ale wielokrotnie chodzi tylko o zmianę nazwy, bo nadal prowadzi on takie same zajęcia i w ten sam sposób co kiedyś. Popularność tego terminu wiąże się też z dążeniami do, nadmiernej moim zdaniem, instytucjonalizacji pewnego obszaru kultury, poprzez objęcie go właśnie tą wspólną nazwą, sformalizowanie ścieżki edukacji i awansu zawodowego dla animatora kultury itd. Trudno się jednak dziwić zwolennikom

Animacja kultury jako idea, rozm. Grzegorza Godlewskiego i Zofii Dworakowskiej, NieKongres Animatorów Kultury. Warszawa, 26–28 marca 2014, red. Joanna Orlik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 15–25.



tych rozwiązań, ponieważ często reagują oni na działania autorów polityki kulturalnej, którzy mają swego rodzaju kłopot z animacją kultury. (...) Tej inflacji różnych animacji, o której mówiłeś, towarzyszy też inny proces – utrata właściwości.

Odpowiedź na pytanie elementarne, które zadajesz, z jednej strony nie może więc pomiąć wielorakiego uzusu tego terminu, a z drugiej strony – skazuje na odpowiedzi indywidualne. Mogę powiedzieć, czym animacja kultury jest dla mnie: to idea działań w kulturze związana z pewnym etosem.

GRZEGORZ GODLEWSKI: Podzielam opinię, że są takie użycia tego terminu albo takie typy obejmowanych nim działań, które dla części osób nie mieszczą się w tym pojęciu. Pytanie, czy da się uchwycić kryterium odróżnienia.

Powiedziałas o etosie – jak rozumiem, animacyjne są wtedy takie działania, gdzie etos jest nadrzędny wobec wszelkich konkretnych środków, metod itd. Ale czy to jest jakoś uchwytne?

”

Animacja kultury rozumiana jako idea projektuje warunki konkretnego typu uczestnictwa w kulturze, które według mnie jest jednocześnie uczestnictwem obywatelskim.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Animacja kultury – rozumiana jako idea – definiowana jest przede wszystkim przez ten drugi człon, to dopełnienie, którego, jak sam powiedziałaś, się domaga. Chodzi więc o animację kultury i konkretną koncepcję tej kultury, dlatego pewnie wolę mówić „animacja kultury” niż „kulturowa”, bo kultura nie jest tu w funkcji określenia, przymiotnika wobec animacji, ale jest w samym centrum. Warto więc rozważać tożsamość animacji poprzez refleksję nad jej celami.

Przede wszystkim właśnie dlatego, że zmusza do zastanowienia się nad tym, o jaki kształt kultury tu chodzi, sytuuje więc animację na poziomie ogólniejszym, w szerszej perspektywie. Dostrzegam tu także wymiar polityczny, nie w sensie partyjnym, ale w sensie polis, pewnego porządku społecznego. Animacja kultury rozumiana jako idea projektuje warunki konkretnego typu uczestnictwa w kulturze, które według mnie jest jednocześnie uczestnictwem obywatelskim. (...)

W animacji kultury ważniejsza niż stosowane techniki jest koncepcja kultury, która zakłada nie tylko aktywność, ale i twórczość i niezależność uczestników. Na poziomie konkretnego projektu oznacza to, że uczestnicy nie tylko wykonują pewne czynności fizyczne, ale mają również prawo proponować nowe rozwiązania, nadać im własny sens, tzn. stają się podmiotami tej relacji, do tego stopnia, że mogą ją odrzucić – odejść i trzasnąć drzwiami lub po prostu obserwować z boku.

GRZEGORZ GODLEWSKI: Zgodziłbym się z tym. Zadałem pytanie o kryterium odróżnienia, nie mając właściwie nadziei, że takie wyraźne kryterium da się wskazać. Zgodziłbym

się, że animację kultury wyróżnia cel, który jest bardzo trudny do osiągnięcia, rzadko kiedy jest osiągalny. To cel polegający na tym, żeby stworzyć rzeczywiste warunki do tego, co nazwałaś obywatelskością, można też mówić o pełnym uczestnictwie w kulturze, a w terminologii *community arts* mówi się o demokracji kulturalnej.

Małgorzata Litwinowicz w jednym ze swoich tekstów pisała, że chodzi o to, aby stworzyć warunki, w których ludzie mieliby prawo do własnego życia, do artykułowania własnych wartości, własnych doświadczeń. Zadaniem animatora – to chyba najważniejsza jego rola – jest zaproponowanie sytuacji czy środków artykulacji, które pozwolą im wypowiedzieć swoje miejsce w świecie, własną perspektywę, otoczenie, środowisko, to wszystko, czego przychodzący z zewnątrz animator, z „gotowymi” środkami, z „gotowymi” metodami, nawet nie zauważy, nie będzie miał okazji, bo ten przywieziony „sprzęt” mu to przysłoni.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Jeśli mowa o *community arts*, to warto przypomnieć, że w Polsce o „kulturze demokratycznej” Edward Abramowski mówił już w 1907 roku, a z kolei Oskar Hansen opisywał swoją koncepcję Formy Otwartej z 1959 roku właśnie jako realizację postulatów demokratyzacji. Te koncepcje, choć wywodzące się z różnych dyscyplin i oddalone historycznie, mogą stać się również ważnymi inspiracjami dla animatorów kultury.

GRZEGORZ GODLEWSKI: Takie działania, o których mówimy, są bardzo trudne, bo to są działania w warunkach, w których nie można niczego zaplanować, bo ten, kto przychodzi z zewnątrz, nie od razu wie, co jest ważne dla tych ludzi w życiu, ani co z tym zrobić, jak to wyrazić – to się dopiero wyłania. To jest trudne, ale jeśli działalność animacyjna ma mieć głębszy sens niż tylko edukacja kulturalna czy też zachęcanie do twórczości amatorskiej, to trzeba taki cel sobie stawiać. Tylko pytanie, jak to wszystko zmieścić w porządku projektów, grantodawców, sprawozdań itd. Twoim zdaniem to się da zmieścić?

ZOFIA DWORAKOWSKA: Z różnymi skutkami to jest na pewno możliwe, wiele osób to robi i powstają wartościowe projekty, które zdobywają finansowanie. Trzeba też zrozumieć dążenia grantodawców do standaryzacji procedur, rzetelnej sprawozdawczości itd. ze względu chociażby na odpowiedzialność finansową, którą ponoszą. Instytucje same w sobie nie są przecież jakimś wielkim złem, które można tylko kontestować, ale jednak jako instytucje publiczne powinny reagować na zmiany społeczne, a nie jedynie odgórnie projektować jakąś koncepcję kultury. Dlatego bardziej niepokojące wydaje się traktowanie porządku instytucjonalnego bezrefleksyjnie, poddawanie się wizji i narracjom tam proponowanym, nawet wtedy, gdy do końca nam nie odpowiadają. Nie można tracić czujności, trzeba sobie raczej wyrobić ciągły odruch zastanawiania się nad swoją praktyką, odruch krytyczny.

To są czasami pozornie mało znaczące kwestie, jak przejmowanie tzw. języka projektowego. Moim zdaniem język, którym się posługujemy, infekuje naszą praktykę, czyli zwrotnie wpływa na to, jak działamy. Okazuje się nagle, że używam na przykład pojęć ekonomicznych do opisu praktyk zupełnie innego rodzaju. Potem zaczynam mówić, niejako bezwiednie, tym samym językiem podczas spotkań z ludźmi, językiem, który nie przystaje do naszej wspólnej codzienności, wreszcie – zaczynam myśleć w ten sposób.



Związane jest to również z szerszym zagadnieniem autorefleksyjności animatora kultury, która z jednej strony dotyczy świadomego wyboru języka czy form relacji wobec różnych porządków instytucjonalnych, a z drugiej strony łączy się z ogólniejszym przekonaniem na temat tożsamości animatora, która jest dynamiczna, zmienna. Ona musi być ciągle kwestionowana, budowana na nowo. Według mnie, pewnie z powodu mojego socjologicznego wykształcenia, postawa wynikająca z tej tożsamości jest bardzo bliska postawie jakościowego badacza społecznego, który w terenie powinien ciągle zadawać sobie pytania, kim jest, z czym i po co przychodzi. Ta dynamika, to kwestionowanie własnej roli i języka wiąże się także z koniecznością samorozwoju, animator nieustannie szuka nowych inspiracji, rozszerza swoją perspektywę na inne dyscypliny, nie może ulec zbyt dobremu samopoczuciu.

”

Język, którym się posługujemy, infekuje naszą praktykę, czyli zwrótnie wpływa na to, jak działamy.

GRZEGORZ GODLEWSKI: To, co mówisz o analogii z jakościowym badaczem społecznym, w równym stopniu odnosi się do antropologa. Jeszcze bym wyostrzył to, co mówisz o refleksyjności: zważywszy, że tego, z kim chcemy pracować, nie chcemy przykroić do naszych miar, chcemy dać mu możliwość artykulacji, zgodnie z jego własnymi źródłami i impulsami, może dobrze by było potraktować tę sytuację jako sytuację antropologiczną, w kategoriach swój – obcy. Może dobrze by było potraktować adresata działania animacyjnego jako innego, jeszcze zanim się będzie szukać tego, co wspólne, żeby zobaczyć w nim coś nieprzejrzystego, zobaczyć w nim inność, zobaczyć coś, czego ja w punkcie wyjścia nie rozumiem, nie podzielam, co wzbudza we mnie nawet niechęć, z czym się nie identyfikuję w pierwszym odruchu, po to, żeby droga znajdowania tego, co wspólne, nawet jeżeli będą to jedynie środki wyrazu, dokonała się przez przezwyciężenie tego, co jest różnicą, żeby nie była narzucona. To by pozwoliło nie redukować tego, co inne, do tego, z czym ja przychodzę.

To by pozwoliło strzec się, co też jest elementem autorefleksyjności, przed mniej lub bardziej ukrytą postawą kolonizatorską. Ja, biały człowiek, przychodzę tu z prawdziwą kulturą.

ZOFIA DWORAKOWSKA: W tym roku byłam na trzytygodniowej rezydencji w Rennes, na blokowisku w dzielnicy Maurepas, która jest jednym z pierwszych przystanków emigrantów przybywających do Francji. Po raz pierwszy w życiu miałam tak dojmujące poczucie wyobcowania, było to głębokie przeżycie antropologiczne, nie do końca związane z kontekstem wielokulturowym, choć mieszkają tam przedstawiciele 48 narodowości, ale przede wszystkim z faktem, że nie znam języka francuskiego. Nie miałam więc sposobu, aby nawiązać choćby podstawowe relacje z mieszkańcami. Było to bardzo trudne doświadczenie, na które nie byłam przygotowana i które odczuwałam niemal fizycznie – byłam niema. Przywołuję je dlatego, że doprowadziło mnie do podobnego wniosku, jaki przed chwilą sformułowałaś. Doświadczenie różnicy stawiało mnie do pionu za każdym razem, gdy nadchodziła chwila samozadowolenia, pokusa łatwych rozwiązań itd., co nie oznacza wcale, że nie udało nam się dużo zrobić razem, mimo iż pozostaliśmy inni, świadomi swojej odrębności.

To, o czym mówimy, każe również przywołać inną ważną inspirację dla animacji kultury – bartery Teatru Odin. Barter polega właśnie na spotkaniu w różnicy. Eugenio Barba pokazuje, że jest możliwe spotkanie, które nie prowadzi do uwspólnienia wartości czy obyczajów. Opisując pierwsze bartery włoskie z lat 70., podkreśla, że oni, młodzi artyści ze Skandynawii, nie chcieli uczyć się tradycyjnych pieśni z południa Włoch, przede wszystkim chodziło o tworzenie warunków do manifestacji każdej z odrębnych kultur biorących udział w barterze.

GRZEGORZ GODLEWSKI: Przykład barteru wskazuje na jeszcze jeden aspekt tej relacji swój – obcy, inny aspekt tej refleksyjności: zwrótność. Nie tylko jest tak, że ja się spotykam z jakąś innością, ale ja w oczach tych, z którymi się spotykam, też jestem inny, też jestem kimś, kto reprezentuje coś, co dla nich jest nieznanne, nie w pełni być może zrozumiałe, trudne do zaakceptowania, obce. To jest to, o czym wspominałaś: sytuacja animacyjna, podobnie jak sytuacja badawcza, jest niesłychanie kształcząca, bo pozwala mi samemu rozpoznać się w różnych aspektach mojego bycia w świecie, które na co dzień są dla mnie przezroczyste, które uważam za naturalne czy uniwersalne. I to jest też ważne.

Nie tylko jest tak, że ja się spotykam z jakąś innością, ale ja w oczach tych, z którymi się spotykam, też jestem inny.

”

ZOFIA DWORAKOWSKA: Z tą zwrótnością związana jest wzajemność, o której usiłowałam powiedzieć, gdy mówiłam, że to, co jest dla mnie definiujące dla animacji kultury, to nie tylko metody partycypacyjne, ale to, że uczestnicy stają się współautorami, inicjatorami projektów. Nie chodzi więc o działanie jednokierunkowe, ale wzajemne. Jak postulują przedstawiciele zaangażowanych badań jakościowych, badanie dopełnia się dopiero wtedy, gdy wyjściowa relacja badawcza zostaje odwrócona i to badacz jest przepytany, obserwowany, a także doświadcza niewygody z tym związaną.

GRZEGORZ GODLEWSKI: Odwołując się do terminu, którego kiedyś użyłem, wieloplemienność nie dotyczy tylko egzotyki, ale przenika nasze społeczeństwo, ona jest wszędzie, tylko że się nie rzuca w oczy, bo pod względem wielu zewnętrznych przejawów życia my się nie różnimy. Ale gdyby uczynić nieprzejrzystym to, co wydaje się przejrzyste, gdyby zobaczyć inność wokół nas i w nas, to prawdopodobnie właściwie we wszystkich działaniach animacyjnych spotkalibyśmy środowiska, z którymi można by dokonać wymiany różnych doświadczeń, sposobów życia, myślenia o świecie – barteru.

Potrzeba, ale też trudność osiągnięcia takich sytuacji wydobywających różnice wynika stąd, że działania animacyjne, podobnie jak badania antropologiczne, zawsze mają w sobie element ryzyka. Wtedy, kiedy są poważnie traktowane – nie wtedy, kiedy się przychodzi z jakimś gotowcem – pojawia się sytuacja ryzyka, niepewności, obawy, że się chybi celem, że się uderzy nie w tę strunę, co trzeba. W takiej sytuacji, w sytuacji pewnego poczucia zagrożenia, kiedy się łapie elementy swojskości czy bliskości, zapewniają one poczucie bezpieczeństwa. Jest więc pokusa, aby na takiej powierzchownej bliskości za dużo budować.



ZOFIA DWORAKOWSKA: Ta bliskość i swojskość to znowu cechy łączące animacje w liczbie mnogiej, którym często przyświeca nadrzędne dążenie do tego, żeby było miło. Niepokoi mnie, gdy projekt animacyjny nie wykracza poza miłe spędzanie czasu. Jeśli mówimy o animacji kultury jako idei, to chodzi o coś więcej, o zaangażowanie społeczne, o wprowadzanie zmian. One mogą być efemeryczne lub permanentne, mentalne, emocjonalne czy fizyczne, ale nie mogą być zdeterminowane przez imperatyw przyjemności. Jednocześnie sytuacja otwarta, o której mówiłeś, reagowanie na to, co się wydarzy, w tym na problemy czy konflikty, jest rzeczywiście bardzo trudne i tego nie da się wyuczyć, przyswajając kilka sprawdzonych metod i technik. (...)

GRZEGORZ GODLEWSKI: Mam jeszcze jedną kwestię, którą chciałbym poruszyć: jak w kontekście tego wszystkiego, o czym mówiliśmy – etosu, refleksyjności, otwarcia na to, co się zdarza, co się wyłania – kształcić animatorów? Kiedy inicjowaliśmy kształcenie animatorów w Instytucie Kultury Polskiej, naszą podstawową ideą było to, żeby zapoznawać studentów z mistrzami, żeby stwarzać okazje, poprzez warsztaty czy staże, żeby ci, których ciągnie do animacji, mogli nie tylko obserwować, ale także uczestniczyć w praktyce kogoś, o kim wiadomo, że jego działalność jest wartościowa, twórcza, skuteczna. Mieliśmy przekonanie, że to jest najważniejsze, że jeżeli ktoś będzie miał za sobą takie doświadczenie, to pozwoli mu to siebie zdefiniować i będzie mógł w odniesieniu do swoich własnych dyspozycji, do środowiska, w którym chce pracować, przez jakąś analogię, też przez kontrast, wypracować swoją własną wizję tego, co by chciał zrobić, a środki, metody to już będzie znajdował sam, stosownie do tego, co mu będzie potrzebne. Jak ty na to patrzysz?

”

Niepokoi mnie, gdy projekt animacyjny nie wykracza poza miłe spędzanie czasu.

ZOFIA DWORAKOWSKA: To jest bardzo trudne pytanie, po pierwsze z powodu tego, co już tutaj sobie powiedzieliśmy, że rozumiem animację kultury jako pewnego rodzaju zaangażowanie obywatelskie, związane z określonym światopoglądem, którego trudno uczyć i zawsze pozostają wątpliwości, czy ma się do tego prawo. Drugi powód jest taki, że niektórzy mają szczególne predyspozycje do bycia animatorami, a inni, choćby nie wiem jak dobrze wykształceni, nigdy animatorami nie będą. Mając świadomość tych trudności, opieramy program kształcenia animatorów na wspólnej refleksji o kulturze, co jest możliwe dzięki usytuowaniu specjalizacji animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej. To połączenie z perspektywą antropologiczną wydaje mi się tu niezbywalne. Inny ważny wątek łączy się z tym, co powiedziałeś przed chwilą: według mnie dostarczenie jakichś konkretnych technik nie jest kluczowe i trudno mi mówić o kształceniu animatorów jedynie w języku kompetencyjnym, bo nie mam listy kompetencji, które każdy nasz student zdobędzie.

Myślmy o programie specjalizacji raczej jako o serii spotkań, które pozwolą na zdobycie różnych doświadczeń. Pierwszy typ obejmuje spotkania z ciekawymi praktykami. Nie użyłabym tu jednak słowa „mistrz”, może dlatego, że jestem na takim etapie życia, że mam

problem z niektórymi swoimi mistrzami, ale także dlatego, że chodzi o inny typ relacji niż mistrz – uczeń. Są to spotkania we wspólnym działaniu, bezpośredniej współpracy, które stanowią często okazję do poznania pewnych technik czy mediów, ale nigdy nie prowadzą do ich pełnego opanowania. Zainteresowani mogą rozwijać te umiejętności na własną rękę. To jest rodzaj zadania postawionego przed każdym studentem – to on sam musi wytyczyć swoją dalszą ścieżkę. Drugi typ doświadczenia, jaki chcemy dać naszym studentom, to praca w terenie, poza bezpiecznymi murami uniwersytetu, w ramach realnych projektów. Dla wielu naszych studentów jest to pierwsza okazja do nawiązania relacji z nieznanymi sobie i często odmiennymi ludźmi – przechodniami, członkami różnych społeczności. Chodzi więc znowu o doświadczenie spotkania i współpracy z ludźmi, równie ważne jak to z praktykami animacji kultury.

GRZEGORZ GODLEWSKI: Wychodzi na to, że kształcenie animatora składa się z dwóch linii. Pierwsza to tworzenie okazji, żeby na własną rękę kształtował swoją tożsamość jako animatora, a druga – żeby się sprawdził, czy się w ogóle do tego nadaje.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Ta samodzielność animatora jest bardzo ważna. Na koniec powiem coś skrajnego – jestem przekonana, że dla osoby, która ma predyspozycje, jest refleksyjna i empatyczna, najważniejszą szkołą animacji kultury są spotkania z niezwykłymi ludźmi, nie tylko mistrzami, ale po prostu z różnymi ludźmi.



SPOŁECZNA WARTOŚĆ DODANA

Tekst odpowiada na pytanie nurtujące pewnie wielu czytelników *NieAntologii*: po co w ogóle jest animacja kultury i skąd się wzięła? Autor nie pisze o tym wprost. Wprowadza system typologii animacji i starannie odróżnia od siebie różne jej rodzaje, skupiając się na animacji społecznej. Jednak ostatecznie trudno oprzeć się wrażeniu, że tak naprawdę tylko ona jedna ma sens jako autonomiczna dyscyplina, a inne rodzaje animacji są po prostu jej tematycznymi wariantami. Każdy pretekst do animacji społecznej jest dobry, a kultura być może jest jej uniwersalnym językiem i dlatego animacja kultury uzyskała własną rozpoznawalność i wybiła się na niezależność. Jednak to społeczeństwo pozostaje podmiotem każdej animacji i tylko poprzez zachodzące w nim zmiany możemy ocenić jej rezultaty.

Po co zatem jest animacja społeczna? Dopiero patrząc z jej perspektywy możemy zrozumieć, na czym polega rozwój społeczny. Wydaje się on czymś tak oczywistym i mimowolnym, że aż traci znaczenie. Tymczasem wcale nie dzieje się on sam z siebie. Śledząc myśl autora, zaczynamy dostrzegać, że rozwój społeczny ma konkretne kształty i jest czymś równie wymagającym naszych starań jak zdrowie, transport, edukacja czy gospodarka. Co więcej, to on zapewnia tym resortom zintegrowane współdziałanie dzięki dojrzałości relacji społecznych. Idąc dalej tym tropem,

można nawet dojść do wniosku, że jeśli te wielkie sektory naszego życia rozwijają się w niezrównoważony sposób, może to cofać społeczeństwo w rozwoju. Bo jeśli np. edukacja przybiera formę wyścigu szczurów a mobilność wykluczenia transportowego, społeczność traci spójność i zaczyna dzielić się na „plemiona” konkurujące ze sobą o zasoby. Czegoś zaczyna brakować i nie będziemy wiedzieć czego, jeśli nie odwołamy się do opisywanej w tym tekście wartości dodanej społecznie, będącej produktem rozwoju społeczności, traktowanej jako dobro, o które trzeba dbać, które trzeba specjalnie animować. Należy to robić dlatego, że świat rozwija się już zbyt dynamicznie, aby można było się tu zdać na naturalne procesy regulacyjne.

Pod tym względem najbardziej daje do myślenia krótki rys historyczny animacji społecznej, w tym animacji kultury, która rozkwitła w Polsce w latach 80. oraz po transformacji ustrojowej w 1989 roku. Był to czas Małych Ojczyzn jako pojęcia integrującego i rekonstruującego polskie społeczeństwo po wojnie i epoce PRL-u. Z dzisiejszej perspektywy patrząc, dobrze rozumiemy, że wtedy rozwój społeczny był nam potrzebny, tak jak potrzebne były nam sklepy z pełnymi półkami. Dziś mamy już te sklepy, a co z naszą dojrzałością społeczną?

ANIMACJA JAKO NARZĘDZIE ROZWOJU SPOŁECZNEGO

Bohdan Skrzypczak

Animacja społeczna wyraźnie podkreśla wymiar społeczny, a więc fakt, że jest metodą budowania świata związków, autentycznych relacji i więzi łączących ludzi w grupy i w społeczności. Polega na pobudzaniu ludzi (osób, grup, zbiorowości, społeczności lokalnych) do samodzielnego projektowania (diagnozowania, planowania, ewaluacji) i realizowania (mobilizowania, wdrażania) działań zorientowanych na społeczne rozwiązywanie problemów, zaspokajanie potrzeb z wykorzystaniem demokratycznych wartości (podmiotowości, dialogu, partycypacji, partnerstwa, wspólnotowości) i potencjału (zasobów, możliwości) istotnych dla nich samych oraz dla rozwoju środowiska, w którym żyją/pracują.

Animacja społeczna wywodzi się z szerokiego nurtu określanego pojęciem animacji społeczno-kulturalnej, który rozwija się przynajmniej od lat 60. XX wieku. Mimo upływu lat pojęcie animacji nie doczekało się jednej, powszechnie obowiązującej definicji. Zamiast uporządkowania obserwujemy raczej proces pojawiania się wciąż nowych znaczeń i postaci animacji. Świadczy to o tym, że metodyka animacyjna jest żywym procesem, który stara się nadążać za mieniającym się kontekstem naszego życia. Stąd optymalnym podejściem wydaje się sytuacja, w której nie uzgadniamy jednolitej interpretacji animacji, „lecz w sposób twórczy korzystamy z faktu, że równolegle rozwija się wiele nurtów działań animacyjnych”¹.

Warto jednak zaznaczyć, że mimo ogromnej różnorodności nazw i podejść animacyjnych niezmiennie pozostają jej fundamenty wyrażane podzielanymi wartościami. Są to: wolność, autentyczność, autonomia, kreatywność, pluralizm kultur, dialog społeczny, uczestnictwo, odpowiedzialność, solidarność i samorządność². Nadal aktualne jest też w podejściu animacyjnym integralne połączenie obszaru „kultury” (wzory myślenia, symboliczne aspekty życia, ekspresja twórcza) i „społeczeństwa” (normy oraz związki i relacje pomiędzy ludźmi widziane w kontekście praktycznych aspektów życia społeczno-gospodarczego). W toku rozwoju animacji i jej zastosowań wytworzyły się specjalistyczne podejścia, które bardziej akcentowały wymiar kultury lub aspekty życia społecznego. Rezultatem było pojawienie się więc klasycznego już dzisiaj rozróżnienia na: „animację kultury” (w jej ramach różne inne odmiany np.: animacja kulturalna, animacja kulturowa, animacja kulturą, animacja przez

1 Marek Krajewski, Filip Schmidt, *Animacja/Edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce. Raport końcowy*. Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2014, s. 45, źródło: http://e-sklep.mik.krakow.pl/ebooks/animacja-edukacja_raport-koncowy.pdf.

2 *Konteksty animacji społeczno-kulturalnej*, red. Krystyna Hrycyk, Wydawnictwo Silesia, Wrocław 2004, s. 22.



kulturę³) i „animację społeczną” (w jej ramach wyodrębniły się m.in. animacja lokalna, animacja dobra wspólnego, animacja przedsiębiorczości społecznej, animacja współpracy środowiskowej, animacja sąsiedzka).

”

Animacja społeczna zakłada, że jakość naszego życia i perspektywy dalszego rozwoju zależą od ustanawianych przez nas powiązań z innymi ludźmi.

W artykule zaprezentowany zostanie drugi z wymienionych podstawowych nurtów, który ukierunkowany jest na pobudzanie rozwoju społecznego. Animacja społeczna zakłada, że jakość naszego życia i perspektywy dalszego rozwoju zależą od ustanawianych przez nas powiązań z innymi ludźmi. Dlatego głównym zadaniem animatora/ki społecznego/ej staje się pobudzanie aktywności i uruchamianie relacji międzyludzkich (grupowych), międzygrupowych (społecznościowych) i instytucjonalnych, które są kluczowe nie tylko w przestrzeni społecznej, ale także w gospodarce i w kulturze. Umożliwiają włączenie się ludzi do sprawczego uczestniczenia w życiu publicznym oraz pozwalają wytwarzać i podmiotowo korzystać ze wspólnego dobra.

HISTORYCZNE I ŚRODOWISKOWE KONTEKSTY WYŁANIANIA SIĘ ANIMACJI SPOŁECZNEJ

Animacja społeczno-kulturalna zadomowiła się w Polsce jako szersze zjawisko u schyłku lat 80. XX wieku. Definiujący wówczas to zagadnienie Jan Żebrowski pisał o niej w 1987 roku jako o procesie odkrywania własnej kondycji – poprzez kreowanie warunków, w których wszystkie jednostki i grupy mogłyby „ujawniać się same sobie”, a przez to identyfikować drzemiące w nich problemy, pragnienia, potrzeby⁴. Jednak dopiero lata tuż po przełomie 1989 roku przyniosły prawdziwą erupcję aktywności kulturalnej, społecznej i obywatelskiej, a z nią ponowne odkrycie animacji. Wzmożenie aktywności nie było przypadkowe. Wynikało z potrzeby przebudowania życia w wymiarze: gospodarczym (uwolnienie przedsiębiorczości, pojawienie się mechanizmów rynkowych), politycznym (demokracja, powstanie organizacji obywatelskich – NGOów) i kulturalnym (rezygnacja z odgórnego narzucania wzorców, ponowne odwołanie polskiej tradycji demokratycznej, nacisk na swobodę twórczą,

3 Wiele podejść mieszczących w nurcie animacji kultury ma charakter autorski, często powiązany z działaniami jakiegoś ośrodka artystycznego/kulturowego. Przykładem może być Fundacja Pogranicze w Sejnach (animacja jako budowanie mostów), Stowarzyszenie Tratwa w Olszynie, Laboratorium Edukacji Twórczej CSW czy Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę” w Warszawie.

4 Jan Żebrowski, *Zawód i osobowość animatorów kultury (w świetle nowych koncepcji wychowania zintegrowanego)*, Wojewódzki Ośrodek Kultury, Gdańsk 1987, s. 11.

odrzuć hierarchiczności). Prawdziwym laboratorium, w którym testowano wszystkie nowości były lokalne społeczności, których symboliczną emanacją był ruch Małych Ojczyzn. Nic dziwnego, że poszukiwano wówczas metod i narzędzi, które mogłyby stymulować tego rodzaju podmiotowe procesy. Animacja była z pewnością podejściem, które w sposób wymarzony nadawało się do uruchamiania podmiotowej aktywności. Dlatego właśnie wtedy w przyśpieszonym tempie zaczęto porządkować i upowszechniać wiedzę z tego zakresu. Ważnymi wydarzeniami tego czasu było powołanie rządowej instytucji Centrum Animacji Kultury oraz wydanie przez nią książki *Animacja społeczno-kulturalna* autorstwa Małgorzaty Kopczyńskiej⁵.

Prawdziwym laboratorium, w którym testowano wszystkie nowości były lokalne społeczności, których symboliczną emanacją był ruch Małych Ojczyzn.

”

Po tym pionierskim okresie zaczęły oddolnie kształtować się środowiska, które eksperymentowały w obszarze animacji społeczno-kulturalnej. W drugiej połowie lat 90. XX wieku jedną z inicjatyw, które zapoczątkowały budowę szerszego ruchu społecznego i profesjonalnego była program Centrów Aktywności Lokalnej⁶. W ramach środowiska, które skupiło się wokół idei CAL zaczęto formułować model społeczno-edukacyjnego procesu aktywizacji społeczności lokalnych. W praktyce polegało to na wykorzystaniu istniejących już instytucji lokalnych (wówczas głównie domów kultury) do tego, by upowszechniać formy samoorganizacji mieszkańców wokół ważnych dla nich spraw. Dom Kultury angażował mieszkańców na rzecz oddolnie kreowanej wizji rozwoju Małej Ojczyzny. Praktyczną inspiracją jak to robić były doświadczenia z połowy lat 90. XX wieku wypracowane między innymi w ośrodkach kultury w Olecku i Gołdapi, znane pod nazwami „Przystanek Olecko” i „Przystanek Gołdap”. Realizacja takiej wizji animacji wymuszała porzucenie wąskiego pojmowania kultury utożsamianej dotąd z prowadzeniem amatorskiego ruchu artystycznego i tradycyjnej edukacji kulturalnej. Potrzebne były też nowe narzędzia pracy z ludźmi np. sporządzanie map potrzeb i zasobów lokalnych, strategii mobilizacji społecznej w oparciu o grupy obywatelskie i samopomocowe, planowania projektów zmiany, budowanie partnerstw itp.

Rezultatem tych poszukiwań było opracowanie metodyki działania ze społecznościami (głównie lokalnymi), którą zaczęto określać pojęciem „animacja społeczna”⁷. W oddolnym tworzeniu metodyki, które koordynowało specjalnie w tym celu powołane stowarzyszenie

5 Małgorzata Kopczyńska, *Animacja społeczno-kulturalna: podstawowe pojęcia i zagadnienia*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1993.

6 Paweł Jordan, Bohdan Skrzypczak, *Idea i metoda Centrum aktywności Lokalnej w Polsce*, „Rocznik” nr 6, Warszawa 2000.

7 *Kim jest animator społeczny*, Piotr Henzler, Bohdan Skrzypczak, Stowarzyszenie CAL – Instytut Studiów Edukacyjno-Społecznych im. H. Radlińskiej, Warszawa 2006.



Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL⁸, kluczową rolę odegrały z pewnością doświadczenia praktyczne. Inicjatorzy jak i uczestnicy pierwszych projektów byli jednocześnie twórcami metodycznych rozwiązań. Wywodzili się szczególnie z sektora kultury (animatory z domów kultury), pomocy społecznej (pracownicy socjalni z Ośrodków Pomocy Społecznej), oświaty (nauczyciele ze szkół) oraz z rozwijającego się właśnie sektora pozarządowego. Praktyczne doświadczenia konfrontowano z wiedzą ekspercko-akademicką zakorzenioną w nurcie aktywizacji i rozwoju społeczności lokalnych (*community development*) obejmującym szeroką wiązkę pojęć takich jak: *community work*, *community organization*, *community planning*, *community building*, *community action* itp.). Stowarzyszenie CAL aktywnie włączyło się w prace międzynarodowych organizacji np. International Federation of Neighbourhood and Settlements Center (IFS) czy European Community Development Network (EuCDN). Pozwoliło to nawiązać do światowej tradycji centrów społecznościowych oraz ułatwiło wymianę doświadczeń (szkolenia dla trenerów, przyjazdy ekspertów, wizyty studyjne), realizowanie wspólnych projektów.

Ważnym wyróżnikiem tego podejścia było bezpośrednie odwołanie do teorii i tradycji edukacji środowiskowej wywodzącej się z polskiej pedagogiki społecznej. Swego rodzaju manifestem tej postawy było powołanie przez Stowarzyszenie CAL Instytutu Studiów Edukacyjno-Społecznych im. Heleny Radlińskiej⁹ oraz organizowanie przez wiele lat konkursu dla animatorów społecznych, także pod patronatem twórczyni polskiej pedagogiki społecznej. W ten sposób położono symboliczny most pomiędzy niezwykle bogatą tradycją¹⁰ (przełom XIX/XX wieku) lokalnych instytucji obywatelskich takich jak: domy społeczne/ludowe, resursy obywatelskie, uniwersytety ludowe, a współczesnymi instytucjami samorządowymi (domy kultury, ośrodki pomocy społecznej) działającymi w formule CAL, a więc przy zastosowaniu metodyki animacji społecznej.

Koncepcja jednoczesnego tworzenia i upowszechniania animacji społecznej realizowana była poprzez długofalowe programy edukacyjne oparte o filozofię edukacji w działaniu (to czego się uczysz natychmiast wdrażaj w swoim środowisku). Patrząc z dzisiejszej perspektywy widać, że fundamentalną rolę w rozwoju metodyki animacji społecznej, a więc podejścia ukierunkowanego na rozwój społeczny odegrała powołana przez Stowarzyszenia CAL w 2003 roku „Szkoła Animatorów Społecznych”. Funkcjonująca przez kilka lat w formie krajowych i międzynarodowych edycji (także o charakterze studiów podyplomowych) oraz letnich Forów Aktywności Lokalnej umożliwiła osiągnięcie dwóch rezultatów:

- Zbudowała podwaliny uniwersalnej metodyki animacji społecznej i pedagogii rozwoju społecznego (refleksji nad praktyką i metodyką). Co prawda w późniejszych latach miały miejsce inne, często metodycznie i naukowo bardziej rozbudowane, przedsięwzięcia, ale nie zmieniły one już zasadniczego podejścia. Najczęściej przyjmowały

8 Zob. www.cal.org.pl

9 Zob. www.radlinska.pl

10 Polska tradycja, z której czerpie animacja społeczna, to przede wszystkim nurt tzw. pracy oświatowo-kulturalnej.

charakter specjalistyczny, dotyczyły podejścia charakterystycznego dla określonej grupy zawodowej, jak np. model organizowania społeczności lokalnej wypracowany na zlecenie Ministerstwa Pracy i Polityki Społecznej w latach 2009–2014¹¹.

- Zainspirowała kilkuset animatorów do działania w formule animacji społecznej. Wiele wskazuje na to, że to właśnie absolwenci tamtych kursów animacji społecznych stali się nośnikami tego podejścia i idei rozwoju społecznego¹². Wdrożyli to podejście w swoich instytucjach, założyli nowe organizacje, powołali własne inicjatywy edukacyjne i rozwojowe. Istotnym stymulatorem rozwoju tego środowiska była prowadzona przez Krajowy Ośrodek EFS i Stowarzyszenie CAL „Akademia Rozwoju Lokalnego”, która zajmowała się w latach 2007–11 upowszechnieniem idei animacji społecznej wśród 52 Ośrodków EFS zatrudniających zawodowych animatorów społecznych. Co roku odbywała się Krajowa Konferencja na Rzecz Rozwoju Społeczności Lokalnych, w której każdorazowo brało udział po kilkaset osób identyfikujących się z rolą animatora społecznego. Kontynuacją tych działań są obecnie subregionalne Ośrodki Wspierania Ekonomii Społecznej oraz różnorodne spotkania sieci podmiotów ekonomii społecznej. Najważniejsze z nich – Ogólnopolskie Forum Ekonomii Społecznej i Solidarnej jest organizowane przez zespół osób liderujących dawnej Akademii Rozwoju Lokalnego.

Opisywany nurt animacji społecznej ma – w opinii autora – charakter źródłowy, nie tylko ze względu na długotrwałość, ale przede wszystkim dlatego, że z jego aktywności i dorobku metodycznego korzystało (w sposób świadomy, a obecnie coraz bardziej nieświadomiany) wielu aktywnych dziś animatorów. Warto jednak wyraźnie zaznaczyć, że były i są inne ośrodki, które rozwijają podobne podejście. Z pewnością największą siłą oddziaływania ma działalność Akademii Rozwoju Filantropii, która poprzez wieloletni program grantowy *Działaj lokalnie*¹³ rozwija podejście animacji społecznej ukierunkowanej na dobro wspólne. Cechą współczesnego etapu rozwoju animacji społecznej jest jej decentralizacja i twórcze rozproszenie. Istnieje i działa równolegle wiele ośrodków i środowisk (często tworzone przez bardzo młode osoby), które praktykują, eksperymentują i proponują wciąż nowe narzędzia i rozwiązania¹⁴. Jednak zasadnicze podejście i filozofia rozwoju społecznego pozostają wciąż aktualne.

11 Zob. http://www.osl.org.pl/wp-content/uploads/2014/12/Model_OSL1.pdf.

12 Przykładem kontynuacji może być Forum Animatorów Społecznych Warmii i Mazur, zob. www.forumanimatorow.org

13 Zob. http://www.lokalnepartnerstwa.org.pl/file/fm/BIBLIOTEKA/manuale/Zintegrowana_animacja_spoleczna.pdf.

14 Ciekawym spotkaniem różnorodnych nurtów uprawiających animację społeczną (inaczej określaną jako praca środowiskowa) był Kongres Profesji i Zawodów Pomocowych, który odbył się 25 lutego 2020 roku w Warszawie. Rozmawiano tam między innymi o wspólnej ustawie regulującej status zawodowy profesji pomocowych (w tym różnych odmian animacji).



PRZESTRZENIE I NARZĘDZIA ROZWOJU SPOŁECZNEGO

Strategicznym celem omawianego nurtu animacji jest uruchomienie pomiędzy ludźmi procesu pozytywnej zmiany, którą nazywamy *rozwojem społecznym*. Rozumiany jest on – za Amartyi Senem¹⁵ – jako wzrost wolności ludzi oraz możliwości życia w taki sposób, jaki jest dla nich wartościowy. Składają się na niego dwa czynniki: (a) kreowanie przez ludzi nowych „możliwości” (np. zwiększanie wiedzy, kompetencji, komunikacji) oraz (b) użytek, jaki ludzie robią z tych nowo nabytych możliwości (np. uczestnictwo w kulturze, w sferze publicznej i społecznej, dostęp do dóbr, wpływ na swoje życie). Mówiąc o wolności i możliwościach zakładamy, że wybory ludzi mają charakter autonomiczny i nie muszą być tożsame z odgórnie promowanymi aspiracjami, wartościami i celami. Normy i idee postępowania uznane przez społeczeństwo za pożądane i cenne nie rozpowszechniają się bowiem przede wszystkim za pomocą odgórnych zaleceń czy przepisów. O wiele skuteczniejsze jest zastosowanie klasycznego imperatywu pedagogiki społecznej mówiącego o potrzebie przekształcaniu środowiska, w którym żyjemy siłami ludzi, którzy w nim żyją, w imię podzielanych przez nich ideałów¹⁶. „Ma to ostatecznie przyczyniać się do współtworzenia takich relacji międzyludzkich, które będą sprzyjały rozwojowi człowieka w warunkach depersonalizacji stosunków interpersonalnych, atrofii więzi rodzinnych i środowiskowych czy uprzedmiotowienia dostrzeganego nie tylko w sferze stosunków gospodarczych, ale i w przestrzeni relacji rodzinnych, sąsiedzkich, rówieśniczych czy środowiskowych”¹⁷.

”

Normy i idee postępowania uznane przez społeczeństwo za pożądane i cenne nie rozpowszechniają się przede wszystkim za pomocą odgórnych zaleceń czy przepisów.

By zrozumieć siebie i przetwarzać rzeczywistość społeczną konieczna jest z jednej strony stała interpretacja kultury, ponieważ to „jej wytwory umożliwiają nam działanie (...), mówią nam co mamy robić, co myśleć i co postrzegać, czyli są swoistym zbiorem instrukcji życiowych”¹⁸. Z drugiej niezbędne jest wytworzenie pomiędzy ludźmi związków opartych na społecznej bliskości, które wywołują pozytywne skojarzenia, związane z akceptacją i emocjonalną bliskością. Dzięki temu może pojawić się poczucie wspólnoty, które opiera się na dążeniu do społecznej identyfikacji, oznacza brak egoistycznej rywalizacji cechującej

15 Amartya Sen, *Nierówność. Dalsze rozważania*, Fundacja im. Stefana Batorego, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2002.

16 Helena Radlińska, *Pedagogika społeczna*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 361.

17 Arkadiusz Żukiewicz, *Transwersalizm z perspektywy pedagogiki społecznej. Integracja wiedzy wywodzonej z dorobku nauk społecznych i humanistycznych dla praktyki działania społecznego*, „Rocznik Lubuski”, t. 38, cz. 2, Lubuskie Towarzystwo Naukowe, Zielona Góra 2012, s. 50.

18 Jonathan H. Turner, *Zarys socjologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1998.

nowoczesne społeczeństwo. Wspólnoty – jak podkreśla komunitarysta Amitai Etzioni¹⁹ – pozwalają nam formułować cele, wyznaczają normy i wartości, które sterują działaniami, umożliwiając skorzystanie z „możliwości”, pozwalają na ich autonomiczny wybór.

Rozwój społeczny potrzebuje dynamizmu – ruchu, który zachodzi w sprzyjającej przestrzeni. Ta wyznaczana jest relacjami społecznymi i co za tym idzie dystansami międzyludzkimi²⁰. Zbliżone pozycje jednostek w przestrzeni społecznej wytwarzają wspólną tożsamość – podobne dyspozycje i praktyki kulturowe. Z kolei odgradzanie mentalne i fizyczne buduje dystans, który już w zarodku uniemożliwia spotkanie i współpracę. Podstawową przestrzenią animacji ukierunkowanej na rozwój społeczny są wciąż „społeczności lokalne”, a więc jednocześnie zbiorowości społeczne i terytorialne (wspólnota miejsca zamieszkania), w których mieszkańcy połączeni są relacjami, więziami, interesami i wartościami oraz wchodzą w bezpośrednie interakcje na określonym terytorium. Ważnym elementem lokalności (miasteczka wsi, osiedla) jest tożsamość zbiorowa, obejmująca dziedzictwo kulturowe, miejscowe tradycje i obyczaje, normy, wzory zachowań. To w nich sprawdzamy i weryfikujemy nasze postrzeganie świata, umiejętności radzenia sobie z problemami życia codziennego, a także kształtujemy postawę wobec innych.

Zbliżone pozycje jednostek w przestrzeni społecznej wytwarzają wspólną tożsamość – podobne dyspozycje i praktyki kulturowe. Z kolei odgradzanie mentalne i fizyczne buduje dystans, który już w zarodku uniemożliwia spotkanie i współpracę.

”

Drugą podstawową przestrzenią rozwoju społecznego jest „społeczność kategoriałna” (wspólnota interesu) wynikająca z przynależności do grupy, o określonych cechach kulturowych (np. etnicznych) lub szczególnych potrzebach (osoby z niepełnosprawnościami, seniorzy, młodzież itp.)²¹. Obok już wymienionych możemy obserwować coraz szybsze wyłanianie i kształtowanie przestrzeni o charakterze hybrydowym określanej niekiedy jako „rzeczywistość poszerzona”, w której pomiędzy ludźmi wchodzi technologia – przede wszystkim media społecznościowe, ale prawdziwym wyzwaniem dla społecznej podmiotowości może okazać się już wkrótce sztuczna inteligencja. Okres pandemii Covid-19 pokazuje, że tego typu przestrzeni animacji społecznej staje się już teraz realnym doświadczeniem wielu ludzi dotychczas aktywnych jedynie w społecznościach lokalnych i kategoriałnych.

Animatorzy społeczni by osiągnąć cele rozwojowe stosują wiele narzędzi budowania społecznego zaangażowania, wspólnego podejmowania decyzji i prowadzenia aktywności

19 Amitai Etzioni, *Aktywne Społeczeństwo XXI w.*, Nomos, Kraków 2012.

20 Pierre Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

21 Marjorie Mayo, *Community work*, w: *Social work. Themes, Issues and Critical Debates*, Robert Adams, Jo Campling, Lena Dominelli, Malcolm Payne, Palgrave Macmillan, Londyn 1998, s. 162.



w oparciu o wspólne cele, wartości oraz zdefiniowane działania. Dla przykłady wymienimy kilka narzędzi grupując je w siedem kategorii:

- zbliżanie ludzi do siebie – łączenie ludzi wokół wspólnych doświadczeń oraz interesów (możliwe narzędzia: spotkania społecznościowe, rzecznictwo, akcje społeczne, festiwale i festyny, wydarzenia muzyczne i artystyczne);
- identyfikowanie i zgłębianie czynników odpowiedzialnych za marginalizację i wykluczenie (możliwe narzędzia: dialog oparty o opowiadanie historii, teatr wykluczonych, rozwiązywanie konfliktów, facylitacja, praca grupowa);
- gromadzenie danych i prowadzenie analiz oraz tworzenie wizji przyszłości (przykładowe narzędzia: badania prowadzone przez społeczność obejmujące tworzenie jej profilu, analizę potrzeb, tworzenie wizji, grupy fokusowe, spotkania społecznościowe, mapowanie społeczności);
- budowanie zaufania, rozwój umiejętności oraz zrozumienia (przykładowe narzędzia: warsztaty grupowe i społecznościowe, rozmowy edukacyjne, wsparcie, zachęcanie);
- mobilizowanie i organizowanie, tworzenie sieci współpracy, wzmacnianie transparentności (przykładowe narzędzia: planowanie strategiczne, drama społecznościowa, tworzenie i rozwijanie grup społecznościowych, budowanie partnerstw);
- podejmowanie działań (przykładowe narzędzia: kampanie, współpraca z władzami publicznymi, angażowanie się w procesy partycypacji publicznej, realizowanie, fundraising – crowdfunding);
- refleksja nad praktyką społeczną (przykładowe narzędzia: ewaluacja demokratyczna dotycząca działań, rozwoju osobistego i empowermentu społeczności, badania w działaniu, warsztat refleksyjny, badanie rezyliencji społeczności, czyli jej odporności i elastyczności w reagowaniu na kryzysowe sytuacje).

Wskazane narzędzia służą osiągnięciu określonych zmian społecznych widocznym na różnych poziomach:

Rezultaty na poziomie społeczności. Dzięki wprowadzeniu konkretnych fizycznych i materialnych zmian w społeczności polepsza się jakość życia, następuje poprawa dostępu do zatrudnienia; realizowane są nowe usługi społeczne; powstają nowe miejsca, działania; polepsza się dostęp do usług.

Innym rezultatem może być zwiększony wpływ społeczności. Więcej ludzi angażuje się w działania społecznościowe, ludzie są bardziej pewni siebie i wykazują krytyczną świadomość, dzielą się swoimi zasobami. Społeczności są lepiej zorganizowane, są aktywne, tworzą własne organizacje obywatelskie, uczestniczą w podejmowaniu decyzji. Następuje wzmocnienie potencjału społeczności, co oznacza, że są one aktywne i prężne; możliwe jest posiadanie odrębnego zdania, a działania i plany rozwojowe są kreowane i realizowane w sposób efektywny. Zmienia się sposób doświadczania społeczności, na przykład rozpoznawanie wspólnych problemów, formułowanie wspólnych celów. Ludzie posiadają silne poczucie przynależności, istnieje wzajemne zaufanie i solidarność, wzrasta poczucie identyfikacji, a decyzje podejmowane są wspólnie. Społeczności stają się inkluzywne, potrafią rozwiązywać pojawiające się konflikty. Wzrasta społeczna przedsiębiorczość i zdolność znajdowania / generowania funduszy.

Rezultaty na poziomie polityki publicznej i zarządzania. Powstają sieci współpracy i partnerstwa, które odzwierciedlają wspólne interesy. Społeczności uczestniczą w podejmowaniu decyzji na poziomie lokalnym wywierając wpływ na podejmowanie decyzji na poziomie regionalnym i krajowym. Problemy społeczności znajdują się w kręgu zainteresowania decydentów. Mieszkańcy są wspierani w projektowaniu rozwiązań ich problemów. Zmiany, które działają na korzyść marginalizowanych społeczności stają się widoczne w polityce publicznej na różnych jej poziomach.

Więcej ludzi angażuje się w działania społecznościowe, ludzie są bardziej pewni siebie i wykazują krytyczną świadomość, dzielą się swoimi zasobami.

”

Rezultaty na poziomie postaw, myślenia. Decydenci wykazują zrozumienie i posiadają wiedzę na temat grup marginalizowanych i mniejszości. Pracownicy instytucji publicznych wykazują zrozumienie i posiadają wiedzę na temat grup marginalizowanych. Zapewniona jest transparentność procesów podejmowania decyzji. Usługi są bardziej dostosowane do potrzeb społeczności. Możliwa jest rzeczywista partycypacja i udział grup marginalizowanych i mniejszościowych w podejmowaniu decyzji.

ODRYWANIE I WSPÓŁDZIELENIE ZASOBÓW W OPARCIU O RELACJE SPOŁECZNOŚCIOWE

Wiele szczegółowych technik stosowanych w animacji społecznej (np. partnerstwo, grupy samopomocowe i obywatelskie, rzecznictwo obywatelskie, warsztaty, mapowanie środowiska, techniki konsultacji i partycypacji społecznej i obywatelskiej, kampanie społeczne itp.), a także tych z zakresu partycypacji i konsultacji społecznych (np. spacerzy badawcze, panele obywatelskie, world cafe, open space itp.) jest dzisiaj powszechnie znanych i stosowanych przez różne środowiska i instytucje czy organizacje. Animacja nie polega tylko na ich zastosowaniu, ale na rozłożeniu akcentów i połączenie ich w pewne kluczowe kierunki uruchamiania zmiany. Dlatego warto zwrócić uwagę na trzy strategiczne wyróżniki animacji ukierunkowanej na rozwój społeczny:

Odkrywanie i aktywowanie zasobów. W animacji społecznej skupiamy się nie tyle na identyfikowaniu potrzeb ludzi, ale dużo bardziej na odkrywaniu ich mocnych stron – tworzeniu klimatu optymizmu, nadziei i możliwości. Jest to pewien zestaw narzędzi służących mobilizowaniu społeczności, na który składa się m.in.: zbieranie opowieści o sukcesach społeczności i analizowanie ich powodów; konstruowanie map zasobów i potencjałów; budowanie powiązań pomiędzy lokalnymi zasobami. W tym podejściu najważniejsze jest zawsze odnalezienie różnorodnych zasobów w celu wykorzystania ich w przyszłości. Skuteczne połączenie i aktywowanie tych zasobów może wytworzyć „kapitał rozwojowy” tworzący



nowe szanse dla różnych osób i grup w społeczności. Jakość tego kapitału zależy od tego, czy ludzie współpracują ze sobą, w jaki sposób angażują się na rzecz innych, jak podejmują decyzje, w jakich relacjach pozostają względem siebie, jak sobie pomagają i w jaki sposób, jako całość, formułują problemy oraz je rozwiązują.

Zasoby środowiskowe trzeba jednak uruchomić, a do tego potrzebna jest energia, która określana może być jako „potencjał społecznościowy”. Pojęcie to oznacza siły i możliwości określonej społeczności zwykle o wymiarze społecznej energii (motywacja, inicjatywa, aktywność). Potencjał ten obejmuje zarówno już w jakiś sposób działające siły i zasoby środowiskowe (liderzy, organizacje, projekty, inicjatywy itp.), jak i te niewykorzystywane, a więc „uśpione” lub „nieoczywiste” możliwości rozwoju. Tego typu strategia opiera się, na trzech zasadach: (a) każda społeczność posiada więcej zasobów, niż jakkolwiek osoba lub grupa może się spodziewać; (b) zasoby te są kluczem do rozwoju społeczności; (c) zasoby ujawniają się dzięki więziom międzyludzkim oraz międzyorganizacyjnym, a więc dzięki „społecznościowym relacjom współpracy”.

”

Dziś dobrze połączona grupa „zwykłych ludzi” może mieć siłę oddziaływania dużej organizacji czy instytucji.

Społecznościowe współdzielenie zasobów. W animacji społecznej rozwój jest „napędzany relacjami społecznościowymi” (*community-driven development*)²². Współczesne rozumienie „relacji społecznościowej” czy „współczynnika społecznościowego”²³ nawiązuje do znaczenia pojęcia społeczności jakie pojawiło się w wyniku ekspansji sieciowych technologii i komunikacji internetowej. Dzięki temu, że poprzez Internet i telefony komórkowe komunikacja stała się łatwiejsza, a związku z tym wzrosła częstotliwość kontaktów z innymi osobami, wykształciły się społeczności, zapewniające jednostce wsparcie, towarzystwo, informacje czy poczucie społecznej łączności. Pojawiła się nowa forma uczestnictwa polegająca na wykorzystaniu potencjału użytkownika, czyli aktywizacji grup i zbiorowości do działań opartych na wzajemnej pomocy, komunikacji i współpracy. Chodzi o budowanie relacji nacechowanych dobrowolnością, stałym podtrzymywaniem i potwierdzaniem zaangażowania oraz relacji, będących dla jednostki źródłem pozytywnej samooceny oraz umożliwiających zaspokojenie potrzeby afiliacji, zakorzenienia i bezpieczeństwa.

Dziś dobrze połączona grupa „zwykłych ludzi” może mieć siłę oddziaływania dużej organizacji czy instytucji. Mieszkańcy stają się prosumentami, którzy jednocześnie zasoby wytwarzają/udostępniają oraz ze wspólnych zasobów korzystają. Oznacza to, że ich użycie zależne jest od decyzji grupy – będąc jej członkiem posiadasz zarazem prawa do ich użytkowania.

22 Mike Green, Henry Moore, John O'Brien, *Rozwój społeczności w oparciu o zasoby. Model ABCD w praktyce*, Stowarzyszenie CAL, Warszawa 2014.

23 Bohdan Skrzypczak, *Współczynnik społecznościowy – edukacyjne (re)konstruowanie instytucji społecznych – w perspektywie pedagogiki społecznej*, Akapit Wydawnictwo Edukacyjne, Toruń 2016.

Współdzielenie zasobów jest poważnym wyzwaniem ekonomicznym i społecznym. Ze wspólnej pracy oraz użytkowania narodzić się może dylemat zmuszający poszczególnych członków grupy do wyboru między własnym, krótkoterminowym interesem a długofalowymi korzyściami dla wspólnoty. W efekcie rodzi się nowa forma kolektywnego działania, której kluczowym mechanizmem spajającym jest zasada wzajemności (czasem solidarności) oraz równość przy procesach decyzyjnych. Egzekwowanie zasady wzajemności wymaga włączenia ludzi w procesy decyzyjne oraz zarządzania dobrem wspólnym. Tego typu relacje nie tworzą się same. Ich katalizatorem jest animator/ka społeczny/a.

Współtworzenie usługi i innowacji społecznych. W animacji społecznej nie chodzi tylko o aktywizację danej grupy/społeczności. Efektem mobilizacji i integracji społecznej powinno być uruchomienie oddolnego mechanizmu współtworzenia usług społecznych. Chodzi o to by mieszkańcy zorganizowani w różnego typu formalne i nieformalne grupy stali się współproducentami i realizatorami usług (ang. *co-production i co-reation of social services*) opartych o wolontariat o charakterze wzajemnościowym (sąsiedzkie, samopomocowe). Animatorzy/ki społeczni/e wykorzystując narzędzia partycypacyjnego projektowania (warsztaty typu: *service design, design thinking*) uruchamiają usługowy mechanizm zaspokajania najrozmaitszych potrzeb (m.in. kulturalnych, socjalnych, terapeutycznych, rozrywkowych, psychologicznych, obywatelskich). Prowadzona w ten sposób animacja społeczna może zaowocować w jednym domu sąsiedzkim kilkudziesięcioma usługami, z których korzysta kilkaset osób²⁴. Animacyjnie tworzone usługi społeczne często posiadają walor innowacyjności. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że animacja społeczna jest jednym z podstawowych narzędzi wypracowywania innowacji społecznych²⁵.

OBSZARY PRAKTYKI ANIMACJI UKIERUNKOWANEJ NA ROZWÓJ SPOŁECZNY

Zaprezentowane w tekście podejście określane jako animacja społeczna zyskuje obecnie szerokie pole instytucjonalnej i nieformalnej praktyki społecznej. Obserwujemy między innymi tworzenie placówek o charakterze Centrów Aktywności Lokalnej (inne nazwy: centra społecznościowe, domy sąsiedzkie, miejsca aktywności lokalnej itp.), w dużych miastach rozwija się animacja sąsiedzka²⁶. Miejscem upowszechniania narzędzi anima-

24 W centrum społecznościowym „Paca 40. Miejsce akcji” na warszawskim Grochowie realizowanych jest ok. 2000 wydarzeń rocznie prowadzonych przez samych mieszkańców, wolontariuszy lub liderów lokalnych. Kadre etatową stanowi dwóch animatorów. Gdyby organizować te działania w klasycznej logice świadczenia usług, jak w większości domów kultury, należałoby zatrudnić przynajmniej kilku animatorów i instruktorów, zob. www.centrumpaca.pl

25 W celu badania tego mechanizmu na Wydziale Stosowanych Nauk Społecznych i Resocjalizacji Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy ze Stowarzyszeniem CAL powołano specjalistyczną pracownię „Laboratorium Innowacji Społecznej”, zob. www.innowacjespoleczne.pl

26 Zob. www.inicjatywysasiedzkie.pl



cji społecznej w różnych jej odmianach (animacja lokalna, animacja środowiskowa, animacja podwórkowa, animacja sąsiedzka) są obecnie realizowane w całym kraju lokalne programy rewitalizacji. Rozsadnikiem działań ukierunkowanych na rozwój społeczny są animatorzy pracujący w kilkudziesięciu subregionalnych Ośrodkach Wsparcia Ekonomii Społecznej, a także niektóre Lokalne Grupy Działania (w środowiskach wiejskich). Niezwykle ciekawym obszarem ekspansji wydają się też powstające od 2020 roku Centra Usług Społecznych²⁷, w których animacja społeczna będzie obligatoryjną częścią działalności merytorycznej. Prawdziwą rewolucją i ogromną szansą dla animacji społecznej może się okazać wdrażanie strategii i polityki deinstytucjonalizacji – horyzontalnej zasady polityki inkluzji społecznej osób z różnych powodów niesamodzielnego życia (np. seniorów, osób z niepełnosprawnościami), ale mających pełne prawo do życia w środowisku społecznym, pełnienia ról społecznych, uczestniczenia w sieci wymian społecznych. Za kluczowe elementy procesu deinstytucjonalizacji uznaje się – (a) ograniczania liczby osób przebywających w placówkach całodobowej opieki, (b) rozwój palety usług świadczonych w społecznościach lokalnych, (c) priorytet dla działań profilaktycznych względem działań naprawczych, (d) priorytet dla organizacji non-profit i not-for-profit z sektora obywatelskiego jako podmiotów prowadzących wsparcie środowiskowe. Zwornikiem tych działań powinna być animacja społeczna, jednak czy tak się okaże, pokaże najbliższa przyszłość.

”

Obserwujemy zacieranie granic między sztuką a innymi rodzajami aktywności społecznej i kulturalnej.

Do tego nurtu z pewnością można też zaliczyć realizowany od kilku lat przez Narodowe Centrum Kultury program *Dom Kultury plus*²⁸. W jego ramach zainspirowano animatorów kultury z kilkuset małych ośrodków kultury do stosowania animacyjnych narzędzi związanych z partycypacją społeczną. Zaangażowanie animatorów kultury w rozwój społeczny, z jednej strony jest swego rodzaju klamrą rozwojową (od tego środowiska w znacznej mierze animacja społeczna się rozpoczynała), z drugiej stanowi zaproszenie, by czerpać z nowych wymiarów współcześnie rozumianej kultury i sztuki. Obserwujemy bowiem zacieranie granic między sztuką a innymi rodzajami aktywności społecznej i kulturalnej. Na plan pierwszy wysuwa się postać odbiorcy oraz kwestia jego uczestnictwa w sytuacjach artystycznych oraz towarzyszących im kontekstom społecznym. Ponownie odkrywa się *community art* jako kulturowy model społecznej i publicznej ekspresji wspólnoty (np. sąsiedzkiej, lokalnej). Dlatego w dyskursie o kulturze istotne

27 Zob. <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20190001818/T/D20191818L.pdf>.

28 Zob. <https://www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/dotacje/programy-dotacyjne-nck/dom-kultury>

miejsce zajmuje dziś sztuka społeczna²⁹. Z tej perspektywy można zauważyć, że animacja społeczna, choć zarysowała swoje odrębne pole aktywności, nadal pozostaje w kontakcie z poszukiwaniami prowadzonymi w obszarze animacji kultury. Warto więc zadbać o okazje do wzajemnego spotkania tych nurtów i zobaczenie w animatorze/rce) artysty/ki społecznego/ej.

29 Przykładem tej nowej tendencji jest utworzenie na Uniwersytecie Warszawskim kierunku studiów o nazwie sztuka społeczna (dawniej animacja kultury), zob. Katarzyna Niziołek, *Sztuka społeczna. Koncepcje-dyskursy-praktyki*, Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.



PRZYGODY OBSERWATORA UCZESTNICZĄCEGO

Poniższy tekst jest najdłuższy w *NieAntologii*, ponieważ opisuje konkretne działania animacyjne w mazowieckich wsiach... z pięciu różnych perspektyw:

- badacza-etnografa – ten punkt widzenia jest tylko zaznaczony w retrospekcji;
- twórcy-artysty – takich osób nie brakuje w ekipie;
- animatora-społecznika – tę rolę autor godzi z rolą badacza;
- mieszkańca wsi, który spotyka mieszkańców miasta – ich opisy zbliżają miejscami tekst do reportażu;
- mieszkańca miasta, który spotyka mieszkańców wsi – pozytywna energia jego przeżyć udziela się czytelnikowi.

W grę wchodzi pięć różnych relacji, o których autor wspomina przynajmniej w paru zdaniach. A jeśli weźmiemy pod uwagę, że relacje są dwukierunkowe, będzie ich dziesięć. W ten sposób powstaje świetny model pokazujący i pomagający analizować, jak wiele dzieje się z ludźmi w podobnych sytuacjach. Nawet jeśli mamy do czynienia tylko z animatorem, który pojawia się w jakiejś społeczności, są aż trzy podstawowe możliwości: może on być animatorem-profesjonalistą nie angażującym się osobiście albo – jak proponują w swojej rozmowie Ewa Bobrowska i Grzegorz Godlewski oraz paru innych autorów – także zwykłym człowiekiem spotykającym innych ludzi. Trzecia relacja występuje, kiedy animator fraszobliwie przygląda się sam sobie jako człowiekowi.

Autora interesuje jednak głównie to, co dzieje się między badaczem, artystą i animatorem. Godną zapamiętania jest wskazówka, że praca animatora powinna być poprzedzona pracą badacza, w tym wypadku etnografa, aby animator poznał swoje otoczenie i dostosował się do niego. Największym zaś dylematem, a przede wszystkim fascynującym zagadnieniem, jest wzajemny wpływ badacza na przedmiot swoich obserwacji i tegoż przedmiotu na badacza. Przypomina to wyzwania, przed którymi stają bohaterowie *Innych pieśni* Jacka Dukaja, którzy poznając obcą formę życia sami się zmieniają, zaczynają inaczej wyglądać i mówić innym językiem. Tomasz Rakowski opisuje badaczy polskiej prowincji mających podobne dylematy, którzy wchodzą w lokalną kulturę spontaniczną, przedrefleksyjną – żeby użyć terminu z *Lubelskiej rozmowy o folklorystyce* – a jednocześnie próbują zachować swoją porefleksyjną, metatematyczną perspektywę.

Oczywiście można tym efektem sterować w zależności od potrzeb. Naukowiec raczej powinien zachowywać obiektywność. Ale w relacjach międzyludzkich wzajemny wpływ i wymiana są czymś nieuniknionym i sądząc z poniższych relacji chyba nawet... dość przyjemnym.

ETNOGRAFIA – ANIMACJA – SZTUKA.

OBRONA METODOLOGICZNA

Tomasz Rakowski

Współczesna sztuka zaangażowana działa często w taki sposób, by podporządkować się efektowi realności działania – by wytwarzać wyraźną zmianę społeczną, tak jak ma to miejsce w działaniach Artura Żmijewskiego¹. Żmijewski w swoim manifestie pisze wyraźnie, że sztukę może być stać na pewną polityczną dojrzałość, że może ona domagać się, podobnie jak nauki społeczne czy publicystyka przebudowywania umysłów, tworzenia nowych warunków życia społecznego, sięgania ku temu co skuteczne, ku – rzekłbym nawet – pewnej władzy. Sztuka może jednak w ten sposób, jak pokazuje, zostać przeniesiona w zupełnie nowe tereny, w miejsca mało dla niej „bezpieczne”, które nie będą chronione wysoką rangą galerii sztuki czy instytucji artysty, a następnie wprzęgnięta w bezpośrednie działania wobec ludzi, z całym ryzykiem tego czynu. Jednak to właśnie wtedy, poza kontekstem swej wysokiej rangi, ogołocona ze swej pozycji w mieszczkańskich terytoriach, być może zacznie się ona sprawdzać się jako „silny” język.

Podobnie jednak owa zmiana stymulowana jest przez szeroko rozumianą animację kultury, a więc sztukę wyrastającą z tradycji pracy wśród społeczności, *community arts*, sztukę pierwotnie kontrkulturową, walczącą, punkową, a obecnie coraz bardziej pragmatyczną i zinstytucjonalizowaną i, podobnie jak sztuka współczesna, rozpiętą pomiędzy „powinnością a buntem”². Animacja kultury, korzystająca z narzędzi sztuki kieruje się zatem podobnie w stronę w stronę budowania nowych, pozytywnych relacji społecznych relacji

1 Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” nr 11-12/2007, s. 14–24.

2 Tamże, s. 16–17.

Tomasz Rakowski, *Etnografia – animacja – sztuka. Obrona metodologiczna*, „Stan rzeczy” nr 4/2013, <http://www.stanrzeczy.edu.pl/etnografia-animacja-sztuka-obrona-metodologiczna/>. Książka dokumentująca całość działań projektowych opisanych w tym tekście: *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*, red. Tomasz Rakowski, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011–2012, <https://etnologia.uw.edu.pl/institut/publikacje/etnografiaanimacjasztuka-nerozpoznane-wymiary-rozwoju-kulturalnego>





i wytwarzania nowych elementów rozwoju wspólnoty³. Zarówno sztuka współczesna, jak i adaptująca narzędzia sztuki animacja kultury na różne sposoby usiłują działać w kierunku wywołania zmiany społecznej, punkt wyjścia działań to tylko początek, potem pojawić się już mają „punkty końcowe”, nowa zmieniona sytuacja społeczna, kulturalna, polityczna. Oczywiście można pokazać, że jest to strumień posiadające liczne odnogi – począwszy od prac artystów tworzących w projektach *collaborative art*⁴, czy *community arts*⁵, w których np. pojawia się projekt opisu i twórczego przenikania się perspektyw artystów i badaczy społecznych. Być może zatem to tego typu polityka społeczna chce przede wszystkim budować nowe formy i standardy współbycia ludzi, nowe – czyli elementy „sztucznie wywołane”, wprowadzane z zewnątrz. (...)

NAUKI SPOŁECZNIE ZAANGAŻOWANE

Hal Foster, krytyk i teoretyk pochłonięty pozycjonowaniem sztuki współczesnej, w swojej pracy *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*⁶, pokazuje że takie spotkanie zaangażowanej nauki społecznej i aktywistycznej sztuki jest, być może, pewną prawidłowością. Pokazuje że aktywizm artysty może jakby powtarzać drogi dwudziestowiecznej antropologii, czyli sprofesjonalizowanego studium obcości i, podobnie jak to przedstawiał Walter Benjamin, może on wydobywać się z marksistowskiej roli artysty – twórcy nowych stosunków społecznych, artysty wypromieniowującego z siebie nowy podmiot – świadomy, walczący proletariata. To czego potrzebuje zatem artysta, pisze Foster, to wyjście na zewnątrz w stronę nie swoich doświadczeń, w stronę odmiennego i peryferyjnego świata społecznego, aby tam znajdować moce buntu, oporu i subwersji. Tak pojawia się idea wyjścia do światów spoza mainstreamu kulturalnego, w których działania artysty nabiera ciężkości, w której artysta, niczym rzemieślnik-rewolucjonista, niczym radzieccy konstruktywiści, z filmowcem Dzigą Vertowem na czele, „montuje” nowe społeczeństwo⁷ – sięga po materię nowych aktywności, wypartych głęboko z miejskiego, kapitalistycznego, centralnego świata. Artysta, pokazuje Foster, działa w ten sposób trochę niczym etnograf – działa bowiem zatem wśród tego co inne, obce kulturowe,

3 Zob. m. in. Kate Crehan, *Community art. An Anthropological Perspective*, Berg Publishing, Oxford 2011; François Matarasso, *Pośród natężonego ruchu. Istota włączenia w kulturę*, „Kultura Współczesna” nr 4/2009, s. 23–31; Anna Ptak, *Community arts. Wprowadzenie do idei*, w: *Lokalnie. Animacja kultury/Community arts*, red. Iwona Kurz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2008; Anna Rogozińska, *Animacja kultury a zmiana społeczna w kontekście community arts i community cultural development*, „Kultura Współczesna” nr 4/2009, s. 90–102.

4 Thomas Binder, *Between Estrangement and Familiarization: Co-Constructing Images of Use and User in Collaborative Design*, w: *Design Spaces*, red. Thomas Binder, Maria Hellström, Edita Publishing, Helsinki 2005.

5 Kate Crehan, *Community Art...*, dz. cyt., Anna Ptak, *Community arts*, dz. cyt.; Anna Rogozińska, *Animacja kultury...*, dz. cyt., s. 90–102.

6 Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Universitas, Kraków 2012.

7 Gregore Marcus, *Ethnography in/of the Word System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, „Annual Review of Anthropology” nr 24/1995, s. 106.

a pierwotnie skolonizowane. Działa więc także wśród doświadczeń grup podporządkowanych i wykluczonych, w miejscach społecznych napięć, doświadczając wyobcowania i egzotyzacji siebie samego (*self-othering*). Podobnie jak surrealiści i etnografowie z lat 20. i 30. XX wieku, prymitywiści i poszukiwacze realizmu życia usiłują oni dotrzeć w miejsce kulturowych peryferii, a stamtąd pozwolić spojrzeć w oczy obiegom dominującym, „galeriom”, „publicystom”, „nauczycielom” – i zmusić tym samym zachodnie, późne, dostatnie społeczeństwa do spojrzenia w oczy samym sobie. Być może jest to zatem spojrzenie chwilowe, pośrednie, być może to nawet pewien instytucjonalno-polityczny koniunkturalizm, próba nadążania za kolejnym, zdecydowaniem centralnym, porywającym strumieniem uwierzytelniającym po prosu sztukę – jako sztukę *par excellence*. Sztukę, która aby żyć – musi być społeczna.

Działania poprzez sztukę w środowiskach peryferyjnych w sposób regularny spotykają się z zarzutami „niesienia kultury”, „poprawiania”, „edukowania” czy nawet „zmuszania do wspólnej pracy-zabawy”.

”

Jak w obliczu tych obciążeń zatem w ogóle działać poprzez sztukę? „Co robić?”. Czy cała tradycja *community arts*, zmiany wewnątrz sztuki krytycznej, nowe poszukiwania w obrębie nauk społecznych i antropologii mają więc w ogóle szansę na rozwój? Warto zdać sobie sprawę, że działania artystyczne wśród społeczności niosą ze sobą pewne odium spontanicznej, oczywistej krytyki, w duchu Hala Fostera. Projekty animacyjno-artystyczne się „nie udają” – tak jak można znaleźć wiele opisów nieudanych projektów rozwojowych⁸, w których wskazuje się na to, że absurdem jest budowanie studni w tym akurat miejscu – tak można znaleźć wiele opisów akcentujących porażki animacji kultury i działań artystycznych skutkujących dalszym, obustronnym wyobcowaniem ludzi. Działania poprzez sztukę w środowiskach peryferyjnych w sposób regularny spotykają się z krytyką, wręcz karykaturalizacją i zarzutami „niesienia kultury”, „poprawiania”, „edukowania” czy nawet „zmuszania do wspólnej pracy-zabawy”. Powtarzalność tych sądów wiąże się na ogół z tym, że być może często wydaje się, że skutkuje to ponownym uznaniem tych ludzi za w pewien sposób niedoskonałych, „niepełnych”. To być może wtedy dokonuje się właśnie nie tyle „praca pozytywna”, ile „podwójna kolonizacja”¹⁰ – wpasowywanie „odbiorcy” projektów

8 David Mosse, *Anti-social anthropology? Objectivity, objection, and the ethnography of public policy and professional communities*, „Journal of the Royal Anthropological Institute” nr 12/2006, s. 935–956.

9 Zob. m. in. Olga Kwiatkowska, *Lucim, czyli konsekwencje pewnego projektu*, w: *Zaangażowanie czy izolacja? Strategie społecznej egzystencji humanistów*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek, Wydawnictwo UWM/Colloquia Humaniorum, Olsztyn 2007 oraz *Określenie formuły instytucjonalnego wsparcia oddolnej aktywności kulturalnej w wybranych miejscowościach. Analiza przestrzeni publicznej i stworzenie modelu funkcjonowania wzorcowych formalnych i nieformalnych instytucji kultury, raport na zamówienie Departamentu Mecenate Państwa*, Instytut Badań Przestrzeni Publicznej, Warszawa 2012, s. 69–87.

10 Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 81.



w rolę postaci stereotypowych, niepełnych, ubogich twórczo. Zarzuty wobec idei działań animacyjnych, wobec prowadzenia działań artystycznych – czy to na rzecz innych, czy z innymi, można to zatem nie tylko nie tylko pewne profesjonalne, humanistyczne osądy, ale też jak „fakty społeczne”, a więc świadectwo pewnej formy wyobraźni społecznej jaką właśnie teraz dysponujemy. Szczególnie osoby nastawione na etnograficzne rozpoznawanie zniuansowanej, pełnoprawnej, oddolnej kultury mogą mieć wrażenie, że przychodzenie z zewnątrz z projektami kulturalnymi to rodzaj nadużycia, przemocy, „zmiany na siłę”. Sam zresztą pamiętam swoje odruchowe myśli – biegły one niegdyś bardzo podobne.

„CO ROBIĆ?”

Jak zatem działać? Czy można w ogóle używać sztuki, wprowadzać jej elementy do życia swojego i innych, nie budując jednocześnie gdzieś, w tyle głowy, pozycji wyższości i dominacji? Czy można jej tak używać, by nie wytwarzać sytuacji „zmuszania do udziału”? Od kilku lat próbujemy na to pytanie odpowiedzieć wraz z całym zespołem animatorów, artystów i etnografów. Od kilku lat prowadzimy projekt animacyjny w dwóch wioskach w okolicach Szydłowca – Ostałówek i Broniów. Są to miejsca dotknięte na dużą skalę nieopłacalnością drobnego rolnictwa i niekończącym się, lokalnym bezrobociem. To miejsca gdzie praca jest znajdowana głównie za granicą, albo na budowach dużych miast; miejsca gdzie wahadłowe migracje zarobkowe, wyjazdy i powroty wypełniają codzienność, a praca jest zawsze niemal doraźna, tylko chwilowa. To wsie niegdyś rolnicze, liczące około stu „numerów” (gospodarstw). W jednej ostało się ledwie kilka czynnych gospodarstw, w drugiej jest ich znacznie więcej, choć są one drobne, karłowate – często tak małe, aby w razie czego móc otrzymać świadczenia społeczne.

We wsiach tych prowadzimy od 2005 roku etnograficzne badania terenowe – mieszkamy i przebywamy z ludźmi, zdobywając coraz głębszą i coraz bardziej nieoczywistą wiedzę o ich codzienności, ukrytych potrzebach i pragnieniach. To dopiero po tego typu doświadczeniach przygotowane zostały i poprowadzone w kolejnych latach projekty artystyczne, w których wiedza etnograficzna przeradzała się w działania animacyjne. Sądzymy, że zarówno etnografia w połączeniu z działaniami animacyjnymi stwarzają warunki, by ujawniło się to, co bardzo istotne w życiu tych społeczności – mogą wzbudzić niejawną wymiar ich twórczego działania i ich własnej, oddolnej samoorganizacji. Projekt, który tu przedstawiam to *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego* z roku 2011, a następnie jego rozwinięcie *Etnografia/Animacja/Sztuka* z roku 2012¹¹. Są one w najprostszych znaczeniu

11 Projekty *Prolog* i *Etnografia/animacja/sztuka* odbywały się w latach 2011–2012 na południowym Mazowszu, we wsiach Broniów i Ostałówek. Były koordynowane przez Tomasza Rakowskiego (koordynacja merytoryczna), Ewę Chomiczką (koordynacja organizacyjna) i Zuzannę Naruszewicz (koordynacja działań lokalnych w projekcie *Prolog*). Działania projektowe współtworzyła grupa „Kolektyw Terenowy” – Julia Biczysko, Ewa Chomiczka, Piotr Cichocki, Aleksandar Ćirlić, Maja Dobiasz, Jarosław Kaczmarek, Zuzanna Naruszewicz, Dorota Ogrodzka, Paweł Ogrodzki, Agnieszka Pajaczkowska, Agata Pietrzyk, Tomasz Rakowski, Pola Rożek, Sebastian Świąder – oraz zaproszeni twórcy i animatorzy, Agata Bielska, Piotr Bielski, Gwidon Cybulski, Elżbieta Jabłońska, Łukasz Skąpski, Wojtek Ziemilski.

kontynuacją tej raz zadzierzgniętej więzi, opowieścią o tym, jak poznanie etnograficzne i pewna bliskość przeradzała się później w coś, co nazwać by można działaniem w kulturze.

Po pierwsze, jest to „etnografia”, przebywanie wewnątrz spotkań i wydarzeń, umiejętność uchwycenia niezwykłego, „gestego” świata życia we wsi. Po drugie, to „animacja”, tworzenie projektów i wszelkich sytuacji, w których następuje wspólne działanie, tworzenie. Po trzecie, to „sztuka”, forma sztuki w starym znaczeniu, aktywności cielesno-imaginaryjnej, zgodnie z praindoeuropejskim rdzeniem *ar-, a więc sztuki jako działania – społecznego, jednostkowego, widowiskowego. To ciąg spotkań, budujących nowe znaczenia, odwracających i przebudowujących symbole, przemieniających relacje społeczne.

O ile można przyjąć, że animator posługuje się narzędziami sztuki, to nie tworzy on „dzieła dla ludzi, lecz z nimi”, a więc przed wszystkim „pracuje z innymi, nawiązuje relacje, tworzy sytuacje”¹². W tym przypadku powstawało dzieło – była to chociażby sytuacja, spotkanie, która działało, zmieniało tak „ich”, jak i „nas”, tak adresatów, jak i inicjatorów wydarzeń. W czasie projektu wszyscy jesteśmy zatem zanurzeni w życie z ludźmi¹³, w przebywanie z nimi, mieszkanie; bierzemy naraz udział w doświadczeniach etnografii i swymi działaniami próbujemy powołać działania animacyjne. Drobiazgowa, etnograficzna wiedza o lokalnym świecie, o wiejskich grupach, o ich aktywności rodzi animację kultury. Animacja kultury¹⁴, za pomocą narzędzi sztuki tworzy warunki do wspólnej twórczości – do spotkań, rozmów, wzajemnego zaangażowania. Sztuka, szczególnie sztuka współczesna, wprowadza natomiast, jakby z trzeciej strony, swoją odmienną, odważną, czasem wręcz prowokującą wizję akcji artystycznej, pewien zewnętrzny typ wyobraźni, nasycając działania czymś w rodzaju niepokornego, krytycznego źródła (czy nawet logiką „łagodnej przewrotności”, by użyć sformułowania Elżbiety Jabłońskiej).

Jak taki projekt działa? Jest kilka płaszczyzn, kilka przenikających się ze sobą rzeczywistości tego, co się wydarza. Po pierwsze, wydobywa się to, co w tych społecznościach ukryte, wartościowe, co silnie związane z lokalnym, odkrywaniem dopiero wyposażeniem kulturowym i co jednocześnie tworzy pole dla wspólnej wyobraźni. Po drugie jednak pojawia się tam przede wszystkim moment pojawienia się czegoś nowego, jakby elementy trzeciej

12 Dorota Reksnis, *Sztuka (hasło)*, w: *Teraz! Animacja kultury. Culture Animation Now!*, red. Iwona Kurz, Stowarzyszenie Katedra Kultury, Warszawa 2008.

13 Zespół „przybyszów” pracujący w Broniowie i Ostałówku to zatem zarazem etnografowie, animatorzy kultury i artyści-twórcy. Razem niemal dwadzieścia osób. Etnografią zajmuje się na co dzień Pola Rożek, Ewa Chomiczka, Maja Dobiasz, Piotr Cichocki, Tomasz Rakowski – choć wszyscy tworzyli jednocześnie w tym projekcie działania artystyczno-animacyjne. Działaniami artystyczno-animacyjnymi trudnią się Aleksandar Ćirlić, Agnieszka Pajaczkowska, Agata Pietrzyk, Zuzanna Naruszewicz, Dorota Ogrodzka, Julia Biczysko, Sebastian Świąder, Paweł Ogrodzki, Piotr Bielski – choć wszyscy są doświadczonymi badaczami, twórcami badań społecznych i etnograficznych. Artyści, ludzie ze świata sztuki współczesnej to Elżbieta Jabłońska, Łukasz Skąpski, Wojtek Ziemilski, Agata Bielska. W projekcie biorą też udział opowiadacz Jarek Kaczmarek i multiinstrumentalista Gwidon Cybulski. Choć dla większości z nich etnograficzne mieszkanie i przebywanie z ludźmi było czymś nowym, to jednak mają swoje własne życiowe, biograficzne doświadczenia bicia i działania na wsi.

14 *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002; *Lokalnie....*, dz. cyt.; *Teraz! Animacja kultury....*, dz. cyt.



logiki, ani kulturowej, lokalnej, ani zewnętrznej (projektowej). Przedstawię tu rozbudowany opis takiego projektu, jednego z kilkunastu, które prowadziliśmy, ale odsłaniającego w moim przekonaniu właśnie to przechodzenie jednego procesu w drugi i wydobywanie pewnych nowych zupełnie treści.

OPISYWANIE METODY: PROJEKT URZĄDZENIA Z BRONIOWA I OSTAŁÓWKA

W projekcie poświęconym urządzeniom z Broniowa i Ostałówka pracujemy w kilka osób¹⁵. Wraz z artystą Łukaszem Skąpskim, członkiem krytyczno-interwencyjnej grupy Azorro, poznajemy świat wiejskiego przerabiania maszyn i urządzeń, świat, o którym dużo już wiemy, ale teraz dopiero odkrywamy go o wiele bardziej intensywnie, poznajemy po kolei ludzi, którzy sami wykonali swoje urządzenia, drabiny, spawarki, kosiarki z silnikiem z pralki „Frani”, szatkownice, nawet siłownie i urządzenia do ćwiczeń. Stopniowo zaczynamy wzbudzać zaciekawienie naszym własnym zainteresowaniem tą sferą: ludzie odsyłają nas do sąsiadów, pokazują niezwykle ciekawe pomysły typu „SAM”, samoróbki, „papaje”. Oglądamy skonstruowany przez młodych samochód, „gokart”, jak sami mówią, z pospawanych rurek, na ramie zrobionej ze starych grzejników, z silnikiem i deską „malucha”, grillem peugeot. Z młodymi mężczyznami, zajmującymi się szrotowaniem i przerabianiem samochodów, spotykaliśmy się chyba najczęściej – mają oni w Broniowie pięknie wyeksponowany szrot (*kasacje*), na zakręcie, koło chałupki oplecionej winoroślą. Kiedy tam przychodzimy, chłopcy rozkuwają właśnie starego poloneza pick-upa, po wydostaniu „serca”, silnika pojazdu (na sprzedaż, reszta na pojedyncze części i na złom), opowiadają o ich dawnym, czerwonym fordzie taunusie, do którego wstawili potężny, oplowski silnik i zimą jeździli z butlami gazu (*do oporu, wściekali się*), zmieniali w jeździe butle z gazem. Stopniowo odsłaniamy obecność maszyn i zaczynamy ją dostrzegać niemal wszędzie. Odkrywam np., że trzy pilarki zgromadzone przez gospodarza z Ostałówka jego syn zrobił z czterech innych, przerzucając pomiędzy nimi części, świece, prowadnice, tak, aby cięły jak najlepiej. Zaczynam dostrzegać samochody, w nocy mają widoczne neoniki pod szybami, w reflektorach, niebieskie światła mijania, malowane barwnie klocki hamulcowe (w Ostałówku widzę, jak wieczorem pod świetlicę z okolicznych wiosek podjeżdżają przemalowywane i przerabiane na wiele sposobów samochody młodych, z ich specyficzną estetyką świateł, neoników, opon, felg, klocków hamulcowych). Odkrywamy wspólnie, że jeden z mieszkańców, kolejarz, murarz, konstruktor, naspawał nafotowe lampy kolejowe na bramę swojej posesji, a jego syn z lamp semaforowych robi kolorofony, oraz że skonstruował niezwykle wyposażenie swego skutera – jego podświetlone na niebiesko podwozie reaguje na głos, dźwięk, mruga zgodnie z nim.

To pewna zagęszczająca się wiedza etnograficzna. Tak naprawdę jednak dzieje się coś więcej. Artysta Łukasz Skąpski dokumentuje te rzeczy, nagrywa filmy, rozmawia. Robi sesje zdjęciowe młodym w ich siłowniach, w łagodnym świetle, z rekwizytami – odważnikami

15 Łukasz Skąpski, Maja Dobiasz, Zuzanna Naruszewicz, Ewa Chomicka, Tomasz Rakowski.

w rękach, nagrywa film pt. *Fitness* oraz film, dokumentujący maszyny samoróbki, czyli *Urządzenia z Broniowa i Ostałówka*. Te nagrania i dokumentacje wpływają jednak przede wszystkim ze spotkań i wzajemnego zainteresowania; to one wydobywają z tego miejsca filmy, zdjęcia, działania. A więc od początku – zaczyna się tu, coraz bardziej wartko toczący się, strumień doświadczeń spotkań z ludźmi – w ich gospodarstwach, w ich warsztatach. Te spotkania są początkowo niepewne, chwiejne, zbudowanie relacji z ludźmi jest trudne. Swoje przeróbki i urządzenia wytwórcy mogą widzieć wprawdzie jako coś „własnego”, z czego sami przed sobą są w pewien sposób dumni, ale w relacji z artystą mogą przecież widzieć, i widzą, że jest tu coś niepewnego, coś, czego trochę się wstydzą, a trochę obawiają; są to w końcu nierejestrowane, sobie-robione maszyny, traktory, wbrew regulacjom, wbrew zestandaryzowanym technikom i technologiom. To świat cichego, ukrywanego radzenia sobie z potrzebami codzienności i wreszcie – wioskowego obniżania kosztów życia.

Wieczorem pod świetlicę z okolicznych wiosek podjeżdżają przemalowywane i przerabiane na wiele sposobów samochody młodych, z ich specyficzną estetyką świateł, neoników, opon, felg, klocków hamulcowych.

”

Pracuje nas, jak wspomniałem, kilka osób, wspólnie przygotowujemy jakby wstępną przestrzeń dla pracy Łukasza. Wspólne rozmowy, przeglądanie z chłopkami ze szrotu albumu Łukasza *Maszyny*¹⁶ powoduje, że zaczynają oni coraz bardziej rozumieć tę naszą fascynację tym, co oni robią, my zaś zaczynamy widzieć to wszystko coraz inaczej. Kiedy nagle zaczynają odsłaniać ukryte pod plandekami, tuż obok nas, najlepsze, wymontowane silniki, BMW 2000, Seat DOHC 16V, VW GTI 1800 – widzimy, że to zasobniki tego, „co najlepsze”. Zaczynamy nieśmiało mówić o pomysły na nocną wystawę silników i urządzeń. Rzecz w danym momencie, w tym tu na miejscu – na razie niewyobrażalna. Od tej chwili zaczyna się jednak spotkanie pomiędzy naszą (moją) a ich wrażliwością, między „nami” a „nimi”. Nie tylko dostrzegamy obecność robionych własnoręcznie urządzeń, ale zaczynamy nimi działać, przesuwać je w inny kontekst – coś chcemy razem z nimi zrobić, a wokół ich wiedzy, umiejętności i wyobraźni technicznej to wszystko się obraca. Wtedy też jeden z mechaników – Andrzej Chylicki – zaczyna myśleć o uruchomieniu gokarta, o co zresztą kilkukrotnie prosimy. Obiecuje przyjechać swoim podrasowanym, czarnym oplem, z niebieskimi neonikami, srebrnymi felgami i żółtymi klockami hamulcowymi pod świetlicę, na koncert i opowieści bluesowe Jarka Kaczmarka. Wieczorem, w ciemności, podjeżdża swym wozem pod schody świetlicy, co rozpoczyna opowieść Kaczmarka o bluesmanie, jadącym cadillakiem daleko, w trasę do Ameryki. W następnych dniach coraz więcej ludzi odsłania przed kamerami i aparatami swoje urządzenia, a Łukasz coraz więcej odkrywa ludzi

16 Łukasz Skąpski, *Maszyny. „Samy” z Podhala*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.



dumnych ze swojej maszyny – ze swojej roboty (pierwsze, co słyszymy, to zapewnienie ile nawoziła/naspawała/naciągnęła/nacięła dana maszyna, jak jest wydajna). Kilka tygodni później, na finale tego projektu, wszystkie te maszyny ludzie przywożą, przepychają pod świetlicę wiejską, powstaje zgromadzenie i wystawa. Łukasz Skąpski opatruje eksponaty starannym opisem – specyfikacją rodem ze świata sztuki wystawienniczej. Dzieje się jednak znów coś więcej – wszyscy się przyglądają, od nowa dostrzegają swoje maszyny, u siebie i u sąsiadów. Co chwila ktoś odkrywa wtedy i obwieszcza, że ma przecież jeszcze wiele takich sprzętów: grabie, przyczepkę, że jeszcze to przyniesie, przyciągnie, ustawi. Maszyny wchodzą na wystawę „tego, co najlepsze”. Do ostatniej chwili ludzie się wahają; Andrzej Chylicki do ostatniego momentu nie był pewien, czy jego gokart powinien tam się pojawić. Kiedy do niego przychodzimy, okazuje się, że oczyścił silnik, filtry, zatankował, a z linki hamulca ręcznego właśnie skręca linkę gazu – bez tego przejazd autem byłby niemożliwy, po prostu by się nie odbył.

”

Kiedy kilka tygodni później kosiarka pana Wiesława trafia na kubik wystawowy w warszawskiej Kordegardzie – jest podświetlona, oznakowana specyfikacją obiektu galeryjnego.

Ta specyficzna kultura przeróbki przestaje być w ten sposób jakimś „odkryciem”, jakimś „wycinkiem kultury”. Dokonuje się bowiem jej nieoczywiste uruchomienie, aktualizacja, jakby porozumienie wokół tego, co na naszych oczach – i dla nas, i dla mieszkańców – staje się nowym doświadczeniem. Narzędzia, ich różnorodność i nieprzeciętność (wykaszarka z silniczkiem od czeskiego młynka do kawy), stają się w ten sposób nie tylko jakąś rzeczywistością, ale rzeczywistością, która tkwi bezustannie w głowach nas wszystkich; ludzi z Broniowa, Ostałówka, nas, artyści Łukasza – to coś, co wspólnie wytwarzamy. Młodzi malują sprejami z projektu części hamulcowe, dzieci – koła swoich rowerów. Kiedy kilka tygodni później kosiarka pana Wiesława trafia na kubik wystawowy w warszawskiej Kordegardzie – rozgrywa się tam listopadowy finał projektu – jest podświetlona, oznakowana specyfikacją obiektu galeryjnego.

WYDOBYWANIE METODY (1): KULTUROWY CYKLOTRON

Co jest najbardziej charakterystyczne dla tego typu działań? Ta artystyczno-animacyjna obecność zakorzeniona jest tu przede wszystkim w zaangażowanych, etnograficznych badaniach oraz w doświadczeniach spotkania etnograficznego, w rozpoznaniu „gorących” miejsc kultury (takich jak owe praktyki przerabiania i wytwarzania urządzeń). Społeczne życie ludzi, pamięci, przedmiotów czy inwencji, całe te „przesłonięte działania” zostają w ten sposób jakby ponownie wywołane. W ten sposób granica między aktami poznania (etnografią) i działania (animacją) stają się rzekłbym, „półprzepuszczalna”, działa w obydwie

strony – etnografia poprzez działania animacyjne, „odgrywające kulturę”, staje się bardziej intensywna (fakty etnograficzne powstają razem z działaniem, w niezwykle intensywny, ale i zmieniony sposób), a sama animacja, poprzez swe etnograficznie ukorzenie, sięga do najbardziej subtelnych doświadczeń kulturowych. Po pierwsze więc charakterystyczne jest zanurzenie tego procesu w samej rzeczywistości społecznej. Po drugie jednak, co może nawet bardziej już teraz istotne – w uruchomieniu często ryzykownych i nieprzewidywalnych działań, pobudzających i uruchamiających wielorakie sfery kultury.

Efektem, produktem tego procesu nie jest zatem samo „dzieło”, lecz w tym przypadku to raczej zwielokrotniona gęstość wydarzającej się interakcji – „kultury w działaniu”. To przekroczenie granic pomiędzy tym, co etnograficzne i tym, co animacyjne związane jest w ten sposób szczególnie z koncepcją „zwrotu działaniowego” w naukach społecznych¹⁷ i ideą etnografii performatywnej – „pobudzania i odgrywania kultury”¹⁸. Powstają tak zatem warunki działania, które przeciwstawiają się wizji kultury jako z góry zdefiniowanych zasobów – w których coś, co się wydarza, choć zanurzone w lokalnym świecie kulturowym, jest zawsze czymś nowopowstającym i aktualnym, pojawiają się nowe miejsca spotkania. To kreowanie, można by rzec, nowego, partycypacyjnego świata „epistemologii poszerzonej”¹⁹ – gęstość etnograficznej wiedzy zasila tu działania artystyczno-animacyjne i jednocześnie jest na odwrót: działania tworzą warunki, wytwarzają środowisko kultury i jej etnograficzne bogactwo. Te dwie zasilające się nawzajem sfery aktywności przyjmują więc strukturę swoistego cyklotronu, w którym każda z nich rozpędza krążenie cząstek aktywności – odsłania nierozpoznane i pozostające w stanie potencjalności działania w kulturze. W projektach, w trakcie działań artystycznych pojawiają się w ten sposób wydarzenia, zwroty akcji, sytuacje etnograficzne, w których to co zwiemy czymś „kulturowym” istnieje jakby intensywniej, bardziej nieprzewidywalnie i spontanicznie, istnieje za każdym razem na nowo, nieco zmienione, „sztucznie” wywołane – pojawia się więc za każdym razem nieco „nowy” świat.

WYDOBYWANIE METODY (2): SPOTKANIA, WIDOWISKA, SYTUACJE ETNOGRAFIK

Taka etnografia i zarazem animacja wydarzeń wiąże się mocno z wizją praktykowania swoistej antropologii widowisk. Na przykład Victor Turner, wychowany w rygorze brytyjskiej szkoły antropologii, nie mógł zrozumieć, jak można zamykać doświadczenia społeczne – doświadczenia współbycia, współdziałania z ludźmi – w notatkach, schematach

- 17 Wilfred Carr, *Filozofia, metodologia i badania w działaniu*, w: *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. Hana Červinková, Bogusława D. Gołębiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.
- 18 Bryant K. Alexander, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, w: *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- 19 Peter Reason, William R. Torbet, *Zwrot działaniowy. Ku transformacyjnej nauce społecznej*, w: *Badania w działaniu. Pedagogika...*, dz. cyt.



LUBLIN IS
YOUTH

IV NieKongres Animatorów Kultury w Centrum Kultury w Lublinie, 1-3 lipca 2021. Fot. Maciej Rukasz



graficznych, wywiadach, w unieruchomionym materiale badawczym. Taka antropologia – pisał Turner – jest co najmniej mało atrakcyjna – badacze kultury długie godziny spędzają nad spisowanymi relacjami, tak jakby z góry zakładano, że analiza „dotyczy trupa”. Tymczasem – jak pisze za Davidem H. Lawrence – powinna ona stawiać w centrum uwagi „żywego mężczyznę” i „żywą kobietę”. „Doszedłem do wniosku – twierdził więc Turner – że czytanie i komentowanie materiałów etnograficznych to za mało; tak naprawdę powinniśmy je odgrywać”²⁰. O ile zatem Turner postuluje ożywianie martwego tekstu etnografii, poprzez jej odgrywanie, po to, aby „wpleść czytelników i widzów w kulturową sieć motywacyjną”²¹, o tyle w naszym projekcie to zadanie plasuje się jeszcze wcześniej, w praktyce etnografii, jej kontynuacji. Etnografia staje się więc tutaj etnograficznym performansem, zgodnie z etymologią słowa *performance*, wskazanym przez Turnera, które oznacza „ukończyć”, „w pełni wprowadzić w życie”²².

Projekt działania animacyjnego staje się w ten sposób wręcz naturalną konsekwencją badań terenowych. „Przedstawić etnografię – pisze zatem Turner – to wykorzystać zebrane dane terenowe w ich pełni działaniowo-znaczeniowej”²³. Co to oznacza? Otóż w ten sposób, można by rzec, badania już od początku przemieniają się w coś zupełnie nowego – w coś w rodzaju dramatu etnograficznego, owej pełni „działaniowo-znaczeniowej”, w której powstaje dopiero pole dla najważniejszych procesów twórczych. Zamiast badania jest spotkanie, zamiast obserwacji uczestniczącej – działanie („wykonywanie”, performans), zamiast kierunku badawczego i przedmiotu badania – sytuacja etnograficzna i gęstość interakcji. To chwila na przykład, w której rozmawiamy (wraz z Zuzanną Naruszewicz) z młodym mechanikiem szrotowcem, Andrzejem Chylickim, kuczającym na zmontowanej ze starych szkolnych grzejników ramie gokarta; Andrzej skręca na nowo linkę gazu z linki hamulca ręcznego (musi być teraz cieńsza), chce uruchomić „dla nas” pojazd, na wystawę. Robi to, co już robił, wymyśla działanie techniczne, ale w naszej obecności ma to już inny sens, robi coś, co jest na nowo dla niego potrzebne. Sens tej przeróbki z jednej strony przestaje być oczywisty, z drugiej jest już doświadczeniem nowym, wspólnym – każdy na swój sposób odpamiętuje wspomnienia o samochodach przeróbkach, o jego fordzie taunusie, którym *wściekali się* po polach, o trzystu autach, które z bratem, jeszcze kiedy chodził do szkół, rozebrał, których, jak mówił, „nie spamięta”. Jednak i my widzimy to wszystko inaczej, wchodzimy do innego świata, o którym wiedzieliśmy, że jest, ale teraz on ożywa przed nami i wokół nas, widzimy nie tylko wiejskie, spontaniczne prace młodych przy maszynach, ale i to, co można zrobić: wspólną paradę, przejazd gokartem, pokaz jego wiraży. Te nowe wyobrażenia wydobywają się i wybuchają po dwóch stronach – naszej i jego, mieszkańca Broniowa. To spotkanie – sytuacja etnograficzna, nowe pole współuczestniczenia, w którym przetwarzana „wiedza” powstaje po stronie Andrzeja, ale symetrycznie także po stronie etnografów-animatorów, którzy zaczynają nią też na swój sposób żyć. Pomiędzy

20 Victor W. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa 2005, s. 147.

21 Tamże, s. 148, 164.

22 Tamże, s. 17.

23 Tamże, s. 151.

tym, co należy do „terenu”, „wiedzy kulturowej”, a wiedzą badaczy-animatorów zaczyna zatem pojawiać się przepływ, zmienia się formuła etnografii. Etnograf-animator przestaje być w ten sposób ośrodkiem rozumienia – wchodzi raczej do wewnątrz pola kulturowego i sam jest częścią wydarzeń kulturowych, estetycznych, technicznych, społecznych, tworzy scenę kulturowego zjawiska. To jakby decentracja pola badawczego – i mieszkańcy, i badacze-animatory wspólnie wytwarzają przedmiot badań, za nim podążają. Etnograf-animator wchodzi doń nieco z boku, wślizguje się w jego obręb, staje się „etnografem” lub „animatorem” w trzeciej osobie – sam dla siebie staje się częścią procesu, który wybucha, rozwija się i który etnograf-animator naraz obserwuje i opisuje. To sytuacja, która kilkakrotnie przywoływała Kirsten Hastrup²⁴, opisując siebie jako postać „etnografki” – jako swą sobowtórkę („nie-nie ja”) w polu wydarzeń. Sam badacz, etnograf czy artysta wchodzi wówczas do wewnątrz pola, staje się częścią badanego czy wywoływanego zjawiska.

Etnograf-animator wchodzi do wewnątrz pola kulturowego i sam jest częścią wydarzeń kulturowych, estetycznych, technicznych, społecznych, tworzy scenę kulturowego zjawiska.

”

To jednak także chwila, kiedy wydarza się coś szczególnie ważnego. Kiedy powstaje sytuacja spotkania – Łukasza Skąpskiego i Mai Dobiasz z ludźmi od urzędzeń – dwie strony przez chwilę istnieją jakby inaczej, na nowo, niezwykle intensywnie. Takie spotkania są rzadkie; to jakby punkty krańcowe długiego podskórnego procesu działania, doprowadzającego w końcu do sytuacji, w której dwie strony wydostają się poza swe dotychczasowe sposoby istnienia, kiedy biorą zarazem udział w zagęszczonej rzeczywistości kultury. Podobnie jak w etnograficznym teatrze eksperymentalnym (spektakl *Talabot* Eugenia Barby z udziałem Kirsten Hastrup, eksperymenty Richarda Schechnera i Victora Turnera), w którym nastąpić może owo „ryzykowne przywrócenie doświadczenia”, w którym przeżycia biorących udział w spotkaniu (spotkaniu – widowisku – sytuacji etnograficznej) zostają, jak za Diltheyem pokazywał Turner, „wyciśnięte”. Dokonuje się tu przemiana, w tym sensie, że jesteśmy (animatory/badacze/artyści z jednej i ludzie miejscowi z drugiej strony) wspólnie, przez chwilę, trochę „innymi ludźmi”. Patrzymy na siebie „z ukosa”, nie w pełni się rozpoznając, ale, jednocześnie, odkrywając siebie na nowo („rodzę się, abys się urodził” – każda ze stron zdaje się mówić, by przywołać metafory Jerzego Grotowskiego²⁵). To chyba najtrudniej opisywalny efekt tych działań – są to jakby zagęszczające wydarzenia, sytuacje

24 Kirsten Hastrup, *O ugruntowywaniu się światów – podstawy empiryczne antropologii*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006; Kirsten Hastrup, *Poza antropologią. Antropolog jako przedmiot przedstawienia dramatycznego*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 2/1998, s. 20–28.

25 Jerzy Grotowski, *Święto*, „Odra” nr 6/1972, s. 47–51.



etnograficzne i artystyczno-animacyjne, sytuacje „międzyludzkie”, których cechą charakterystyczną jest to, że są one poboczne, że w dużym stopniu są nieprzewidywalne. To pewne punkty krańcowe, punkty dojścia, na które długo pracuje cała dynamika projektu; jednocześnie, taki moment to tylko zdarzenie na linii, prowadzącej do finału, ale to chyba zarazem najbardziej niezwykle i potrzebne wydarzenie – to chwila porozumienia, poczucia, że naraz myślimy inaczej niż zwykle, że razem stajemy się kimś innym niż zazwyczaj. Albo, że jesteśmy „tacy sami” – w każdym z nas zachodzi przecież w tym czasie przemiana.

DEKOLONIZOWANIE METODY

Powróćmy jednak do początku. Projekt *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego* i jego kontynuacja *Etnografia/Animacja/Sztuka* miały na celu zbudowanie nowej perspektywy poznawczej i animacyjnej – perspektywy, która będzie w stanie odwrócić i zdekolonizować dyskurs „lokalnego rozwoju”; będzie w stanie odwrócić wszelkie praktyki instytucjonalne, narzucające już *a priori* wizję „właściwej” kultury i właściwie ukierunkowanego „rozwoju kulturalnego”. Nie ma co ukrywać, że mierzymy się w ten sposób z wyobraźnią społeczną, dotyczącą współczesnej wsi polskiej, przedstawiającą jej mieszkańców, ich życie społeczne, ich aktywność kulturalną jako niepełne, zapóźnione, wymagające edukacji i programu naprawczego. W wielu debatach i w różnego typu dyskursach publicznych życie to przedstawia się bowiem za pomocą obrazów bylejakości i monotonej codzienności, wolno płynącego czasu i braku dostępu do jakiegokolwiek wartościowej kultury²⁶. Są to rozpoznania, które najczęściej już na wstępie odmawiają tym społecznościom zdolności do własnego, wartościowego sposobu działania, do odnowy i modernizacji według własnych wzorów i własnych potrzeb. W bardzo różnych miejscach można napotkać narracje naukowe i publicystyczne, jednostronnie wypełnione wizją kultury wsi jako „balastu”, jako czegoś, co przekreśla powstawanie „właściwej” klasy średniej i „właściwego” społeczeństwa obywatelskiego. Tymczasem problem polega na tym, że ludzie ze środowisk peryferyjnych, wiejskich czy w ogóle – niecentralnych – bardzo aktywnie działają, „wytwarzają kulturę”, praktykują ją na własny sposób, też w tym sensie że nigdy nie przestają, że człowiek w każdych warunkach działa, wytwarza, przedstawia, „nothing – można by powtórzyć za Ervingiem Goffmanem – never happens”²⁷. Dzieje się to jednak najczęściej w innej warstwie, w niewidocznych miejscach kultury – w nierozpoznanych wymiarach potrzeb kulturalnych i rozwoju kulturalnego. Ekspresja kulturowa może tam bowiem działać chociażby w innych „środowiskach medialnych” dla których literackość

26 Przykładem jest film dokumentalny *Czekając na sobotę* (reż. Jerzy Morawski, Irena Morawska, Polska, 2010) czy niektóre głosy z debaty prowadzonej wokół chłopskiej genealogii polskiego społeczeństwa w miesięczniku „Znak” i w „Gazecie Wyborczej” (zob. *Jesteśmy potomkami chłopów*. Z prof. Jackiem Wasilewskim rozmowa Marta Duch-Dyngosz, „Znak” nr 684/2012, s. 14–17).

27 Andrzej Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.

czy artystyczność budowana w kategoriach centrum może nie być żadnym wyznacznikiem (przykładem są słowne pojedynki, przygadywanie, żart, dowcip). Paradoksalnie więc – w sytuacji obecności owych „gorących” miejsc kultury, lokalnych i niezwykle ważnych form uczestnictwa w kulturze – rozpoznaje się tam pewien rodzaj ubytku, niepełnego rozwoju, gustu miernego („festyn”, „zabawa”).

Człowiek w każdych warunkach działa, wytwarza, przedstawia, „nothing – można by powtórzyć za Ervingiem Goffmanem – never happens”

”

To w tym kontekście działamy i wytwarzamy nasz zespołowy projekt. Chcemy stworzyć warunki, w których wspomniane miejsca kultury będą się ujawniały i przebudowywały wreszcie czy też odkształcały nasze własne myślenie o tym co kulturalne, co obywatelskie – rozwoju, o sztuce, o życiu społecznym. To projekt naszego działania w kulturze – etnograficznie zorientowanej animacji kultury. Na czym jednak dokładnie polega owa siła dekolonizująca, odwracająca zależności pomiędzy kulturowym centrum i kulturowymi peryferiami? Podałby tu przede wszystkim trzy punkty, trzy miejsca w których można podważyć dotychczasowy układ. Po pierwsze to proces zasadniczego

(1) odkształcania się projektu

Ideą tego projektu było zatem uznanie pewnej niezbywalnej, oddolnej energii: z jednej strony przywoziliśmy ze sobą pomysły na działania, z drugiej one dopiero tam na miejscu powstawały. W naszych głowach pojawiły się np. wcześniej wizje pracy z przerabianymi i tunnigowanymi w wiejskiej estetyce pojazdami, przejazdu ulicą, pochod-parada z ich udziałem zbudowanych naprędce platform na kołach, a wszystko to ulegało jednak później przemianie, w trakcie kolejnych przyjazdów. Same działania początkowo koncentrowały się wokół opowiadania o urządzeniach i pokazywania tego, co już robione. Później dopiero zaczęły się rzeczy nieplanowane i wymyślane spontanicznie w czasie spotkań – naprawienie „gokarta”, odkrywanie kolejnych konstruktorów, filmowanie wiejskich, młodzieżowych „fitness-klubów” przez Łukasza Skąpskiego, przejazd czarną Vectrą pod świetlicę na otwarcie koncertu bluesowego.

Staraliśmy się więc proces tej animacji polega zatem przede wszystkim na ciągłym jego odkształcaniu i przebudowywaniu. W istocie jest to ciągłe myślenie, spotykanie się z ludźmi, wspólna praca, dzielenie się refleksjami, chwytanie tego, co „działa” w projekcie, co ma sens zarówno dla animatora-artysty, jak i dla ludzi, z którymi pracujemy; co podchwytują, czemu nadają własne znaczenia. Autorami tych odkształceń i przemian są zatem nie tyle animatorzy czy artyści, nie tyle sami ludzie, ale jednocześnie i jedni, i drudzy. Działanie „uciera” się pomiędzy nimi, „rozpędza”, „krystalizuje”. Z czego to wynika? Otóż właśnie to podskórne testowanie pracy – powstające podskórnie nowe idee, złudzenia i możliwości – są pewnym ukrytym, ale bardzo pracowitym procesem, w trakcie którego coś się



wykształca, wydobywa. To wspólna przemiana świadomości, ale dokonuje się ona na granicy porozumienia; to przewyciężanie trudu pierwszych interakcji – które są niepewne, tworzą odmienne role, wiele tu wstydu, ociągania się, chwiejności. Jednak, jak zauważałem trakcie działań, jakimś cudem z czasem zaczyna się przemiana, wydarzenia toczą się coraz szybciej, ludzie zaczynają się „gromadzić”. Nasze opisy działań z pierwszych miesięcy projektu i nasze rozmowy z broniowianami i ostałowczanami pełne są zatem takich odkształceń, chwilowych wypiętrzeń, ale i jednocześnie pod tym wszystkim ukryte są momenty wahań, trudne chwile budowania współpracy, rozpędzanie kołowrotu wydarzeń. A to znaczy, że pod projektem ukryta jest właśnie pewna „podziemna rzeka” – nie tylko proces wspólnego działania, ale i proces wspólnego, nieraz powolnego i trudnego budowania interakcji, Aż w końcu przeistaczania – testowania tego, co wyobrażalne i co zarazem możliwe²⁸. Co więcej, z tego wynika też coś bardzo istotnego, a mianowicie ciąg wydarzeń wyobrażonych, uruchomionych w naszych głowach, chwilami nawet opisanych, a które się nigdy nie odbyły. Ten katalog niedokończonych wydarzeń, interakcji i działań artystycznych, również plastyczny, zmienia się i faluje, odkształca wraz z naszą pracą z ludźmi, z ich pragnieniami, pomysłami, z ich terminarzem zajęć i najbardziej praktycznymi potrzebami.

(2) Nieprzewidywalność procesu

To odkształcanie się projektu jest tutaj zatem efektem procesu bardziej wewnętrznego – żaden z projektów nie był właściwie przywieziony w gotowej formie, każdy rodził się na miejscu, nabierał swego sensu dopiero we współdziałaniu z mieszkańcami (choć przecież istniał wcześniej w głowach animatorów). To jednak, co tu niezwykle istotne, to owa aktywność podziemna, pewna część akcji, która pozostaje dopiero do odsłonięcia, wydobycia nie tylko w trakcie działań, ale i po ukończeniu projektu. Po zamknięciu projektu *Prolog* przyjeżdżaliśmy jeszcze kilkakrotnie z niewielkimi działaniami i ich kontynuacjami i dopiero wtedy widzieliśmy, jak inicjatywy projektowe zyskują efekty.

Punktem wyjścia były nasze relacje z mieszkańcami obu wiosek, wypracowane w trakcie działań animacyjno-artystycznych; często są to związki pewnej szczególnej bliskości i bezpośredniości, osiągnęte podczas wspólnego mieszkania, przebywania, brania udziału w życiu poszczególnych rodziny. Kolejne powitania i pożegnania pełne są uścisków, serdeczności, podarków, nieformalnych zwrotów, zdrobnień („Aluś”-„Rysio”, „Tomuś”-„Zdzichu”, „Zuzia”-„Stasio”). Czy jednak takie etnograficzne przeniknięcie „do wewnątrz” środowiska Broniowa i Ostałówka, nawiązanie relacji z ludźmi, jest tym, co tam się rzeczywiście wydarzało? Pozostajemy przecież tam też jednocześnie obcy, różni, zresztą to, co dzieje się w terenie, w akcji, przemienia się często z bliskich i pełnych fascynacji interakcji

²⁸ Projekt *Prolog* może być zatem także ujrzany w ciągu projektów „gasnących strumieni”, które nie zostały zrealizowane, a które w pewnym momencie wydawały się najzupełniej realne i całkiem poważnie planowane. Obecnie świadczą o nich często jedynie plansze i harmonogramy, dopinające terminy, znaczące możliwości, planujące działania, a które w pewnym momencie rozjarzyły się i weszły we wspólne myślenie, nawet w samą akcję, po czym powoli zagasty.

terenowych w chłodny analityczny ogląd (kiedy z zajmującej, pełnej dowcipu rozmowy przechodzimy za drzwi i tam, po cichu, zastanawiamy się, co właściwie usłyszeliśmy). Inaczej reagujemy, czego innego też oczekujemy od siebie wzajemnie, inne projektujemy wyobrażenia. Jest to olbrzymie obciążenie. Łączenie tych dwóch poziomów, tych dwóch wcieleń jest czymś niemal nieusuwalnym, jest osią etycznego napięcia i całej dwuznaczności projektu etnograficzno-animacyjnego, rozziwu pomiędzy nami. Odczucia swej własnej sytuacji, wyrazy pewnego wstydu pojawiały się często już w pierwszych słowach, zanim jeszcze się dobrze poznaliśmy; w każdym razie w takim kontekście widoczna stawała się dopiero pewna dwuznaczność naszego przyjazdu i całego procesu badań oraz akcji animacyjnych²⁹. Pojawia się tu swoista mieszanina wchodzenia w bliskie relacje i zarazem profesjonalnej umiejętności wycofywania się, wytwarzania pewnego dystansu; z jednej strony zaangażowanie, z drugiej – jednak praca nad projektem, profesjonalizacja zachowań, rola „animatora”, „artysty” „etnografa”. Jednocześnie relacje z ludźmi powstają powoli, wolno zawiązują się wspólne wydarzenia – zawsze na początku projekty ruszały z niejakim trudem, niczym zardzewiała maszyna, stopniowo nabierając rozpędu.

Pojawia się tu swoista mieszanina wchodzenia w bliskie relacje i zarazem profesjonalnej umiejętności wycofywania się, z jednej strony zaangażowanie, z drugiej – jednak praca nad projektem.

”

Na tę sytuację można jednak spojrzeć inaczej, nie jak dotychczas – za pomocą kryterium pewnej zażyłości i współuczestnictwa – ale za pomocą pojęcia współudziału (*complicity*) George’a Marcusa³⁰. O ile bowiem współuczestniczenie niesie w sobie owo oskarżenie o pomieszanie bliskości i profesjonalnego dystansu, „pamiętaniu o swym zadaniu”, o tyle współudział wprost pozwala owe napięcia, różnice ról i motywacji nie tyle przekroczyć, co nawet wręcz wydobyć, przywrócić do istnienia, uczynić obecnym (a nie głęboko, gdzieś u spodu – skrywanym); uznać zatem za odmienne motywacje brania udziału w wydarzeniach artystyczno-animacyjnych dwóch stron, grupy projektowej i ludzi na miejscu. Marcus przywołuje tu oxfordzką definicję słowa *complicity*, jako oznaczającego z jednej strony „stan zaangażowania”, z drugiej „współudział w przestępstwie”, przywołuje więc całą ambiwalencję tej sytuacji. W przeciwieństwie do poufalego współuczestnictwa (czyli relacji

²⁹ Jest w tego typu badaniach bowiem pewna niepewność, pewna fałszywie pobrzmiewająca nuta – z jednej strony jest badacz-animator, posłannik akademii, instytucji kultury, stowarzyszenia, skupiającego animatorów, niosący koncepcje „lokalnego rozwoju”, z drugiej zaś sama społeczność, ludzie i miejsca, z ich problemami, ich zubożeniem i poczuciem marginalizacji.

³⁰ Gregore Marcus, *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych*, w: Clifford Geertz, *Lokalna lektura*, red. Marcin Brocki, Dorota Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.



bliskości i zażyłości osiąganey w terenie), perspektywa ta wnosi ze sobą konieczność przyjęcia owego nieusuwalnego napięcia spotkania; wnosi trwale obecną, źródłową różnicę pomiędzy dwiema jego stronami, pomiędzy ludźmi. I tu jest chyba punkt kluczowy, niezbędny do zrozumienia tego, co dzieje się też w trakcie spotkań, widowisk, sytuacji etnograficznych, co dzieje się z pewną kumulującą się „podziemną rzeką”, z jej niespodziewanym przebiegiem i zaskakującymi konsekwencjami.

W tym miejscu jeszcze raz zwrócę się w stronę Turnerowskiej antropologii – antropologii dramatu społecznego, ale rozumianego właśnie na podobieństwo współudziału wraz z całą swoją różnicą, swoim ryzykiem i nierównowagą. Czy odmienność naszych ról, światów, z których się wywodzimy, celów i motywacji spotkań, świadczy o tym działaniu – można by zapytać – jako o czymś z obu stron „sztucznym”, „nieprawdziwym”? Czy było np. pewną podtrzymywaną „rolą”, czy rzeczywiście wytwarzaliśmy po obu stronach pewne ciężące może nawet „role”, aby podtrzymywać interakcję? Oczywiście – do pewnego stopnia tak było. Myślę jednak, że można tu zmienić, przetworzyć nieco pojęcie tak przyjmowanej „roli”, i zarazem pojęcie czegoś, co nazwać by można „grą” czy „udawaniem”. Victor Turner (2005) pokazuje to bardzo wyraźnie: każda taka interakcja jest przecież przede wszystkim działaniem – ale w bardzo specyficznym znaczeniu angielskiego słowa *acting*: jest zarówno czynnością, jak i odgrywaniem. W tym sensie można powiedzieć, że nasze pierwotne relacje, jeszcze z badań etnograficznych, które początkowo „ucinały” zawiązujące się interakcje – przechodziły od zaangażowania i bliskości (*field*) do dystansu i analizy (*desk*) – tutaj, poprzez przejście w relacje wytwarzane w obrębie animacji i sztuki, znalazły jakby możliwość przezwyciężenia, pewne ujęcie. W tym sensie współbycia – w sensie współudziału raczej, niż współuczestnictwa, powstaje tutaj coś, co nazwałbym sytuacją działania – etnograficznego i animacyjnego performansu. Choć nie jest to oczywiste, zachowanie obu stron pozostaje wówczas w nieustannym napięciu – jest naraz „powtarzane” i „wytwarzane” (na nowo), jest jakby „sztuczne” i jednocześnie „autentyczne”, „bliskie nam” i „obce”.

(3) Nie-mechaniczne konsekwencje działania

To co następuje w tym projekcie, to więc przede wszystkim pewien ruch, „bieg akcji” (owa „podziemna rzeka”, która i wcześniej, i później towarzyszy całemu działaniu). Można też wstępnie przyjąć, że jest jednak też tym, co dzieje się między ludźmi. To, co w tej sytuacji „międzyludzkie”, by użyć pojęcia Martina Bubera, to wydobycie „ja” z wewnątrz ról społecznych i skierowanie ku temu, co nieprzewidywalne, zaskakujące, jak pokazywał Ryszard Michalski, swą autonomiczną siłą³¹ – ma charakter ukryty, podziemny i stopniowo nabiera swojego rozpędu. A zatem, mam wrażenie, chodziło nam o to aby projekt nie polegał na wywoływaniu „mechanicznego” efektu w społeczności czy wśród ludzi, nie polegał na stymulowaniu zmiany społecznej w pożądanym, zaprojektowanym wcześniej kierunku.

31 Więcej o pracy animacyjnej w: Barbara Markowska, *Wędrowcy ziemi Nod...*, rozmowa z Ryszardem Michalskim i Violetta Pruską, w: „Po co pamiętać razem?”. *Praktyki pamięci i kultura obywatelska kobiet w gminie Stare Juchy i powiecie etckim*, red. nauk. Barbara Markowska, Katedra Socjologii Collegium Civitas, Warszawa 2010.

Nie ma tu dla nas „mechanicznych” konsekwencji naszych działań, takich jak budowanie pewnych określonych postaw, kompetencji czy elementów życia społecznego.

Nie znaczy to jednak, że projekt ten nie znajduje swojego „silnego” przełożenia społecznego. Przynosi on bowiem pewne poruszenie, translację artystyczno-społeczną, a więc coś, co daje realne efekty, pewną akcję, coś – co nagle się pojawia (niczym „bóg z maszyny”, opuszczany na linach na środek widowiska, po to aby zniemacka odwrócił bieg wydarzeń). Nie jest to jednak zmiana społeczna, przynosząca pewien założony wcześniej efekt. Na czym więc polega? Otóż sądzę, że zarówno w samych wydarzeniach artystycznych, jak i obok nich obecna jest tu wciąż pewna stymulacja wydarzeń; we wszystkich tych wspólnych akcjach gdzieś obok zaczyna się społeczne „pobudzenie” związane z nowymi sytuacjami: ożywione rozmowy, niespodziewane zachowania, zebrania, decyzje nowych działań. Jest to logiczna kontynuacja odształcania się projektu, jego dynamiki, pewnej nieprzewidywalności. Ta droga projektu rozwija się jednak dalej. Trudno jest tu znaleźć dobre słowo, ale składa się ona z owych niemechanicznych, opóźnionych jakby reakcji („precypitacja wydarzeń”).

Te doświadczenia, przebudowują sposób myślenia, tworzą pewne biograficzne „punkty nawigacyjne”.

”

Te wspólne działania, wspólne zaangażowanie w projekt przynosi zatem, rzekłbym, pewne „procesy wewnętrzne”, biograficzne *turn-takings*, pozostające wewnątrz doświadczeń i w niespodziewany sposób dające o sobie znać. Te doświadczenia, mam wrażenie że niezwykle intensywne, związane z są „przekraczaniem siebie”, przebudowują sposób myślenia, tworzą pewne biograficzne „punkty nawigacyjne” – mogą one później jakby zmieniać pojedyncze biografie ludzi, pamięć ich doświadczenia, w końcu sposób życia, społecznego działania. To „przekraczanie siebie” przywraca tutaj w ogóle, można by rzec, zdolność do „bycia sobą”, a więc do bycia kimś innym; do odmiany, do życia „tysiącem żyć”³² – także we wspólnocie.

ZAKOŃCZENIE: „TRZECIA” LOGIKA DZIAŁANIA

Projekty *community arts* i działania sztuki krytycznej związane są często z realizacją pewnych określonych celów i zamierzeń – z pewną „silną” skutecznością (powolną). W projekcie *Prolog i Etnografia/Animacja/Sztuka* same cele działania są nieco inne, a nawet – zupełnie inne. Mamy tutaj raczej do czynienia z zaledwie tworzeniem warunków, sytuacji, w których możliwe jest pojawianie się i odkotwiczenie (*take-off*) pewnych nieprzewidywalnych mechanizmów „wywiązywania się” zmiany. Takie efekty mają najczęściej

32 Nigel Rapport, *Apprehending Anyone. The Non-Indexical, Post-Cultural and Cosmopolitan Human Actor*, „Journal of Royal Anthropological Institute” nr 1/ 2010, s. 84–101.

„podziemny” charakter kumulacji, nabierają swej dynamiki powoli, aż wreszcie nagle stają się widoczne („precypitacja wydarzeń”). Widać to w wydarzeniach, pojawiających się jakby na zasadzie *deus ex machina* – następujących po naszych działaniach, objawiających się w zaskakujący sposób, czasem w miarę szybko, niemal natychmiast, często zaś wiele miesięcy po ich zakończeniu.

Te reakcje³³, te opowieści i działania, pojawiają się zatem trochę na zasadzie „cudu”, nieoczywistego zachowania, to coś, co zaskakuje, gdzieś w utajeniu precypituje, a następnie nagle się pojawia. Coś się w tych momentach ujawnia – czego nie widać, a co „daje o sobie znać”. Narasta w ten sposób pewna energia i pewien ruch wokół kolejnych wydarzeń, nabierają one zaskakującego tempa. Zmiana, jeśli zachodzi, ma charakter zmiany „nieoczekiwanej” i ulokowanej wewnątrz pojedynczych biografii (w „wewnętrznych zwrotach” jednostek). To jakby proces stymulacji ról i działań odgrywanych przez wszystkich aktorów projektu, co skutkuje następnie wydobyciem się na powierzchnię pewnej trzeciej, zaskakującej uczestników logiki spotkania. Ta trzecia, powstająca na naszych oczach logika wydarzenia to coś, co Erika Fischer-Lichte³⁴ w obrębie sztuk performatywnych nazwała „emergencją znaczenia”. To jednak właśnie ten moment, w którym zmienia się sens działań ludzi i artystów, etnografii i animacji. Rodzą się nowe znaczenia i nowe, wspólne symbole; powstaje sytuacja, która przekracza zarówno plany animatorów, jak i lokalne sposoby życia.

33 Podam jeszcze kilka przykładów. Przy okazji projektu Wojtka Ziemińskiego i Doroty Ogródkiej, w którym poszczególni mieszkańcy Ostałówki wyobrażali sobie coś, co chcieliby „wizualizować” na miejscu dzikich nieużytków wokół wsi (a po kilku dniach stają tam ponownie, zasłaniając zarastające krzaki stworzonym przez Wojtka foto-wizerunkiem), jeden z nich widzi tam „ranczo”. Już kilka dni później – podczas wieczornego spotkania z mieszkańcami – kiedy na białą ścianę budynku rzucają się z projektora zdjęcia „ugorów” i ludzi przykrywających je swymi wyobrażeniami, przybywa on zniecałkowany w przebraniu, w „ranczerskich” butach kowbojkach i w pięknym skórzanym kapeluszu. Podobnie, kilka dni po pokazie projektu „Ugory” w Ostałówce nasi znajomi robią dla nas ognisko z tańcami, na polu, za obejściami, na które rzucają światła stroboskopu: sama ta impreza i jej wspólne przygotowanie jest czymś niezwykłym dla nich samych – jak się dowiadujemy, to dla nich szczególne przedsięwzięcie. Ale to właśnie wtedy też pojawiają się tam głosy i doświadczenia, które wydobywają się dzięki projektowi – w nocy na polach rozświetlonych stroboskopem jeden z młodych ludzi opowiada mi na przykład o dzikich kaczkach, które kiedyś przyniósł z rozlewiska i dołączył je do kaczek domowych – chciał, żeby żyły razem; była to opowieść „zaskakująca”, było to, jak zauważyłem, dla niego ważne i wybrane z życia wydarzenie, związane z pewną „liminalną”, uwalniającą wyobraźnią; była to najlepsza rzecz, jaką chciałem wtedy przekazać. W tym samym odruchu, kiedy znów kilka tygodni później w świetlicy wiejskiej odbywa się koncert bluesowy Jarka i Gwidona z udziałem utalentowanego muzyka, chłopca z sąsiedniej wsi, jeden z mężczyzn wyciąga mnie na zewnątrz i tam opowiada z przejęciem, jak dla żartu wymontowali w dzieciństwie w noc świętojańską bramę z obejści sąsiadów i wrzucali je do sadzawki na środku wsi.

34 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.



Mazowiecki Konwent Animatorów Kultury w Radomiu 2019. Fot. arch. Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej



PRZESTRZEŃ ZWIERCIADŁEM KULTURY

Animator „używa” kultury przestrzeni intuicyjnie, nawet o tym nie wiedząc, kiedy wybiera i aranżuje miejsca do przeprowadzenia swoich działań, zastanawiając się, w jakim otoczeniu ich uczestnicy będą czuli się najlepiej, jak ustawić stoły, krzesła, udekorować ściany, a może przenieść się na zewnątrz między drzewa lub iść na spacer? Takie codzienne sytuacje dobrze pokazują, czym jest kultura przestrzeni. Jej badaczy interesuje, jak kultura wpływa na przestrzeń i jak przestrzeń wpływa na kulturę. Nasze otoczenie jest odbiciem naszej kultury, indywidualnej i społecznej, w ogóle i w szczególności, a nasza kultura – do pewnego stopnia odbiciem przestrzeni, w której żyjemy.

Czy tak rozumiane pojęcie przydaje się do czegoś w animacji? Okazuje się, że tak, bo wyszło ono ze środowisk zajmujących się przestrzenią zawodowo jako krytyczny postulat dotyczący jakości przestrzeni publicznej oraz jako zaproszenie do dyskusji o ładzie przestrzennym dla wszystkich mieszkańców. Tworzeniem przestrzeni zajmują się bowiem profesjonaliści. Kultura zaś jest uniwersalną platformą znaczeń, symboli i wartości dostępną każdemu. Bez kultury przestrzeni profesjonalni twórcy naszego otoczenia są samotną wyspą.

Nie wystarczy zatem powiedzieć, że pojęcie *kultura przestrzeni* może przydać się w animacji. Zostało ono stworzone specjalnie jako narzędzie animacji, jednak nie przez animatorów kultury, lecz przez zawodowych twórców przestrzeni, żeby nawiązać kontakt z nami. To także ich samokrytyczny głos: czy w ogóle jesteśmy w stanie

tworzyć estetyczną i funkcjonalną przestrzeń bez wsparcia kultury, zarówno jej wartości, jak i społecznego zaplecza? Pozostaje zadać retoryczne pytanie, czy w tej sytuacji animatorzy kultury pozostaną bierni, czy też dadzą się sami zaangażować i zaprosić do współpracy z projektantami, architektami, urbanistami?

Jeśli chodzi o skalę fizyczną, obszar kultury przestrzeni rozciąga się od detali projektowania użytkowego aż po rozległe panoramy widokowe, czyli po samą naturę, którą zamieniamy w kulturę, kiedy zaczynamy doceniać jej piękno, np. kiedy robimy zdjęcie krajobrazu i wrzucamy na Facebooka. Zasięg społeczny i problemowy też jest tu bardzo duży. Kulturą przestrzeni zajmują się ruchy miejskie, w tym organizacje rowerzystów i pieszych, a także turyści. W jej zakres wchodzi mieszkalnictwo, transport zrównoważony, piękno krajobrazu, ekologia. Kultura przestrzeni koliduje więc z wielkimi interesami inwestorów, którzy nierzadko ramię w ramię z samorządami i politykami przekraczają jej zasady dla osiągnięcia doraźnych, partykularnych korzyści. Jednak wystarczy zapoznać się z artykułem o placach zabaw w niniejszej *NieAntologii*, aby wrócić na poziom sprawczości dostępny każdemu animatorowi. Nieprzypadkowo II NieKongres Animatorów Kultury odbył się pod hasłem „Spotkajmy się na łące!”.

Jest tylko jeden problem z kulturą przestrzeni: kiedy nauczymy się zwracać uwagę na to, co w naszym otoczeniu piękne, zaczniemy cierpieć z powodu tego, co brzydkie. Czy animatorzy kultury będą obojętni na to cierpienie?

KULTURA PRZESTRZENI

Jan Kamiński

Pojęć „kultura” i „przeźren” używamy na co dzień intuicyjnie, choć ich znaczenie jest bardzo szerokie i różnorodne. Jeśli połączymy je ze sobą, powstanie „kultura przestrzeni”, której znaczenie jest znacznie węższe, ale paradoksalnie już nie tak intuicyjne. Określenie to pojawiło się jako odpowiedź na polskie problemy z kształtowaniem przestrzeni i można je dziś spotkać w różnych tekstach i dyskusjach. Warto prześledzić, jak funkcjonuje to pojęcie i jakie praktyczne zastosowanie może mieć dla animacji kultury.

IDEA JAKO NARZĘDZIE I PRÓBA DEFINICJI

Kultura jest podstawą dla wszelkich zachowań człowieka w świecie. Dotyczy więc także stosunku do przestrzeni, która nas otacza. To kultura określa w jaki sposób postrzegamy i zmieniamy nasze otoczenie, dlatego to w niej znajdziemy źródła pozytywnych i negatywnych zjawisk w przestrzeni. Na co dzień możemy tego nie zauważać, ponieważ nasze postrzeganie przestrzeni zdominowane jest obserwowaniem punktowych, namacalnych zmian dziejących się obok nas na skutek realizacji różnych planów i projektów. Jednak te plany i projekty nie powstają w próżni. Stoją za nimi ludzkie decyzje zależne od tego, co aktualnie uważamy za wartościowe lub przynajmniej akceptowalne w naszym otoczeniu, jeśli chodzi o funkcje, estetykę, wygodę czy prestiż. Dopiero wiele takich małych zmian w przestrzeni staje się odbiciem przemian w naszej kulturze. Następują one powoli i długofalowo, nie mają też materialnego charakteru, ale to one wpływają na to, gdzie mieszkamy, jak się przemieszczamy i co widzimy wokół siebie.

Relacje pomiędzy kulturą a przestrzenią, ich wzajemny wpływ na siebie, są przedmiotem licznych badań i opracowań. Dla lepszego rozumienia tych procesów tworzy się nowe pojęcia, które nazywają zjawiska lub wartości, ujawniają funkcjonujące schematy, wprowadzają nowe spojrzenie na problemy. Mogą one również stać się praktycznymi narzędziami, pomagającymi podejmować odpowiedzialne decyzje przestrzenne. Warto tu wspomnieć choćby o karierze takich pojęć jak „zrównoważony rozwój czy usługi ekosystemów”. Jednym z takich pojęć jest także „kultura przestrzeni”. Jeśli pojęcie kultury w najszerszym znaczeniu odnosi się do całościowego stosunku człowieka do świata, jego działalności i wszelkich wytworów, to poprzez kulturę przestrzeni trzeba rozumieć tę część kultury, która odnosi się do przestrzeni oraz wpływa na jej kształt i *vice versa*. Tak sformułowana definicja wydaje się najtrafniejsza oraz najbliższa rozumieniu tego określenia wśród jego użytkowników.



Gospodarka technokratyczna, nie tylko w Polsce, podzieliła sfery ludzkiej działalności pomiędzy sektory, branże, specjalistów. Kształtowanie przestrzeni przypadło najpierw urbanistom i architektom oraz lokalnym władzom, a z czasem stało się domeną rozmaitych interesów, wpływów i kapitału. Wpływ mieszkańców na kształt otoczenia stał się niewielki i w znacznej mierze nieświadomiony. W ten sposób przestrzeń znalazła się „poza kulturą”. Dodatkowo w Polsce negatywną sytuację pogłębia funkcjonujący system prawny skutkujący narastaniem chaosu przestrzennego. Określenie kultura przestrzeni jest więc specyficzną, polską odpowiedzią na taki stan rzeczy. Niesie z sobą duży ładunek krytycznego myślenia wyrażający potrzebę zmiany naszego podejścia do jakości kształtowania przestrzeni w Polsce. Choć w innych krajach to pojęcie również się pojawia, nie odwołuje się bezpośrednio do tych konotacji.

KULTURA PRZESTRZENI POZA POLSKĄ

Poza językiem polskim termin kultura przestrzeni jest używany w różnych językach w podobnym znaczeniu. W języku angielskim termin ten pojawia się rzadko w postaci *culture of space*¹. Bliski znaczeniowo jest też termin *spatial culture*, odnoszący się do relacji pomiędzy społeczeństwem a przestrzenią. *Spatial culture* można zdefiniować jako *spatial expression of a society and its culture*².

Właściwe wydaje się jednak poszerzenie tego pojęcia, tak by obejmowało również wpływ przestrzeni na kulturę i sposoby codziennego zachowania³. Można wówczas mówić o wielu kulturach przestrzennych, które zmieniały się w ciągu dziejów i nieustannie ewoluują⁴, a dziś przenoszą się również w świat wirtualny⁵. Można obserwować również kultury przestrzenne różnych grup, np. dzieci⁶. Wydaje się jednak, że *spatial culture* ma znaczenie węższe od *culture of space*, która obejmuje także aspekt praktyczny, działanie w przestrzeni i jej aktywne przekształcanie.

Dlatego pomimo wskazanych trudności jako najbliższy polskiej kulturze przestrzeni wydaje się właśnie angielski termin *culture of space*. Możliwe byłoby również tłumaczenie:

- 1 Sanjadhi Chatterjee, *The 'Culture of Space'*, „Social Science Research Network”, 2006, źródło: <https://ssrn.com/abstract=917052>; Fred Kent, Benjamin Fried, *The Emerging Culture of Place*, 2006, źródło: <http://www.pps.org/reference/emergingcultureofplace/>
- 2 *Spatial Culture and Identity*, konferencja, Lichtenstein, 20–21 kwietnia 2012, źródło: <http://artist.net/archive/3083>; Catalin Hriban, *Landscape – The Basic Element of Spatial Culture*, w: Teodor Dima, Cornelia Găspărel, Dan Simbotin, *Unity And Diversity In Knowledge Society*, Institutul European din România, Bukareszt 2013, s. 151–163.
- 3 John Peponis, *The Spatial Culture of Factories*, „Human relations” nr 4/1985, The Tavistock Institute, Londyn, s. 357–390.
- 4 *Spatial Cultures: Towards a New Social Morphology of Cities Past and Present*, red. Sam Griffiths, Alexander von Lünen, Routledge, Londyn 2016.
- 5 Sybille Lammes, *Spatial Regimes of the Digital Playground Cultural. Functions of Spatial Practices in Computer Games*, „Space and Culture” nr 3/2008, SAGE Publishing, Nowy Jork, s. 260–272.
- 6 Kim Rasmussen, *Places for Children – Children's Places*, „Childhood” nr 2/2004, Norwegian Centre for Child Research, s. 155–173.

culture of human space lub *culture of public space*. Pokrewnym terminem jest *culture of place*, jednakże dotyczy on raczej sposobów ożywiania przestrzeni publicznej⁷ lub jest podstawą do refleksji nad przynależnością do miejsca⁸.

W języku hiszpańskim spotkać można sformułowanie *cultura del espacio*⁹, które używane jest przez stowarzyszenie „Madrid Ciudadania y Patrimonio”, zajmujące się ochroną dziedzictwa historycznego i przyrodniczego. W języku włoskim można znaleźć określenie *la cultura dello spazio urbano*¹⁰, a w czeskim *kultura prostoru*¹¹.

W niektórych językach wyraźnie dodaje się zawężenie do kultury przestrzeni publicznej. W języku francuskim spotkać można termin *culture de l'espace public* używany w podobnym znaczeniu i w podobnym celu jak w Polsce przez projekt „]pyblik[”z Brukseli¹². Sam jednak termin *culture de l'espace* używany jest także w odniesieniu do wnętrza domu¹³.

Podobnie jest w języku niderlandzkim – *de cultuur van de publieke ruimte*¹⁴ oraz słowackim – *kultúra verejného priestoru*¹⁵. W języku niemieckim pojawia się słowo *Raumkultur*¹⁶, stosowane zarówno w znaczeniu podobnym jak *spatial culture*, jak i w odniesieniu do jakości przestrzeni wewnątrz budynków i jest wówczas bliższe sformułowaniu *living culture*. Podobne znaczenie ma pojęcie *terkultura*¹⁷ w języku węgierskim.

ROZWÓJ POJĘCIA

W odpowiedzi na pogłębiający się kryzys gospodarowania przestrzenią w Polsce pojawiły się inicjatywy oddolne w środowiskach naukowych oraz społecznych dążące różnymi sposobami do podniesienia jakości kształtowania przestrzeni. Pojęcie kultura przestrzeni jest efektem tych działań. Opiera się na założeniach, że kształtowanie naszego otoczenia należy przywrócić w krąg kultury, że mieszkańcy mogą mieć wpływ na swoje otoczenie, zarówno

7 Fred Kent, Benjamin Fried, *The Emerging...*, dz. cyt.

8 Bell Hooks, *Belonging: a culture of place*, Routledge, Nowy York 2009.

9 *Para una nueva cultura del espacio. Más allá del Patrimonio*, 2013, źródło: <http://madridciudadaniaypatrimonio.org/node/356>

10 Leonardo Rignanese, *La cultura dello spazio urbano. I saperi dell'urbanistica tra Italia e Francia*, „Quaderni di Architettura e Design” nr 3/2020, Rzym, s. 243–249, źródło: http://www.quad-ad.eu/wp-content/uploads/2020/12/QuAD_III_Rignanese.pdf.

11 Dana Bittnerová, Martin Heřmánský, *Kultura českého prostoru. Prostor české kultury*, Ermat, Praga 2008.

12 <http://www.publicspace.brussels/>; <https://perspective.brussels/fr/enjeux-urbains/espaces-publics/pyblik-et-le-guide-des-espaces-publics-bruxellois>

13 *Manuel de la culture de l'espace*, źródło: <https://pro.villeroy-boch.com/fr/be/carreaux/service/caracteristiques-techniques-standards/manuel-de-la-culture-de-l'espace.html>

14 *De cultuur van de publieke ruimte*, źródło: <https://researchportal.be/nl/project/pyblik-de-cultuur-van-de-publieke-ruimte>

15 *Dizajn a kultúra verejného priestoru*, Wolny Uniwersytet, Bruksela 2015, źródło: <https://www.facebook.com/events/1535144793420532/>

16 <http://www.raumkultur-schmidt.de/>

17 <http://www.terkultura.com/>



poprzez codzienne wybory, jak i udział w podejmowaniu decyzji przez lokalne władze. Pojęcie to przenosi także dyskusję o naszym otoczeniu na neutralny grunt kultury.

Początki stosowania nowego pojęcia sięgają pierwszych lat XXI wieku w środowisku architektów i urbanistów. Od 2005 roku pojęcie zaczęło być stosowane szerzej. Szczególną rolę w jego rozwoju odgrywają dwa miasta: Lublin i Warszawa. W Lublinie pojęcie kultury przestrzeni stało się hasłem jednoczącym osoby z różnych środowisk, branż i instytucji, które jako miejsca aktywiści pod szyldem Forum Kultury Przestrzeni¹⁸ postanowili mieć wpływ na przestrzeń swojego miasta. W tym właśnie środowisku powstała pierwsza definicja kultury przestrzeni:

„Kultura przestrzeni to hierarchia wartości, według których człowiek przekształca otaczającą go przestrzeń lub które dostrzega w otoczeniu naturalnym. Kultura przestrzeni dąży do rozwoju w człowieku potrzeb wyższych i harmonijnego ich współistnienia. Kultura przestrzeni odnosi się do znaków, które człowiek odciska w przestrzeni i do relacji, które nawiązuje poprzez różne jej elementy – do relacji takich jak *sacrum*, podziw dla piękna, szacunek dla dziedzictwa czy troska o drugiego człowieka. Kultura przestrzeni poprawia humor i jednoczy mieszkańców”¹⁹.

Jako nieformalna, otwarta organizacja Forum Kultury Przestrzeni od 2005 roku prowadzi liczne i różnorodne działania, wśród których najliczniejsze są rozmaite stanowiska, pisma i publikacje²⁰, m.in. pierwsze polskie wydanie w 2011 roku książki Gordona Cullena *The Concise Townscape*²¹, ale nie mniejszą rolę odgrywają akcje, filmy, happeningi, długofalowe programy i projekty. Dzieją się one we współpracy z władzami lub są konstruktywną krytyką ich poczynań. Można zaobserwować także efekty tych działań w postaci zmian w planach inwestycji miejskich.

Szczególnie interesujące są długofalowe projekty, które pokazują praktyczne zastosowanie pojęcia kultury przestrzeni w celu promowania korzystnych zmian w środowisku życia mieszkańców. Przykładami takich działań mogą być: *Parki Lublina (2011–13)* – proces budowania koalicji społecznej wokół odnowy kilku lubelskich parków, a także szerzej zwracający uwagę na problematykę przestrzeni w innych obszarach miasta; *Rok Jana Gehla (2014)*²² – długofalowy projekt, który zaplanowany został jako promocja idei słynnego urbanisty wśród mieszkańców i urzędników; jego kontynuacją był szeroki projekt

18 <http://fkp.ulublin.eu/>

19 Marcin Skrzypek, *Kultura przestrzeni – pierwsza definicja i linki*, 2006, źródło: <http://ulublin.eu/o-nas/kultura-przestrzeni-pierwsza-definicja-i-linki/>

20 *Rozmowy o kulturze przestrzeni*, „Scriptores” nr 29/2005, red. Marcin Skrzypek, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2005, źródło: <http://ulublin.eu/o-nas/rozmowy-o-kulturze-przestrzeni/>; Marcin Skrzypek, *Atlas sytuacji pieszych*, fundacja tu obok, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2016; tenże, *Adam Cis, Nowi mieszkańcy*, w: *Kultura szeroka*, red. Marcin Skrzypek, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2011, s. 53–76.

21 Gordon Cullen, *Obraz Miasta. Wydanie Skrócone (The Concise Townscape)*, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin 2011.

22 <http://yearofjangehl.ulublin.eu/>

Kultura przestrzeni w praktyce – jedno ze spotkań konsultacyjnych w ramach projektu *Miasto dla ludzi* w 2015 roku. Fot. Jan Kamiński



konsultacyjno-edukacyjny *Miasto dla ludzi (2014–16)*²³, zakończony opracowaniem *Standardów Pieszych dla Lublina (2016)*.

Interesującym projektem są także *Skarby Kultury Przestrzeni (2019)*²⁴ – konkurs-plebiscyt dla mieszkańców, w którym wyłaniane są miejsca i rozwiązania szczególne z punktu widzenia estetyki, funkcjonalności, a także wartości niematerialnych. Z kultury przestrzeni wywodzą się także inne działania o charakterze edukacyjnym i animacyjnym, jak choćby cykl spotkań *#Rozmowy o mieście* (od 2017)²⁵ oraz *Mikrodziałania artystyczne* w przestrzeni miasta, realizowane regularnie przez studentów i pracowników Architektury krajobrazu KUL.

Na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim funkcjonowała przez kilka lat Katedra Kultury Przestrzeni, a w Urzędzie Miasta Lublin stanowisko ds. kultury przestrzeni. Od 2011 roku przy Prezydencie Miasta istnieje Rada Kultury Przestrzeni, będąca formalnym organem wspomnianego Forum. Działalność lubelskiego środowiska stała się inspiracją dla kolejnych organizacji i inicjatyw. Promocja kultury przestrzeni wpisuje się też w szerszy trend

23 <http://mdl.ulublin.eu/about-the-project/>

24 <http://ulublin.eu/inne/skarby-kultury-przestrzeni/>

25 <http://ulublin.eu/spotkania-rozmowy-o-miescie/>



„Skarb Kultury Przestrzeni 2019” – dąb rosnący na pasie zieleni ul. Bohaterów Monte Cassino w Lublinie, zachowany przed wycinką mimo licznych przebudów. W 2020 roku, z inicjatywy potomków dawnych właścicieli ogrodu, w którym został posadzony, umieszczono przy nim kamień z informacją, kto i kiedy go zasadził. Fot. Jan Kamiński



systematycznej poprawy jakości przestrzeni publicznej w Polsce oraz wzrostu zaangażowania mieszkańców w kształtowanie swojego otoczenia.

Środowisko warszawskie to przede wszystkim miejsce teoretycznej refleksji nad kulturą przestrzeni, organizacji konferencji oraz źródło licznych publikacji dotyczących tej problematyki²⁶. Kultura przestrzeni trafiła do oficjalnych dokumentów rządowych²⁷, raportów²⁸, znalazła się także w pierwotnej wersji *Tez Miejskich* Kongresu Ruchów Miejskich²⁹, zastąpiona później przez „ład przestrzenny”³⁰.

26 *Kultura przestrzeni gminy*, red. Jeremi T. Królikowski, Beata Rothimel, Kamila Juśkiewicz, Wydawnictwo SGGW, Warszawa 2010.

27 *Koncepcja Przestrzennego Zagospodarowania Kraju 2030*, 2011, źródło: http://mr.bip.gov.pl/strategie-rozwoj-regionalny/17847_strategie.html

28 *Przestrzeń życia Polaków*, 2014, źródło: <http://sarp.warszawa.pl/raport-przestrzen-zycia-polakow/>

29 Joanna Erbel, *Ruchy miejskie jako nowa forma, zaangażowania społecznego*, „Władza Sądzenia” nr 4/2014, s. 37–47, źródło: <http://wladzasadzenia.pl/nr/4-2014/>

30 Kongres Ruchów Miejskich, *Tezy Miejskie*, źródło <https://kongresruchowmiejskich.pl/tezy-miejskie-spis-tezy-miejskie>

ZAKRES ZNACZENIOWY KULTURY PRZESTRZENI

Co kryje się pod pojęciem kultura przestrzeni? Jaki jest jej zakres znaczeniowy? W najszerszym znaczeniu kultura przestrzeni będzie odnosić się do wszystkich ludzkich działań w przestrzeni, zarówno tych podnoszących jej jakość, jak i tych, które ją degradują i pogłębiają chaos. Możemy wówczas mówić o negatywnych lub pozytywnych skutkach kultury przestrzeni. W praktyce jednak kultura przestrzeni częściej występuje jako odwołanie do tego co w nas najlepsze, do dążenia do lepszych rozwiązań. Stąd wypisana została na sztandarach tych, którzy w celu podniesienia jakości życia starają się o podniesienie jakości przestrzeni, poprawy jej funkcjonowania, przekształcenia jej w bardziej przyjazną formę, zwiększenia ilości i jakości zieleni, zmniejszenia dominacji ruchu samochodowego na rzecz zrównoważonych form komunikacji i większego udziału mieszkańców w decydowaniu o przestrzeni.

Śledząc publikacje poświęcone tematowi oraz obserwując praktykę działań, można stwierdzić, że kultura przestrzeni stała się pewnym hasłem-manifestem, który zawiera w sobie szereg założeń odnoszących się do kształtowania dobrej, przyjaznej przestrzeni zgodnie z potrzebami jej użytkowników. W krąg znaczeniowy kultury przestrzeni wchodzi m.in. stwierdzenia zaczerpnięte z pierwszych internetowych publikacji-manifestów poświęconych tematowi:

- Przestrzeń jest naturalnym bogactwem trudnoodnawialnym, nieodwracalnym w skali ludzkiego życia, i razem z jej zagospodarowaniem stanowi element społecznego dziedzictwa i tradycji wymagający troski. Jesteśmy odpowiedzialni za przestrzeń, którą zostawimy przyszłym pokoleniom oraz za przestrzeń, którą sami odziedziczyliśmy.
- Przestrzeń jest narzędziem społecznej solidarności. Troska o przestrzeń jest szkołą odpowiedzialności i samorządności.
- Nasza jakość życia zależy od jakości przestrzeni.
- Krajobraz jest kluczowym elementem dobrobytu społeczeństwa i jednostek; jego ochrona, a jego ochrona niesie w sobie prawa i obowiązki dla każdego człowieka.
- Obecny rozwój przyspiesza degradację krajobrazów, dlatego należy jak najszybciej stworzyć normy tych przekształceń.
- Przestrzeń nie jest pustym miejscem, lecz siecią wzajemnych relacji między budynkami, miejscami, widokami, zapachami, dźwiękami, wartościami, faktami historycznymi i przyszłymi.
- Wszystko, co widzisz poza wnętrzem swojego domu, jest zawsze w jakimś sensie wspólne i jako takie stanowi element wspólnej przestrzeni.
- Przestrzeń to autoportret i zwierciadło społeczności, które oddaje poziom jej kultury i troski o potrzeby jej członków.
- Przestrzeń jest medium społecznej komunikacji. W niej krzyżują się wszystkie interesy i potrzeby mieszkańców, dlatego powinna być areną dialogu.
- Przestrzeń jest siedliskiem wartości mogących integrować społeczeństwo.
- Zagospodarowanie przestrzeni jest elementem kultury.



Jedno z *Mikrodziałań* artystycznych obrazujące sytuację pieszych w mieście – akcja artystyczna studentów kierunku architektura krajobrazu KUL w 2016 roku. Fot. Jan Kamiński



- Każde miejsce opowiada historię jego mieszkańców i dlatego nie można oddzielić tożsamości od miejsc, i *vice versa*.
- Przestrzeń powinna zachęcać do przebywania w niej.
- Edukacja o przestrzeni buduje naszą tożsamość (bez edukacji o przestrzeni nasza tożsamość jest niepełna).
- Pieniądze nie mają mocy osvajania przestrzeni.
- Nie ma wolności bez tożsamości.

- Wartość odwołań do dziedzictwa kulturowego w przestrzeni wymaga szczególnego uświadomienia społeczności.
- Obywatel ma prawo do powszechnej edukacji przestrzennej od dziecka do starości. Powinien rozwijać swoją wrażliwość na piękno krajobrazu.
- Obywatel powinien szanować potrzeby innych ludzi poprzez troskę o przestrzeń publiczną. Władze mają obowiązek stwarzać obywatelom warunki do spełniania tej powinności.
- Przestrzeń tworzy się z ludźmi – nie „dla” ludzi.
- Dbając o przestrzeń, dbamy o siebie.
- Prawo własności do terenu nie może ograniczać dążenia do wysokiej jakości zagospodarowania przestrzeni.
- Kultura przestrzeni to hierarchia wartości, według których człowiek przekształca otaczającą go przestrzeń lub które dostrzega w otoczeniu naturalnym.
- Kultura przestrzeni dąży do rozwoju w człowieku potrzeb wyższych i harmonijnego ich współistnienia.
- Kultura przestrzeni odnosi się do znaków, które człowiek odciska w przestrzeni i do relacji, które nawiązuje poprzez różne jej elementy – do relacji takich jak *sacrum*, podziw dla piękna, szacunek dla dziedzictwa czy troska o drugiego człowieka.
- Kultura przestrzeni poprawia humor i jednoczy mieszkańców³¹.

Z powyższych twierdzeń wyłania się obraz *kultury przestrzeni* jako pojęcia, które zrodziło się z praktycznej potrzeby poprawy sytuacji w zakresie jakości przestrzeni. Dzięki temu pojęciu negatywne zjawiska stały się łatwiejsze do zdiagnozowania. Podobnie wszystkie działania naprawcze otrzymały jedną klamrę.

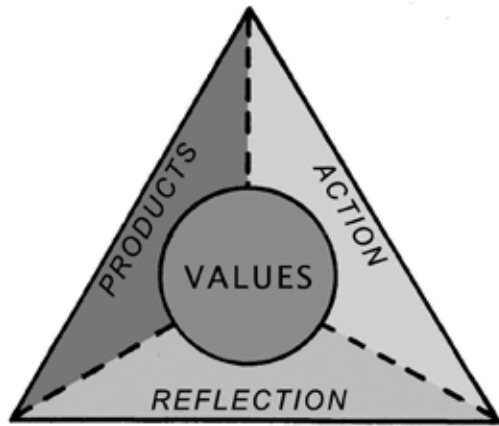
SFERY POJĘCIA KULTURY PRZESTRZENI

Praktyczna geneza pojęcia nie determinuje możliwości rozpoznania jego teoretycznego zakresu znaczeniowego. W tym celu proponuję podział kultury przestrzeni na cztery sfery. Trzy z nich dotyczą efektów jej stosowania: refleksji teoretycznej, działań w przestrzeni oraz różnorodnych wytworów człowieka. Natomiast w samym sercu kultury przestrzeni leżą wartości, którym podporządkowane są te sfery. Przedstawić to można w postaci graficznej na poniższym schemacie.

³¹ Za: *Lubelska Karta Dobrej Przestrzeni*, 2005, źródło: <http://ulublin.eu/historia-forum/lubelska-karta-dobrej-przestrzeni/>; *Początek Manifestu Wspólnej Przestrzeni*, zapis spotkania, 27 października 2008, źródło: <http://ulublin.eu/historia-forum/wspolna-przestrzen/poczatek-manifestu-wspolnej-przestrzeni/>; *Roboczy Manifest Wspólnej Przestrzeni*, (pierwsza wersja), 2008, źródło: <http://ulublin.eu/historia-forum/wspolna-przestrzen/roboczy-manifest-wspolnej-przestrzeni/>; Marcin Skrzypek, *Kultura...*, dz. cyt.



CULTURE OF SPACE



Sfery pojęcia kultura przestrzeni, rys. Jan Kamiński

Sfera refleksji to rozważania teoretyczne, publikacje, materiały tekstowe i graficzne gromadzące i budujące „gmach” teorii kultury przestrzeni, a także liczne materiały niepublikowane, „ustna tradycja” powstająca podczas debat, spotkań, rozmów, refleksje wynikające z obserwacji, doświadczeń życia codziennego i praktyki działań, należących do kolejnej sfery.

Sfera działań przestrzennych obejmuje ludzkie aktywności odnoszące się do przestrzeni zewnętrznej. Należą tu zarówno działania w wielkiej skali, projektowe, wykonawcze, jak również działania społeczne, animacyjne, relacje między ludźmi. Im większa jest jakość tych relacji, tym lepszą przestrzeń otrzymujemy. Jako kulturę przestrzeni należy również traktować nasze codzienne zachowania, które możemy kształtować. Decyzje życiowe wielu pojedynczych osób, chociażby o wyborze środka transportu, np. rower czy samochód, przekładają się w skali miasta na realne, wielkoskalowe zjawiska, np. korki. Podobnie jest w sferach, takich jak reklama wizualna, spędzanie wolnego czasu czy też sposób zagospodarowania własnego ogródka.

Tak rozumiana kultura przestrzeni dotyczy każdego z nas. Oznacza to odpowiedzialność za przestrzeń, jak również prawo do współdecydowania o niej. Dla rozwoju pojęcia szczególną rolę pełnią także działania społeczne realizowane pod szyldem kultury przestrzeni. Można powiedzieć, że dochodzi tu do sprzężenia zwrotnego. Z jednej strony każde rozważanie teoretyczne przybliża nas do rozumienia pojęcia i czyni nasze działania bardziej świadomymi, z drugiej odkrywamy je praktycznie poprzez działanie poszerzające wiedzę o kulturze przestrzeni.

Trzecią sferę stanowią wytwory – realizacje przestrzenne. Gotowe, skończone dzieła architektury, urbanistyki, budowie drogowe, podjęte decyzje o ochronie cennych zabytków, wartości przyrodniczych lub krajobrazowych. Kultura przestrzeni dostarcza nam narzędzi do ich oceny. Spojrzenie to jest całościowe, od momentu projektowania, poprzez realizację, do funkcjonowania dzieła. Jakość poszczególnych elementów, materiałów, zgodność procedur to nie wszystko. Istotna jest wzajemna relacja i synergia poszczególnych składowych, która przy wysokiej kulturze przestrzeni rodzi wartość dodaną – jakość przestrzeni. Kryterium należącym do tej trzeciej sfery staje się także sposób odbioru realizacji przez użytkownika, szacunek, myślenie o potrzebach oraz niewerbalne komunikaty, jakie możemy odczytać, korzystając z przestrzeni.

W centrum tych trzech sfer, na ich styku, znajduje się hierarchia wartości. Jest ona traktowana jako źródło kultury przestrzeni. To przyjęte wartości skutkują powstawaniem dobrej przestrzeni, a dobra przestrzeń jest odbiciem tych wartości, które wydawać się mogą niejednokrotnie oczywiste i powszechnie znane.

PRZYSZŁOŚĆ POJĘCIA

Kultura przestrzeni w Polsce jest pojęciem młodym i rozwijającym się. Jej „kariera” warta jest uwagi, ponieważ zajmuje się ona tą częścią kultury, którą przypisano bardzo mocno wybranym branżom, co wyłącza ją z intuicyjnego postrzegania jej jako część kultury. Kultura przestrzeni zauważa fakt, że w zakresie najbliższego otoczenia, dzięki codziennemu doświadczeniu również zwykli mieszkańcy są ekspertami, choć jednocześnie nie absolutyzuje ona naszych indywidualnych potrzeb. Zakłada bowiem, że powstaje dopiero w dialogu, wzajemnym poszanowaniu oraz godzeniu oczekiwań i dążeń. Sam dialog jest jedną z centralnych wartości kultury przestrzeni; dialog pomiędzy różnymi użytkownikami, grupami interesów, ekspertami i amatorami.

Jednocześnie widoczne są trudności z implementacją troski o jakość w konkretnych realizacjach. Procedury decyzyjne nie zawierają w sobie mechanizmów, które mogą zapewnić tak trudny do zdefiniowania element jak wysoka jakość otoczenia. Praktyka codzienna pokazuje, że wartości centralne dla kultury przestrzeni przegrywają w pojedynku z kapitałem, doraźnym zyskiem czy też pośpiechem przy realizacji inwestycji.

Kultura przestrzeni poszerza rozumienie kultury o najbardziej trwałe i rozległe wytwory człowieka i natury, jakimi są relacje przestrzenne, i przywraca jej właściwe miejsce w kształtowaniu naszego otoczenia. Jest przykładem praktycznego pojęcia, będącego swoistym memem³² powielanym i rozpowszechnianym w Polsce (a także w innych krajach) w odpowiedzi na konkretne problemy. Jej oddziaływanie jest długofalowe, stąd nierzadko nie jest łatwo wskazać, jak idea została przełożona na konkretne zmiany w funkcjonowaniu miasta i w jego krajobrazie.

W obecnej chwili trudno wyrokować, jaka będzie przyszłość pojęcia kultura przestrzeni. Z pewnością wpisuje się w nurt wielu różnych pojęć powstałych w celu promocji nowego, bardziej zrównoważonego kształtowania przestrzeni. Można nawet zauważyć pewną konkurencję pojęć na tym polu, szczególnie w odniesieniu do krajobrazu miast, gdzie również kultura przestrzeni zadomowiła się bardziej niż na terenach wiejskich. Nie jest też pojęciem jednoznacznie rozumianym i choć intuicyjnie można odczytać, co się za nim kryje, wymaga zwykle pewnego wyjaśnienia.

Z drugiej strony kultura przestrzeni nie doczekała się jeszcze pełnego odkrycia oraz bardzo szerokiej promocji, również w zakresie wspomnianych obszarów pozamiejskich. Poprzez swój zakres znaczeniowy jest pojęciem szerszym niż wiele innych idei, takich jak choćby: *green infrastructure* (zielona infrastruktura) czy *user experience* (doświadczenie użytkowników rozwiązań przestrzennych). Ten aspekt jest zarówno atutem, ponieważ obejmuje inne, bardziej szczegółowe pojęcia, ale może być także odbierany jako wada wśród innych bardziej szczegółowych i „operacyjnych” idei. Można jednak śmiało powiedzieć, że kultura przestrzeni ma wiele do zaoferowania kulturze i jest cały czas pojęciem mało eksploatowanym – gotowym do użycia także w powiązaniu z innymi pojęciami-narzędziami.

32 Richard Dawkins, *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford 1989.



PAMIĘĆ MAŁEJ OJCZYZNY

Sprawozdawczy ton tego tekstu może być nieco mylący. Lepiej go porównać do stylu pozbawionego komentarzy skryptu sztuki teatralnej, tym bardziej że autor jest twórcą wielu spektakli. Może właśnie dlatego stara się przedstawiać nam same fakty, zdarzenia i scenę bez wchodzenia w teoretyczne dywagacje czy emocjonalne motywy bohaterów i ich działań. Warto skupiać się na pojedynczych zdaniach, które spinają całość.

Grupka ludzi z lubelskiego środowiska teatru alternatywnego u progu transformacji ustrojowej porzuciła tworzenie „teatru dla teatru”, by otworzyć się na nową, nieznaną rzeczywistość demokratycznego kraju. Nazwali się Teatrem NN, aby nie determinować swojej przyszłości nawet nazwą. Ich przypadkowym odkryciem w tej nowej rzeczywistości stała się polsko-żydowska przeszłość związana ze staromiejską Bramą Grodzką, konkretnym miejscem o silnej symbolice, w której Teatr NN osiadł w poszukiwaniu niezależności. W ten sposób we własnej siedzibie twórcy Teatru NN znaleźli opisany w żydowskiej przypowieści „skarb”, czyli coś, co ma się ukryte we własnym domu, o czym warto opowiadać innym, czemu warto się poświęcić. W szerszym sensie skarbem tym jest cały potencjał każdej „małej ojczyzny”. Poniższa historia streszcza metodyczną pracę, jaką wykonano, aby ten skarb zrozumieć i zbudować na nim program wieloletniej, wciąż rozwijającej się

działalności animacyjnej i rewitalizacyjnej, która byłaby warta publicznych pieniędzy. *Case study* do wykorzystania w każdym podobnym zakątku Polski.

Metoda budowania narracji w oparciu o semiotykę miejsca i budowanie miejsca w oparciu o związaną z nim historię okazała się na tyle skuteczna, że obecnie Ośrodek robi to jeszcze w trzech lokalizacjach: Domu Słów, Podziemiach pod Trybunałem i Piwnicy pod Fortuną. W kręgu jego wielu narracji jest geograficznie cały region, chronologicznie także historia najnowsza (czasy PRL-u i Solidarności), a tematycznie całe niematerialne dziedzictwo (ważne osoby, środowiska, zagadnienia itp.), któremu trzeba pomagać w byciu pamiętanym i przekazywanym kolejnym pokoleniom.

Zmieniły się możliwości technologiczne, uwarunkowania kulturalne, ale metoda animacji kultury wypracowana w Bramie Grodzkiej wciąż się sprawdza. Pozostał etos „małej ojczyzny”, pozostał uniwersalny idiom: opowiadanie o całym świecie przez opowiadanie o swoim w nim miejscu. Pozostał też aktualnym w wielu miejscach problem rewitalizacji przestrzeni fizycznej i duchowej przez traktowanie historii miejsca, także tej trudnej, jako nieodzownej części lokalnej kultury.

OŚRODEK „BRAMA GRODZKA – TEATR NN” W LUBLINIE

Tomasz Pietrasiewicz

Pawłowi Bryłowskiemu, Władysławowi Panasowi

WSTĘP

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” jest samorządową instytucją kultury działającą w Lublinie na Starym Mieście. W miejscu tym na ogromną skalę zaistniał problem degradacji nie tylko w sferze urbanistyki i architektury, ale też w warstwie życia społecznego i kulturalnego.

Siedzibą Ośrodka jest pochodząca z XIV wieku Brama Grodzka. Jest to dawne przejście pomiędzy miastem chrześcijańskim i nieistniejącym już dzisiaj miastem żydowskim. W swoim programie Ośrodek nawiązuje do historycznego i symbolicznego znaczenia tej Bramy, jako miejsca łączącego różne narody, tradycje i religie. Poprzez działalność edukacyjną i artystyczną, tworzy warunki sprzyjające twórcemu uczestnictwu młodzieży w życiu społecznym i kulturalnym małej ojczyzny. Odbudowując swoją siedzibę i prowadząc w niej działalność animacyjną, Ośrodek aktywnie wpisuje się w proces ożywiania i ratowania lubelskiego Starego Miasta.

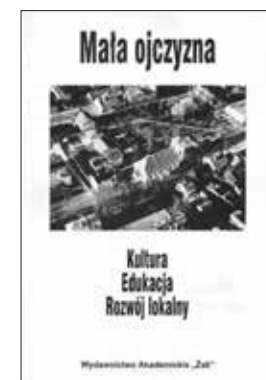
Odbudowa siedziby Ośrodka bardzo związała nas z tym miejscem. Przebijając się przez prozę remontu, lepiej zrozumieliśmy to miejsce, a co najważniejsze dotknęliśmy jego pamięci. Dlatego pamięć stała się symboliczną osią, wokół której krystalizuje się program Ośrodka, jest kluczem do myślenia o tym miejscu.

Działalność programowa Ośrodka obejmuje dwa podstawowe kierunki:

- Ochrona dziedzictwa kulturowego związanego siedzibą i otoczeniem Ośrodka;
- Edukacja kulturalna.

Powstanie Ośrodka (1990) łączy się z Teatrem NN, jedną z części działu programowego w Lubelskim Studiu Teatralnym. Po utworzeniu na bazie Studia (1991) nowej instytucji – Centrum Kultury w Lublinie, Teatr NN stał się samodzielnym działem (Dział Prezentacji Sztuki – Teatr NN), z którego przekształcił się z kolei w Oddział Centrum Kultury

Tomasz Pietrasiewicz, *Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” w Lublinie, Mała ojczyzna. Kultura – Edukacja – Rozwój lokalny*, red. Wiesław Theiss, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2001.





– Ośrodek „Brama Grodzka” (1996). Aż wreszcie decyzją Rady Miasta, w kwietniu 1998 roku została utworzona nowa, samodzielna, samorządowa instytucja kultury – Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

Warto jeszcze w tym miejscu przypomnieć, że kiedy w 1996 roku powstał Oddział Centrum Kultury, bez wahania zdecydowaliśmy się nazwać go Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”. Podkreśliliśmy w ten sposób nasz związek z miejscem i z teatrem, z którego wszystko się zrodziło. W tym czasie przypadkowo natrafiliśmy w magazynach muzealnych na pochodzący z okresu międzywojennego zapomniany obraz lubelskiego artysty Juliusza Kurzątkowskiego. Przedstawiał on Don Kichota na tle Bramy Grodzkiej. Od razu stało się dla nas oczywiste, że będziemy chcieli, aby ten obraz stał się znakiem rozpoznawczym naszego Teatru.

Chcąc zrozumieć program Ośrodka, spróbujmy prześledzić jego drogę rozwoju i ewolucję.

POCZĄTKI

Teatr NN powstał w 1990 roku w Lubelskim Studiu Teatralnym, którego siedzibą była Brama Grodzka i przylegające do niej kamienice. Ten rok w Polsce był rokiem wielkich zmian w życiu społecznym, politycznym, gospodarczym, a my ze swoim teatrem mimowolnie staliśmy się rówieśnikami tego, co się wtedy zdarzyło. Pierwszą premierą Teatru NN były *Wędrowki niebieskie*. Oczywiście, tworząc to przedstawienie nie byliśmy ludźmi znikąd, którzy nagle postanowili przeżyć przygodę z teatrem. Nasza przeszłość związana była z lubelskim teatrem studenckim końca lat 70. i lat 80., a doświadczenie tego teatru – to dobre i złe – tkwiło w nas głęboko, kiedy zaczynaliśmy pracę nad naszym przedstawieniem. Właśnie to złe doświadczenie, a dokładnie sprzeciw i niezgoda na nieprawdziwe życie w teatrze zapatrzonym tylko w siebie, leżało u źródeł powstania Teatru NN.

”

Właśnie to złe doświadczenie, a dokładnie sprzeciw i niezgoda na nieprawdziwe życie w teatrze zapatrzonym tylko w siebie, leżało u źródeł powstania Teatru NN.

Odchodząc od tamtej wcześniejszej sytuacji i mając poczucie głębokiego kryzysu, w jakim się znaleźliśmy, zaczęliśmy marzyć i myśleć o stworzeniu czegoś zupełnie innego. Mieliśmy przeświadczenie, że coś się kończy, że za nami pozostają smutne i beznadziejne lata osiemdziesiąte, a z nimi część naszego życia uwikłanego w tamten czas i jego problemy. Chcąc nadal tworzyć teatr, musieliśmy zupełnie od nowa odnaleźć się w tej szybko zmieniającej się rzeczywistości. Wyrazem tego, co wtedy czuliśmy było nazwanie naszego Teatru – „NN”. Miało to też oznaczać odrzucenie przez nas wszechobecnego w mediach stylu krzykliwej autoreklamy wielu twórców. Była w tym być może naiwna potrzeba pokory i chęć ukrycia się w cieniu tego, co się robi.

Powoli bycie tylko teatrem przestało nam wystarczać. Coraz bardziej otwieraliśmy się na inne pozateatralne pomysły, uzupełniające naszą aktywność. To intuicyjne wyjście poza Teatr i próba zaistnienia w swoim otoczeniu nie tylko poprzez sztukę okazało się bardzo oczyszczające i nadało naszej pracy nowy sens i perspektywę.

Trzeba sobie wyobrazić rozsypującą się Bramę Grodzką na lubelskim Starym Mieście i jej zdewastowane najbliższe otoczenie w 1990 roku, żeby móc ocenić to, co zostało tu zrobione w ciągu ostatnich 10 lat. Od 1985 do 1990 roku miało tu swoją siedzibę Lubelskie Studio Teatralne tworzone przez kilka teatrów alternatywnych. Stan techniczny obiektów zajmowanych przez tę instytucję był katastrofalny i stale pogarszał się. Było to związane z brakiem jakichkolwiek prac remontowych i zabezpieczających. Wystarczy przytoczyć fragmenty opisu stanu technicznego obiektów z tego okresu: „niesprawna instalacja elektryczna lub jej brak, brak ogrzewania, zniszczona stolarka okienna i drzwiowa, uszkodzony dach nad Bramą Grodzką, brak dużej części dachu nad jedną z kamienic i całkowite zniszczenie części stropów oraz ciągów schodowych, brak części rynien, zagrzybione i zawilgocone tynki, pęknięcia konstrukcyjne, zniszczona elewacja”. Jednym słowem – obiekty te wymagały kapitalnego remontu. Dodać tu jeszcze należy, że Stare Miasto postrzegane było i jest jako wyjątkowo niebezpieczna dzielnica, którą zamieszkują w dużej mierze ludzie z marginesu społecznego. Na ogromną skalę zaistniał tu problem degradacji substancji zabytkowej.

Wszystko to doprowadziło w 1991 roku do decyzji o opuszczeniu tego miejsca i połączeniu Studia Teatralnego z Lubelskim Domem Kultury. W ten sposób w 1991 roku powstało Centrum Kultury w Lublinie, a teatry tworzące Studio, w tym Teatr NN, uzyskały nową, atrakcyjną siedzibę w samym centrum miasta. Jej stan techniczny i lokalizacja były nieporównywalnie lepsze od poprzedniej.

Po roku pracy w Centrum Kultury (1991–1992) wiedzieliśmy już, że chcąc rozwijać nasze pozateatralne przedsięwzięcia musimy znaleźć dla siebie własną, samodzielną siedzibę. Duża liczba grup teatralnych i artystów tworzących program Centrum Kultury powodowała niekończące się problemy organizacyjno-administracyjne m.in. związane z użytkowaniem, sali teatralnej i innych pomieszczeń. Nieoczekiwanie dla nas samych zaczęliśmy rozważać powrót tam, skąd wyszliśmy – do Bramy Grodzkiej. W pierwszym momencie pomysł ten wydawał się szalony. Stopień degradacji kamienic tworzących dawne Studio Teatralne posunął się jeszcze dalej i powoli stawały się one zapleczem magazynowym dla Centrum Kultury oraz meliną dla okolicznych mieszkańców. Nikt nie miał koncepcji na ich zagospodarowanie. Miasto również nie wykazywało żadnego zainteresowania przejęciem ich w administrację. W momencie zasiedlenia jesienią 1992 roku przez Teatr NN tych obiektów było to jedno z najbardziej zdewastowanych miejsc w Lublinie, w którym podjęto prowadzenie działalności kulturalnej. Nagle staliśmy się odpowiedzialni za kilka zabytkowych obiektów będących częścią historii Lublina. Były to: Brama Grodzka, kamienice Grodzka 21, 34, częściowo 36, a od 1997 roku – również kamienica Grodzka 19.

Z fragmentów opisu ich stanu technicznego wynika jednoznacznie, że sytuacja w jakiej w 1992 roku Teatr NN zaczął swoją działalność na lubelskim Starym Mieście była skrajnie niekorzystna. Tym niemniej zdecydowaliśmy się na pracę w tak ciężkich warunkach wierząc, że posiadanie własnej siedziby stworzy większe możliwości działania.



Już w pierwszych dniach pobytu na Grodzkiej poczuliśmy się gospodarzami tego miejsca. Przede wszystkim – byliśmy w nim sami i zrozumieliśmy, że cokolwiek tu się stanie – będzie zależało tylko od nas.

Teatr własnymi siłami zrobił porządek w części pomieszczeń, co umożliwiło prowadzenie podstawowej działalności programowej (Galeria, Teatr). Do wyposażenia pomieszczeń biurowych zostały wykorzystane stare, zniszczone meble. Dodatkowym utrudnieniem był brak telefonu. Bardzo ważnym momentem dla działalności Teatru była nagroda Fundacji Kultury (30 000 zł) otrzymana w 1993 roku w konkursie „Małe Ojczyzny – tradycja dla przyszłości” za projekt *Pamięć – Miejsce – Obecność*. Nagroda ta w całości została przeznaczona na zakup sprzętu potrzebnego w pracy Teatru (projektor wideo, kamera wideo, komputery, drukarki, kserokopiarka, faks, telefony i inny sprzęt biurowy). Pozwoliło to na zwiększenie efektywności organizacyjnej Teatru.

”

Stopniowo zdobywaliśmy wiedzę o lubelskich Żydach i o tym, że na pustych placach i przestrzeniach leżących po jednej stronie Bramy było kiedyś miasto żydowskie. Skala zapomnienia o tej „Żydowskiej Atlantydzie” była porażająca.

Można powiedzieć, że po powrocie do Bramy Grodzkiej stanęliśmy przed trzema wielkimi zadaniami. Po pierwsze – znaleźliśmy się w zniszczonych i zdewastowanych kamienicach, które stały się miejscem naszej pracy. Po drugie – miejsce to zlokalizowane było w zdegradowanej dzielnicy o złej sławie, unikanej przez ludzi. Po trzecie – stanęliśmy przed problemem braku pamięci o tym, co tu kiedyś było. Diagnoza punktu wyjścia mówiła jedno – jeżeli nie zrezygnujemy to czekają nas lata ciężkiej pracy.

W czasie naszej pierwszej obecności w Bramie (1985–1990) była ona dla nas tylko miejscem pracy. Równie dobrze mogliśmy być ze swoim Teatrem gdzie indziej. Najważniejsza była możliwość odbywania prób i grania przedstawień. Tylko to było dla nas wtedy ważne. Nie potrafiliśmy dostrzec wyjątkowości tego miejsca i jego historii. Teraz stawało się ono dla nas fascynującym i zaskakującym odkryciem, tak jakby Brama czekała aż dojrzejemy do spotkania z nią. Krok po kroku zaczynaliśmy uczyć się tego miejsca.

Stopniowo zdobywaliśmy wiedzę o lubelskich Żydach i o tym, że na pustych placach i przestrzeniach leżących po jednej stronie Bramy było kiedyś miasto żydowskie. Jednocześnie coraz boleśniej stawała się dla nas świadomość pełnego braku zainteresowania ze strony miejskich instytucji tym problemem. Skala zapomnienia o tej „Żydowskiej Atlantydzie” była porażająca.

Zadaliśmy sobie zupełnie naturalne pytanie, czy z tego oceanu zapomnienia można jeszcze coś ocalić i uchwycić jakieś indywidualne losy ludzi żyjących w tym mieście? Czy obraz i klimat Miasta Żydowskiego z jego domami i ulicami ma na zawsze zniknąć z naszej pamięci? Kto dziś pamięta lubelskie synagogi? Tak jak po każdym potopie zostały jakieś

rzeczy. Kilkadziesiąt zdjęć. Trochę książek zapisanych w dziwnym języku. A ci, co ocaleli rozproszyli się po świecie. Było to dla nas wyzwaniem i powodem, by traktować pamięć o tym miejscu jako fragment naszego programu. Intuicyjnie czuliśmy, że nasza wędrówka zatoczyła symboliczne koło i odnaleźliśmy coś bardzo ważnego w naszym życiu.

Warto wspomnieć za Martinem Buberem chasydzką przypowieść o skarbie. Pasuje ona dobrze do tego, co przydarzyło się grupie osób, która na początku lat 90. wróciła do Bramy Grodzkiej:

Rabbi Bunan zwykł opowiadać młodym ludziom, którzy po raz pierwszy do niego przychodzili, historię o rabbinie Ajzyku, synu rabiego Jankiela z Krakowa. Przeżył on wiele lat w ubóstwie, co jednak nigdy nie zachwiało jego wiarą w Boga. Aż wreszcie przyśniło mu się, że ktoś nakazuje mu szukać skarbu w Pradze pod mostem wiodącym do pałacu królewskiego. Gdy ten sam sen powrócił po raz trzeci, rabbi Ajzyk naszykował się do drogi i wyruszył do Pragi. Ale mostu strzeżono w dzień i w nocy, więc rabbi Ajzyk nie odważył się nawet zacząć kopać. Mimo to każdego ranka przychodził w okolice mostu i spacerował sobie aż do wieczora. W końcu zauważył go dowódca strażników i grzecznie spytał, czy czegoś szuka lub na kogoś czeka. Rabbi Ajzyk opowiedział wtedy sen, który go przywiódł z daleka. Dowódca wybuchnął śmiechem: „A więc w pogoni za snem zdarłeś biedaku buty by się tu dostać! Gdybym ja wierzył w sny, musiałbym jechać do Krakowa, bo raz mi się przyśniło, że mam wykopać skarb pod piecem pewnego Żyda, Ajzyka, syna Jankiela. Już sobie wyobrażam jakby to wyglądało! Musiałbym stukać do wszystkich drzwi, bo tam połowa Żydów ma na imię Ajzyk, a druga połowa Jankiel”. I znów zatrzęsł się ze śmiechu. Rabbi Ajzyk pożegnał go, wrócił do domu, wykopał skarb spod pieca i wybudował synagogę, zwaną „Bóżnicą rabiego Ajzyka i rabiego Jankiela”.

„Weźcie sobie tę historię do serca – zwykł dodawać rabbi Bunam – i zmieńcie ją w waszą własną: jest coś, czego nie znajdziecie nigdzie w świecie, nawet u cadyka, a jednak jest takie miejsce, gdzie można to znaleźć”¹.

PROJEKT PAMIĘĆ – MIEJSCE – OBECNOŚĆ

W 1993 roku Fundacja Kultury ogłosiła konkurs: „Małe Ojczyzny – Tradycja dla Przyszłości”. Uznaliśmy, że to co robimy idealnie pasuje do warunków konkursu i postanowiliśmy wziąć w nim udział. Miało to jeszcze jedną zaletę – zmusiło nas do opisanego tego, co robimy. W trakcie pisania projektu porządkującego nasze dotychczasowe działania i wskazującego, co chcemy jeszcze zrobić, okazało się, że trzy słowa: pamięć – miejsce – obecność są dla nas wyjątkowo ważne i jednocześnie charakterystyczne dla naszego programu.

¹ Martin Buber, *Droga człowieka według nauczania chasydów*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 1994, s. 53–54.



Oto fragment tego projektu, który stał się źródłem wszystkich późniejszych działań:

- Pamięć – na istotną część historii tego miasta i regionu składa się pamięć o tym, co powstało ze spotkania różnych kultur, a także o tym, co uległo zniszczeniu i zagładzie.
- Miejsce – Lublin, miasto, w którym żyjemy położone jest w szczególnym miejscu, na pograniczu Wschodu i Zachodu. W tym mieście i regionie do dzisiaj obecne są ślady innych kultur.
- Obecność – nasza obecność w kulturze związana jest nierozdzielnie z pamięcią o miejscu, w którym żyjemy i otwartością na spotkanie z tym, co ważne i żywe w całej kulturze europejskiej.

Projekt *Pamięć – Miejsce – Obecność* wyrasta z doświadczeń Teatru NN działającego w obszarze lubelskiej kultury i jest próbą rozwiązania przynajmniej części zauważonych i istotnych problemów związanych z jej funkcjonowaniem w naszej małej ojczyźnie. Jest również próbą poszukiwania nowych dróg i rozwiązań bardziej przystających do zmian, jakie zaszły w Polsce i wokół niej. Projekt nie ma na celu zbudowania nowej, biurokratycznej instytucji, lecz zakreśla jedynie ogólne ramy dla różnorodnych działań w obszarze lubelskiej kultury. Próbuje on budować model współpracy, a nie konfrontacji i konkurencji. Projekt, w niektórych aspektach wykracza swym zasięgiem poza Lublin i dotyczy również regionu, ponieważ nie da się oddzielić problemów miasta i regionu. Rozważania nasze rozpoczynamy od opisanego małej ojczyzny. Potem przechodzimy do jej definicji, precyzując co rozumiemy pod tym pojęciem i starając się jednocześnie, by w definicji było zawarte wszystko to, co jest charakterystyczne dla naszej małej ojczyzny. W ten sposób dochodzimy do samego projektu *Pamięć – Miejsce – Obecność*, który jest wynikiem analizy i wyciągnięcia wniosków: po pierwsze – z diagnozy stanu kultury w małej ojczyźnie, po drugie – z charakterystyki małej ojczyzny.

W projekcie wyróżniamy dwa podstawowe elementy: 1) cele projektu i 2) środki do osiągnięcia celów. Projekt *Pamięć – Miejsce – Obecność* nie ma określonych ram czasowych. Nie jest też nastawiony na jedno spektakularne wydarzenie, lecz na cały szereg przedsięwzięć odbywających się w kręgu tematów uznanych za kluczowe dla tego miejsca. Projekt kładzie nacisk na procesy, które chciałby zainicjować, uruchomić, ukierunkować (poprzez opisane w nim działania), jak również ma być katalizatorem niektórych zjawisk już zaistniałych. Projekt nie ma ambicji rozwiązania wszystkich zauważonych problemów związanych z lubelską kulturą, skupia się jedynie na wybranych. Należy zaznaczyć, że większość proponowanych przedsięwzięć projektu *Pamięć – Miejsce – Obecność* jest realizowana przez Teatr NN jako jego program, będąc jednocześnie kontynuacją wcześniejszych zainteresowań i działań Teatru.

Definicja naszej małej ojczyzny

W sensie przestrzennym naszą małą ojczyzną jest Lublin i region związany z tym miastem. Miejscem szczególnym w tej przestrzeni jest Stare Miasto w Lublinie i siedziba Teatru NN – Brama Grodzka jako symbol spotkania.

W sensie duchowym na naszą małą ojczyznę składają się sprawy, które wyrastają z tradycji i historii tego miejsca: spotkanie różnych kultur, spotkanie Wschodu z Zachodem. Jest w historii Małej Ojczyzny również doświadczenie Majdanka jako obozu zagłady setek tysięcy ludzi. Właśnie to chcemy wziąć ze sobą, idąc na spotkanie z przyszłością, z jej nowymi pytaniami i problemami. Biorąc pod uwagę położenie oraz historię Lublina i regionu uważamy, że Lublin powinien stać się jednym z ważnych pomostów łączących kulturę Wschodu i Zachodu.

Również w tym mieście należy wciąż stawiać na nowo pytania o doświadczenie Majdanka i dziedzictwo wspólnej historii Polaków i Żydów oraz dziedzictwo kultury pogranicza związanej z tym miejscem.

Cele projektu *Pamięć – Miejsce – Obecność*

- Prowadzenie działań na rzecz utworzenia w Lublinie miejsca spotkań artystów i ludzi kultury ze Wschodu (Białoruś, Ukraina) z artystami z Zachodu oraz Północy (Litwa, Łotwa, Estonia) i Południa (Czechy, Słowacja, Rumunia, Węgry). Tworzenie programu promocji miasta i regionu w obszarze kultury poprzez porządkowanie, przekazywanie i popularyzowanie wiedzy o mieście i regionie w różnych aspektach: historycznym, turystyczno-krajobrazowo-architektonicznym, kulturowym.
- Wprowadzenie w życie programu edukacyjnego „Pamięć – Miejsce – Obecność” przygotowującego młodzież do twórczej aktywności w życiu społecznym i kulturalnym małej ojczyzny oraz otwartości na świat i jego problemy.

Środki do realizacji projektu *Pamięć – Miejsce – Obecność*

Ad 1. Miejsce spotkań artystów i ludzi kultury – Ośrodek „Spotkanie”.

Lublin powinien stać się ważnym miejscem spotkań dla artystów i ludzi kultury z Europy Środkowo-Wschodniej i Europy Zachodniej, Dlaczego właśnie Lublin?

W historię tego miasta wpisane są dwa skrajnie różne doświadczenia tak bardzo charakterystyczne dla losów współczesnej Europy.

- Doświadczenie trudnego dochodzenia do wzajemnej tolerancji współżyjących ze sobą narodów, religii i kultur. Związane jest to z położeniem miasta na pograniczu Wschodu i Zachodu – w miejscu gdzie spotkały się dwie kultury, dwie tradycje.
- Doświadczenie leżącego obok Lublina obozu zagłady – Majdanka – symbolu XX-wiecznego totalitaryzmu, miejsca tragicznego splotu losów narodów całej Europy. Nawiązując do tych doświadczeń i położenia Lublina na pograniczu Wschodu z Zachodem, chcemy budować w Lublinie miejsce spotkania myśli, idei, sztuki i kultury. Niech pamięć o przeszłości będzie źródłem refleksji i nauki, a nie źródłem nienawiści i uprzedzeń. Tylko to może zbudować mocne fundamenty dla przyszłej zjednoczonej Europy. Idea ta zawarta jest w realizowanym przez Teatr NN programie *Pamięć – Miejsce – Obecność*, będzie również realizowana w ramach ośrodka



„Spotkanie”. Ośrodek ten tworzy ramy organizacyjne dla spotkań artystów i ludzi kultury Europy Środkowo-Wschodniej i Europy Zachodniej. Ważną częścią działalności Ośrodka „Spotkanie” stanie się program edukacyjny przeznaczony dla młodzieży szkół średnich Lublina. Cele Ośrodka „Spotkanie” realizowane będą poprzez prezentację przedstawień, koncerty muzyczne, wystawy (fotografia, malarstwo, grafika, rzeźba), projekcje filmów, spotkania, wykłady, sesje, warsztaty artystyczne, szkolenia, naukę języków. Program Ośrodka „Spotkanie” tworzony jest w oparciu o doświadczenie i działalność Teatru NN.

Ad 2. Program promocji kulturalnej miasta i regionu.

U podstaw programu promocji powinno znaleźć się wypracowanie całościowej koncepcji tego przedsięwzięcia. Stworzenie koncepcji powinno być poprzedzone ustaleniem, co jest najważniejsze i najciekawsze w sferze istniejących zabytków oraz w historii i tradycji miasta i regionu. Ustalenia te mają wyróżnić oraz pokazać inność i niepowtarzalność naszego miasta i regionu. Biorąc powyższe pod uwagę uważamy, że w programie tym powinny być uwzględnione trzy podstawowe elementy:

”

Czym było i jest doświadczenie Majdanka w kontekście nawrotu nacjonalizmów i nietolerancji: strasznym przypadkiem czy logiczną koniecznością?

Kultura żydowska

Do czasu II wojny światowej i Holocaustu na Lubelszczyźnie mieszkało ponad 300 tysięcy Żydów tworzących tutaj od kilku stuleci swoją kulturę. Tragiczne jest to, że u ludzi żyjących współcześnie brakuje świadomości istnienia w Lublinie i regionie tej kultury. Nasuwają się całkiem elementarne pytania: dlaczego tak się stało, czy przeszłość tego miejsca jest naszym polsko-żydowskim dziedzictwem, co możemy ocalić z przeszłości? Odpowiedzi na te pytania będą kształtowały obraz naszej pamięci i budowały mosty porozumienia między Polakami a Żydami. Będziemy dążyli do stworzenia stałej ekspozycji (wystawa scenograficzna) pokazującej kulturę żydowską związaną z miastem i regionem. Planujemy także inne działania:

- prezentowanie współczesnych artystów izraelskich (plastyka, fotografia, teatr, muzyka), Ośrodek „Spotkanie”
- organizowanie spotkań związanych tematycznie z kulturą żydowską miasta i regionu
- opracowanie wydawnictw (przewodniki, informatory, albumy, kasetta wideo) poświęconych kulturze żydowskiej związanej z miastem i regionem
- utworzenie banku informacji o kulturze żydowskiej miasta i regionu
- spotkania młodzieży polskiej i izraelskiej.

Doświadczenie Majdanka

Majdanek jako miejsce tragedii i cierpienia powinien stać się miejscem spotkania żywych. Majdanek, jak i inne podobne mu miejsca na świecie, wszedł do uniwersalnego dziedzictwa ludzkości jako symbol zła, zagłady, piekła i apokalipsy.

Majdanek jest też miejscem tragicznego splotu historii Polaków, Żydów i Niemców oraz narodów całej Europy. Tutaj ginęła idea tolerancji, akceptacji i współpracy. Ginęły religie i kultury. Zwyciężało zło i szaleństwo. Czym było i jest doświadczenie Majdanka w kontekście nawrotu nacjonalizmów i nietolerancji: strasznym przypadkiem czy logiczną koniecznością? Co widzimy dzisiaj odwołując się do tego doświadczenia: czarną otchłą czy promyk nadziei? Zamiast odpowiedzi na te pytania proponujemy, by wokół Majdanka i już istniejącego w tamtejszym Muzeum wartościowego programu, skupić cały szereg przedsięwzięć nawiązujących do symboliki związanej z tym miejscem (śmierć, zło, piekło, zagłada, apokalipsa, szaleństwo). Uczynimy z Majdanka miejsce refleksji nad tymi problemami, organizując sesje, spotkania, lekcje – program edukacyjny *Pamięć – Miejsce – Obecność*.

Nie twórzmy, chociażby na użytek jednoczącej się Europy kolejnego mitu idyllicznie rozwijających się obok siebie kultur i religii, który i tak nie wytrzyma próby czasu.

”

Pogranicze i spotkanie kultur

Patrząc na miejsce, w którym żyjemy i próbując zatrzymać z jego historii to, co uważamy za najcenniejsze – trudne i bolesne dochodzenie do wzajemnej akceptacji i tolerancji obcujących ze sobą religii i kultur – powinniśmy również pamiętać, że taki rodzaj doświadczeń nie jest właściwy tylko temu miejscu. Doświadczenie pogranicza i spotkania różnych kultur jest doświadczeniem uniwersalnym i mieści w sobie zarówno nienawiść i wrogość, jak też wzajemną tolerancję oraz wszystko to, co zawiera się między tymi skrajnymi biegunami. Staramy się poznać te różne doświadczenia, przyjmując z nich to, co jest dobre i odrzucając to, co jest złe. Nie twórzmy, chociażby na użytek jednoczącej się Europy kolejnego mitu idyllicznie rozwijających się obok siebie kultur i religii, który i tak nie wytrzyma próby czasu. Mitu łatwej i wspaniałej tolerancji, bo stąd blisko do zapomnienia o całych obszarach nietolerancji i wrogości, które również stanowią istotną część naszego europejskiego dziedzictwa. Przecież, chcąc czy nie chcąc, tłem dla naszego życia i dla naszych przedsięwzięć w tym miejscu będzie zawsze Majdanek i to, co się z nim wiąże. Próbujemy pokazywać jak trudno dochodzić do ideału wzajemnej akceptacji i tolerancji. Pokazujemy, jak dużo niebezpieczeństw jest na tej drodze. Dlatego tak ważna staje się wymiana pozytywnych doświadczeń związanych z problematyką pogranicza, obecną również w innych miejscach Polski i Europy. Mogłoby się to odbywać z wykorzystaniem programu edukacyjnego *Pamięć – Miejsce – Obecność* oraz różnego rodzaju spotkań, sesji, prezentacji artystycznych (film, teatr, literatura, plastyka)².

² Władysław Panas i in., *Brama*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Lublin 1999, s. 48–54.



REMONT

W 1994 roku zaczęliśmy myśleć coraz poważniej o remoncie naszej siedziby. Przełomowym momentem było przeznaczenie przez Urząd Miasta w Lublinie dotacji w wysokości 100 000 zł na remont i zabezpieczenie popadającej w ruinę Bramy Grodzkiej i jednej z kamienic (Grodzka 21) będącej w stanie katastrofy budowlanej. Teatr podjął się pełnienia obowiązków inwestora zastępczego. Zanim rozpoczęto właściwe prace remontowo-budowlane i zabezpieczające przygotowano solidne podstawy do tej inwestycji. Została stworzona koncepcja programu wykorzystania Bramy Grodzkiej i przyległych do niej kamienic jak również został nakreślony program inwestorski dla całego przedsięwzięcia. Wymagało to zbadania istniejącej dokumentacji, wielu konsultacji z projektantami, konserwatorem zabytków, przygotowania wstępnych opinii o stanie technicznym kamienic oraz wyłonienia w drodze przetargu wykonawców. Sytuację komplikował brak rozpoznania archeologicznego w obszarze prowadzonych prac renowacyjnych. Przez cały okres ich trwania sprawowany był nadzór konserwatorsko-archeologiczny. Prace rozpoczęto od podbicia fundamentów Bramy i pełnej wymiany jej dachu.

Na początku urzędnicy z dużą rezerwą patrzyli na grupkę zapaleńców, która porwała się na zorganizowanie tak wielkiego przedsięwzięcia. Renowacja siedziby Teatru w ciągu kilku następnych lat (1994–2000) objęła Bramę Grodzką i trzy kamienice. Teatr wziął również na siebie doprowadzenie do rejonu Bramy Grodzkiej linii ciepłowniczej. Prace remontowo-budowlane trwały pięć lat. Jak na tempo prowadzonych na Starym Mieście prac było to bardzo szybko. Na sukces złożyło się kilka czynników: wola miasta, dobrzy wykonawcy, determinacja prowadzącego inwestycję Teatru oraz wizja tego, co ma tu powstać. Należy podkreślić, że w trakcie prac remontowo-budowlanych cały czas prowadzona była działalność programowa (spotkania, wystawy, sesje, projekcje filmów, prezentacje przedstawień teatralnych). To ogromne przedsięwzięcie mogło się udać, bo dotyczyło miejsca szczególnego, ze szczególną historią. Od początku wierzyliśmy, że uda się zrealizować to, co kilka lat wcześniej było tylko marzeniem.

Podsumowując – prace renowacyjne objęły następujące obiekty: Brama Grodzka – podbicie fundamentów, wymiana dachu i adaptacja poddasza, wykonanie elewacji, montaż instalacji (elektrycznej i ciepłowniczej), wymiana stolarki okiennej i drzwiowej (1995); kamienica Grodzka 21 – podbicie fundamentów, wykonanie elewacji, budowa od podstaw piwnic oraz tarasu na potrzeby użytkowe, wymiana stropów, ciągów schodowych, adaptacja poddasza, montaż instalacji (elektrycznej, wodno-kanalizacyjnej, ciepłowniczej), wymiana stolarki okiennej i drzwiowej (1996–1998); kamienica Grodzka 34 – wykonanie elewacji, wymiana stolarki okiennej i drzwiowej, montaż instalacji ciepłowniczej (1998); kamienica Grodzka 19 – podbicie fundamentów, wykonanie elewacji, wymiana stropów, ciągów schodowych, adaptacja poddasza, montaż instalacji (elektrycznej, wodnokanalizacyjnej, ciepłowniczej), wymiana stolarki okiennej i drzwiowej (1998–2000). Koszty prac renowacyjnych prowadzonych w latach 1995–2000 wyniosły ok. 3 mln zł.

Zwieńczeniem prac renowacyjnych prowadzonych w Ośrodku stało się uzyskanie poważnych środków finansowych (500 000 zł) w roku 1997 od Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej z przeznaczeniem na zakup wyposażenia Ośrodka.

Odbudowa i przywracanie do życia całego kompleksu kamienic i Bramy Grodzkiej – jednego z najważniejszych elementów dawnego Traktu Królewskiego, stało się istotnym krokiem w kierunku myślenia o rewitalizacji całego Starego Miasta w Lublinie. Od kwietnia 1999 roku w Ośrodku zaczęliśmy realizować program „Odkrywanie Miejsca – Historia i Przyszłość Starego Miasta w Lublinie” związany z tym właśnie problemem. Był to cykl interdyscyplinarnych dyskusji, podczas których dochodziło do spotkań i wymiany informacji zarówno pomiędzy specjalistami, jak też pomiędzy mieszkańcami.

DZIAŁALNOŚĆ PROGRAMOWA

Pierwsze lata działalności Teatru charakteryzowały się wielką liczbą organizowanych imprez (sesje, spotkania, wystawy, przedstawienia teatralne). Chodziło między innymi o przyciągnięcie do tej mało atrakcyjnej i uważanej za niebezpieczną części Lublina jak największej liczby osób i zaznaczenie swojej obecności na mapie kulturalnej miasta. Był też w tym element poszukiwania swojego własnego, autorskiego programu.

Uważaliśmy, że po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości za wszelką cenę powinniśmy udzielić pomocy tym środowiskom poprzez ich promocję w Polsce.

”

Podstawowe programy z tego okresu to:

- Program *Spotkania kultur*. Jego uczestnikami byli artyści z Europy Środkowo-Wschodniej i Zachodniej (Litwa, Białoruś, Ukraina, Rosja, Krym, Czechy, Słowacja, Węgry, Francja, Niemcy) oraz z Izraela. Częścią *Spotkań Kultur* były również *Spotkania z Prawosławiem* oraz prezentacje dziedzictwa Żydów lubelskich.
- Przez pierwsze lata trwania tego programu odbywały się głównie prezentacje artystów ukraińskich. Teatr wszedł w bardzo bliskie kontakty ze środowiskami artystycznymi Lwowa i Kijowa. Uważaliśmy, że po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości za wszelką cenę powinniśmy udzielić pomocy tym środowiskom poprzez ich promocję w Polsce. Był to też nasz wkład w przywracanie zerwanych więzi między Polską i Ukrainą.
- Program *Edukacja Kulturalna*. Oparty był na działalności galerii prezentującej w dużej mierze prace młodych lubelskich artystów. Odbywały się promocje książek, czasopism, środowisk kulturalnych. Wydawane było czasopismo „Scriptores Scholarum”.
- Działalność artystyczna Teatru NN, tj. prezentacja zrealizowanych w Teatrze przedstawień (*Wędrówki Niebieskie*, *Ziemskie Pokarmy*, *Inwokacja*, *Zbyt głośna samotność*, *Moby Dick*).



IV NIEKONGRES ANIMATORÓW KULTURY
LUBLIN, 1-3 LIPCA 2021

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE



YDARZ CK

CENTRUM KULTURY
W LUBLINIE

IV NieKongres Animatorów Kultury w Centrum Kultury w Lublinie, 1-3 lipca 2021. Fot. Maciej Rukasz



Ważniejsze ze zrealizowanych projektów w tym czasie to:

- *Bruno Schulz: Lublin – Lwów – Drohobycz* (1992)
- *Bohumil Hrabal* (1993)
- *Józef Czapski* (1993)
- *Paryska „Kultura”* (1994)
- *Spotkania z Prawosławiem* (1994, 1995, 1996)
- *Teatr Tadeusza Kantora* (1994)
- *Spotkania Kultur* (1994, 1995, 1996) – uczestnicy z Ukrainy, Niemiec, Białorusi, Czech oraz Romowie i Tatarzy Krymscy
- *Żydzi Lubelscy* (1994, 1996)
- Sesja „Pamięć – Miejsce – Obecność” (1995)
- Ogólnopolska Konferencja „Pedagogika kultury – aktualność i perspektywy” (1997)
- Wydawanie kwartalnika „Scriptores Scholarum” od 1995 roku.
- Polsko-Niemiecki Festiwal Poezji (1998)
- Oratorium – *Poemat o mieście Lublinie* (1998).

W 1997 roku odbyła się pierwsza edycja „Nocy Świętojańskiej” – jedynej imprezy o masowym charakterze organizowanej przez Ośrodek. Uznaliśmy, że Staremu Miastu potrzebna jest duża, coroczna, atrakcyjna impreza o charakterze widowiska, przyciągająca do tego miejsca ludzi, łamiąca stereotypy w myśleniu o tej dzielnicy i promująca to miejsce wśród mieszkańców Lublina. Warto zauważyć, że Stare Miasto jest najbardziej charakterystycznym miejscem Lublina najmocniej związanym z jego przeszłością. Widowisko podkreśla wyjątkową urodę i unikalność lubelskiego Starego Miasta.

Od początku roku 1998 program Ośrodka zaczął ulegać poważnym zmianom. Coraz bardziej był on ukierunkowany na odświeżanie pamięci miejsca, w którym byliśmy. W ten właśnie sposób narodził się program *Wielka Księga Miasta*. Powoli w swoich działaniach Ośrodek odchodził od imprez o charakterze impresaryjnym na rzecz własnych, autorskich przedsięwzięć tworzonych w Ośrodku od samych podstaw. Działalność stała się wtedy może mniej efektowna, ale wpisując się w problemy konkretnego miejsca i środowiska była bardziej dojrzała i głębsza.

WIELKA KSIĘGA MIASTA

Program *Wielka Księga Miasta* dotyczy przedwojennego Lublina i jest realizowany w dużej mierze z myślą o edukacji młodego pokolenia.

W ramach tego projektu gromadzone są stare fotografie. Powstaje też *Historia Mówiona Miasta*, na którą składają się zarejestrowane relacje mówione dotyczące dawnego Lublina. Zebrane materiały stają się punktem wyjścia do działań o charakterze artystycznym i edukacyjnym.

Dwie wystawy: *Lublin w fotografii do 1939 roku* z 1998 roku oraz *Portret Miejsca – Makieta Lubelskiego Zespołu Staromiejskiego na 1939 rok* z 1999 roku złożyły się na pierwsze rozdziały *Wielkiej Księgi Miasta*. Aranżacja obu wystaw wyrosła z doświadczeń teatru

i jest mocno zakorzeniona w teatralnej wyobraźni i specyficznym dla teatru języku form. Scenografia tych wystaw posłużyła do zaaranżowania przestrzeni w siedzibie Ośrodka.

Przestrzeń wewnątrz Bramy Grodzkiej, przy klasycznym pojmowaniu przestrzeni wystawienniczej, jest bardzo mało atrakcyjna. Korytarze i zaułki, przypadkowe rozwiązania architektoniczne sprawiają, że trudno jest zapanować nad światłem i perspektywą. Ta przestrzeń jest ocalonym w trakcie renowacji materialnym zapisem przeszłości miejsca, tego w jaki sposób powstawało. Dlatego nie chodziło o zmienianie tej przestrzeni, ale o wpisanie i wtopienie się w nią. Pracując nad wspomnianymi wystawami, stworzyliśmy specjalny język operowania tą przestrzenią. Współgra on z zastaną przestrzenią, podkreśla jej walory, a z jej słabości uczynił atuty – oryginalność i unikalność.

Podstawowym elementem aranżacji przestrzeni Ośrodka stał się dokument: stare fotografie, relacje mówione osób oraz materiały archiwalne. Powstał w ten sposób swoisty Teatr Pamięci. Na co dzień scenografia wypełniająca przestrzeń Ośrodka jest na pozór pozbawiona życia. Włączenie światła i dźwięków powoduje, że ożywa, tak jakby mury tego miejsca zaczynały opowiadać i śnić swoją historię poprzez obrazy i dźwięki.

W *Historii Mówionej* szczególnie ważne są relacje osób pamiętających dawny, międzywojenny Lublin wraz z całym, dwukulturowym bogactwem tego miasta. Zazwyczaj dziedzictwo kulturowe określonego miejsca odczytywane jest jedynie na płaszczyźnie materialnej. Tymczasem równie istotną częścią tego dziedzictwa są wspomnienia ludzi, których życie było z tym miejscem związane. Dlatego tak bardzo ważne jest rejestrowanie i utrwalanie wspomnień. W ten sposób ocalamy pamięć miejsca odcisniętą we wspomnieniach ludzi.

Zazwyczaj dziedzictwo kulturowe określonego miejsca odczytywane jest jedynie na płaszczyźnie materialnej. Tymczasem równie istotną częścią tego dziedzictwa są wspomnienia ludzi, których życie było z tym miejscem związane.

”

Wspominają oni swoich sąsiadów, swoje rodzinne domy i ulice, sklepiki, ulicznych sprzedawców, przywołują zapamiętane z dzieciństwa smaki, zapachy i kolory dawnego Lublina. Te zarejestrowane relacje ocalają to, co ludzie jeszcze pamiętają o tym mieście. Nie chodzi tu o historię podręcznikową, tylko o odnalezienie i odczytanie historii na poziomie ludzkiego, jednostkowego życia. Doświadczenie z projektem *Historia Mówiona* uzmysłowiły nam, jak wielka siła tkwi w dokumencie zarówno na płaszczyźnie artystycznej i społecznej. Wymiar społeczny sprowadza się do tego, że młodzi ludzie uczestniczący w naszych programach zaczynają rozmawiać z osobami starszymi, często samotnymi, poznając przy okazji ich problemy. Tak więc, mimo iż nie jest to zasadniczym celem projektu, wkroczyliśmy w obszar szeroko rozumianej pomocy społecznej. Jest to zupełnie nieprzewidziany przez nas i bardzo pozytywny aspekt projektu, który dopisało samo życie.

Historia Mówiona zafascynowała nas na tyle, że postanowiliśmy wykorzystać zgromadzone przy tym programie doświadczenie i utworzyć Szkołę *Historii Mówionej*.



Zebrane relacje są przepisywane na komputerze i archiwizowane. Część z nich dostępna jest na multimedialnej stronie WWW (przeglądarka osobowa i tematyczna, dźwięki, fotografie).

Kolejnym „rozdziałem” Wielkiej Księgi Miasta jest budowa *Makiety Lubelskiego Zespołu Staromiejskiego na 1939 rok*. Pokazuje ona skalę zniszczeń dokonanych na organizmie miejskim w czasie II wojny światowej i bezpośrednio po niej. Jest ona rekonstrukcją struktury urbanistycznej tej właśnie części miasta z 1939 roku. W wyniku likwidacji znajdującej się na Podzamczu dzielnicy żydowskiej, w samym centrum miasta pojawiły się puste przestrzenie wyłamujące się z logiki historycznego rozwoju urbanistycznego miasta. Rekonstrukcja wyglądu dawnego zespołu staromiejskiego w Lublinie w postaci makiety w skali 1:250 pozwala zobaczyć, jak wyglądało miasto przed II wojną światową.

Na makiecie znajduje się ponad 800 obiektów, w tym niemal 300 już nieistniejących. Dzięki zgromadzonej przez Ośrodek dokumentacji udało się zrekonstruować dawny układ urbanistyczny tej części miasta, odtworzyć przebieg nieistniejących już dziś ulic, usytuowanie placów, przypomnieć charakter zabudowy.

”

Na tożsamości kulturowej związanej z konkretnym miejscem, w dużej mierze opierać się będzie poczucie odpowiedzialności za małą ojczyznę. Kształtowanie tej tożsamości odbywa się poprzez poznawanie historii własnego miasta, która w przypadku Lublina współtworzona była przez Żydów.

Wykonanie makiety wydaje się czymś szczególnie ważnym ze względów społecznych, zwłaszcza że dotyczy m.in. tego, co już nie istnieje. Makieta w pewnym sensie przedłuża życie obiektów, które zostały fizycznie zniszczone. Ma to szczególnie duże znaczenie w kontekście edukacji młodego pokolenia. To przeszłość, historia i tradycja w znacznym stopniu determinują naszą teraźniejszość. Dzięki Makiecie można zobaczyć w sposób czytelny rozwój najstarszej części miasta i uchwycić zmiany, jakie dokonały się w okresie powojennym.

Jeszcze innym „rozdziałem” *Wielkiej Księgi Miasta* był projekt *DOM*. Został on zrealizowany w ramach zajęć fakultatywnych na kierunku samorządowym (przy Wydziale Politologii UMCS). Grupa studentów zgromadziła wszelkie możliwe informacje o wybranych przez siebie kamienicach z obszaru dawnego Zespołu Staromiejskiego. W projekcie tym chodziło o uchwycenie historii konkretnego domu zarówno w warstwie dokumentacyjnej (materiały archiwalne), jak też poprzez losy ludzi, którzy w niej mieszkali. Dzięki temu można prześledzić, jak zmieniali się właściciele, kiedy została podłączona woda, prąd, kanalizacja, gaz. Ważnym elementem tego projektu stały się też rozmowy z aktualnymi mieszkańcami wybranej kamienicy. Dzięki temu projektowi studenci weszli w kontakty z różnymi instytucjami działającymi w ramach samorządu. Poznali niejako w działaniu funkcjonowanie różnych miejskich urzędów.

W pewnym momencie powstała naturalna potrzeba wyraźnego wyodrębnienia działań na rzecz utrwalania pamięci. Stąd właśnie wzięła się idea Centrum Edukacyjnego „Brama Pamięci”. Podstawowym celem Centrum Edukacyjnego jest zbieranie i udostępnianie materiałów o nieistniejącym już dwukulturowym, polsko-żydowskim Lublinie. W Lublinie brakuje miejsca, gdzie można by w prosty sposób uzyskać te informacje, zobaczyć jak miasto wyglądało, mieć dostęp do dokumentów, materiałów i relacji na jego temat. Potrzeba stworzenia takiego miejsca jest szczególnie ważna w kontekście edukacji młodego pokolenia, które coraz bardziej zatracza poczucie lokalnej tożsamości kulturowej. A przecież właśnie na tożsamości kulturowej związanej z konkretnym miejscem, w dużej mierze opierać się będzie poczucie odpowiedzialności za małą ojczyznę. Kształtowanie tej tożsamości odbywa się poprzez poznawanie historii własnego miasta, która w przypadku Lublina współtworzona była przez Żydów. Brak pamięci o nieistniejącym już świecie żydowskim, brak wiedzy o polskich Żydach i ich kulturze jest też problemem wykraczającym poza skalę lokalną. Braki te powodują, iż nadal funkcjonują liczne stereotypy i przekłamania oraz szerzy się wzajemna niechęć Polaków i Żydów. Przerwać ten proces może tylko przekazywanie wiedzy o łączności kulturowej i wspólnej historii. Centrum Edukacji „Brama Pamięci” tworzone jest w oparciu o strukturę organizacyjną Ośrodka i jest ono naturalnym dopełnieniem jego dotychczasowej działalności.

Trzeba uczyć ludzi, a w szczególności młodych ludzi, sztuki przetrwania w świecie mediów, wykształcać w odbiorcach świadomość manipulacji, jakim mogą ulegać, uczyć ich docierania do samych źródeł informacji.

”

EDUKACJA KULTURALNA

W ramach edukacji kulturalnej Ośrodek prowadzi program edukacji medialnej. Ogromna rola, jaką odgrywają media w życiu współczesnego człowieka, w uczeniu się i wychowaniu, wywołuje potrzebę edukacji medialnej. Trzeba uczyć ludzi, a w szczególności młodych ludzi, sztuki przetrwania w świecie mediów, wykształcać w odbiorcach świadomość manipulacji, jakim mogą ulegać, uczyć ich docierania do samych źródeł informacji. Trzeba pomóc stworzyć im swoiste mechanizmy obronne, aby mogli przetrwać w groźnym i niosącym liczne niebezpieczeństwa świecie medialnym. Jedną z form edukacji medialnej realizowanych w Ośrodku jest wydawanie kwartalnika „Scriptores Scholarum”. Realizowany jest też program *Spotkania z Dokumentem*, będący stałą prezentacją filmów dokumentalnych i dokumentów radiowych, w czasie których odbywają się również spotkania z ich twórcami. W Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN”, swą twórczość zaprezentowali najwybitniejsi polscy dokumentaliści filmowi.



Tworząc historię mówioną miasta odkryliśmy, że medium, które doskonale przystaje do tego, co robimy, jest radio. Okazało się, że zbierane przez nas historie są idealnym materiałem do tworzenia reportaży radiowych. W ten sposób znaleźliśmy swoją własną drogę do spotkania z radiem. Doprowadziło to do powstania cyklicznej imprezy *Dni Radia w Teatrze NN*, w czasie której uczestnicy mogą posłuchać słuchowisk i reportaży radiowych i spotkać się z najwybitniejszymi twórcami radia publicznego.

To właśnie radio publiczne wykształciło unikalne formy jak dokument radiowy czy też teatr radiowy. Jednym z ważnych celów corocznych *Dni...* jest pokazanie możliwości tworzenia programów edukacyjnych dla szkół z wykorzystaniem dorobku radia publicznego (reportaże, słuchowiska, adaptacje, „dźwiękowiska”, teatr radiowy). Programy te mogą być wykorzystywane na lekcjach języka polskiego, historii lub wiedzy o społeczeństwie. Jest to szczególnie ważne w kontekście dokonującej się reformy szkolnictwa. W wyniku komercjalizacji radia publicznego doszło do zaniku tego, co jest najbardziej wartościowym dorobkiem tego radia, a co zaledwie w małym stopniu znane jest młodemu pokoleniu wychowanemu na rozgłośniach komercyjnych. Dlatego tak bardzo ważna wydaje się impreza, której celem jest popularyzacja radia publicznego wśród młodzieży.

Ważnym elementem edukacji medialnej prowadzonej w Ośrodku jest program internetowy. Buduje on podstawy do wykorzystania programów edukacyjnych realizowanych w Ośrodku w sieci internetowej, a jednocześnie współtworzy promocję kulturalną miasta.

ZAKOŃCZENIE

Głównymi odbiorcami i uczestnikami programów Ośrodka jest młodzież szkół średnich i studenci. Jest to bardzo ważny okres w życiu każdego człowieka, dlatego też staramy się stworzyć dla nich warunki do uczestnictwa w czymś ważnym i wyjątkowym. Chcemy, aby w Ośrodku przeżyli swą przygodę życia, do której się później wraca, wspomina i pamięta. W szczególności dotyczy to osób, które zaangażowały się w projekty Ośrodka na zasadzie wolontariatu i współpracy w ramach praktyk studenckich i uczniowskich oraz zajęć fakultatywnych.

Realizując program Ośrodka i chcąc nadać mu duży wymiar społeczny, staramy się, na zasadzie współpracy łączyć potencjał kilku instytucji, to znaczy samorządowej jednostki kultury, jaką jest Ośrodek oraz uniwersytetów, szkół średnich, lokalnych mediów (radio, TV, gazety). Taką naturalną płaszczyzną współpracy był i jest program *Wielka Księga Miasta*. W ramach normalnego toku studiów realizowane są przez studentów indywidualne zadania mieszczące się w obszarze tematów zakreślanych przez program. Efekty tej pracy, polegającej m.in. na poszukiwaniu i opisywaniu starych fotografii, przeprowadzaniu wywiadów z ludźmi pamiętającymi przedwojenny Lublin, stanowią podstawę do dalszych działań. Udział w projektach realizowanych w Ośrodku pozwala ich uczestnikom na poznanie samorządowej instytucji kultury, jaką jest Ośrodek, niejako od środka, w bezpośrednim działaniu.

Ośrodek jest organizacją zarządzającą projektami (artystycznymi, edukacyjnymi oraz innymi związanymi z kulturą) zgodnymi z jego celami statutowymi. Mogą to być projekty autorstwa pracowników Ośrodka, jak również osób z zewnątrz. Konsekwencją takiego podejścia jest stworzenie wewnętrznych rozwiązań organizacyjnych Ośrodka, które pozwalają na obsługę merytoryczną i techniczną zatwierdzonych do realizacji projektów, oraz ich promocję. Jest to rodzaj „inkubatora pomysłów” tworzonego na wzór „inkubatora przedsiębiorczości”.

Podsumowując można powiedzieć, że Ośrodek jest instytucją kultury próbującą złamać stereotyp dawnych, tzw. placówek upowszechniania kultury. Przede wszystkim program tej instytucji wpisuje się bardzo mocno w autentyczne problemy lokalnej społeczności, a instytucja żyje życiem miasta, a nie swoim własnym.



CYRKOWY PATENT NA ROZWÓJ

Wciąż niewiele osób zdaje sobie sprawę z tego, że popularny fire-show kończący imprezy na świeżym powietrzu jest częścią ogromnego, nieznanego jeszcze bliżej w naszym kraju zjawiska kultury pod nazwą Nowy Cyrk. Ze względu na rozmiary można go porównać do nieodkrytego jeszcze kontynentu, w którym żonglerka pływającymi rekwizytami stanowi ledwie niewielką wyspę, podobną do tej, którą Kolumb wziął za wybrzeże Azji, nie zdając sobie sprawy, że odkrył Amerykę. Innymi słowy, patrząc na fireshow, mamy do czynienia z czymś znacznie większym niż widzimy, ale nie z tym, czym to może się nam wydawać na pierwszy rzut oka...

Nowy Cyrk jest interdyscyplinarnym zjawiskiem artystyczno-pedagogicznym sięgającym od twardej neurodydaktyki po animację kultury i profesjonalne masowe widowiska komercyjne. Być może właśnie owa wielopostaciowość i rozległość Nowego Cyrku utrudnia zidentyfikowanie go jako autonomicznego zjawiska kultury. Chodzi bowiem o coś tak dużego i bogatego, że nawet nie podejrzewamy, iż może to w ogóle istnieć bez naszej wiedzy.

Pomijając wszystko inne, czego o Nowym Cyrku nie wiemy, warto zwrócić uwagę na zarysowany przez autorkę związek, jaki zachodzi w nim między rozwojem indywidualnym i społecznym. Opisy animacji kultury z reguły podkreślają aspekt animator-społeczność,

który przysłania nam relację jednostka-grupa w samej społeczności. Tymczasem Nowy Cyrk, zanim stanie się działaniem animacyjnym, środowiskowym i społecznym, zaczyna się na poziomie indywidualnej, osobistej pracy w reakcji na podziw dla mistrza. Najpierw podziwiamy na scenie czyjeś niezwykle umiejętności, np. żonglerskie (poziom performatywno-komercyjny) i też chcemy mieć takie umiejętności, aby wzbudzać podziw. Następnie okazuje się, że naprawdę możemy się tego nauczyć (poziom instruktorsko-edukacyjny), ale nie chodzi tu tylko o indywidualną ścieżkę kariery, jak to bywa ze sportowcami, muzykami czy plastykami. Artysta Nowego Cyrku, nawet jako mistrz, pozostaje bowiem członkiem swojej własnej publiczności, jednym z nas.

Autorka zwraca uwagę, że taki indywidualny rozwój daje wzmocnienie dobrego samopoczucia jednostki w grupie, ale z drugiej strony wzmocnia też samą grupę, czyli samopoczucie innych jej członków. Wszyscy za jednego, jeden za wszystkich. Są to warunki konieczne, aby pojawiła się inkluzyjna, świadoma społeczność, która składa się z silnych, otwartych ludzi. Otwartych, bo pewnych siebie; otwartych, bo znających satysfakcję z relacji z drugim człowiekiem; otwartych, bo nie czujących strachu przed innymi. Oddziaływanie takich związków przyczynowo-skutkowych jest cechą charakterystyczną Nowego Cyrku jako środowiska animacyjnego.

WITAJ W NOWYM CYRKU

Joanna Reczek-Szwed, Jakub Szwed

Być może cyrk wydaje się być poza kulturą tylko dlatego, że jest w samym jej centrum.

Paul Bouissac

Dostałeś od znajomych bilet do cyrku, jakiegoś „nowego cyrku”, cokolwiek to znaczy. Wraz z tłumem innych osób wchodzisz właśnie do wielkiego namiotu o dobrze znanym kształcie. Czekać w kolejce na trybuny, zastanawiasz się, kiedy ostatni raz byłeś w cyrku i jak to wyglądało? Trącająca myszką rozrywka z tresowanymi zwierzętami w roli głównej, okrągła arena wysypana trocinami, jaskrawe barwy nieśmiesznych klaunów i krzykliwa orkiestra dęta... Kiedy siadasz na swoim miejscu, w sumie już wiesz, co będzie dalej.

Gasną światła, ale kiedy arena rozświetla się ponownie, z zaskoczeniem stwierdzasz, że zamiast grubawego konferansjera z wąsem i w smokingu widać tylko stół z jedną szklaną butelką, a przy nim trzy krzesła i trzech młodych mężczyzn ubranych nie w stroje z błyszczącymi cekinami, ale w kostiumy podobne do tych, które widziałeś w teatrze tańca. Nagle pojawia się muzyka, ale też zupełnie inna niż się spodziewałeś. To *Carmina Burana* Carla Orffa. Kiedy orkiestra gra pierwsze takty, trzech mężczyźni na scenie zaczynają skomplikowany wirujący taniec, wymagający nadzwyczajnej kooperacji i precyzji, w którym stół, butelka, krzesła i oni sami fruują w powietrzu w sposób, który zaprzecza prawom grawitacji. I choć widowiskowy, ich taniec wcale nie jest zabawny. Wypełniają go emocje podbudowane brzmieniem sławnej kantaty, siła i czasem jakby gniew. Trzech mężczyzn przy pustym stole, w pozornie niewinnej, tanecznej zabawie przedmiotami buduje obraz poszukiwania radości w świecie melancholii. Nagle taniec zostaje przerwany, wszystkie przedmioty wracają na miejsce, orkiestra ostatnim akcentem kończy spektakl, a ty odkrywasz świat, o którego istnieniu wcześniej nawet nie zdawałeś sobie sprawy.

WITAJ W NOWYM CYRKU

Że nie tego się spodziewałeś, to zrozumiałe, bo słowo „cyrk” nie łączy się w naszych głowach z wirtuozerią, wysoką jakością rzemiosła doskonaloną przez lata treningów. „Sztuka cyrkowa” to dla wielu oksymoron. Samo słowo „cyrk” – „parzy”, jest jak obelga, zadziwiająco często używane do opisywania wątpliwej jakości politycznych rozgrywek, wyraża przekonanie, że dane zjawisko jest już nie tylko złe, co jawnie żenujące. Potwierdza to pejoratywny wydźwięk nazw postaci widywanych w cyrku lub wykonywanych przez nich czynności:



cyrkowiec, magik, klaun, ekwilibrysta, kuglarz, iluzjonista, zongler... Nawet jeśli kojarzysz cyrk z nadludzkimi umiejętnościami akrobatów czy zonglerów, to raczej służącymi tylko czystej rozrywce, lekkiej, łatwej i przyjemnej. Nie oczekujesz od niego żadnej głębszej myśli.

Nic bardziej mylnego! Współczesny cyrk, obok ludycznej zabawy, proponuje refleksję nad zmianą społeczną, bywa komentarzem społeczno-politycznym, dotyczy rozwoju osobistego czy budowania wspólnoty. W Polsce nazywany jest „nowym”, choć wcale taki nowy już nie jest: ruch ten zaistniał w latach 70. w Australii, Wielkiej Brytanii, zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych i Francji. Tam jest już po prostu cyrkiem, nie musi udowadniać swojej wartości, jest wręcz traktowany jako dobro narodowe. U nas przymiotnik „nowy” to wciąż konieczna „stopa w drzwi”, by nie zostać skreślonym na starcie.

”

Współczesny cyrk, obok ludycznej zabawy, proponuje refleksję nad zmianą społeczną, bywa komentarzem społeczno-politycznym, dotyczy rozwoju osobistego czy budowania wspólnoty.

Jaki jest ten Nowy Cyrk? Niestety, wciąż wymyka się zgrabnym definicjom. Łączy tradycyjne dyscypliny cyrkowe z wieloma innymi dziedzinami sztuki – z teatrem i teatrem ruchu, tańcem, muzyką, sztukami wizualnymi – dzięki czemu dysponuje wręcz nieograniczonym spektrum możliwości inscenizacyjnych i umiejętności artystycznych wywodzących się z wielu form widowisk – zarówno narracyjnych, jak i abstrakcyjnych¹. Etiudy i spektakle z kręgu Nowego Cyrku starają się snuć opowieść, wykorzystując jako język narracji różne dyscypliny cyrkowe: akrobatykę zonglerkę, ekwilibrystykę itp. W Nowym Cyrku nie jest też stosowana tresura zwierząt.

Chyba najbardziej znanym przykładem sztuki Nowego Cyrku jest twórczość kanadyjskiego Cirque du Soleil, który zdobył światową sławę. Jednak współczesne produkcje nowocyrkowe są bardzo różnorodne – począwszy od realizacji dzieł literackich, przez te łączące się z tańcem, oparte na choreografii, do tych opartych na czystej formie – często bardzo odległe w swojej stylistyce od spektakli Cyrku Słońca. Sztuka Nowego Cyrku i jej oryginalne środki ekspresji artystycznej są też odkrywane jako źródło świeżości we współczesnej sztuce performatywnej – jest obecna w wielu wybitnych produkcjach, m.in. w realizacji opery Philipa Glassa *Akhmaten* przez nowojorską The Metropolitan Opera, nagrodzonej najbardziej znaczącym brytyjskim wyróżnieniem teatralnym Laurence Olivier Award (2017). W 2018 roku szwedzki Cirkus Cirkor otrzymał nagrodę Komisji Europejskiej „Nowe Rzeczywistości Teatralne”.

Niewątpliwie cyrk jest sztuką atrakcyjną wizualnie, oferującą wiele emocji wynikłych na przykład z doświadczenia akrobatycznego kunsztu, który wydaje się przeczyć prawom fizyki. I ten efekt „wow” daje cyrkowi wyjątkowe narzędzie przekazywania treści głębszych, poważniejszych i bardziej złożonych. Cyrk nie pozostawia swojego szerokiego odbiorcy

w sferze obojętności, wręcz przeciwnie – potrafi dotknąć i poruszyć do głębi, korzystając ze środków prostych, a co za tym idzie, niezwykle klarownych w swoim przekazie. Cyrk potrafi zmieniać świat i nas samych na lepsze. I choć to zdanie brzmi naiwnie, to o tym, że jest jak najbardziej prawdziwe, przekona się każdy, kto sam spróbuje.

CYRK DLA KAŻDEGO

Mówi się, że cyrk tradycyjny działał według dwóch zasad, które miały gwarantować mu przetrwanie: 1) ucz swojego rzemiosła członków swojej rodziny; 2) nie ucz nikogo innego. Był to fach otaczany zawodową tajemnicą przez środowisko nim się parające. Wraz z pojawieniem się Nowego Cyrku, sytuacja zmieniła się diametralnie – powstały szkoły cyrkowe, większość artystów nie ma cyrkowych korzeni, a wiedza, jak wykonać określony trik, przestała być tajemna. Obok klubów zonglerskich (pierwszy powstał na słynnym Massachusetts Institute of Technology) i konwencji zonglerskich zaczęto intensywnie rozwijać pedagogikę cyrkową. Powstały grupy cyrkowe w szkołach, przy parafiach, w młodzieżowych klubach w dzielnicach miast, warsztaty cyrkowe organizuje się w szpitalach i więzieniach. W cyrkowe projekty zaangażowane są całe społeczności – jak choćby wokół cyrkowego dziecięco-młodzieżowego „Heca” w Lipiankach.

Intencją pedagogiki cyrkowej nie było i nie jest kształcenie profesjonalnych artystów, jak można by interpretować nazwę, ale wykorzystanie technik cyrkowych do działań pedagogicznych, uczenia się społecznego i emocjonalnego – jako narzędzia zmiany społecznej. Chodzi przede wszystkim o rozwój osobisty, o przekazanie kluczowych kompetencji, jak również społecznych wartości i reguł. Cyrk doskonale sprawdza się w tym procesie, bo sam w sobie fascynuje i przynosi naturalną motywację wiążącą się z podejmowaniem osobistego czy grupowego wyzwania i przygotowaniem do jego spełnienia.

Jednocześnie już sam sposób przekazywania wiedzy w świecie cyrkowym wart jest głębszej analizy. Jak celnie zauważa Marcin Skrzypek:

w nowym cyrku nie ma podziału na mistrzów i kursantów. Są oczywiście i jedni, i drudzy, ale każdy występuje w obu rolach jednocześnie, wiedząc, że zawsze są lepsi i gorsi od niego. Od tych pierwszych się uczy, ci drudzy sami potrzebują nauki. Społeczność zonglerów, lokalna czy międzynarodowa, tworzy coś w rodzaju agory, w której nauka odbywa się nieustannie. W pewnym sensie jest ona sednem i motorem działań².

Nowy Cyrk pozwala uczyć się przez odkrywanie, „wchłanianie wiedzy”, a nie być nią „faszerowanym”. Dzięki niemu można się „nauczyć, jak się uczyć”: rozwijać cierpliwość, samodyscyplinę, koncentrację, wyznaczać sobie cele, odkrywać pozytywne strony błędów i niepowodzeń, rozpoznawać i zmieniać ograniczające nas nawyki, pokonywać trudności

¹ Por. Ondřej Cihlář, *Nový cirkus*, Pražská scéna, Praha 2006.

² Marcin Skrzypek, *Cyrk ratuje kulturę*, „Gadki z Chatki” nr 101/2012, źródło: <https://pismofolkowe.pl/arttykul/cyrk-ratuje-kulture-4172>



i w ten sposób stopniowo pozbywać się ze swojego słownika niezwykle ograniczającego określenia „nie uda mi się”. To zjawisko wewnętrznej blokady, oparte na lęku przed porażką, opisane przez Michaela J. Gelba i Tony’ego Buzana³ (znane postacie w dziedzinie kreatywnego myślenia i edukacji) jako *I can’t phenomenon*, tak często zatrzymuje nas przed spróbowaniem nowych rzeczy, podjęciem inicjatywy.

Niekontrolowany strach przed porażką jest często efektem tradycyjnych metod edukacji, nagradzających tylko prawidłowe, zadowalające nauczyciela odpowiedzi. W cyrku natomiast nie ma jednej „prawidłowej odpowiedzi”, co pozwala pokonać lęk przed niepowodzeniem, otworzyć się na nowe możliwości, znaleźć własne rozwiązania⁴. Upadająca podczas żonglowania piłka może na początku frustrować, ale kiedy zdamy sobie sprawę, że z jej powodu nie nastąpił koniec świata, pojawia się odświeżające uczucie dające siłę do próbowania, bez lęku przed ośmieszeniem czy porażką. Mirosław Urban, psycholog i żongler, lubi powtarzać, że w żonglowaniu nie chodzi przede wszystkim o łapanie, ale o podnoszenie piłek z ziemi. Kiedy w końcu piłki zaczynają poruszać się tak, jak byśmy tego chcieli, pojawia się poczucie dumy, zwiększa się pewność siebie i jesteśmy przekonani, że świat należy do nas. Że może się udać, jeśli będę próbować. Choć brzmi to trywialnie, działa.

”

W żonglowaniu nie chodzi przede wszystkim o łapanie, ale o podnoszenie piłek z ziemi.

Bardzo ważny jest przy tym fakt, że w Nowym Cyrku często ćwiczy się wspólnie, w grupach. Możemy więc na bieżąco obserwować, że również innym się coś nie udaje, a także iż stopniowo wszyscy nabierają wprawy i stają się coraz lepsi. Mając taki naoczny przykład, łatwiej się mobilizować i pozbywać odruchu zniechęcenia. Nabyte podczas takich lekcji osobiste umiejętności w prawdziwym życiu pomagają podejmować nowe inicjatywy bez paralizującej myśli, że „na pewno się nie uda”. Ma to znaczenie zarówno dla inicjatyw indywidualnych, jak i społecznych. Ponieważ lepiej rozumiemy, jak ważny dla sukcesu grupy jest dobry przykład jednej osoby, osobisty upór staje się w takich sytuacjach wyrazem odpowiedzialności za grupę.

CYRK SPOŁECZNY

Jedną z najważniejszych zalet treningu nowocyrkowego jest to, że wspiera rozwój ważnych, a często deficytowych w naszych społeczeństwach kompetencji: wzajemnej pomocy, szacunku i zaufania. Współpraca i wspólnota to immanentne wartości Nowego Cyrku, które

³ Michael J. Gelb, Tony Buzan, *Lessons from the Art of Juggling: How to achieve your full potential in business: learning and life*, Three Rivers Press, Nowy Jork 1994, s. 96.

⁴ Za: Sharon McCutcheon, *Negotiating identity through risk : a community circus model for evoking change and empowering youth*, Faculty of Arts, Charles Sturt University, Bathurst (Australia) 2003.

jednocześnie nie podważają wartości autonomii jednostki. Choć wiele umiejętności wymaga indywidualnej pracy i samozaparcia, nie można zbudować cyrku w pojedynkę. W odróżnieniu od wielu aktywności sportowych, w cyrku nie chodzi o konkurencję, pokonanie kogoś, lecz o daleko idące współdziałanie: by stanąć na szczycie piramidy czy wykonać trick na latającym trapezie, potrzeba drugiej osoby albo grupy. By wykonać wiele trików akrobatycznych, trzeba wcześniej zbudować wzajemne zaufanie, wziąć odpowiedzialność za partnera i dać się poznać jako ktoś wiarygodny. A kiedy twoje bezpieczeństwo, czy nawet życie w tak dużym stopniu zależy od drugiego, a jej czy jego z kolei bezpieczeństwo zależy od ciebie – wytwarza się niezwykle silna więź.

Jest to szczególnie poruszające i potrzebne doświadczenie w społecznościach przeorańskich konfliktem na tle politycznym, rasowym czy religijnym – stąd też wiele grup cyrkowych (tzw. *social circus*) działa w strefach konfliktów zbrojnych. I choć na pierwszy rzut oka cyrk wydaje się tam być najmniej potrzebną rzeczą, jest idealnym sposobem na naukę i pielęgnowanie relacji społecznych, daje chwile wytchnienia i radości w okolicznościach, w których o powody do radości jest naprawdę trudno.

Jedną z najważniejszych zalet treningu nowocyrkowego jest to, że wspiera rozwój ważnych, a często deficytowych w naszych społeczeństwach kompetencji: wzajemnej pomocy, szacunku i zaufania.

”

Mike Moloney, założyciel Belfast Community Circus School w Irlandii Północnej i Children’s Circus w Sarajewie, pracując metodą pedagogiki cyrku w więzieniach, tak opisywał doświadczenia ze swoich zajęć:

(Początkujący) szcudlarz musi trzymać kogoś za rękę, bez względu na to, czy jest to instruktor, inny więzień czy nawet strażnik. Widziałem to tak często, a mimo to ten moment, w którym chłopak patrzy z wdzięcznością na asekurującego go strażnika, podczas gdy strażnik z kolei wydaje się autentycznie dumny z osiągnięć tego młodego przestępcy, jest za każdym razem zaskakujący i cudowny⁵.

Od zwykłej możliwości, że coś może się nam nie udać, po realne zagrożenia dla zdrowia w sztukach akrobatycznych, cyrk jest pełen ryzyka, co czyni go szczególnie atrakcyjnym dla młodzieży i młodych dorosłych, często szukających sytuacji niebezpiecznych, by wyrazić sprzeciw wobec norm społecznych, zaimponować innym czy skonfrontować się z własnymi

⁵ Za: Reginald Bolton, *Why Circus Works. How the values and structures of circus make it a significant developmental experience for young people*, Murdoch University, Perth 2004, s. 165.



lękami⁶. Dzięki temu cyrk z powodzeniem może zastąpić nieprzemyślane, niebezpieczne zachowania: latający trapez daje taką samą dawkę adrenaliny co szybka jazda samochodem, taniec z ogniem może być alternatywą dla alkoholu. Młodzi adepci cyrkowych warsztatów z różnych zakątków świata potwierdzają, że nie mają potrzeby brać narkotyków, jeśli mogą trenować cyrk. Praktycy tej metody wskazują zaś, że cyrk w swej esencji to ciągły proces zarządzania ryzykiem. W przeciwieństwie do popularnego obecnie nadopiekuńczego chronienia dzieci przed wszystkimi potencjalnie niebezpiecznymi sytuacjami „nie wchodź tam, bo spadniesz”, w cyrku trenujący, podejmując nowe wyzwania, uczą się, jak oszacować ryzyko i podjąć właściwe środki ostrożności, by przedsięwzięcie zakończyło się bezpiecznie. Cyrk uczy uważności, koordynacji i współpracy, formując niefajtlapowatych dorosłych, którzy nie ryzykują „głupio”.

”

Ogrodzone place zabaw i boiska to tylko niektóre przejawy utraty wolnych przestrzeni i możliwości samookreślenia się przez dzieci. Zabawa potrzebuje zaś miejsca. Miejsca do skakania, upadania, balansowania, próbowania, hałasowania... doświadczania granic.

Dzięki temu cyrk jest też odpowiedzią na zmniejszającą się przestrzeń doświadczeń i przygody dla dzieci i młodzieży w mieście. Ogrodzone place zabaw i boiska, co do minuty zaplanowany dzień na szereg zajęć pozalekcyjnych to tylko niektóre przejawy utraty wolnych przestrzeni i możliwości samookreślenia się przez dzieci. Zabawa potrzebuje zaś miejsca. Miejsca do skakania, upadania, balansowania, próbowania, hałasowania... doświadczania granic. Cyrkowy świat, w którym nie ma „jedynych prawidłowych odpowiedzi”, z niekończącą się listą rekwizytów i możliwości ich wykorzystania, fascynuje i rozwija. Nie trzeba udowadniać, że cyrkowy trening poprawia kondycję fizyczną. Ale, co może być już mniej oczywiste, dzięki cyrkowi możesz również być lepszym kierowcą i szybciej czytać. Na przykład żonglerka poszerza pole widzenia, podwyższa kontrolę granic ciała, zwiększa liczbę połączeń międzykomórkowych w mózgu i poprawia koordynację. Dzięki temu w domu zbije się mniej szklanek.

Przez to, że cyrk jest tak lubiany przez dzieci i młodzież, animatorom Nowego Cyrku często przychodzi się mierzyć ze stereotypem, że nie jest on dla dorosłych. Nie bardziej mylnego! Jedną z najważniejszych zalet cyrku jest jego uniwersalność. Może być odbierany na wielu różnych poziomach i w ten sposób trafiać do szerokiej grupy odbiorców, nie odrzucając nikogo atmosferą elitarności. W swej podstawowej warstwie, przez piękno ruchu, niezwykłą siłę obrazu, czytelność przekazu, jaki z sobą niesie, przyciąga bez względu na wiek

⁶ Richard Jessor, Shirley L. Jessor, *Problem behavior and psychosocial development: A longitudinal study of youth*, Academic Press, Nowy Jork 1977, za: Jeanette Gonzalez, Tiffany Field, Regina Yando, Ketty Gonzalez, David Lasko, Debra Bendell, *Adolescent perceptions of their risk-taking behavior*, „Adolescence” t. 29, nr 115/1994.

Akademia Sztukmistrzów, warsztaty *slackline'u*. Fot. Jakub Borkowski



czy wykształcenie. Jest uniwersalnie zrozumiały bez względu na kraj pochodzenia czy krąg kulturowy. I tak jak spektakl cyrkowy potrafi zachwycić zarówno dziecko, jak i dorosłego, tak i cyrkowy trening jest dobry dla wszystkich, bez względu na wiek, płeć, budowę ciała, sprawność czy wcześniejsze umiejętności. To inkluzywne podejście szczególnie widać na konwencjach żonglerskich, czyli cyrkowych zlotach. Zawodowych artystów wśród ich uczestników jest może 10 procent. Reszta to „cywile”, amatorzy, choć często o umiejętnościach technicznych porównywalnych z profesjonalnymi. Spotkasz tam informatyków, kierowców, profesorów wyższych uczelni, chirurgów i wolne duchy, chodzące boso i jeżdżące stopem po Europie... Zobaczysz kilkuletnie żonglujące dzieci i 70-latków.

RUCH CYRKOWY

Jednym z najbardziej wyjątkowych zlotów miłośników i praktyków Nowego Cyrku jest Europejska Konwencja Żonglerska (European Juggling Convention, EJC). EJC to największa na świecie impreza tego typu. Trwa 9 dni, podczas których ma miejsce kilkadziesiąt spektakli i wydarzeń, setki warsztatów i spotkań, a trening odbywa się 24 godziny na dobę. Konwencja jest europejska tylko z nazwy – rokrocznie odwiedza ją kilka tysięcy osób z niemalże każdego kontynentu. I nie byłoby w tym nic dziwnego ani wyjątkowego – przecież dużych, międzynarodowych festiwali o intensywnym programie artystycznym



jest mnóstwo – gdyby nie unikalna formuła konwencji żonglerskich. Marcin Skrzypek, po odwiedzeniu w 2012 zorganizowanej przez Fundację Sztukmistrze 35. Europejskiej Konwencji Żonglerskiej, pisał tak o tym, czego sam doświadczył:

Niełatwo tu o analogie do formatów imprez kulturalno-artystycznych znanych z innych dyscyplin. Jeżeli Carnaval [lubelski festiwal uliczny sztuki cyrkowej] porównalibyśmy do Festiwalu Chopinowskiego, to Konwencję można by wyobrazić sobie jako 1000 fortepianów, na których ćwiczy i uczy się od siebie grać 2000 pianistów. Albo jeśli Carnaval byłby wystawą obrazów, to Konwencja byłaby wielkim plenerem z kilkoma tysiącami sztalug. Takie zdarzenia jak Konwencja po prostu nie mają miejsca w innych dziedzinach sztuki, ponieważ ruch cyrkowy jest faktycznie czymś wyjątkowym⁷.

EJC od ponad czterdziestu lat wędruje po Europie, co roku odwiedzając inne miasto. Uczestnicy każdej konwencji w demokratycznym głosowaniu wybierają miasto-gospodarza kolejnej za kilka lat. Przyjeżdżając na konwencję, po wykupieniu kilkusetzłotowego karnetu stajesz się nie jej konsumentem czy biernym odbiorcą, ale gospodarzem, wolontariuszem i współorganizatorem. Możesz to zrobić na wiele sposobów: pracując w festiwalowej stolówce, dyżurując na bramce czy pomagając w wywózce śmieci. Możesz też zaoferować nieodpłatnie swój występ lub przyjąć bardziej odpowiedzialną rolę, np. koordynując pracę jednej z kilku działających na terenie festiwalu scen. Festiwal opiera się bowiem na idei *From jugglers to jugglers*, czyli od żonglerów dla żonglerów. W zasadzie należałoby, patrząc na dzisiejszy kształt festiwalu, zamienić to hasło na „Od cyrkowców dla cyrkowców”, ponieważ na konwencji są obecni reprezentanci wszystkich nowocyrkowych sztuk, takich jak akrobatyka, iluzja, fireshow, ekwilibrystyka.

”

Ruch nowocyrkowych entuzjastów i samouków to przede wszystkim społeczność nastawiona na współpracę i dzielenie się nabytą wiedzą.

Jedno pozostaje niezmiennie – jest to festiwal tworzony w sposób wolontariacki (oprócz zatrudnionych z koniecznością specjalistów niezwiązanych ze środowiskiem i jego ideą) i opiera się na zasadzie DIY (*do it yourself* – zrób to sam). Przykład? Jedną z festiwalowych tradycji jest codzienny, dwugodzinny show, podczas którego każda osoba chętna do pokazania swoich umiejętności na scenie ma ku temu możliwości. Razem na jednej scenie występują doświadczeni zawodowcy i debiutanci. Ale spektakl nie odbędzie się, jeśli nie będzie osób, które pomogą w stworzeniu scenariusza, zajmą się światłem i dźwiękiem, poprowadzą całość czy zadbają o bezpieczeństwo podczas wpuszczania publiczności.

⁷ Marcin Skrzypek, *Cyrk ratuje kulturę*, dz. cyt.

Toss up – wspólny wyrzut rekwizytów tradycyjnie kończący festiwal żonglerski, tutaj Europejską Konwencję Żonglerską 2017. Fot. Magda Pucek



Powstała w wyniku tego odpowiedzialność i poczucie wspólnoty jest czymś niezwykle wyjątkowym.

Ruch nowocyrkowych entuzjastów i samouków to przede wszystkim społeczność nastawiona na współpracę i dzielenie się nabytą wiedzą. Przyjeżdżając na konwencję, możesz mieć pewność, że znajdzie się tam rzesza osób gotowych pomóc ci nauczyć się od podstaw żonglerki czy stania na rękach. Zostaniesz zaprowadzony:

w sam środek uwodzicielskiej aury współczesnego cyrku, który nie tylko propaguje trening, przekaz wiedzy i konkretnych umiejętności i technik cyrkowych, ale też w nieco utopijny sposób wciąż przepracowuje idee uczestnictwa, kontaktu, samoorganizacji, ekonomii wymiany. Jest to projekt kultury otwartej i demokratycznej o tyle, że wszystkich zainteresowanych angażuje w takim wymiarze, w jakim są gotowi do wejścia w świat sprawności fizycznej, technik zręcznościowych i – przesuwania granicy możliwości istoty ludzkiej w miejscu, gdzie umiejętności ciała stykają się z treningiem umysłu⁸.

⁸ Grzegorz Kondrasiuk, *Powrót cyrku*, „Teatr” nr 11/2017, źródło: http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1874/powrot_cyrku/

Listę korzyści związanych z cyrkowymi aktywnościami można rozwijać w nieskończoność – od motorycznych, po psychologiczne i społeczne. Jednak przede wszystkim współczesnego cyrku trzeba samemu doświadczyć, bo w Polsce jest to zjawisko wciąż nowe, które nie czeka na odkrycie w szerokim obiegu kultury.

Nowy Cyrk w Polsce:

- Fundacja Sztukmistrze, <http://sztukmistrze.pl>
- Kejos, <http://kejos.org>
- Sieć Pedagogiki Cyrku, <http://pedagogikacyrku.pl>
- Strona Kampanii „Poznaj #nowycyrk”, <http://nowycyrk.eu>
- Blog o pedagogice cyrku, <http://pedagogikacyrku.blogspot.com>.

Festiwale w Polsce:

- CYRKULACJE, <http://cyrkulacje.eu>
- Carnaval Sztukmistrzów, <https://sztukmistrze.eu>
- Oleśnicki Festiwal Cyrkowo-Artystyczny, <https://festiwalofca.pl>.

Nowy Cyrk na świecie:

- Circostrada – międzynarodowa sieć organizacji nowocyrkowych, <https://www.circostrada.org/en>
- Portal branżowy „CircusTalk”, <https://circustalk.com>
- Europejskie Stowarzyszenie Żonglerskie, <https://www.eja.net>
- Europejskie Stowarzyszenie Szkół Cyrkowych, <http://www.fedec.eu/en>
- Europejskie Stowarzyszenie Cyrków Młodzieżowych, <https://www.eyco.org>.

Festiwale międzynarodowe:

- Cirque de Demain, <https://www.cirquededemain.paris>
- Young Stage, <https://www.young-stage.com>.

Do przeczytania:

- *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017, https://sztukmistrze.eu/wp-content/uploads/2018/03/Cyrk_w_swiecie_widowisk.pdf.
- Mirosław Urban, Paweł Fortuna, *Pasja żonglowania = Passion for juggling*, Towarzystwo Wydawnictw Naukowych Libropolis, Lublin 2012.





PODWÓRKO DO ZADAŃ SPECJALNYCH

Kultura dzieci to samodzielna zabawa. Belfer siedzący w każdym dorosłym od razu zaoponuje – tak, ale... Ale co będzie, jak któreś skreśli nogę? Ale może zrobimy im jakieś pouczające zajęcia? Dla niektórych czytelników będzie to najtrudniejszy tekst w *NieAntologii*, ponieważ w tym przypadku animacja kultury polega na tym, aby nie przeszkadzać. W odpowiednich okolicznościach, szczególnie w naturalnym otoczeniu, dzieci animują się same. Po prostu znikają z pola widzenia, a potem wracają głodne i szczęśliwe, czego każdy rodzic kiedyś doświadczył – jako rodzic, ale także samemu będąc kiedyś takim dzieckiem.

Problem, na który autor zwraca uwagę, polega na tym, że dorośli przestali stwarzać dzieciom okoliczności, w których mogłyby się one same animować. Stracili wrażliwość na spontaniczne procesy rozwojowe wymagające jedynie przestrzeni do swobodnej aktywności i towarzystwa rówieśników. Chyba nie ma tu przypadku, ponieważ przestrzeń jest tym dobrem, o które dorośli są zazdrośni. Chcą ją mieć dla siebie, zabudowywać, ogradzać... Dlatego wolą, by dzieci nie były zanadto ruchliwe i nie potrzebowały przestrzeni.

Po co dorosłym taka konkurencja. Nic więc dziwnego, że nowe place zabaw przypominają raczej odizolowane koczki wyposażone w zestawy zabawek niż przestrzenie sprzyjające naturalnemu rozwojowi. A jednak zakrawa na paradoks, że zamiast stworzyć dzieciom warunki do samodzielnej zabawy, dorośli wolą je najpierw unieruchomić, a potem „animować”.

Brakuje otwartej przestrzeni, na której dzieci chciałyby przebywać bardziej niż przed ekranem komputera czy telefonu. Dopiero zaczynamy sobie uświadamiać, jakie negatywne skutki to ze sobą niesie dla ich zdrowia. Rośnie pokolenie dorosłych o przykurczonych mięśniach i zgarbionych plecach, które prawdopodobnie nigdy nie wróci do sprawności danej człowiekowi przez naturę. Tym bardziej warto podchwycić pomysł autora, aby każdy dom kultury, jeśli to tylko możliwe, składał się z budynku i naturalnej przestrzeni do zabawy na zewnątrz. Taki plac zabaw to metoda – nie infrastruktura.

MIEJSCE DO SWOBODNEJ ZABAWY JAKO METODA ANIMACJI

REZERWAT DZIKICH DZIECI NA TLE DOŚWIADCZEŃ BRYTYJSKICH

Rafał Sadownik

Kiedy pierwszy raz natknąłem się na zdjęcie z Adventure Playground (Przygodowego Placu Zabaw)¹ byłem zaskoczony. Grupa brudnych chłopaków w przemokniętych ubraniach bawiących się resztkami deski surfingowej na brzegu jakiegoś bajora w postapokaliptycznym krajobrazie. Było to kilkanaście lat temu podczas zbierania materiałów do pracy magisterskiej dotyczącej gier i zabaw.

Z ŻYCIA WZIĘTE

Zdjęcie to przypomniało mi moje własne dzieciństwo pod koniec lat 80. i na początku 90. ubiegłego wieku, kiedy to całymi godzinami wędrowaliśmy się po okolicy, eksplorując niedokończone budowy, opuszczone siedliska, podupadające renesansowe fortyfikacje miejskie czy koszary wojskowe. Większość z tych przestrzeni była w jakiś sposób, zazwyczaj niedbały i nieudolny, ogrodzona i strzeżona, co nie przeszkadzało nam bawić się w nich w najlepsze. A testem i świadectwem dzielności było odzyskanie piłki z ogródka sąsiada posiadającego dwa dobermany. Byliśmy ostatnim pokoleniem tzw. *free range kids*, choć w tamtym czasie nikt tego pojęcia nie używał.

Kiedy mój syn wyszedł z okresu przedszkolnego i dzielnie wkroczył w mury szkoły, zacząłem dostrzegać różnice pomiędzy światem mojego dzieciństwa lat 80. a współczesnością. Był to moment, kiedy stopniowo zaczął powracać do mnie obrazek Przygodowego Placu Zabaw jako enklawy swobodnej, nienadzorowanej zabawy, która kiedyś była moim udziałem.

¹ W tekście, zgodnie z intencją autora, zastosowano pisownię tych terminów wielkimi literami w celu ich wyróżnienia, traktując je jako nazwę własną zjawiska, które w Polsce jeszcze się nie upowszechniło (przyp. red. *NieAntologii*).



Rzeczywistość współczesnych dzieci jest dramatycznie inna niż była nasza, czterdziestolatków. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że ostatnie 30 lat to okres najszybszych zmian, jakim podlegało dzieciństwo na przestrzeni polskich dziejów. Wszystkie procesy, które na zachodzie Europy następowały stopniowo, w Polsce urzeczywistniły się skokami jednocześnie ze zmianami gospodarczymi, ustrojowymi i społecznymi. Być może ze względu na ich tempo pewne zjawiska widoczne są wyraźniej, a ich uwarunkowania i efekty posiadają ostrzejsze kontury.

”

Byliśmy ostatnim pokoleniem tzw. *free range kids*, choć w tamtym czasie nikt tego pojęcia nie używał.

Zgłębiając temat Przygodowych Placów Zabaw, stopniowo odkrywałem wiele tekstów i badań przeprowadzonych w krajach Europy Zachodniej dotyczących dzieciństwa i okresu młodości oraz wpływu tendencji – ogólnie nazwijmy je – cywilizacyjnych na dzieci. Chodzi tu o miejsca zamieszkania, jakość miejskiej przestrzeni, jakość komunikacji miejskiej, dostęp do mediów, dostęp do usług, społeczne obawy i wiele innych. W sferze polskich badań nad kulturą i społeczeństwem zazwyczaj trudno odwołać się do podobnych analiz, a ocenę adekwatności do polskich realiów poniższych wniosków, badań i źródeł, o których wspomnę, pozostawiam czytelnikowi.

KILKA SŁÓW O HISTORII – DANIA I WIELKA BRYTANIA

Pierwszy plac zabaw, który dzisiaj nazywamy „przygodowym”, nie nosił tego szlachetnego miana. Był to Skrammellegepladsen, czyli po prostu Śmieciowy Plac Zabaw, pomysł architekta krajobrazu Carla Theodora Sørensen. Początki myślenia, którego efektem był Śmieciowy Plac Zabaw, pojawiły się na początku lat 30. XX wieku w stworzonym przez niego wraz z Hansem Dragehjelmem i nigdy niezrealizowanym projekcie *Dziecięcy raj*, który wprowadzał pojęcie „naturalnej zabawy”. Hans Dragehjelm był pionierem i osobą wpływową w obszarze dziecięcej zabawy w Danii początku wieku XX (w 1907 roku wprowadził piaskownicę jako wyposażenie placów zabaw w Danii). Inspirowały go prace i dokonania niemieckiego XIX-wiecznego pedagoga Friedricha Fröbela, m.in. jego ogród dziecięcy (Kindergarten) w Glanzenburgu, gdzie głównym narzędziem nauki o świecie i przygotowania do szkoły była zabawa w ogrodzie, blisko natury.

Podążając za tym myśleniem, można zaryzykować stwierdzenie, że pomysł Śmieciowego Placu Zabaw Sørensen pośrednio wyrasta na przemyśleniach Fröbela i wpisuje się w prąd myślowy dotyczące alternatywnych form edukacji i rozwoju dziecięcego takich praktyków i badaczy, jak Maria Montessorii, Gottlieb Moritz Schreber czy John Dewey, które kształtowały umysły wielu społeczników, projektantów, architektów, lekarzy i wreszcie pedagogów – i oddziałują do dzisiaj.

Skrammellegepladsen powstał w 1943 roku podczas niemieckiej okupacji w duńskim miasteczku Emdrup koło Kopenhagi. Dlatego też przypisuje mu się również pewien wymiar społecznego oporu wobec okupanta. Rodzice bawiących się w przestrzeniach publicznych dzieci obawiali się o swoje pociechy, których zachowanie mogłoby być przez żołnierzy poczytane za sabotaż. Śmieciowy Plac Zabaw rósł więc również jako enklawa wolności dziecięcej w świecie zewnętrznym rządzonej prawami wojny dorosłych.

Pomysł był nad wyraz prosty: Sørensen chciał stworzyć miejsce-eksperyment, gdzie dzieci miejskie wzorem dzieci wiejskich mogłyby w swobodny sposób bawić się śmieciami, starymi rzeczami, materiałami rozbiórkowymi itp. na zamkniętym, ogrodzonym obszarze przy niewielkim nadzorze ze strony dorosłych. Nadrzędną ideą przyświecającą Sørensonowi była realizacja idei dziecięcej wolności zabawy, czyli swobody w wyborze aktywności i w związku z tym twórczego kształtowania otoczenia z dostępnych materiałów. Pisząc do gazety w 1935 roku, Sørensen przewidywał, że świat dzieci „oczywiście wyglądałby okropnie i oczywiście pewien stopień porządku musiałby być zachowany, ale wierzę że nie musiałoby to zmierzać w kierunku czegoś radykalnie złego”. Z czasem pojawiły się dodatkowe idee i pomysły dookreślające sposób funkcjonowania Śmieciowego Placu Zabaw, takie jak funkcja playworkera – pracownika, którego etos pracy opierał się na szacunku wobec dzieci, a przede wszystkim na poszanowaniu zabawy i nieingerowania w nią.

Nadrzędną ideą przyświecającą Sørensonowi była realizacja idei dziecięcej wolności zabawy, czyli swobody w wyborze aktywności i w związku z tym twórczego kształtowania otoczenia z dostępnych materiałów.

”

Duńska idea Skrammellegepladsen zakiełkowała w Wielkiej Brytanii dzięki działaniom Marjorie Allen, angielskiej architektki krajobrazu. W 1946 roku Allen opisała swoje doświadczenia z wizyty w Emdrup, sugerując, aby londyńskie zbombardowane obszary zamienić w przestrzenie zabawy dziecięcej wzorem Śmieciowego Placu Zabaw. Tak zaczęła się historia rozwoju Junk Playgrounds, nazwanych później Adventure Playgrounds, czyli Przygodowych Placów Zabaw. Ich liczba pod koniec lat 70. sięgnęła setki w samym Londynie. Obecnie jest ich tam około osiemdziesięciu.

POLSKA – REZERWAT DZIKICH DZIECI

W roku 2016 Izabela Śliwa, Dominika Krzyżanowska i ja, Rafał Sadownik, postanowiliśmy otworzyć pierwszy Przygodowy Plac Zabaw w Polsce. Zdobycie na ten cel finansowania pozainstytucjonalnego okazało się nie lada wyzwaniem, bo jak w programach nastawionych na realizację działań o charakterze edukacyjnym uzasadnić działanie, którego kwintesencją jest nienarzucanie działań i aktywności? Dzięki dotacji pozyskanej



Rezerwat Dzikich Dzieci. Fot. Bartłomiej Nowakowski



przez Pracownię Sztuczka (Centrum Kultury w Lublinie) z programu *Kultura – Interwencje* (Narodowe Centrum Kultury) udało się zrealizować Rezerwat Dzikich Dzieci. W 2017 roku otworzyliśmy trzytygodniowy, tymczasowy, ale bezkompromisowy, pierwszy polski Adventure Playground.

Naturalne było dla nas, by zaczerpnąć wcześniej z wiedzy i doświadczeń brytyjskich. W tym celu skontaktowaliśmy się z parasolową organizacją Londyn Play zajmującą się badaniami, realizującą projekty zabawowe i społeczne. Max Mueller, przedstawiciel Londyn Play, a obecnie Londyn Play Design, odwiedził nas i przeprowadził czterodniowe szkolenia z playworkingu – metody pedagogicznej stosowanej i wypracowanej przez brytyjskie Przygodowe Place Zabaw.

Na teren dzikiego ogrodu, ogrodzonego wysokim kościelnym murem, zawieźliśmy stos opon, palet, drewna i całkiem pokaźną kupę śmieci z miejskich złomowisk. Udało nam się również zdobyć starego mercedesa „w skórce i automacie”, miejski autobus oraz nasz mały skarb, tzw. jugokiosk model K67, niezwykle popularny na początku lat 90. – symbol rodzącego się kapitalizmu i drobnej przedsiębiorczości. Nasz egzemplarz przez lata służył jako kultowa smażalnia kurczaków „Złoty Kurczak” na Krakowskim Przedmieściu.

W ciągu 22 dni Rezerwat odwiedziło ponad 1400 dzieci. Realizacja tego pierwszego Rezerwatu zbiegła się z głosowaniem w ramach Budżetu Obywatelskiego na Rezerwat przewidziany do realizacji w roku następnym. Nasz projekt zdobył największą liczbę głosów wśród projektów nieinfrastrukturalnych, dzięki czemu kolejna edycja Rezerwatu w 2018

sfinansowana przez Miasto Lublin trwała już 6 miesięcy. Sukces w głosowaniu udało się powtórzyć w latach 2018 i 2019.

Jak wspominałem na początku, pomysł założenia Adventure Playground w Lublinie wynikał z naszych doświadczeń jako rodziców, ale też obserwatorów i uczestników życia społecznego. Dzieciństwo naszych dzieci kształtowane jest przez takie zjawiska, jak: brak czasu wolnego², nadmiar nauki, penalizacja zabawy³, penalizacja niektórych praktyk rodzicielskich (związanych np. z poruszaniem się dzieci bez rodzicielskiego nadzoru)⁴, deficyt natury⁵, pozbawienie zabawy⁶, czy wreszcie zjawisko nazywane różnie, np. terrorem bezpieczeństwa⁷. Zjawiskiem szerszym, z którego wynika wiele powyższych, jest coś, co w dobie Internetu i telewizji rozprzestrzenia się niezwykle szybko i ma ogromny wpływ na dzieciństwo współczesnych dzieci, a mianowicie społeczne obawy⁸.

- 2 Jak pisze w swojej książce Richard Louv, w latach 1981–2003 dzieci utraciły ponad 9 godzin czasu wolnego tygodniowo, chodzi o czas niespędzony w szkole, na zajęciach pozaszkolnych, w przedszkolu itp. (badania przeprowadzone na Uniwersytecie stanu Maryland). W latach 1981–1997 czas, który dzieci w wieku od 7 lat przeznaczały na naukę, zwiększył się o 20% (Instytut Badań Społecznych, Uniwersytet Michigan). W domach niemal jednej trzeciej dzieci w wieku od 6 miesięcy do 6 lat telewizor był włączony przez cały czas albo przez większość czasu. Dzieci w wieku 8–18 lat spędzały średnio 6,5 godziny dziennie przed różnymi urządzeniami elektronicznymi. Badania wykazały również, że przez jedną czwartą tego czasu młodzi ludzie używali więcej niż jednego medium jednocześnie (badania w latach 2005–2006, Kaiser Family Foundation). Zob. Richard Louv, *Ostatnie dziecko lasu*, Wydawnictwo Mamania, Warszawa 2016, s. 150.
- 3 Doświadczenia brytyjskie: mandaty za rysowanie kredą po chodnikach, areszt i dochodzenia ws. dwunastoletków podejrzanych o wspinanie się po drzewach w publicznym parku, zakazy gier zespołowych, berka i ogólnie biegania na terenie szkolnym. Te i wiele innych przykładów w: Tim Gill, *No Fear. Growing Up in a Risk Averse Society*, Calouste Gulbenkian Foundation, Londyn 2007.
- 4 Doświadczenia amerykańskie: przypadki objęcia nadzorem dzieci za umożliwienie im samodzielnego poruszania się po najbliższej okolicy: www.csmonitor.com/USA/Society/2017/0808/Why-these-parents-want-their-kids-to-have-an-old-fashioned-summer
- 5 Pisze o tym Richard Louv, współzałożyciel Children & Nature Network: „(...) zmniejszone użycie zmysłów, niedobór uwagi, częstsze występowanie chorób fizycznych i psychicznych. Ten zespół występuje u pojedynczych osób, rodzin i całych społeczności”, w: Richard Louv, *Ostatnie dziecko lasu*, dz. cyt., s. 54. Osobiście do tej diagnozy dołożyłbym bardziej prozaiczne określenie, a mianowicie „deficyt dworu” – lub „deficyt pola” dla Wielkopolski, co brzmi bardziej dosłownie.
- 6 Ang. *play deprivation*. Konsekwencje pozbawienia zabawy mogą być: fizyczne – otyłość; intelektualne – spadek kreatywności, obniżenie ciekawości, odporności psychicznej, zdolności do oceny ryzyka; społeczne – brak umiejętności pracy w grupie, rozwiązywania konfliktów, współpracy, wspierania się nawzajem; emocjonalne – wzrost zachowań gwałtownych i agresywnych, spadek zdolności do interakcji z rówieśnikami i z wychowawcami. Zob.: <https://www.playwales.org.uk/eng/playdeprivation>, <http://eprints.leedsbeckett.ac.uk/4130/>
- 7 Pojęcie „terror bezpieczeństwa” można zdefiniować jako szereg działań pozornych lub rzeczywistych wynikających ze strachu przed byciem pociągniętym do odpowiedzialności, podejmowanych przez osoby bądź instytucje sprawujące jakąkolwiek formę opieki nad nieletnimi, a mającymi na celu wyeliminowanie wszelkich potencjalnych zagrożeń dla zdrowia i życia dzieci. Działania wynikające z „terroru bezpieczeństwa” są ciekawie przedstawione w: Tim Gill, *Fear...*, dz. cyt.
- 8 Ang. *social fears*. Szczegółowy opis mechanizmu ich powstawania i rozprzestrzeniania w: tamże.

Do występujących w skali globalnej obaw społecznych, które w ogromnym zakresie kształtują jakość życia dzieci na całym świecie, należy m.in. strach przed ruchem samochodowym. W obawie o życie i zdrowie dzieci mogących „paść ofiarą” samochodu, rodzice zamykają swoje pociechy w domach, ograniczając lub uniemożliwiając im swobodne poruszanie się. Drugą globalną społeczną obawą jest strach przed obcymi mogącymi zagrozić życiu i zdrowiu dzieci. Ogromnym paradoksem jest to, że w wyniku tego lęku kształtujemy w dzieciach poczucie strachu i zagrożenia ze strony obcych, wykluczając je z życia społecznego i z możliwości swobodnego eksplorowania miasta. Zamiast kształtować w dzieciach poczucie strachu i zagrożenia, powinniśmy uczyć je asertywnej komunikacji tak potrzebnej, aby być członkiem społeczeństwa, a w przyszłości stać się dorosłym umiejącym budować relacje społeczne w skali lokalnej, sąsiedzkiej i miejskiej.

”

Można już się powoli domyślać, dlaczego dzieci znikają z krajobrazu miasta. Coraz mniej im wolno, coraz mniej mogą robić samodzielnie, a w wielu przestrzeniach publicznych ich obecność staje się niepożądana.

Społecznych obaw jest wiele. Część z nich jest wynikiem miejsca zamieszkania, kręgu kulturowego lub innych czynników – materialnych, społecznych, kulturowych itd. Wszystko to tworzy środowisko, które formuje kształt dzieciństwa. Każdy z tych wymienionych elementów i uwarunkowań wpływa na dzieciństwo także polskich i lubelskich dzieci, w tym moich.

Można już się powoli domyślać, dlaczego dzieci znikają z krajobrazu miasta⁹. Coraz mniej im wolno, coraz mniej mogą robić samodzielnie, a w wielu przestrzeniach publicznych ich obecność staje się niepożądana. W trosce o dzieci, ale również o mienie i „porządek społeczny”, wypychamy je z przestrzeni publicznej. Odmawiamy im prawa do swobodnego przemieszczania się w mieście, nieustrukturyzowanego czasu i zabawy, wchodzenia w interakcje z otoczeniem w sensie fizycznym i społecznym, samodzielnego nawiązywania relacji sąsiedzkich, rówieśniczych itd.¹⁰

9 Doświadczenia brytyjskie: „Według badań przeprowadzonych w 2006 r. przez Towarzystwo Dziecięce 43% dorosłych uważało, że dzieci w wieku poniżej 14 lat nie powinny być wypuszczane bez opieki, a 22%, że dzieci nie powinny wychodzić samotnie, dopóki nie ukończą 16. roku życia”, w: Josie Gleave, Issy Cole-Hamilton, *A world without play: A literature review*, styczeń 2012, s. 15; za: *No ball games here (or shopping, playing or talking to the neighbours). How UK streets have become no-go areas for our communities. A report to mark the 80th anniversary of Living Streets*, sierpień 2009, s. 2, nienumerowana, źródła odpowiednio: <http://www.playengland.org.uk/media/371031/a-world-without-play-literature-review-2012.pdf>; <https://www.playscotland.org/resources/no-balls-games-here-published-2010/>; Living Streets (The Pedestrian Association): www.livingstreets.org.uk

10 Tematem rzeką jest społeczna presja wywierana na zjawisko zabawy w mieście (całość zjawisk związanych z zakazem lub restrykcjami dotyczącymi gier i zabaw lub zachowań z nimi powiązanych, np. biegania, krzyczenia, rysowania, wspinania na drzewa, gier indywidualnych i zespołowych). Zabawa przez lata, stopniowo, została fizycznie ograniczona obszarowo i semantycznie przypisana do terenu placu zabaw (a gry zespołowe do terenów sportowych), gdzie zazwyczaj podlega wielu regulacjom (patrz regulamin placu zabaw) i czujnej kontroli rodzica lub opiekuna.



Rezerwat Dzikich Dzieci. Fot. Bartłomiej Nowakowski



W tym kontekście nieco prowokacyjna nazwa naszego polskiego Adventure Playground, Rezerwat Dzikich Dzieci, jest jak najbardziej na miejscu. Rezerwat jest miejscem ochrony, nie tyle samej nieustrukturyzowanej swobodnej zabawy, co jej środowiska. Rezerwat wycina fragment tkanki miejskiej z doskonale uporządkowanego „dorosłego” miasta i oddaje je dzieciom, i tylko im. Nie jest miejscem, gdzie wszystko dzieciom wolno, ale jest miejscem, gdzie funkcjonujące i przestrzegane zasady chronią przede wszystkim środowisko swobodnej zabawy w atmosferze poszanowania podmiotowości i godności każdego dziecka, również w rozumieniu relacji społecznych, które wewnątrz zachodzą (krótko mówiąc, playworkerzy pilnują, żeby dzieci odnosiły się do siebie z szacunkiem).

Podobnie ma się sprawa ze słowem „dzikich” w odniesieniu do dzieci. O ile w środowiskach konserwatywnych słowo to wciąż jest nacechowane pejoratywnie, będąc definiowane jako przeciwieństwo cywilizowanego (czyt. „dobrego”) uporządkowania, o tyle w środowiskach nieco bardziej liberalnych zyskuje ono od kilku lat znaczenia pozytywne. Jest kojarzone z takimi pojęciami, jak: natura, zdrowie, swoboda, wolność, naturalność oraz życiowy balans będący próbą odnalezienia równowagi pomiędzy zabiegającym, pełnym stresem życiem miejskim a zwolnieniem tempa, uważnością, wrażliwością na świat i drugiego człowieka.



LONDYŃSKIE ADVENTURE PLAYGROUNDS DZIŚ

W 2019 roku w ramach projektu *Transmaking* realizowanego przez Warsztaty Kultury udałem się do Londynu z planem poznania zjawiska Adventure Playgrounds w ich mateczniku. Bardzo się cieszę, że nie odbyłem tej wycieczki, zanim otworzyliśmy nasz Rezerwat, bo byłbym przekonany, że to niemożliwe przy środkach, którymi dysponowaliśmy. Po odbytej podróży o wiele lepiej rozumiem słowa Maxa Muellera, który zobaczywszy nasz dziki, niezagospodarowany, zarosnięty teren, stwierdził, że jest to jedno z najlepszych miejsc, jakie widział z przeznaczeniem na Przygodowy Plac Zabaw. Tworząc Rezerwat, kierowaliśmy się wyobrażeniem ukształtowanym przez archiwalne materiały i zdjęcia ze Skrammellegepladsen w Emdrup, Śmieciowego Placu Zabaw oraz z Adventure Playgrounds z czasów przed standaryzacją i epoką katalogowego wyposażenia. Był to otwarty teren z ogniskami i wodą, zagospodarowany w stu procentach w sposób zupełnie niezorganizowany i swobodny dziwnymi konstrukcjami z odpadów drewnianych. Jeśli była tam huśtawka, to w postaci pojedynczej liny z oponą zawieszoną na grubej gałęzi drzewa. Tymczasem obecne londyńskie Adventure Playgrounds niewiele zachowały w sobie z pierwotnej idei Śmieciowego Placu Zabaw, choć nieingerowanie w zabawę dzieci jest tu nadal kluczowe.

Ewolucja Adventure Playgrounds. Działalność Marjorie Allen doprowadziła do dynamicznego rozwoju wzorowanych na Skrammellegepladsen Junk Playgrounds oraz badań i prac dotyczących teorii zabawy i wpływu zabawy na rozwój dzieci, w tym również dzieci z niepełnosprawnościami¹¹. Z czasem termin „śmieciowy” (*junk*) postanowiono zamienić na „przygodowy” (*adventure*) w celu uczynienia idei bardziej akceptowalną dla władz lokalnych. Do końca lat 70. przygodowych placów zabaw wciąż przybywało. Stopniowo stały się one elementem brytyjskiego krajobrazu miejskiego, a ich działalność zdobyła powszechny szacunek i uznanie.

Zmiana przyszła wraz z latami 80. i 90., kiedy to stopniowo doszło do ewolucji w społecznym rozumieniu pojęcia bezpieczeństwa oraz postrzeganiu opieki nad dziećmi sprawowanej przez instytucje oraz w zakresie usług i infrastruktury miejskiej. W związku z tym zmieniał się również społeczny wizerunek samego placu zabaw. Był to czas powstawania ciał społecznych, które stworzyły wiele zaleceń na temat bezpieczeństwa dzieci, m.in. na placach zabaw, dotyczących infrastruktury – nawierzchni, urządzeń i pozostałego wyposażenia. Tendencje te, połączone z ogólnym kryzysem finansowym i kryzysem samego ruchu związanego z zabawą, doprowadziły do zmniejszenia liczby Adventure Playgrounds i ogólnego kryzysu branży. Lepsze czasy nastały w XXI wieku w okresie władzy Partii Pracy, kiedy to duża część „tradycyjnych” Adventure Playgrounds postanowiła skorzystać z dostępnych pieniędzy i otworzyć się na nowo. To w tym okresie, pierwszego piętnastolecia XXI wieku, na większości placów wybudowano lub wyremontowano budynki, zaprojektowano

¹¹ Marjorie Allen założyła pierwszy na świecie Adventure Playground przeznaczony dla dzieci z różnymi niepełnosprawnościami, wychodząc z jakże rewolucyjnego wtedy przekonania, że wszystkie dzieci, niezależnie od stopnia sprawności czy rodzaju niepełnosprawności, chcą i potrzebują się bawić na placu zabaw.

krajobraz i zielen, wybudowano duże konstrukcje „z katalogów”, dokonano wielu przebudów, remontów i nowych aranżacji. W związku z tym, jak i z nowym formalno-prawnym porządkiem i uwarunkowaniami społecznymi, część tradycyjnych Adventure Playgrounds rozszerzyło profil swoich działań.

Play provision. Kultura Wielkiej Brytanii wykształciła pojęcie *play provision*¹² – publicznego świadczenia zabawy dla dzieci, na co niewątpliwie wpływ miał także Londyn ze swoją spuścizną po Lady Allen w postaci tradycyjnie funkcjonujących od siedemdziesięciu lat Adventure Playgrounds oraz bogatą tradycją dbania o dostęp do przestrzeni rekreacji. *Play provision* odnosi się do działań mających na celu zapewnienie możliwości zabawy dzieciom w bezpiecznym środowisku i jest jedną z usług dostarczanych przez lokalny samorząd. W jej ramach finansowana jest działalność m.in. Adventure Playgrounds, które mogą być prowadzone bezpośrednio przez pracowników zatrudnianych przez samorząd lub są przezeń finansowane. Model działalności Przygodowych Placów Zabaw praktykowany od kilku lat polega na zlecaniu organizacjom pozarządowym, wybieranym w drodze wyboru ofert, prowadzenia zazwyczaj kilku dzielnicowych Adventure Playgrounds. Finansowanie działalności placów jedynie w części zapewniane jest przez samorząd. Wszystkie place, które odwiedziłem, pozyskiwały fundusze w drodze publicznych zbiórek jako organizacje pożytku publicznego (*charities*), niektóre prowadziły płatne usługi, inne udostępniały odpłatnie swój teren i zasoby.

Kultura Wielkiej Brytanii wykształciła pojęcie *play provision* – publicznego świadczenia zabawy dla dzieci.

”

Teren. Większość miejsc, które odwiedziłem w Londynie, ma za sobą kilkadziesiąt lat działalności. Znajdują się na terenach mocno zurbanizowanych, często otoczonych osiedlami mieszkaniowymi, wykrojonych na skrawkach terenów pomiędzy blokiem a publicznym boiskiem, kanałem a ulicą, torami kolejowymi a gigantycznym blokiem. Otoczone wysokim płotem strzegą swoich tajemnic przed dorosłymi. Nie zajmują dużych działek, zazwyczaj liczą one 30–60 arów (3–6 tys. m²), czyli dokładnie tyle, by zmieścić niewielki budynek z pomieszczeniem świetlicowym, warsztatowym, socjalnym i malutkim biurem. Niektóre mają również otwarte kuchnie. Reszta to zielony teren zazwyczaj ukształtowany przez architekta. Nierzadkim widokiem są duże drzewa i gęste zadrzewienie terenu, ogródek, miniboisko i gotowe obiekty – czasami łódź czy samochód, niegdyś wykonywane były

¹² Zasada *play provision* ma w Wielkiej Brytanii dosyć długą historię. Zazwyczaj jako jej początek uważa się powstanie The National Playing Fields Association (NFPA), organizacji mającej na celu zakładanie i ochronę parków i terenów zielonych oraz promocję dostępności przestrzeni do zabawy, sportu i rekreacji w brytyjskich miastach. Od założenia w 1925 roku NFPA doprowadziło do powstania ponad 700 publicznych przestrzeni rekreacyjnych oraz ustanowiło krajowe standardy dotyczące zapewniania placów zabaw i przestrzeni rekreacyjnych w pobliżu budynków mieszkalnych w miastach w Wielkiej Brytanii.



też na zamówienie konstrukcje ze słupów telegraficznych w kształcie zamku, labiryntu, wież itp.¹³ Coraz częściej spotykane są rozbudowane elementy katalogowych placów zabaw, w różnej skali i o wielorakim przeznaczeniu.

Finansowanie i wspieranie. Poziom wspomnianego wyżej finansowania ze środków publicznych bywa różny. Właściwie wszystkie miejsca, które odwiedziłem, pozyskiwały w jakiś stopniu dodatkowe finansowanie, czasami był to znaczny procent ich rocznego budżetu. Adventure Playgrounds wspierane są przez: organizacje dobroczynne, trusty, rady dzielnic, komitety mieszkańców, firmy, osoby prywatne itd. zarówno w zakresie finansowym, jak i materiałowym oraz samej pracy. Szczególną rolę w funkcjonowaniu niektórych placów odgrywa zorganizowany wolontariat.

W życiu absolutnie każdego Przygodowego Placu Zabaw ogromne znaczenie ma sąsiedzkie zaangażowanie i praca wolontariuszy-rodziców dzieci przychodzących na plac praktycznie codziennie. W kilku przypadkach spotkana przeze mnie kadra pracowników rekrutowała się z dzieci niegdyś korzystających z placu bądź z ich rodziców. Rodzice też często wchodzi w skład rad i komitetów zarządzających placami (w zależności od formy organizacji prowadzącej). Przez dziesiątki lat funkcjonowania Adventure Playgrounds wrosły w tkankę społeczną dzielnic bardzo mocno, stając się często głównym sposobem spędzania wolnego czasu dla okolicznych dzieci i czasami również dla ich rodziców.

Usługi płatne i darmowe. Jedną z form generowania przychodów przez place są usługi płatne bądź częściowo płatne, a częściowo dotowane. Przygodowe place zabaw prowadzą m.in. opiekę nad małymi dziećmi, organizują transport do i ze szkoły, zapewniają usługi świetlicowe (pełna opieka nad dziećmi) i dla dzieci z niepełnosprawnością, usługi żywieniowe (płatne posiłki) lub posiłki darmowe w ramach miejskiego dofinansowania dzieci najbiedniejszych, organizują półkolonie wakacyjne i świąteczne, wszelkiego rodzaju warsztaty i lekcje itd. Należy tutaj dodać, że w przypadku płatnych usług są one zazwyczaj mądrze rozdzielone tak, aby nie limitować dostępu do placu pozostałym dzieciom.

Większość Adventure Playgrounds posiada mniej lub bardziej sformalizowany plan dnia i aktywności, których prowadzenie biorą na siebie playworkerzy. Mogą to być wszelkie warsztaty umiejętności praktycznych, *arts & crafts*, gry i zabawy, teatr, wspólne przygotowywanie posiłków z dziećmi, pomoc w odrabianiu lekcji itd. Każdy plan i aktywność są dobrowolne, mają charakter propozycji i możliwości, nigdy przymusu. Na niektórych placach zatrudnieni są na stałe przeszkoleni playworkerzy zajmującymi się dziećmi

¹³ Duże konstrukcje, do budowy których używano słupów telegraficznych, powstawały głównie w latach 70., 80. i na początku lat 90. Były one objawem pewnej mody w projektowaniu, swoistego myślenia dorosłych, jak wygląda prawdziwa zabawa dzieci, której elementem powinno być oszołomienie spowodowane wysokością, ogromem, strachem itp. Warto w tym miejscu wspomnieć playworkera Jumbo (obecnie na emeryturze), projektanta i budowniczego największych konstrukcji ze słupów telegraficznych, którego miałem przyjemność poznać podczas mojej wizyty w Londynie i który przedstawił mi ten „spektakularny” okres wielkich konstrukcji. Większość z nich przeszła przebudowę lub została zlikwidowana w związku ze starzeniem się drewna oraz nasilającą się presją na bezpieczeństwo i regulacjami wynikającymi z norm dotyczących wyposażenia placów zabaw.

z niepełnosprawnościami. Adventure Playgrounds przez swoją otwartość (większość aktywności odbywa się na zewnątrz) mają niezwykle inkluzywny charakter. Dzieci z różnymi niepełnosprawnościami mogą po prostu spędzać czas z innymi dziećmi, wchodząc z nimi w niewymuszone interakcje na różnym poziomie.

Inne aktywności wynikające z charakteru, wyposażenia poszczególnych placów różnią się znacznie. Mogą to być programy sportowe, prowadzenie kawiarenki, studio gier i nagrań, warsztat rowerowy, teatr, opieka nad zwierzętami i wiele innych. Wszystkie posiadają ogród oraz, zazwyczaj wyglądającą dosyć imponująco, część uprawną.

Widok tętniącego życiem przygodowego placu zabaw różni się od widoku typowego publicznego placu zabaw w Polsce. Przypomina raczej tętniący życiem ul.

”

Nasze miejsce, nasze zasady. Adventure Playgrounds są miejscami stworzonymi przez dorosłych dla dzieci. Dlatego też niezwykle istotnym jest, że dzieci mają wpływ na to, jak przestrzeń wygląda, co się na niej znajduje, jak również na to, jakie obowiązują w niej zasady. I to widać. Nawet gdy zdarzyło mi się odwiedzać pusty plac, zaraz po przejściu furtki napotykałem na znaki dziecięcej „władzy” i poczucia własności miejsca. Są to kolorowe napisy i hasła dotyczące swobodnej zabawy, swoistego buntu przeciwko światu dorosłych, upomnień i instrukcji dla nadopiekuńczych rodziców i wreszcie fundamentalnych zasad obowiązujących na danym placu, ustalonych i spisanych przez same dzieci. Widok tętniącego życiem przygodowego placu zabaw różni się od widoku typowego publicznego placu zabaw w Polsce. Przypomina raczej tętniący życiem ul. Poziom hałasu, intensywność ruchu, sposoby wchodzenia w interakcję z przedmiotami i wyposażeniem – wszystko jest „bardziej”.

Rola Adventure Playgrounds w życiu londyńczyka. Współczesne londyńskie przygodowe place zabaw przeważnie mają ograniczoną i w stu procentach zagospodarowaną przestrzeń (*fixed space*), a ich wyposażenie jest dziełem architektów i ekip budowlanych (*fixed structures*). Funkcjonują, opierając się na ustrukturyzowanym programie zajęć (*fixed playschemes*), oferują konkretne usługi (*services*), zapewniają opiekę i zajęcia w pomieszczeniach (*indoor activities*). Ich wygląd i sposób funkcjonowania odbiegł zatem daleko od pierwotnego wzoru, czyli Śmieciowego Placu Zabaw, a jednak wciąż potrafią zapewnić swobodną zabawę i pozostają ostoją wolności dziecięcej, którą ze swojego dzieciństwa pamiętają pokolenia dorosłych. Nie są domem kultury, ale są pełne dziecięcej kultury, nie są szkołą, ale można się w nich wiele nauczyć, nie są pracą, ale miejscem, gdzie się często pracuje. Ale przede wszystkim są miejscem, gdzie się bawi tak, jak się chce, w to, co się chce i kiedy się chce, zgodnie z definicją *play is freely chosen, personally directed and intrinsically motivated*.

Przygodowe place zabaw wrosły w Londyn. Wrosły tak bardzo, że większość z nich zniknęła z pola widzenia przeciętnego turysty, czy nawet emigranta z kilkuletnim stażem. Potrzebują rozpoznania i dostrzeżenia na nowo, bo mimo 70-letniej tradycji podlegają presjom cywilizacyjnym opisanym przeze mnie wyżej, do których dokłada się również



presja deweloperska związana z terenami, które zajmują. Są elementem miejskiego krajobrazu, enklawami świata dzieci, fragmentami miasta przeznaczonymi dla nich i tylko dla nich – poza infrastrukturą sportową, poza boiskami, z których nie wolno korzystać bez pozwolenia i nadzoru (patrz: Orliki, które w pewnym stopniu pozbawiły Polskę darmowych osiedlowych boisk i miejsc spotkań), poza publicznymi parkami i placami zabaw, poza światem dorosłych, gdzie dzieci są coraz rzadszym widokiem. Adventure Playgrounds to jest ich świat, świat poza szkołą z jej formalną edukacją, planem i porządkiem. Ich drugi dom, wspólna przestrzeń, na którą mają wpływ, z którą się utożsamiają i traktują jak swoją.

”

Przy domu kultury brak otwartej przestrzeni jako przestrzeni kultury. Polska kultura instytucjonalna nie posiada wyobrażenia o otwartej przestrzeni zabawy, czy to dla dzieci, czy dla dzieci z dorosłymi.

Wnioski dla nas. Nasze domy kultury w swojej tożsamości są przedłużeniem tradycyjnego systemu edukacji. Choć teza ta w dzisiejszych czasach nie może być traktowana zerojedynkowo, to wciąż wiele domów kultury pełni funkcje placówek kulturalno-oświatowych zapewniających edukację pozaszkolną w rozumieniu lekcji umiejętności¹⁴ wymyślonych, zorganizowanych i prowadzonych przez dorosłych według szkolnego schematu. Jeśli uznamy powyższą tezę za prawdziwą, to na drugiej szali tego spektrum należałoby umieścić Adventure Playgrounds jako miejsca powstałe i funkcjonujące w celu ochrony tzw. *free play*, czyli swobodnej zabawy. W tym miejscu warto przypomnieć, że u podstaw ich idei,

14 Domy kultury nie zapewniają organizacji „czasu wolnego” dzieci w duchu poszanowania ich potrzeb, a raczej osób dorosłych, organizując warsztaty umiejętności wzbogacające dzieci w kolejne „przydatne” i „praktyczne” kompetencje. Jest to poniekąd zrozumiałe w sytuacji, kiedy to rodzic decyduje o jak najlepszym zagospodarowaniu czasu dziecka, dbając o jego wykształcenie. Taka jest tendencja związana z presją na edukację i jak najlepsze wykształcenie dziecka do bycia przyszłym dorosłym odnoszącym sukcesy. Odsyłam w tym miejscu do ciekawej rozmowy Wila S. Hyltona z Matthiasem Doepkem, współautorem książki *Love, Money, and Parenting: How Economics Explains the Way We Raise Our Kids* o wyraźnej korelacji pomiędzy stylem wychowywania dzieci a stopniem nierówności ekonomicznych w społeczeństwie. Im większy stopień nierówności ekonomicznych w społeczeństwie, tym większa skłonność do restrykcyjnego modelu rodzicielstwa (wczesne rozpoczęcie edukacji, presja na wyniki w nauce, presja na zagospodarowanie czasu wolnego dzieci, wysoka granica wieku swobodnego poruszania się itd.). Kraje, których mieszkańcy nie wywierają presji na dzieci, oferują równy dostęp do jakościowej edukacji szkolnej, tanią opiekę nad małymi dziećmi i łatwy dostęp do przedszkoli. Jeśli chcemy wpłynąć na model rodzicielstwa, musimy zmienić środowisko ekonomiczne (pełne nierówności), na które model restrykcyjnego rodzicielstwa jest odpowiedzią. A przede wszystkim działajmy na rzecz równego dostępu do jakościowej edukacji, także przedszkolnej. Źródła: Matthias Doepke, Fabrizio Zilibotti, *Love, Money, and Parenting: How Economics Explains the Way We Raise Our Kids*, Princeton University Press 2019; Wil S. Hylton, *Dumb Questions for Smart People: Why Helicopter Parenting Is a Response to Income Inequality. The economics of the way we raise our children – and the psychological repercussions it causes*, rozmowa z Matthiasem Doepkem, <https://www.wealthsimple.com/en-gb/magazine/data-helicopter-parenting>

a wcześniej Śmieciowego Placu Zabaw zrealizowanego przez Sørenseną, leżą przekonania wspomnianego Friedricha Fröbela stawiające w centrum zabawę jako główne źródło, metodę, narzędzie nauki o świecie i przygotowania do szkoły, przyswajania wiedzy i kształtowania umiejętności. Fascynujące jest to, że Fröbel sformułował te swoje jakże współcześnie brzmiące tezy jeszcze w latach 30. XIX wieku. Można by zadać pytanie, co zrobiliśmy w tym kierunku przez te prawie 200 lat kształtowania systemu edukacji w Polsce i gdzie zgubiliśmy zabawę, a osobiście dodałbym: i całą ludyczną sferę kultury?

Uderzający jest fakt, że domy kultury bardzo rzadko wychodzą na zewnątrz, poza przestrzeń zajmowanego budynku w sensie fizycznym, jak i symbolicznym. Przy domu kultury brak otwartej przestrzeni jako przestrzeni kultury. Polska kultura instytucjonalna nie posiada wyobrażenia o otwartej przestrzeni zabawy, czy to dla dzieci, czy dla dzieci z dorosłymi. Placówki oświatowe dysponują terenami na zewnątrz, ale mają one ściśle zdefiniowane funkcje. Są to kompletnie wyposażone klasyczne place zabaw lub miejsca przeznaczone na zajęcia z kultury fizycznej. Czasami umożliwia się korzystanie z nich również w czasie wolnym w celach zabawowych. Sposobem na wypełnienie tej luki byłoby uruchomienie nowych bądź wyprowadzenie niektórych istniejących działań kulturalnych z budynków i zagospodarowanie przestrzeni wokół instytucji kulturalnych na cele zabawowe i związane ze spędzaniem czasu wolnego.

Czy śmieciowe lub przygodowe place zabaw mogą być odpowiedzią na problemy trwające dzieciństwo i wyeliminowanie swobodnej zabawy w polskich miastach? Myślę, że tak. Jest wiele pozytywnych efektów istnienia Adventure Playgrounds w miastach oraz wiele pozytywnych efektów uczęszczania do nich. Według przeprowadzonych w Wielkiej Brytanii badań należą do nich m.in.: poprawa sprawności fizycznej i zwiększenie liczby fizycznych aktywności, nauka nowych umiejętności praktycznych i związanych z pracą manualną, zwiększenie ilości relacji i interakcji społecznych, przyjaźni i znajomości, zwiększenie się poziomu pewności siebie i odporności psychicznej dzieci, uczestnictwo w lokalnym życiu społecznym, zwiększenie poczucia bezpieczeństwa wśród dzieci i ich opiekunów, zmniejszenie się ilości zachowań antyspołecznych wśród dzieci i młodzieży, i wiele innych.

PRZYGODOWY PLAC ZABAW A POSTAWA OBYWATELSKA

Podczas trzeciej kampanii promującej Rezerwat Dzikich Dzieci w lubelskim Budżecie Obywatelskim przyjęliśmy sobie za cel zdobycie największej liczby głosów obywateli nieletnich spośród wszystkich zgłoszonych projektów. W celu dotarcia do adresatów stosowaliśmy przede wszystkim metody bezpośrednie – uświadamianie i proszenie o głosy wszystkich dzieci, które do nas przychodziły (łącznie w 2019 roku było ich ponad 4000) oraz ich rodziców (aby im przypomnieli). Oprócz tego wykorzystywaliśmy social media adresując posty do dzieci i ich rodziców.

Statystyki głosów oddanych na Rezerwat świadczyły jednak o zupełnej nieskuteczności naszych działań. Procent głosów oddanych przez nieletnich uplasował Rezerwat lekko powyżej średniej wszystkich projektów. Doświadczenia z przeprowadzonej kampanii

skłaniają do wniosku, że wśród dzieci brak wiedzy i zainteresowania mechanizmem Budżetu Obywatelskiego (największą ilość głosów oddanych przez nieletnich miały projekty infrastrukturalne...) oraz – co dotarło do nas po jakimś czasie i zbiegło się z dyskusją nad uruchomieniem dziecięcego Budżetu Obywatelskiego w naszym mieście – że dzieci współcześnie w ogóle nie są uczone „obywatelskości”. W życiu codziennym dzieci nie uczestniczą w mechanizmach kształtujących i umożliwiających im realny wpływ na otaczającą ich rzeczywistość w żadnej skali. To, co im proponujemy, to samorząd klasowy i szkolny.

”

We współczesnych miastach brakuje miejsc, gdzie nie sięga „kontrola systemu” i które byłyby bezpieczne dla dzieci.

Tymczasem przygodowy plac zabaw z założenia uczy postaw obywatelskich: wymaga angażowania się w jego życie, komunikacji z innymi na wielu szczeblach, uczy konsensusu i wzajemności przez to, w jaki sposób funkcjonuje oraz, co moim zdaniem jest jeszcze ważniejsze, wszystkie te obywatelskie cechy kształtuje w dzieciach wspólna zabawa. Jej natura, czyli dążenie do satysfakcji wielu jej uczestników, wymaga skutecznych mechanizmów komunikacji i ustalania wspólnych celów. Za klamrę zamykającą ten temat niech posłuży fragment wniosków z badań nazwanych Wielka Huśtawka, przeprowadzonych wśród dzieci uczęszczających regularnie do Adventure Playground w Bradford:

Attending the playground helps the children to socialise, make new friends, be more physically active, build confidence, offers them the chance to engage in pro-social activities and to play an active role in their community¹⁵.

Jako dorośli zapewniłmy dzieciom edukację, zdrowie, sport i kulturę. Do tych wszystkich aspektów jakościowego życia mamy powołane instytucje i organizacje, które o nie dbają. Ale w tym idealnym porządku jest pewien brak. W świecie dorosłych, czyli w mieście, w szkołach, w przestrzeni publicznej, nie ma miejsca na swobodną zabawę. Zabawa, która od zawsze funkcjonowała na granicy jurysdykcji świata dorosłych i potrafiła odnajdywać takie miejsca, gdzie mogła się skryć przed jego okiem, teraz jest na granicy wymarcia.

We współczesnych miastach brakuje miejsc, gdzie nie sięga „kontrola systemu” i które byłyby bezpieczne dla dzieci. Dzieci znikają zamykane w domach, szkołach i samochodach. My, dorośli, tracąc kontakt z samymi sobą (erozja relacji społecznych) i też zamykając się w samochodach, przestajemy postrzegać naszą najbliższą przestrzeń jako bezpieczną

¹⁵ „Przychodzenie na plac zabaw pomaga dzieciom się socjalizować, znajdować nowych przyjaciół, być bardziej aktywnymi fizycznie, budować pewność siebie, stwarza możliwość do angażowania się w prospołeczne działania i odgrywania aktywnej roli w ich społeczności” (tłumaczenie autora).



i chronimy przed nią dzieci. Współczesne miasta potrzebują dobrych inkluzywnych przestrzeni publicznych, bezpiecznych korytarzy komunikacyjnych dla niezmotywowanych¹⁶, infrastruktury rekreacyjnej, parków i placów zabaw, zieleni, lepszej komunikacji miejskiej, odejścia od dominacji ruchu samochodowego.

Współczesne miasta, jak nigdy w przeszłości, potrzebują Przygodowych Placów Zabaw dla dzieci, ponieważ potrzebują świadomych, otwartych, pozbawionych lęków, umiejących rozwiązywać konflikty dorosłych. Dorosłych wychowanych w otwartym społeczeństwie, świadomych własnych praw i obowiązków, nauczonych współpracy, dochodzenia do porozumienia, ale i walczenia o swoje, wreszcie sprawnych fizycznie i zdrowych psychicznie. Tego nie nauczy ich szkoła, dom kultury, klub sportowy czy komputer. Tego uczymy się w doświadczaniu wspólnej, swobodnej zabawy.

¹⁶ Jest wiele zrealizowanych projektów mających zwiększyć bezpieczeństwo dziecka samodzielnie poruszającego się po mieście, w drodze do szkoły czy placu zabaw. Zazwyczaj zakładają one przebudowę infrastruktury drogowej, wprowadzenie dodatkowych ograniczeń prędkości czy zakazów parkowania.



MASZYNA DO TOWARZYSKOŚCI

Poniższy tekst dobrze oddaje atmosferę czasów, w których powstał, czasów odkrywania przed kulturą nowych perspektyw i wpadania na nowe pomysły. Jednym z takich pomysłów była lubelska Noc Kultury, impreza poruszająca kulturalnie całe miasto, święto artystów i animatorów celebrowane intensywnym spotkaniem z publicznością.

Miejskie imprezy masowe, festyny i festiwale mają swój silny stereotyp, który może utrudniać zrozumienie idei lubelskiej Nocy Kultury. Dużą rolę ogrywają w nich plenerowe sceny, stoiska, namioty czy intrygujące obiekty sztuki na ulicach i placach. Ponadto często mają one charakter impresaryjny, czyli polegają na zapraszaniu artystów czy animatorów kultury, aby wykonali dla publiczności swoją usługę. Ostatecznie więc imprezy te ciągną w kierunku „konsumowania” kultury i sztuki przez odbiorców.

Wszystko to pojawia się również na Nocach Kultury, ale wywodzą się one z zupełnie innych założeń, co powoduje, że są poza wszelkim stereotypem. Przede wszystkim Noc Kultury została pomyślana jako „manifestacja kultury Lublina”. Mnóstwo lokalnych podmiotów tego sektora, nieformalnych inicjatyw i pojedynczych osób porozumiało się, aby w jednym czasie wyjść do mieszkańców i zaprezentować się im we wspólnej przestrzeni miejskiego otoczenia. Noc Kultury jest więc z założenia społecznym wydarzeniem integracyjnym, czymś w rodzaju święta ulicy, której gospodarzami są ludzie kultury, a gośćmi mieszkańcy całego miasta. Jak mówią organizatorzy, Noc Kultury to w równej mierze kultura, sztuka i „maszyna do towarzyskości”, to wspólne święto przyjaciół Lublina.

Warto podkreślić, że w owej „towarzyskości” chodzi nie tylko o spotkanie znajomych czy możliwość bliższego kontaktu z artystami. Noc Kultury miała wpływ również na wspólnotową tożsamość

lubelskiego środowiska kultury, co zaowocowało udanym, dynamicznym oddolnie startem Lublina w konkursie o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016.

Oczywiście, integrowanie się, choćby przez sam fakt współuczestnictwa w jakimś wydarzeniu, jest rezultatem każdego zbiorowego doświadczenia, jednak w Nocy Kultury ma ono dominujący wpływ na atmosferę i program. Tworzą go wszelkie możliwe formy ekspresji w każdej skali. Ich wspólnym mianownikiem jest komunikacja społeczności twórców kultury z mieszkańcami, więc każdy głos w tej komunikacji się liczy. Dzięki temu program Nocy idzie w kierunku różnorodności, kreatywności, nowych zaskakujących pomysłów, gdzie indziej niemożliwych do realizacji. A ponieważ sceną dla Nocy jest miasto, więc siłą rzeczy wiele z tych działań przybiera formę scenograficzną, przestrzenną i oczywiście – świetlną.

Dzięki temu miasto się odmienia, odrealnia, staje się miastem z marzeń. Pojawiają się w nim rzeczy wyjątkowe, unikalne, niby kwiat paproci, których można jedynie wtedy doświadczyć. Znaczna część publiczności uczestniczy w Nocy Kultury, po prostu spacerując i oglądając odmienione oblicze jego zakątków. Taki nocny spacer przeważnie daje wystarczającą ilość bodźców i aktywności fizycznej, aby potem szukać spokojnej zatoczki w jakimś lokalu gastronomicznym. Wtedy jest czas na odpoczynek, wymianę wrażeń i kontakt z mediami społecznościowymi.

Formuła Nocy Kultury ewoluje, ale jej społeczny, karnawałowy i magiczny charakter jest w niej wciąż obecny. Pozostaje ona imprezą animatorów i animatorek kultury, którzy pracowicie tkają relacje między sobą, kulturą, miastem i mieszkańcami.

NOC, MIASTO – W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI

Grzegorz Kondrasiuk, Rafał Koziński

NOC KULTURY – CO STAREGO, CO NOWEGO?

W pierwszy weekend czerwca, na początku rozpędzającego się sezonu, wydarza się coś w rodzaju kulturalnej eksplozji – Noc Kultury. W ciągu kilkunastu godzin w kilkudziesięciu punktach miasta odbywa się kilkaset wydarzeń. Z propozycji Nocy można złożyć dobre kilka tysięcy godzin nieprzerwanego programu artystycznego, a uczestniczy w nich kilkudziesięciotysięczna rzesza odbiorców. A wszystko to w mieście liczącym sobie trzysta pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców!

Pewne jest tylko jedno – że zdarzy się bardzo wiele, a właściwie – zbyt wiele. Uczestnicy tej niezwyklej imprezy mają do wyboru dwie możliwości: ściśle zaplanowanie trasy i harmonogramu albo spontaniczne przemieszczanie się ruchem „wolnego atomu”. Niezależnie od obranej metody i tak po Nocy pozostanie im zawsze to samo wrażenie niedosytu. Ponieważ jak dotąd niedostępny szerszemu ogółowi jest dar bilokacji, uczestniczyć można właściwie w niewielkim wycinku zdarzeń (co prawda na pocieszenie otrzymujemy za to liczne, nieujęte w oficjalnym programie niespodzianki). Tak więc stworzenie sobie pełnego obrazu tego, co dzieje się w Lublinie podczas Nocy Kultury, to zadanie po prostu przekraczające możliwości percepcyjne pojedynczego człowieka.

Wszystkie te informacje organizacyjne niewiele – rzecz jasna – obchodzą widzów. Niewidoczne na pierwszy rzut oka sprawy organizacyjne determinują jednak charakter imprezy, wywierając wpływ na to coś nieuchwytnego, co niektórzy poetycko i górnolotnie określają jako *genius loci* czy atmosferę miasta, a inni, bardziej przyziemnie i marketingowo – jako jego markę. Niniejszy tekst opowiada nie o programie artystycznym Nocy Kultury (bo jego szczegółowy opis znajduje się na stronach „ZOOM-a” i w folderze imprezy), ale o jej kulisach, o formule organizacji i filozofii pracy. Przytaczane fakty i wyciągnięte wnioski podparte są solidnym doświadczeniem. Ta „branżowa” opowieść kryje sporo niespecjalistycznej wiedzy, stawiając pytania ważne nie tylko dla artystów czy koneserów sztuki, ale także dla mieszkańców.

Grzegorz Kondrasiuk, Rafał Koziński, *Noc, Miasto – w poszukiwaniu tożsamości*, „Lubelski Informator Kulturalny ZOOM” nr 6/2012. Powyżej zamieszczono wersję zredagowaną przez autorów do *NieAntologii*.





OD POSPOLITEGO RUSZENIA DO MARKI – DYGRESJA HISTORYCZNA

Na wiosnę 2007 roku w lubelskim środowisku kulturalnym pojawiła się idea jednoczesnego otwarcia placówek kulturalnych i wokół niej kilkanaście instytucji kultury zawiązało doraźny sojusz. Wtedy właśnie okazało się, jak duże jest zainteresowanie jednoczącą wszystkich ludzi ideą kultury. Swoją akces zgłosiły nie tylko wszystkie instytucje, ale także niezależne organizacje (NGO) i niesformalizowane inicjatywy, firmy prywatne, artyści profesjonalni i amatorzy.

Kilka miesięcy przygotowań do pierwszej Nocy Kultury skonsolidowało środowisko, czego efektem był również dynamiczny i wyrazisty start Lublina w konkursie o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016 i przygotowane w następnych latach aplikacje konkursowe. Lubelscy artyści i animatorzy rzekli się wynagrodzenia, a sama impreza miała olbrzymią frekwencję aż do świtu. Miasto oszalało w jakimś dzikim karnawale, kompletnie zaskakującym organizatorów, uczestników i media. Wiele wydarzeń miało całkowicie spontaniczny, nieplanowany charakter, gdyż zadziałał efekt „śnieżnej kuli” rozpędzającej się i włączającej wszystkich do działania. Warto również przypomnieć, że właśnie wtedy został podpisany przez władze „pakt o współpracy na rzecz ESK”. I ta właśnie idea patronowała atmosferze kulturalnego „boomu”, w której Lublin pozostawał przez kilka lat.

Proces tworzenia pierwszej edycji Nocy polegał na wymyślaniu, właściwie od podstaw, całkowicie nowego modelu dużej imprezy kulturalnej. Z dzisiejszej perspektywy to może zaskakujące, ale nigdzie w Polsce nie było wzorców tak szerokiej formuły współpracy obejmującej całe miasto. Można się było co najwyżej odwołać do wzorca Nocy Muzeów, odbywających się w wielu miastach Polski i Europy. Tylko że niewiele mógł on tutaj pomóc ze względu na nieporównywalną skalę obu tych zjawisk. Po prostu czymś zupełnie innym jest nocne udostępnienie wnętrza kilkunastu instytucji – w porównaniu z koniecznością sprostanienia oczekiwaniom „pospolitego ruszenia”, gotowości do akcji grubo ponad setki wszelkiego rodzaju organizacji. Konieczny stał się zatem duży rozmach działań, zebranie olbrzymiej ilości pomysłów, skoordynowanie inicjatyw, skomunikowanie się ze wszystkimi aktywnymi instytucjami i twórcami. Trzeba było pozyskać finansowanie i zgromadzić zespół gotowy do pracy przez wiele miesięcy.

Kolejne edycje Nocy Kultury to – oprócz bogactwa wydarzeń – także budowanie fundamentów organizacyjnych i wypracowywanie filozofii działania, poszukiwanie odpowiedzi na pytania „jak?” i „dlaczego?” realizować Noc. Stopniowo uformowały się zespół i instytucja koordynujące Noc (Centrum Kultury, później Warsztaty Kultury). Ustabilizowała się również unikalna formuła organizacyjna, *know-how* Nocy Kultury, którą bez tradycyjnych, prowincjonalnych kompleksów można śmiało nazwać unikalną.

Równoległe trwała praca koncepcyjna, której celem było nadanie każdej kolejnej edycji wyrazistej, czytelnej warstwy tematycznej, co udało się osiągnąć począwszy od trzeciej Nocy w roku 2009. Odbyła się ona pod hasłem: „Człowiek w mieście – miasto w człowieku”, wychodząc od skojarzenia układu ulic Śródmieścia i Starego Miasta z... sylwetką człowieka. Wydarzenia odbywały się w miejscach położonych na tym obrysie, a folder (jednocześnie mapa-manifest) głosił wszem i wobec: „W Lublinie odnaleziono Człowieka! Aby obudzić Człowieka w Mieście, wystarczy odnaleźć Miasto w sobie. Spróbujemy”.

Czwarta Noc Kultury w roku 2010 często odwołała się do miejsc historycznych Lublina, zwracając uwagę na fakt, że lubelskie Stare Miasto oraz część Śródmieścia otrzymały prestiżowe tytuły „Pomnika Historii Państwa Polskiego” i „Znaku Dziedzictwa Europejskiego”. Imprezy Nocy zostały skumulowane wokół zabytków związanych z tymi tytułami, a w przewodnikach po programie znalazły się słowa: „Historia to nie tylko pomniki i daty. Jej żywym, aktualnym świadectwem jest samo Miasto, nasz Lublin”. Kolejna, piąta edycja w roku 2011 przypadła akurat tuż przed rozstrzygnięciem konkursu o tytuł ESK, w atmosferze powszechnego entuzjazmu i w apogeum emocji wywołanych przez przygotowania Lublina. Stąd pomysł, aby program Nocy oprzeć na czterech zaproponowanych w aplikacji konkursowej osiach tematycznych: „Kultura wiedzy”, „Miasto i region”, „Pamiętanie i antycypacja”, „Wobec Wschodu”.

„W Lublinie odnaleziono Człowieka! Aby obudzić Człowieka w Mieście, wystarczy odnaleźć Miasto w sobie. Spróbujemy”. Noc Kultury wymyka się klasyfikacjom. Jest specyficznym fenomenem animacji.

”

Noc Kultury ma w Lublinie i w regionie mocną markę, która ma szansę zaistnieć również i w innych miastach Polski, tak jak stało się to w Lublinie. Startował on przed kilkoma latami z pozycji enigmatycznego „miejsca nigdzie”, a dziś stopniowo staje się rozpoznawalny w kraju, przyciągając również z roku na rok coraz więcej gości z zagranicy. Noc Kultury można potraktować jako swego rodzaju emanację miasta, ukazanie jego możliwości i potencjału. Noc jest „manifestacją kultury Lublina” (jak głosi jej główne hasło), pokazując wszystko to, co w obszarze kultury żywotne. Trudno byłoby znaleźć artystę czy dzieło, które na Nocy Kultury prezentowane nie było. Dlatego odświeżenie Nocy, wyjście poza lokalny, lubelski świat zdarza się w idealnym momencie, zapobiegając zagrożeniom nieuniknionym w takich sytuacjach: wyczerpaniu formuły i powtarzalności.

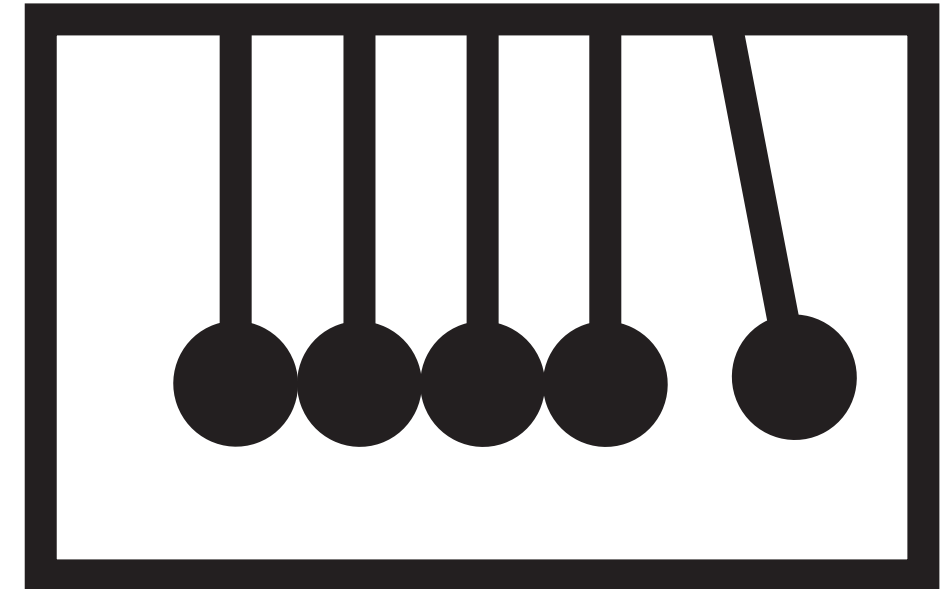
NOC KULTURY – PRÓBA DEFINICJI

Noc Kultury wymyka się klasyfikacjom. Z jednej strony, chociaż prezentuje liczne wydarzenia i dzieła sztuki, nie da się jej nazwać festiwalem artystycznym. Jest specyficznym fenomenem animacji. Z drugiej strony ma ona masowy, ludyczny charakter. Zubożeniem byłoby określenie jej jako wielkiego, miejskiego festynu. Przeplatają się w niej elementy obu tych gatunków imprez masowych, ale jest ona czymś, co przekracza te kategorie. Ucieka od anachronicznego schematu, w którym artyści z piedestału „sztuki wysokiej” w jednokierunkowy sposób kontaktują się ze swoją publicznością. Przez likwidację hierarchii i barier, tej przysłowiowej rampy – na ile jest to w ogóle możliwe – Noc Kultury dopuszcza bliski kontakt z artystami, nierzadko w nieoswojonej, ryzykownej przestrzeni publicznej, w formule *site specific* podejmującej grę nie tylko z odbiorcami, ale i z miastem.

To prawdziwy sprawdzian dla artystów, ponieważ wiąże się z koniecznością rozbicia szklanego klosza, wyjścia z bezpiecznego, ciepłego zakątka własnej galerii, sali teatralnej. Do tego wszystkiego dochodzi wyzwanie logistyczne obsługi dużej liczby zainteresowanych osób, zmierzenie się z przepływającym we wszystkich kierunkach tłumem reagującym w sposób spontaniczny i nieprzewidywalny, często składającym się osób, dla których Noc to pierwsze doświadczenie uczestniczenia w zdarzeniu kulturalnym.

W witalnej, buzującej energią atmosferze Nocy Kultury jest coś z utopijnej tęsknoty za odtworzeniem wspólnoty, za reanimacją zerwanych społecznych więzi. Może najbliższe sprawy byłoby nazwanie Nocy wielkim wspólnym spektaklem, w którym główne role grają zarówno artyści, jak i widzowie, a tak naprawdę – Miasto i jego społeczność?

4



EDUKACJA ANIMATORA



EDUKACJA ANIMATORA

WPROWADZENIE

Beata Cyboran

Animacja społeczno-kulturalna, jako nowatorski sposób organizowania działalności społecznej i kulturalnej, spopularyzowała się w Polsce z początkiem lat dziewięćdziesiątych XX wieku i stała się jedną z pierwszych (a może nawet jedyną komplementarną do zmian społeczno-politycznych, jakie dokonały się w naszym kraju za sprawą transformacji systemowej) odpowiedzi na dominującą w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej koncepcję scentralizowanego upowszechniania kultury. Innowacyjnością podejścia zafascynowani byli zarówno teoretycy, jak i praktycy działalności społeczno-kulturalnej, czego skutkiem było uruchomienie akademickich kierunków kształcenia w zakresie animacji kultury, zmiana nazewnictwa wielu instytucji zajmujących się działalnością społeczno-kulturalną, jak i organizacja rozlicznych spotkań służących wymianie doświadczeń praktyków, czy refleksji teoretyków nad tym nowym zjawiskiem. Wiele rozważań poświęcono także osobie animatora kultury, animatora społeczno-kulturalnego, animatora społecznego.

Definicja sformułowana jeszcze w latach sześćdziesiątych przez francuskich badaczy mówi o tym, że „animatorem jest ten, kto inicjuje impulsy, sprzyja im i rozwija je”¹. Celem pracy animatora jest budzenie świadomości i pomaganie każdemu człowiekowi i każdej wspólnocie w rozumieniu mechanizmów społecznych, w jakie są uwikłani. Rolą animatora jest także dynamizowanie działalności jednostek, wspólnot i społeczności, poprzez rozbudzanie twórczości i kreacji, ułatwianie nawiązywania kontaktów, wspieranie w realizacji własnych przedsięwzięć². Zgodnie z etymologią animator to osoba, która dodaje ducha, motywuje do czynności twórczych w różnych zakresach – jednostkowym, grupowym, środowiskowym. Organizuje takie sytuacje, dzięki którym zostają ujawniane ludzkie potrzeby, aspiracje, dążenia, plany, kształtują się więzi międzyludzkie i więzi ze światem kultury. Jest to osoba, która ingeruje w środowisko, dokonując w nim zmian w obszarze życia społeczno-kulturalnego, uświadamiając ludziom, jakie tkwią w nich siły twórcze, inspiruje i pobudza do działania³.

- 1 Barbara Jedlewska, *Zawód animatora i menedżera kultury w Polsce: geneza i aktualny status, problemy kształcenia i nowe perspektywy-wprowadzenie*, w: *Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce*, red. Barbara Jedlewska, Verba, Lublin 2006, s. 8.
- 2 Paul Besnard, *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*, w: *Rozprawy o wychowaniu*, red. Maurice Debesse, Gaston Mialaret, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 361-369.
- 3 Barbara Jedlewska, *Animator kultury – zawód przyszłości*, w: *Animacja społeczno-kulturalna wobec przemian cywilizacyjnych, Animacja-animator i jego kształcenie*, red. Krystyna Hrycyk, Silesia, Wrocław 2000, s. 37-38.



To ktoś, kto wprowadza zmiany, przeobraża życie społeczności, zmienia to, co koniecznie. Dzięki niemu wspólnota rozwija się, tworząc nowe struktury i sposoby działania. To inicjator i kreator aktywnych form uczestnictwa w życiu społecznym i kulturalnym. Dzierżymir Jankowski⁴ charakteryzując relacje pomiędzy animatorem a uczestnikami procesu animacyjnego odwołał się do międzywojennej koncepcji przodownictwa, o której pisali Florian Znaniecki czy Helena Radlińska. Jednostki przodownicze, dynamizują inne jednostki, poszukują i wiążą siły już działających, a rozproszonych w środowisku oraz odnajdują siły uspionych, ukrytych, aby je rozbudzić.

Kształcenie animatorów nie jest więc rzeczą prostą, a ideałem byłoby, gdyby absolwenci posiadali bardzo rozbudowaną wiedzę i wiele umiejętności. W Polsce edukacja animatorów ma miejsce w uczelniach wyższych na poziomie studiów I i II stopnia, w ramach szkolnictwa policealnego oraz w systemie kursowym. Od dawna toczą się jednak dyskusje nad kompetencjami nabywanymi przez animatorów w toku kształcenia. Nierozstrzygniętym pozostaje także dylemat, czy można nauczyć się bycia animatorem, czy nim się jest, a akademicka wiedza, umiejętności i kompetencje społeczne jedynie usprawniają posiadane już zadatki osobowościowe. Poprzez edukację można je doskonalić lub rozbudzić.

Profil akademickiego kształcenia animatorów kultury jest różny w zależności od tego, czy w danym ośrodku mamy do czynienia z kierunkiem animacja kultury (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Szczeciński, Uniwersytet Śląski – Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie), czy specjalnością w obrębie kierunku – najczęściej jest to pedagogika (Uniwersytet w Białymstoku, Uniwersytet w Bydgoszczy, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Opolski, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Zielonogórski). W Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie animacja kultury jest specjalnością na kierunku sztuka i edukacja. Kierunkowe lub specjalnościowe umocowanie animacji generuje efekty uczenia się i wynikające z nich plany studiów. Kolejną kwestią różnicującą jest przyjęty w danym ośrodku profil kształcenia na kierunku. W wielu uczelniach jest on praktyczny, a w równie wielu ogólnoakademicki. Profil praktyczny sprzyja większej ilości zajęć o charakterze warsztatowym i metodycznym oraz umożliwia studentom szerszy kontakt z czynnymi zawodowo animatorami. Może być także odpowiedzią na chęć przyswojenia przez studentów jak największej ilości wystandaryzowanych procedur praktyki zawodowej, czemu mogą służyć zajęcia o charakterze warsztatowym i terenowym, praktyki, obozy oraz zadania projektowe.

Kolejny nurt oddziałujący na profil kształcenia akademickiego animatorów kultury, to poszukiwanie obszarów, z którymi animacja może kooperować. I tak obok uczelni prowadzących studia na kierunku lub specjalności o nazwie animacja kultury, pojawia się wiele innych określeń wskazujących na dodatkowe zorientowanie w kształceniu: animacja kultury z arteterapią; animacja społeczno-kulturalna z edukacją kulturalną; animacja kultury i edukacja nieformalna, pozaformalna i alternatywna; animacja społeczno-kulturalna

⁴ Dzierżymir Jankowski, *Upowszechnianie kultury, animacja, edukacja kulturalna*, w: Dzierżymir Jankowski, Kazimierz Przyszczypkowski, Józef Skrzypczak, *Podstawy edukacji dorosłych. Zarys problematyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 91.

i zarządzanie projektami, animacja społeczno-kulturalna, czy społeczno-kulturowa. Jeszcze innym podejściem jest odchodzenie od nazwy animacja kultury na rzecz innej terminologii. Przykładem mogą być prowadzone od 1992 roku w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego studia kulturoznawcze II stopnia z zakresu animacji kultury, które w 2019 roku przekształcono w nowe studia praktyczne o nazwie sztuki społeczne⁵.

Obok kształcenia akademickiego funkcjonują Państwowe Policealne Studia Kształcenia Animatorów Kultury we Wrocławiu, Kaliszu i Krośnie. Słuchacze wybierają tutaj konkretną dziedzinę sztuki, w której się specjalizują, by w końcowym efekcie pełnić rolę instruktora amatorskiej działalności artystycznej lub animatora społeczności lokalnych. Plan nauczania umożliwia nabywanie wiedzy z zakresu animacji społeczno-kulturalnej, w tym pedagogicznych i psychologicznych podstaw interesujących nas procesów, wiedzy o kulturze i sztuce oraz podstaw działalności kulturalnej. Główny nacisk godzinowy położony jest na kształcenie praktyczne.

Kształcenie animatorów odbywa się także w formie kursów i szkoleń, gdzie mówi się najczęściej o animatorze czasu wolnego. Kształcenia kursowe jest nastawione na praktyczne przygotowanie osób organizujących czas wolny podczas wypoczynku. Animatorzy powinni umieć wyzwalać pozytywną energię w grupie i tworzyć atmosferę przyjemnej zabawy. Oferta kształcenia kursowego sprowadza się do szkolenia z zakresu animacji zabaw dziecięcych, animacji wczasowej i sanatoryjnej oraz animacji eventowej. Tego typu szkolenia kończą się uzyskaniem certyfikatu potwierdzającym udział w kursie, czasami dodatkowo uzyskaniem pracy w firmie organizującej warsztaty.

Od dłuższego czasu zadaję sobie pytanie, będąc akademikiem kształcącym animatorów społeczno-kulturalnych i animatorów kultury, na ile system kształcenia akademickiego oddziałuje na profesjonalizację zawodową animatorów⁶. Kryteria, dzięki którym można określić stan profesjonalizacji danej dziedziny mówią o kompleksowej wiedzy i umiejętnościach niezbędnych dla efektywnego wykonywania danej profesji. Musi istnieć także teoretyczne osadzenie działalności, której profesja dotyczy oraz kadry naukowe i akademickie, które się w niej specjalizują. Korzystną sytuacją jest istnienie licencji, określających uprawnienia do wykonywania danego zawodu. Profesjonalizacji dziedziny sprzyja funkcjonowanie stowarzyszeń zawodowych, które dbają o etyczne podstawy profesji oraz specyficzna kultura zawodowa i słownictwo⁷.

Animacji w Polsce doczekała się w mojej ocenie teoretycznego osadzenie działalności, kadr naukowych i akademickich, które dziedzinę rozwijają, stowarzyszeń zawodowych, a także licencjonowania, jeśli za takowe uznać można dyplomy ukończenia studiów czy

⁵ Informacja o studiach prowadzonych w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, źródło: <https://animacjakultury.uw.edu.pl/?p=4010>

⁶ Profesjonalizację zawodową znaczeniowo zbliżam do pojęcia uzawodowienie. Rozwijam tę problematykę w książce *Animacja w systemie zależności instytucjonalnych. Uwarunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

⁷ Milena Dragičević-Šešić, Branimir Stojković, *Kultura: zarządzanie, animacja, marketing*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 20–21.



szkół policealnych. Jednak obraz profesji i sposobu jej uprawiania wydobyty z licznych raportów i sprawozdań dotyczących działalności społeczno-kulturalnej w naszym kraju, ujęty w raporcie *Jak jest? Mapa kultury w Polsce i jej terytoria*⁸, nie jawi się korzystnie. W opracowaniu odnajdujemy dwa główne określenia animatorów „ruchome piaski” oraz „pozytywni wariaci” i następujące kwestie, które w ujęciu autorów opracowania, określają otoczenie ich działalności: polaryzacja, liczne inicjatywy na rzecz konsolidacji środowiska, rozwinięte pole autorefleksji i badań oraz dryfowanie.

Określenie „ruchome piaski” odnosi się do braku systemowych rozwiązań pozycjonujących rolę zawodową animatorów. Brak regulacji, rozwiązań, niejasność statusu, częste zawieszenie pomiędzy kulturą, edukacją a działalnością społeczną, stwarza tylko pozór możliwości, a w praktyce zawodowej powoduje więcej ograniczeń niż szans. „Pozytywni wariaci” to charakterystyka postawy animatorów wpisujących swoje działania w liczne ograniczenia systemowe. Stają się oni dzięki takim postawom wzorcem działań pomiędzy regulacjami, pomiędzy strukturami, pomiędzy regułami systemowymi. Progresywność, innowacyjność, to główne cechy działań tego rodzaju, ale zbyt często okupione bywają dużymi kosztami osobowymi i obciążeniem prowadzącym do wypalenia zawodowego. Są to koszty, które wyrównują niedostatki systemowe i liczne bariery w działalności animatorów.

Wydawać się więc może, że głównymi barierami w profesjonalizowaniu się animatorów jest brak instytucjonalnego i strukturalnego umocowania zawodowego. I nie chodzi tu bynajmniej o ograniczające dookreślenie przestrzeni zawodowej, ale uporządkowanie pozwalające konkretyzować ścieżki kariery zawodowej absolwentów.

Wielu animatorów zgadza się ze stwierdzeniem, że chociaż w ich działaniach ważny jest wysoki poziom znawstwa, kompetencji i wiedzy, to jest to praktyka zbliżona raczej do misji, silnie spleciona z jednostkową biografią i niekoniecznie z profesjonalnym kształceniem. Pomimo wszechstronnego przygotowaniu zawodowego animacja nie jest zajęciem dla każdego, ale raczej powołaniem. To praca dla wybranych, dysponujących wieloma unikatowymi potencjałami, a przy tym godzących się na trudne warunki realizacji własnych działań, na podporządkowanie im swojego życia osobistego, większości czasu i energii⁹. Ale równie wielu nie chce, by pracę animatora określała jakaś nieokreślona „misyjność”. Nie godzą się na podporządkowywanie życia osobistego pracy zawodowej, nie chcą być postrzegani jako „pozytywni szaleńcy”. Nie chcą doświadczać rozczarowania wynikającego z niemożności realizacji stawianych przed nimi zadań zawodowych. Oczekują sprofilowanych miejsc pracy z wyraźnie dookreślonymi obowiązkami oraz systemu kształcenia i doskonalenia zawodowego odpowiadającego wyzwaniom uprawianej profesji.

W *NieAntologii* problematyka animatora nie mogła zostać pominięta. Poświęcono jej jeden z rozdziałów, próbując dokonać takiego doboru tekstów, który będzie odzwierciedleniem kilku zasadniczych kierunków myślenia o osobie animatora. Rozdział otwiera

klasyczny już tekst Krzysztofa Czyżewskiego, odwołujący się do pojęcia „profesjonalnego amatora”. Kolejno proponujemy krótkie słowo Moniki Nęcki o animatorze-edukatorze. Artykuł Urszuli Lewartowicz prezentuje animatora w roli „działacza wielofunkcyjnego”, używając określenia Józefa Kargula¹⁰. Zaznaczyć także chcemy nowe podejście w definiowaniu roli zawodowej animatora kultury zaproponowane przez Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, w którym animator staje się budowniczym przestrzeni komunikacyjnych pomiędzy artystami a odbiorcami współczesnej sztuki.

Zaproponowane teksty pokazują różnorodne przestrzenie uprawiania animacji i kierunki ich przemian. Kontestują także współczesną społeczną rolę animatora kultury. Z oczywistych względów nie prezentują wszystkich możliwych podejść. Zwracają jednak uwagę czytelnika na to, co w rozwoju przestrzeni zawodowej animatora zyskuje na znaczeniu w kontekście zmieniającego się otoczenia społecznego. A że na wszystkich poprzednich NieKongresach Animatorów Kultury temat ten był bardzo silnie eksponowany, pozostawiamy go tym razem w nieco skromniejszej odsłonie.

8 *Jak jest? Mapa kultury w Polsce i jej terytoria*, oprac. Edwin Bendyk, źródło: www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/10/Diagnoza_Synteza-1.pdf.

9 Marek Krajewski, Filip Schmidt, *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce. Raport końcowy*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2014, s. 32.

10 Janusz Kargul, *Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej*, Adam Marszałek, Toruń 1996, s. 91–92.



PROFESJONALNY AMATOR

Wszystkie odredaktorskie hasła anonosujące teksty w *NieAntologii* mają na celu sprowokowanie refleksji i dyskusji. Są dziennikarskim, hasłowym uproszczeniem treści i tak też w szczególności trzeba traktować określenie „profesjonalny amator” – oksymoron, ale wynikający z ludzkiej potrzeby samodoskonalenia i samorealizacji.

Rozmowa o praktykowaniu etosu amatora według Krzysztofa Czyżewskiego jest tak samo trudna jak rozmowa o praktykowaniu kultury czynnej według Jerzego Grotowskiego. W pewnym momencie musimy bowiem przejść od bezpiecznego języka teorii, do relacjonowania swoich osobistych doświadczeń. Trzeba się odkryć, a jednocześnie zaczyna ciążyć na nas balast „praw autorskich” do opisanego przez autorytet pojęcia. Czy moje działania mieszczą się już lub jeszcze w etosie amatora? To pytanie jakby wyjęte z rachunku sumienia animatora kultury jest też częściowo pytaniem o uniwersalną metodę ewaluacji jego pracy i zaangażowania. Skąd wiadomo, czy

jest się jeszcze pasjonatem dążącym do doskonałości czy już wypalonym rutyniarzem?

Jeśli chcemy wspólnie debatować o animacji kultury, nie unikniemy bowiem nauki porównywania swojej postawy z etosem amatora: jak być lepszym amatorem, miłośnikiem kultury, pozytywnym, ale racjonalnie myślącym „wariatem”, jak nie stracić tej iskry. A może jak ją w sobie odkryć? Chyba nie należy się obawiać, że takie dociekania samego serca i ducha bycia animatorem kultury zniszczą spontaniczność przedmiotu tych dociekań, bo on nie zależy od słów. Mogą one natomiast wprowadzić świeży powiew do dyskursu zawodowych ekspertów i naukowców, którzy zwykle starają się stać „na zewnątrz”, w bezpiecznej odległości od obiektu swoich obserwacji i analiz. A może jednak więcej widać ze środka a nie z zewnątrz?

ETOS AMATORA

Krzysztof Czyżewski

Żyjemy w świecie, w którym słowo „profesjonalizm” nabiera coraz większego znaczenia. Wyczuwalna jest wręcz presja konieczności profesjonalnej pracy, profesjonalnego kształtowania swego warsztatu. Natomiast z pojęciem „amatorskie” kojarzy się wszystko, co najgorsze: brak kompetencji, powagi, gwarancji dobrej jakości itd. A jednak właśnie dzisiaj obrona etosu amatora wydaje mi się szczególnie ważna. Co prawda dotyczyć to może niewielkiego grona osób, ale myślę, że znajdę u nich zrozumienie.

**Bóg, jak wieść niesie, napełniając czary istnień
ludzkich życiem, niektórym z nich dołał kilka kropel
miłości za dużo, przepełniając naczynie.**

”

Amator, którego chcę tu bronić, nie jest jednym z biegunów opozycji „profesjonalne – amatorskie”, „z dyplomem – bez dyplomu”, „instytucjonalne – pozainstytucjonalne”. To byłoby za proste. Jeżeli trzeba wprowadzać jakieś rozróżnienia, to wolałbym się odwołać do przykładu o wiele bardziej uniwersalnego. Otóż spośród modeli życia ludzkiego wyodrębniają się dwa typy: gospodarza, człowieka przy warsztacie, posiadającego umiejętności dające mu pozycję społeczną i materialną oraz wędrowca, pielgrzyma, poety, pieśniarza, grajka, bożego głupka. Od dawien dawna człowiek był świadom obecności dwóch dróg poznania prawdy: poprzez żmudne, rzetelne studia, nabywanie kunsztu i fachowości oraz poprzez intuicję, cnotę bezinteresowności, spontaniczność i usiłowanie. I choć drogi te wzajem się nie wykluczają, a wartości cenione na jednej, bywają szanowane i na drugiej – jak na przykład otwartość serca – to jednak decydująca o tym rozróżnieniu jest dawka, stopień nasilenia uczuć, które przekraczają pewną granicę. Oto bowiem Bóg, jak wieść niesie, napełniając czary istnień ludzkich życiem, niektórym z nich dołał kilka kropel miłości za dużo, przepełniając naczynie. Nie wiem, czy uczynił to przez nieuwagę, czy też krył się za tym przemyślany zamiar. W każdym razie skutek tego jest taki, że po świecie krząta się trochę ludzi, którym trudno jest wytłumaczyć, co jest racjonalne i skutecznie prowadzi do celu, ludzi niesfornych wobec obrysowanych granic, norm i kodeksów, uczeplonych

Krzysztof Czyżewski, *Etos amatora*, w: tegoż, *Małe centrum świata. Zapiski praktyka idei*, Fundacja Pogranicze i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”, Sejny 2017, s. 3–20, pierwodruk: „i miesięcznik trochę inny” nr 4(5)/1991, dostęp w internecie starszej wersji: <https://slot.art.pl/pl/news/krzysztof-czyzewski-na-slot-art-festival/>, pierwodruk: „Scena” nr 4-5(35-36)/2004.





nitki szaleństwa, nieprzynależnych. Jest z nimi kłopot. Czasami dochodzi do otwartych konfliktów na dużą skalę, jak stało się to w średniowieczu, gdy mocno już skostniałą skorupę instytucji Kościoła naruszył żywioł franciszkański. Podobnie wydarzyło się w tradycji żydowskiej w XVIII wieku, gdy do wspólnoty prowadzonej przez rabinów, uczonych w Piśmie, pochłoniętych studiami nad Torą i przestrzeganiem wszystkich nakazów i zakazów, wdarł się wirujący krążek nauki chasydzkiej. Siła takiego krążka jest spontaniczna, irracjonalna; jest jak rozbłysk iskry. Dlatego w tym świecie tak trudno jest na niej budować. Dlatego będzie się musiała ugiąć przed racjami tych, którzy dzierżą tu władzę, którzy budują domy i państwa i którzy już samą jej ideę nazywają utopijną.

A jeżeli nawet tak się stanie, że siła wirującego krążka zdobędzie sobie tutaj dach nad głową, władzę i instytucję, to obumrze i wszystko zamieni się we własną karykaturę. Bywa, że nośników wirującego krążka społeczność spycha na margines, prześladuje, nie wykazując najmniejszej woli ich zrozumienia, i wówczas może to być siła dla wspólnoty negatywna, destrukcyjna. Utwierdzać się tylko będzie przekonanie o niebezpieczeństwie i zagrożeniu płynącym z tej strony. Już przecież Platon zamierzał wygnać poetów ze swego państwa. Władcy mocarstw XX wieku wielokrotnie dawali świadectwo bojaźni przed mocą poety, uciekając się do środków ostatecznych: Gumilow, Mandelsztam, Lorca zostali zamordowani, Brodski, jako pasożyt społeczny, zesłany na przymusowe roboty. Przykłady można by mnożyć.

”

Mądrość wspólnoty mierzy się tym, w jakim stopniu potrafi ona oswoić tych ludzi innych dla siebie, zrozumieć i docenić ich przesłanie, dla dobra wspólnego chronić ich inność.

Tymczasem mądrość wspólnoty mierzy się tym, w jakim stopniu potrafi ona oswoić tych ludzi innych dla siebie, zrozumieć i docenić ich przesłanie, dać im należne miejsce we własnej strukturze i nie zmieniać ich na swoje podobieństwo siłą swej miłości własnej, lecz przeciwnie: dla dobra wspólnego chronić ich inność. Czy nie bywało tak, że obecność poety, pieśniarza, błazna czy jurodiwego nie tylko nie niosła ze sobą zagrożenia dla wspólnoty, ale wręcz stała na jej straży?

Otóż być może wśród tych ludzi odnaleźć można takich, którzy gdzieś głęboko noszą wypisane imię: amator. Jest to jednak duże uogólnienie, które nie wystarcza. To nadal byłoby za proste. Przywołałem kolejny trop, który, jak zaznaczyłem wcześniej, wydaje mi się bliższy niż opozycja „profesjonalne – amatorskie” i który wprowadza nas w ciekawszy kontekst, ale również od niego powinniśmy się uwolnić. Zależy mi bowiem na wyodrębnieniu nie tyle konkretnej postaci, którą by można z amatorem utożsamić, ile na tropieniu konkretnej drogi doświadczania i poszukiwania, pociągającej za sobą szczególną obecność w świecie i sposób wartościowania. Chciałbym o to wszystko pytać, odwołując się do różnych przykładów.

Być może amator to jakaś cząstka w nas, w każdym z nas, która oddycha, domaga się ujścia, świadectwa, która nami powoduje albo jest spętana, której trzeba bronić i być jej świadomym? Dlatego chcę mówić o etosie amatora, a nie o amatorze – postaci, która ma

do tego jeszcze różne powinowactwa historyczne, ma swoje mity, jak na przykład mit włóczęgi czy muzykanta. Coś mi mówi, że powinniśmy uwolnić się od takich wyobrażeń. Podkreślam to z takim naciskiem, dlatego że my wszyscy mamy tę słabość, która łatwo oddaje nas we władanie różnych mitów, a od tego chciałbym swego amatora wybronić. Natomiast o etosie amatora warto mówić i to w miarę szczegółowo, konkretnie, choćby trudno było dobierać słowa, mam bowiem poczucie, że jest to problem, o którym ciągle mało wiemy. I nawet ci, którzy działają w obrębie tego etosu, nie mają wyraźnego rozeznania jego konturów, nie wiedzą, jak go trzeba bronić i w którym momencie zdradzają ten etos.

Etos w tradycji greckiej oznaczał życie zgodne z obyczajem, pewien sposób obecności człowieka w świecie. I gdzieś na początku tej tradycji utożsamiano etos z pojęciem dajmoniona. To Heraklit powiedział, że etos człowieka jest jego dajmonionem. Dajmonion zaś to nadnaturalna obecność w człowieku, głos wewnętrzny, który brzmi w nim od urodzenia. Greckie szczęście, eudajmonia, znaczy dosłownie mieć dobrego dajmoniona, a ściślej – rozpoznać swojego dajmoniona, umieć go nazwać. Szczęście zatem jest konsekwencją umiejętności rozpoznania swego głosu wewnętrznego. I właśnie do tak rozumianego etosu będę się odwoływał. Nie nabywania umiejętności życia zgodnych z obyczajem, z pewną formą przyjętą w społeczeństwie, w kulturze, lecz głosu wewnętrznego od urodzenia obecny w człowieku.

Być może amator to jakaś cząstka w nas, której trzeba bronić i być jej świadomym?

”

Amator „czyniący sercem”, „miłośnik” – któż nie chciałby się podpisać pod takim znaczeniem tego słowa? Lecz czy to dzisiaj cokolwiek znaczy? I czy odnosi się to, co amatorskie, do naszego życia prywatnego, do konkretnej pracy artystycznej, która nas tutaj interesuje?

Tak się składa, że w odniesieniu do wielu ludzi postawa amatora jest żywa i twórcza w młodzięcym wieku. Jest wówczas łatwiej przyswajalna, łatwiej jej bronić. Grupy, które powstają w obrębie etosu amatorskiego, o wiele lepiej dają sobie radę na początku, w momencie budowy, w momencie działania ich młodzięcej siły. A potem nadchodzi bardzo trudny okres, kiedy przybywa lat, doświadczeń, a zaczyna brakować siły, która dotąd płynęła z praktykowania etosu. Dochodzi się do takiej granicy, za którą zaczyna się pewna bezradność i niemoc.

To może wiązać się z wiekiem grupy albo konkretnego człowieka, ale niekoniecznie. I wtedy dzieje się coś takiego, że kultura, nazwijmy ją oficjalną, zaczyna okazywać swą moc, atrakcyjność i wciąga w swoje tryby. Człowiekowi znajdującemu się na takim progu bardzo trudno jest przeciwstawić swoje argumenty temu, który pewnie stoi na gruncie kultury oficjalnej, na gruncie swojej profesji, ma przejrzystą sytuację społeczną i materialną. Czuje się zagrożony. W tej sytuacji często godzi się na kompromis. Bywają tacy, którzy mówią: dojrzałość, nie kompromis. Jeszcze jedna konfrontacja młodzięcych marzeń z realnością dnia codziennego, życiem dojrzałym i obowiązkiem społecznym. Powoli przyjmuje argumenty, ma już na podorędziu przemyślnie usprawiedliwienie, niepostrzeżenie opuszcza swoje miejsce i nie słyszy wcale westchnienia ulgi tych, którzy go do siebie przyciągnęli,



ulgi, że oto jeszcze jeden przyłączył się do nich, po raz kolejny zaświadczać, że wszystko jest w porządku, że tak trzeba, że inaczej nie można i już.

Oczywiście to, co nie daje mi spokoju, to szukanie odpowiedzi na pytanie: jak nie ulec w takiej sytuacji niewątpliwie silniejszemu przeciwnikowi? Inaczej mówiąc: jak bronić etosu amatora na przestrzeni całego życia, nie tylko w wieku młodzieńczym? Skąd czerpać siłę w tej swojej nieprzynależności?

Trzy opowieści z życia Knulpa Hermanna Hessego to historia życia włóczęgi ze Schwarzwaldu, który będąc człowiekiem bardzo zdolnym, inteligentnym i urodziwym, właściwie całe swoje życie przewędrował przez lasy i miasteczka, nie osiągając niczego wymiernego i zawodząc wszystkie pokładane w nim nadzieje. Aż wreszcie zbliża się kres jego życia i Knulp spotyka na swej drodze kamieniarza, dawnego towarzysza włóczęgi, który ma teraz majątek, rodzinę i co wieczór kładzie się spać we własnym łóżku. Oto co mówił kamieniarz: „Słuchaj no, przecież ciebie stać było na coś więcej niż całe życie tak się włóczyć i biedować. (...) Zmarnowałeś się. Wiesz, Knulp, że mnie tam żaden uczonec, ale wierzę w to, co jest napisane w Biblii. (...) Będziesz się musiał tłumaczyć, tak łatwo się nie wykręcisz. Dostałeś więcej niż inni wszystko roztrwonileś¹”. A dalej odpowiedź Hessego-narratora i samego Boga: „Mimo choroby i zmęczenia oczy miał jak dawniej bacznie otwarte, a nozdrza poruszały się czujnie; (...) zauważał również teraz, kiedy szedł bez żadnego celu, każde zagłębienie ziemi, każdą zmianę wiatru, każdy ślad leśnej zwierzyny. (...) Nie czuł wcale lęku; wiedział, że Bóg nie może nam nic zrobić. (...) Popatrz – rzekł Bóg – potrzebowałem cię właśnie takiego, jaki jesteś. Wędrowałeś w moje imię i w ludziach osiadłych wzbudzałeś zawsze trochę tęsknoty za wolnością²”.

”

Jak bronić etosu amatora na przestrzeni całego życia, nie tylko w wieku młodzieńczym?

Na każdym, kto choćby otarł się o etos amatora, odciska się piętno obowiązku społecznego, pewien szantaż pracy celowej, przynoszącej konkretne efekty i konkretny dochód. Każdy amator odczuwa na sobie to piętno.

Pointa Hessego jest tutaj bardzo niepozorna, aż wydaje się nieprawdopodobne, że szalę ugiętą takim ciężarem społecznej racji i logiki można zrównoważyć czymś tak drobnym i prostym. Rzecz bowiem nie w tym, żeby usprawiedliwiać się przed opinią publiczną. Rzecz jest w etosie, w dosłyszaniu wewnętrznego głosu, który umiejscawia nas w świecie. Bóg potrzebuje nas takich. Lecz niełatwo jest sprostać temu wyzwaniu, ponieważ kłóci się ono często z tym, jakie wyobrażenie o naszym postępowaniu ma społeczeństwo. Dlatego etos amatora, czy tego chce, czy nie, staje się często etosem walki z szantażem społecznej akceptacji.

1 Hermann Hesse, *Trzy opowieści z życia Knulpa*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1999, s. 88.

2 Tamże, s. 90-93.

Niewątpliwie w centrum tego konfliktu znajduje się problem pracy, różnego do niej stosunku, różnej interpretacji tego słowa. Zdawałoby się, że nie ma nad czym strzępić języka. Po prostu: pracujesz albo nie; albo czegoś się uczysz i coś robisz, albo liczysz niebieskie migdały, a stąd już blisko do stwierdzenia: albo jesteś fachman i profesjonalista, albo partacz i amator. W powszechnym bowiem odczuciu amator to ten, co nie pracuje jak trzeba. Spójrzmy jednak z perspektywy amatora na to, co się dokoła dzieje, na tak zwaną pracę artystyczną. Wybaczenie pewne uproszczenie i być może wyolbrzymienie problemu, ale to dla przejrzystości obrazu. Otóż amator widzi wielki wyścig, widzi ludzi w napięciu i niecierpliwości wspinających się na kolejne progi umiejętności, technicznie coraz sprawniejszych, wycieńczonych rywalizacją i ambicjami, nienasyconych nagrodami, pobierających na boku chytne porady co do reguł dalszej gry. Im więcej sił ich to kosztuje, im szybciej pędzi ta machina, z tym większą niechęcią i wyższością patrzą na tych, co w wyścigu nie biorą udziału, dwa tylko wytłumaczenia tego faktu dopuszczając: albo im się nie chce, albo nie potrafią. Tymczasem amator ma wątpliwości. Czuje, że jest coś drogiego, do czego chciałby dotrzeć, ale nie nazywa tego mistrzostwem. Nie ma też zaufania do wektora tak rozumianej pracy, który jako jedyny i bezbłędny mógłby go do upragnionego miejsca doprowadzić. Podczas wędrówki doświadczył, że nie można patrzeć wprost na drzewo, aby je zobaczyć. Jest trochę tak obecny w świecie, jakby bał się spłoszyć zwierzynę. Dziwi się trochę rwestosowi, jaki ludzie wszczynają wokół pracy artystycznej. Praca – powtarzał sobie – jest jak deszcz, który cicho przenika życie, przezroczyście, nie lubi, by mówić o niej za dużo, by ją absolutyzować, bo wtedy spęta i stanie się nieprzenikniona dla poszukującego.

Zdarza się przecież, że amatorowi uda się wykonać znakomitą rzecz. No tak, ale to wcale jeszcze nie znaczy, że on ją umie wykonywać. Mógłby mieć problemy z powtórzeniem tego wykonania. „[...] nie jest właścicielem ani jednego zamka – pisała Maryna Cwietajewa. – I dlatego otwiera wszystkie. I dlatego też otwierając każdy od razu, po raz wtóry nie otwóży ani jednego. Jest bowiem nie właścicielem, lecz przechodniem tajemnicy³”. Nie wiem, czy Boryska, jeden z bohaterów filmu Andrieja Tarkowskiego *Andriej Rublow*, potrafiłby rozpoznać jeszcze raz właściwą glinę do budowy dzwonu i jeszcze raz bezbłędnie dobrać składniki właściwego stopu. Historia tego chłopca to jedna z najpiękniejszych opowieści przesnutych etosem amatora, jakie znam. Został wybrany przez kniazia na budowniczego dzwonu tylko dlatego, że uwierzono, iż jego ojciec, mistrz ludwisarski przekazał mu przed śmiercią tajemnicę budowy dzwonów. Tymczasem była to nieprawda. Nie był w posiadaniu tajemnicy. Nie wiedzący nic, czyniący sercem jedynie, stał na czele starszyny, z której każdy wprawdzie był mistrzem w swym fachu, nikt jednak nie był w stanie sprawić, aby dobyte z głębi ziemi, z ciemnej materii dzwon wydał czysty dźwięk. Wszystko dzieli tego szalonego chłopca od jego współpracowników: to, że własnoręcznie kopie dół pod dzwon, czego nie uczyniłby żaden zawodowy ludwisarz; to, że nie posiada spokoju i pewności tamtych, lecz tylko niezwykle wsłuchanie, jakiego udziela światu; to, że ryzykuje życiem, że włada nim inny czas, nakazujący czekać i nie działać wtedy, gdy powinna być wykonywana

3 Maryna Cwietajewa, *Dom koło Starego Pimena. Szkice i wspomnienia*, tłum. Wiera Bieńkowska, Seweryn Polak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 142.



praca; wreszcie i to, że nie zebrał, wzorem swych ziemskich towarzyszy owoców swej pracy, nie poszedł po nagrodę do władcy. Co dla nich szczęście – dla niego nieszczęście. Przechodził się przez tłum zupełnie w inną stronę, tam, gdzie czekał na niego Andriej Rublow, zamilkły mistrz, który utracił wiarę, a więc i potencję twórczą. Cóż bowiem jego ręka, tak biegła technicznie, znaczy bez iskry? Tarkowski nagle zapala ten czarno-szaro-siwy film wszystkimi barwami ikon Rublowa.

Cnota czekania, czasem wbrew wszelkiej logice, oddaje amatora we władanie innego czasu, oddaje go generalnie w inne ręce. To prawda, że jest wtedy nie do zniesienia i może doprowadzić człowieka do wściekłości, tak jak uczynił to Boryska wobec swoich majstrów. Nie wiadomo, na co czeka i czego chce. Podobnie było z pewnym cadykiem z Przysuchy, który nigdy nie rozpoczynał modlitwy w przeznaczonych do tego godzinach i ciągle na coś czekał, mimo że wierni już dawno zebrał się w bożnicy. A kogo słuchał albo czym kierował się Stalker, bohater innego filmu Tarkowskiego, wybierając taką, a nie inną drogę przez Strefę, taki, a nie inny czas i sposób dotarcia do Komnaty? To wszystko oczywiście słusznie ludzi denerwuje, wzruszają ramionami albo stukają się w czoło. Tymczasem amator wcale nie tego się najbardziej obawia. Jeszcze raz przytoczę Cwietajewą: „Obawiać się nie brulionu, pokreślonego w próżnych poszukiwaniach, nie białej karty, lecz własnej karty: samowolnej”⁴.

Jest jeszcze wiele innych sytuacji, w których amator z tym swoim sposobem działania i wartościowania naprzykrzać się będzie ludziom, postępując niesprawiedliwie, bez tolerancji, wywołując irytację i niesmak. Na przykład trudno go przekonać do rzeczy dobrze wykonanych, opartych na perfekcyjnym warsztacie. Bywa, że obserwując je, nie może zapanować, bezwstydnik, nad uczuciem nudy i uparcie wypatruje dramatu, choćby szczeliny w tym, co z taką dbałością stara się eliminować błędy i słabości. Co więcej, z rzeczy wykonanych potrafi, drań jeden, ucześcić się najgorszej, pokracznej i słabej. I nie pomoże fachowiec, który będzie mu tłumaczył, że są przecież lepsze... On całym sercem będzie bronił czegoś, co urąga oku każdego fachowca.

To samo dotyczy historii, o której uznanie i nadania tak wielu ludzi, co jest przecież zrozumiałe, zabiega. On tymczasem jakby jej nie dostrzegał, zbywa ją i wartościuje inaczej. Przypomina w tym matkę – tam, gdzie świat dla jej syna widzi szczęście, ona dostrzega jedynie nieszczęście. Ale czy świat potrafi pokochać jej syna? Czy świat ma serce?

Jakkolwiek by krytycznie oceniać wszystkie te przypadłości amatora, trudno zaprzeczyć, że to one właśnie utrudniają mu uczestnictwo w wielkim wyścigu rozgrywającym się w obszarze pracy artystycznej, w którym może i chciałby brać udział. Tymczasem odstępstwo pociąga za sobą dalsze konsekwencje. Spróbuj nie pracować, a zobaczysz, czy stanie z boku jest takie łatwe. Przez jakiś czas może to stanowić istotne zadanie: nic nie robić. Właśnie teraz, gdy tak silna jest presja ambicji, pogoni, zdobywania; właśnie teraz na pytanie: co robisz? – odpowiedzieć: nic nie robię; nad czym pracujesz? – nad niczym; co umiesz? – nic nie umiem. Chodzi o właściwe zadane sobie samemu pytanie. Kim jestem

4 Tamże, s. 147–148.

w chwili, gdy wszystko oddam, niczego nie posiadam, nic nie umiem, niczego nie zdobywam? Czy jeszcze wtedy jestem? Czy mam swoje imię? Amator w takiej chwili wzmacnia się. Możesz przez wiele lat sumiennie nad czymś pracować, możesz nauczyć się i osiągnąć wiele, ale przyjdzie taki moment w życiu, kiedy oddasz to wszystko, kiedy może będziesz musiał oddać to wszystko za bezcen, za figę z makiem. I jeżeli wówczas dalej będziesz stał na swoich nogach, jeżeli nie zatrze się twoje imię, to znaczy, że przez te wszystkie lata pracowałeś nad czymś zupełnie innym, czymś o nieporównywalnie większej mocy niż jakakolwiek umiejętność i posiadanie w świecie.

To nasze spotkanie w Czarnej Dąbrówce ma w swym tytule słowo „teatr”⁵, ale ja, tak naprawdę, nie widzę pośród nas ani jednego aktora, scenografa czy reżysera. W sensie takiego imienia na życie. Myślę, że amator, gdyby nawet chciał tak postawić sprawę, to znaczy utożsamiać się z którymś z tych określeń, zawsze legnie na placu boju. Choćby nawet przez całe życie intensywnie ćwiczył, doszedł do dużej sprawności, która mogłaby rywalizować ze sprawnością najlepszego zawodowca, i choćby nawet historia zaświadczyła jego osiągnięciom, to dla niego samego, dla jego głosu wewnętrznego, życie byłoby niespełnione. Nie wiem, dlaczego tak się dzieje. Może zbyt wielka jest tęsknota? Może jest jakiś okrucieństwo w tej przypowieści o przepełnionym przez Boga naczyniu ludzkim? W każdym razie amator musi szukać swego imienia, swej tajemnicy, gdzie indziej. Tropów jest wiele. Ja bym przywiązywał wagę do tego, który wiedzie przez nierozdzielność pracy twórczej amatora z jego etosem życiowym, z tym, jak jest obecny w każdej chwili swego życia. Tu nic nie da się oddzielić ani ukryć. Nigdy amator nie zastawi siebie umiejętnością, choćby nie wiem jak była doskonała. Każda przesłona w postaci formy czy sztuki staje się przezroczyta. Jeżeli coś będzie nie w porządku z jego etosem życiowym, to będzie to przeziarało przez najdoskonalszą grę i sprawność techniczną. Takie to już jego przekleństwo.

Wszyscy znamy z życia sytuację jazdy na gapę. Są ludzie, którzy potrafią to robić, którym wielokrotnie udaje się przejechać autobusem bez biletu. Są również tacy, którzy raz tylko nie będą mieli biletu a natychmiast pojawi się kontroler i wypisze karę. To są amatorzy. Im nigdy nie uda się przejechać na gapę.

Być może ktoś słuchający mnie do tej pory wyciągnie z tej opowieści taki wniosek: że oto powinno się przestać pracować, zacząć lekceważyć wszelkie umiejętności, książki odłożyć do lamusa, przestać się przejmować zarzutami ze strony społeczeństwa, a także wszelkimi argumentami tych, którzy atakują nas za amatorstwo, no i... skutek tego byłby żałosny. Zapewniam was, że bez większego trudu mógłbym odnaleźć przykłady obrazujące degradację środowiska amatorskiego, gdzie tak łatwo o tanią spontaniczność, ciepłe

5 W latach 1987–1989 Krzysztof Czyżewski i Małgorzata Sporek-Czyżewska wraz z Bożeną i Wojciechem Szroederami organizowali w Czarnej Dąbrówce nad rzeką Łupawą na Kaszubach (Bożena Szroeder kierowała tamtejszym Gminnym Ośrodkiem Kultury) *Wioski Spotkania. Międzynarodowe Warsztaty Kultury Alternatywnej*. Latem 1989 roku odbyła się trzecia i ostatnia edycja zatytułowana *Zdarzenie: Wioska Spotkania. Teatr-Pieśń-Poezja*, podczas której Krzysztof Czyżewski zaimprovizował wystąpienie *Etos amatora*, później przez niego zapisane (przyp. red. *NieAntologii*), więcej na ten temat: *Post scriptum*, s. 20–22, zob. także: Joanna Wiszniewicz, *Wibracje Czarnej Dąbrówki*, „I. Miesięcznik trochę inny” nr 1/1990, s. 62–63.



samozadowolenie, łatwe wymigiwanie się od pracy, infantylność intelektualną, gdzie za tani grosz można kupić całą tak zwaną alternatywność. Także tym tropem podążając, mógłbym próbować bronić etosu amatora. Wybierając inną argumentację, świadomy jestem czasu, w którym przyszło nam się spotkać. Mogę wyobrazić sobie czas inny, kiedy odczuwałbym wielką potrzebę mówienia o wytężonej pracy technicznej, o zdobywaniu profesji, o pogoni za umiejętnością. Dzisiaj jednak te słowa nie mają właściwego ciężaru, ulegają ciężeni sił tego świata, sił unifikujących i zdobywczych, które, jak każdy nałóg, syca rozkoszą, wysysają z ludzi mozolną pracę, aż wreszcie wydrażonych porzucają. Wykonywana jest praca w dużym stresie i natężeniu, aż do granic wytrzymałości, lecz jej energia samopali się. Coś innego jest zapomniane, co pozostaje w obrębie naszego gospodarstwa jak zasypana studnia. To coś nie daje spokoju poszukującym źródła, wszystkim Wędrowcom Wschodu. O świecie wstaną znowu i zabiorą się do ciężkiej pracy. Albowiem dwie strzały muszą dosięgnąć martwego punktu, aby krążyć w nim poczęła żywa moc: pierwsza jest strzałą nieprzynależności, odmowy; druga jest strzałą, która tę nieprzynależność uwierzytelnia. To dokładnie tak, jak w wierszu Aleksandra Wata *Hölderlin*: „uwierzytelnić swą nieprzynależność”⁶. Teraz dopiero odsłania się druga strona tego, o czym do tej pory mówiłem, strona wytężonej uwagi, wysiłku zmierzającego do dania świadectwa, do ostatecznej konsekwencji w tym, co się robi. A to jest najcięższa praca. „Odmową zmóc” – to jeszcze raz Cwietajewa⁷. Nie potrafię dużo powiedzieć o tej drugiej stronie, ale też myślę, że nie trzeba. O tym najwięcej powiedział chyba Hesse w opowieści o Knulpie. To jest rzecz naprawdę najprostsza, najprostsz w świecie rytuał – uwagi, wsłuchania się w wewnętrzny głos, wolny od wszelkiej ideologii, otwarty na przestrzeń tajemnicy.

”

Bez większego trudu mógłbym odnaleźć przykłady obrazujące degradację środowiska amatorskiego, gdzie tak łatwo o tanią spontaniczność, ciepłe samozadowolenie, łatwe wymigiwanie się od pracy, infantylność intelektualną.

Kończę pewną niepokojącą anegdotą z *Żywotów sławnych mężów* Plutarcha, która jest jeszcze jedną próbą dotarcia do sekretu etosu amatora. Kiedy powiedziano Antystenesowi, że Ismeniasz doskonale gra na flecie, ów słusznie odpowiedział: Przeto nie nadaje się do niczego innego; w przeciwnym razie nie grałby tak dobrze⁸.

6 Aleksander Wat, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świecیدło*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 150.

7 Maryna Cwietajewa, *Przemknąć się...*, w: tejsze, *Wybór wierszy*, tłum. Joanna Salamon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 283.

8 Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, tłum. Mieczysław Brożek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 56.

POST SCRIPTUM

O etosie amatora opowiedziałem swoim przyjaciołom w namiocie nad brzegiem Łupawy na Kaszubach. I pewnie gdyby nie uparte staranie niezawodnej Joanny Wiszniewicz, nigdy nie doszłoby do spisania tej opowieści. Pozostałaby jedną z tych przypowiastek praktyków idei, którzy w rzadkich chwilach swego tułaczego życia dzielą się z najbliższymi intymną refleksją i doświadczeniem, z trudem znajdując słowa na ich wyrażenie. A słowa te, zapisane, są jak kamyki wyciągnięte ze strumienia, inną już mienią się intensywnością barwy i światła.

To było latem 1989 roku. Przez kilka lat, razem z Gminnym Ośrodkiem Kultury w Czarnej Dąbrówce i moim poznańskim teatrem „Arka”, budowaliśmy na Kaszubach *Wioskę Spotkania* – międzynarodowe forum twórców kultury alternatywnej. Spektakle teatralne, filmy, wystawy fotografii, warsztaty, wykłady i dyskusje, pierwszy pokaz *Mahabharaty* Brooka, pierwszy przekład *Performer* Grotowskiego, a przede wszystkim muzyka, niekończące się pasmo muzykowania, tańca i śpiewu. Czas owocobrania dla przybyszy z Europy, Indii czy Chile. Pierwszy polski przystanek dla Rosjan, Ukraińców i Białorusinów, którzy później nawiąza współpracę z „Gardzienicami”, „Węgajtami”, Fundacją Muzyka Kresów, Teatrem STU... A jednocześnie poczucie schyłku całej epoki. Dla mnie dojmująco silne. Wiedziałem, że za chwilę się rozejdziemy, że moce twórcze tego środowiska są na wyczerpaniu, że przed nami nowe wyzwania i być może palenie za sobą mostów. Szykowaliśmy się do drogi w nieznaną, a mnie dręczyły pytania: Jak jesteśmy do niej przygotowani? W co wyposażeni? Czy łączy nas jakaś postawa, jakieś wartości, jakaś tajemnica wreszcie? Tak się rodziła refleksja o etosie amatora. Z musu słowa kształtującego samoświadomość, z troski o imię, z poszukiwania tożsamości, z potrzeby mocy, by nie ulec w walce z koniecznościami żywymi i innymi siłami zastawionymi na nas przez świat. Wśród tego grona niesfornych i wędrownych nie byłem osamotniony w odczuciu, że oto zbliża się dla nas kolejna sytuacja graniczna, w której życie, dysponując żelaznymi argumentami, zaferuje nam przystosowanie się, uznanie powszechnie akceptowanych formuł (wszystko jedno czy w życiu, czy w sztuce) oraz kuszące profity ze *status quo* profesjonalisty.

W następnym roku nie było już *Wioski Spotkania*. Namioty, wraz z rodzinami i artystycznym dobytkiem, zapakowaliśmy do wozów i wyruszyliśmy w drogę. Podczas kilkumiesięcznej *Podróży na Wschód* pisaliśmy program Fundacji Pogranicze. Wraz z dotarciem do Sejnu i utworzeniem tam Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” rozpoczęła się dla mnie nowa epoka.



ARTYSTYCZNY EDUKATOR

Krótko i na temat. Przygrywka do dwóch kolejnych tekstów... Autorka nazywa animatora kultury edukatorem artystycznym, ponieważ tekst pochodzi z broszury *Instrukcja obsługi* do Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej. Chodzi więc o to, co animator powinien sam wiedzieć i umieć, aby edukować innych. Warszawski program zasługuje na przedstawienie i kilka słów komentarza, jako logiczne, systemowe działanie, które w zasadzie powinna podejmować każda gmina, aby wspierać swoich artystycznych edukatorów:

WPEK jest pierwszym w Polsce wspólnym programem kultury i edukacji. Integruje środowiska zajmujące się edukacją kulturalną: instytucjonalne, oświatowe, pozarządowe i nieformalne. Łączy zasoby, które mają instytucje artystyczne i instytucje animacji kultury, organizacje pozarządowe, grupy nieformalne, przedsiębiorstwa z potrzebami i oczekiwaniami mieszkańców.

WARSZAWSKI wiedza / wsparcie / współpraca / wszechstronność
PROGRAM pasja / praca / powszechność / perspektywy
EDUKACJI ekspresja / energia / ekspansja / eksperyment
KULTURALNEJ kreacja / kształcenie / koleżeństwo / kapitał

WPEK to także narzędzie do zarządzania informacją o edukacji kulturalnej oraz sieć animatorów, nauczycieli i edukatorów w Warszawie. System skupia koordynatorów we wszystkich dzielnicach Warszawy, w szkołach, bibliotekach, domach kultury, organizacjach pozarządowych, przedsiębiorstwach, teatrach, muzeach i innych miejscach realizujących edukację kulturalną, z którymi możemy bezpośrednio kontaktować się dzięki specjalnie stworzonej bazie adresów e-mail. Program powstał w 2009 roku i dedykowany był tylko uczniom.

Rozszerzona wersja „Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej 2015–2020” dotyczy działań na rzecz edukacji kulturalnej wszystkich mieszkańców Warszawy*.

Dlaczego to takie ważne? Sektor publiczny nie może traktować kultury i sztuki *stricte* jako produktów komercyjnych, ale one *de facto* konkurują na rynkowych zasadach z produktami komercyjnymi o czas wolny i uwagę odbiorców. Dlatego, podobnie jak sprzedawca w sklepie osiąga efekty dzięki wcześniejszej pracy specjalistów ds. badań, rozwoju, organizacji czy marketingu, tak animator kultury jest tylko ostatnim z ogniw łańcucha komunikacji z odbiorcami, w której potrzebuje podobnego wsparcia. Animator może być nawet kimś w rodzaju „misionarza”, jak sugeruje autorka:

Animator kultury to osoba, która inspirowa społeczność lokalną, często żyjąc wśród mieszkańców, poznając ich i dając się im poznać, dzieląc się swoją kreatywnością i wyzwalaając ją u innych.

Jednak dociera on głównie do tych już częściowo przekonanych, zaciekawionych, szukających. Bazuje na rezultatach zachęcania obywateli do kultury i sztuki, do jej twórców i wytworów, przez rząd i samorządy, przedszkola, szkoły, media publiczne... Przydałby się podobny tekst o powinnościach tych z kolei podmiotów.

* Anna Michalak-Pawłowska, *O programie WPEK*, źródło: http://www.kulturalna.warszawa.pl/wpek,1,5553.html?locale=pl_PL

O POWINNOŚCIACH ANIMATORA

Monika Nęcka

Głos akademika. O wyzwaniach, jakie stoją na co dzień przed animatorami kultury i o tym, jakie cechy osobowości pomagają się z nimi zmagać pisze dr Monika Nęcka z Katedry Edukacji Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Zakres problemów, jakie znajdują się obecnie w obszarze działań edukacji artystycznej, wymaga próby usystematyzowania zakresów kompetencji edukatora artystycznego (animatora kultury) i pogrupowania ich w konkretne kategorie, z pełną świadomością możliwości nakładania się i przenikania.

Na pierwszy plan zdają się wysuwać kwalifikacje osobiste. W ich skład wchodziłyby te cechy osobowe, które powszechnie nazywamy „kulturą osobistą”, czyli dobre wychowanie, grzeczność, uprzejmość, takt, wyczucie. Cechy osobowe powinny być uzupełnione przez zdolności twórcze, czyli pomysłowość, fascynację zadaniem, umiejętność działania w sytuacji nowej, innowacyjność, brak obawy przed nieznanym. Do kwalifikacji osobistych można też zaliczyć kompetencje moralne, czyli uczciwość, odpowiedzialność, zdolność do refleksji moralnej wobec własnego postępowania, gotowość do samorealizacji i ustawicznego doskonalenia swoich umiejętności. Animatorzy kultury to osoby potrafiące gospodarować energią emocjonalną (ładunkiem ludzkich emocji, energią pojawiającą się w momencie budowania się relacji, impetem w działaniu prowadzonym z wiarą w powodzenie i pasją) swoją i uczestników działań – wzmacniać pasję, pobudzać kreatywność i aktywność, kierować w stronę samopoznania i samorozwoju uczestników, wskazywać potrzebę indywidualizacji podejścia do rzeczywistości, podkreślać konieczność moralności działań w ramach kreacji – indywidualnych i wspólnych. To osoby będące projektantem działania wykształconym w dziedzinie animatora edukacji artystycznej, socjologii, filozofii, psychologii i antropologii kulturowej z jednoczesną pokorą w uczeniu się od uczestnika sytuacji działaniowej. Łączący wiedzę teoretyczną i zaplecze akademickie z praktyką animacji stosowanej.

Kolejnym komponentem kompetencyjnym animatora kultury z punktu widzenia edukacji artystycznej są umiejętności społeczne/psychologiczne. Animatorzy to osoby potrafiące pracować z grupą, rozpoznawać potrzeby, odpowiednio reagować, działać dla dobra grupy, wykazywać empatię w stosunku do uczestników. Muszą być

Monika Nęcka, *O powinnościach animatora*, w: *Warszawski Program Edukacji Kulturalnej – Instrukcja Obsługi*, red. Anna Michalak-Pawłowska, wyd. 2, Dom Kultury Doróżkarnia, Warszawa 2018, s. 30–31, źródło: http://www.kulturalna.warszawa.pl/wpek,wiadomosc,10625.html?locale=pl_PL



odpowiedzialni za przygotowanie, przebieg i świadome konsekwencji działania, potrafić kształcić otwartość na rozmaite postawy, myślenie alternatywne i twórcze, pobudzać wyobraźnię i wrażliwość.

Animator kultury to osoba, która inspiruje społeczność lokalną, często żyjąc wśród mieszkańców, poznając ich i dając się im poznać, dzieląc się swoją kreatywnością i wyzwajając ją u innych. Animator kultury to osoba, która świadomie podąża w miejsca, gdzie impuls twórczy może wywołać zastanowienie, zauważenie problemu, rozpoczęcie działań kulturotwórczych lub ich kontynuację. Osoby takie mają rozbudzać wrażliwość, kształtować umiejętności szerokiego i śmiałego myślenia oraz refleksję nad rzeczywistością, a w rezultacie pogłębiać świadomość. To właśnie świadomość, budowana na podstawie najistotniejszych wartości, współtworzy tożsamość osoby i poczucie bycia częścią środowiska i społeczności. Realna interpretacja działania animującego kulturowo, a więc też to, jakie człowiek odkrywa w nim znaczenia i jaki sens mu nadaje, będąc projektantem sytuacji bądź jej odbiorcą, zależy nie tylko od właściwości działania, ale także od szeregu właściwości odbiorcy, takich jak możliwości percepcyjne, stan ukształtowania struktur poznawczych, osobowość, inteligencja, właściwości emocjonalne, doświadczenia indywidualne, doświadczenia w kontaktach ze sztuką, przyswojone kody i konwencje kulturowe, gotowość ich wykrywania. Istotne są także cechy animatora – jego osobowość, otwartość, umiejętności adaptacyjne, empatia, ale też i wiedza psychologiczna oraz merytoryczno-przedmiotowa, umiejętności przechodzenia od czynności sensoryczno-motorycznych, poprzez sferę wyobrażeń przedrefleksyjnych, intuicyjnych, aż do świadomej i zorganizowanej refleksji.



II NieKongres Animatorów Kultury w Lubiążu 2016, podczas SLOT Art Festiwalu w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. W tle Dziadobus, na którym były prezentowane manifesty. Fot. Artur Pawłowski

UNIWERSALNY SUPERBOHATER

Czytając o społecznych oczekiwaniach względem animatora kultury, nabiera się wątpliwości. Bo rzeczywiście, jak pisze autorka, są one nierealistyczne. Nie ma osoby spełniającej wszystkie te oczekiwania. Ale można na nie spojrzeć inaczej: najwyraźniej właśnie takiego kogoś potrzebujemy. Potrzebujemy superbohatera, ze wszystkimi tymi supermocami, żeby nas uratował. I jest nim animator kultury. Ale uratował przed czym? Jakich zdiagnozowanych albo podświadomych naszych potrzeb czy zagrożeń jest on projekcją? Bo może powinniśmy poszukać tych supermocy każdy w sobie, a nie w postaci literackiej idealnego „kaowca”...

Niemniej jednak, jeśli przeczyta ten tekst osoba młoda, może poczuć się przytłoczona. Głównie dlatego, że wielu wymienionym poniżej wyzwaniom sprostać może jedynie ktoś dojrzały, spełniony, mający sporo życiowego doświadczenia i wyrozumienia dla innych. Chyba najważniejszą z tych supermocy animatora kultury jest

wspomniana w tekście „pomiędzy”, na którą też innymi słowami zwraca uwagę Krzysztof Czyżewski, Jan Hudzik czy Ewa Bobrowska. Bycie takim balansem i spoiwem, klejem, wkrętem i srebrną taśmą w jednym, to spore wyzwanie.

Szansą dla animatorów jest to, że jak przypomniła Maria Mendel, jeśli zajmujemy się rzeczywistością, nie zaś czystą teorią, mamy do czynienia ze skalami, a nie opozycjami. W teorii można dywagować o animatorze kultury jak o kocie Schrödingera, który zamknięty w pudełku jest jednocześnie żywy i martwy. Jednak w realnym życiu wszystko sprowadza się do stanów określonych i możliwych. W konkretnych sytuacjach animator kultury bywa – na miarę swoich możliwości – inicjatorem i mediatorem, katalizatorem i badaczem, profesjonalistą i hobbystą... Wszystko wyjaśnia się w żywych relacjach z ludźmi. Którzy – co też trzeba brać pod uwagę – czasem oczekują od niego tylko tyle, żeby nie przeszkadzał.

ROLE ANIMATORA KULTURY

Urszula Lewartowicz

Od początków istnienia koncepcji animacji społeczno-kulturalnej zagadnienia związane z osobą animatora cieszyły się szczególnym zainteresowaniem zarówno wśród teoretyków, jak i praktyków – przedstawicieli różnych dyscyplin społeczno-humanistycznych. Wiele z tych kwestii określanych było mianem dylematycznych czy wręcz kontrowersyjnych, sprawiając, że rola społeczna animatora kultury nie przestaje budzić ciekawości poznawczej szerokiego grona badaczy, co uwidacznia się chociażby w licznych próbach jej redefiniowania, polegających zwykle na poszerzaniu i bogaceniu jej zakresu.

Aby się przyjrzeć specyfice roli animatora oraz uchwycić jej najważniejsze konteksty, należy zacząć od zdefiniowania pojęcia roli społecznej. W *Nowym słowniku pedagogicznym* Wincentego Okonia czytamy, że w socjologii rola społeczna definiowana jest jako:

1) system oczekiwań grupy w stosunku do zachowania się jednostki zajmującej w grupie określoną pozycję; 2) system stałych zachowań jednostki, zgodnych z oczekiwaniami grupy społecznej, do której należy. W każdej grupie społecznej istnieje wiele takich ról; w rodzinie np. wyraźnie różnią się role ojca, matki i dziecka, w klasie szkolnej – role wychowawcy, nauczycieli poszczególnych przedmiotów, ucznia dobrego czy ucznia przeciętnego¹.

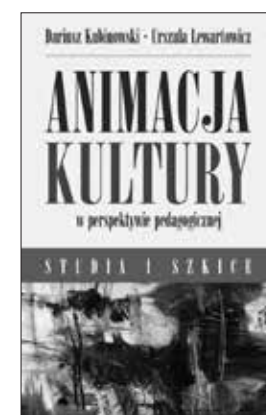
Socjologowie rolę społeczną rozpatrują najczęściej w odniesieniu do pojęcia pozycji społecznej. Zdaniem Anthony’ego Giddensa, rola społeczna to nic innego jak „społecznie określone oczekiwania, które ma do spełnienia osoba zajmująca daną pozycję społeczną”². Piotr Sztompka zdefiniował rolę społeczną jako „zbiór norm i wartości związanych z określoną pozycją społeczną, przypisany dla tej pozycji i wymagany od każdego, kto pozycję tę zajmuje”³. Pozycja społeczna rozumiana jest natomiast jako pewien sposób usytuowania jednostki w zbiorowości. W związku z tym, że człowiek należy do wielu zbiorowości jednocześnie, w toku życia zajmuje wiele rozmaitych pozycji, przy czym należy

1 Wincenty Okoń, *Nowy słownik pedagogiczny*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2004, s. 353.

2 Anthony Giddens, *Socjologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 51.

3 Piotr Sztompka, *Socjologia: analiza społeczeństwa*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków 2005, s. 266.

Urszula Lewartowicz, *Role animatora kultury*, w: Dariusz Kubinowski, Urszula Lewartowicz, *Animacja kultury w perspektywie pedagogicznej. Studia i szkice*, Impuls, Kraków 2018, s. 107-120.





podkreślić, że nigdy nie będzie w stanie skorzystać ze wszystkich możliwości oferowanych przez dane społeczeństwo⁴. Barbara Szacka podkreśliła, że rolę społeczną należy rozpatrywać w odniesieniu do pozycji społecznej w sposób dwojaki. Z jednej strony bowiem rola społeczna to nic innego jak zespół obowiązków i praw związanych bezpośrednio z określoną pozycją, z drugiej natomiast trzeba ją ujmować jako pewien schemat zachowań wynikających z danej pozycji⁵.

”

Misyjność roli społecznej animatora sprawia, że jego działania rozpatruje się w kontekście nie tylko określonego zawodu, ale również – a niekiedy przede wszystkim – powołania.

Przyglądając się roli społecznej animatora kultury pojmowanej jako system związanych z jego pozycją społeczną oczekiwań, praw i obowiązków, norm, wartości i zachowań, należy stwierdzić, że w literaturze przedmiotu rola ta opisana została nadzwyczaj skrupulatnie. Oczekiwania względem animatora odnajdujemy zarówno w zagranicznych, jak i rodzimych wykładniach animacji, gdzie jasno określone zostały jego cele, zadania, funkcje oraz pożądane i niepożądane kompetencje. O znaczeniu i doniosłości roli społecznej animatora kultury świadczą też liczne próby przypisywania mu zadań w zakresie dokonywania zmian społecznych bądź jednostkowych, co znajduje odzwierciedlenie w nazywaniu go „katalizatorem zmian”⁶ czy też „czynnikiem rozwoju jednostek i grup”⁷. Owa misyjność roli społecznej animatora sprawia, że jego działania rozpatruje się w kontekście nie tylko określonego zawodu, ale również – a niekiedy przede wszystkim – powołania. Fakt ten podkreślony został m.in. przez Barbarę Fatygę, która w internetowym *Słowniku teorii żywej kultury* zaznaczyła, że „animacja kultury to, wedle znanego podziału Maxa Webera, powołanie i – dodajmy – rola społeczna, a nie rola zawodowa”⁸.

4 Barbara Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 144–145.

5 Tamże, s. 145.

6 Bohdan Skrzypczak, *Metoda animacji społecznej – zasadnicze aspekty praktyki edukacyjnej*, w: *Edukacja i animacja społeczna w środowisku lokalnym*, red. Wiesław Theiss, Bohdan Skrzypczak, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa 2006, s. 81.

7 Za: Małgorzata Kopczyńska, *Animacja społeczno-kulturalna: podstawowe pojęcia i zagadnienia*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa 1993, s. 345.

8 Barbara Fatyga, *animacja kultury – definicja*, w: *Słownik teorii żywej kultury*, publikacja internetowa, źródło: <http://ozkultura.pl/node/2800>

OD INICJATORA DO MEDIATORA – TENDENCJE I PRZEMIANY W SPOSOBACH DEFINIOWANIA ANIMATORA KULTURY

Pierwsze charakterystyki animatora kultury można określić mianem dość skromnych i ogólnych. Bardzo wyraźnie odwołują się one do etymologii terminu „animator” („ten, który ożywia, pobudza, zachęca”) i uwypuklają istotę animacji, eksponując tym samym kluczową rolę animatora kultury jako „inicjatora” aktywności, pomysłów i działań. Taki rys odnajdujemy w jednej z najstarszych definicji, przygotowanej przez badaczy francuskich w 1955 roku: „animatorem jest ten, kto inicjuje impulsy, sprzyja im i rozwija je”⁹. Podobnie animatora zdefiniował Paul Foulquié: „animator to ten, który spontanicznie, bądź z racji pełnionej funkcji ożywia środowisko, przekazując inicjatywę innym osobom”¹⁰.

Zbliżony (choć nieco ogólniejszy) sposób definiowania animatora kultury ujawnia się w wypadku przypisywania mu roli „kreatora” sytuacji animacyjnych, akcentowanej m.in. przez zielonogórskie środowisko naukowe. W rodzimej teorii animacji uczynił to Józef Kargul, pisząc, że:

[...] animator to człowiek, który umie ożywiać, pobudzać do działania, stara się tchnąć duszę, kreując atmosferę, w której każdy może być sobą, stara się nadawać sens stosunkom międzyludzkim przez umożliwianie autentycznego komunikowania się ludzi¹¹.

Takiemu spojrzeniu na animatora autor pozostał wierny, czego dowodem są próby definicyjne podejmowane przez niego na łamach nowszych publikacji naukowych. Oto jedna z bardziej współczesnych definicji:

[...] animator, będący kreatorem sensownych sytuacji animacyjnych, w sferze szeroko pojętej kultury – nie tylko artystycznej czy symbolicznej – doprowadza do wyrastania, wyłaniania się wartości o różnym charakterze, chociażby takich, które wiążą się ze współdziałaniem, „współbyciem”, spotkaniem z innymi itd., a wszystko to dzieje się nie dlatego, że animator działa „z zewnątrz”, tylko dlatego, że wyrasta w sytuacji animacyjnej „od wewnątrz”¹².

Równolegle w literaturze przedmiotu ujawnia się tendencja do akcentowania pedagogicznych kontekstów animacji społeczno-kulturalnej, co skutkuje bardzo wyraźnym trendem przypisywania animatorowi roli „edukatora”. Fakt ten rzutuje na treść oraz formę definicji,

9 Za: Ewa Dąbrowska, *Osoba animatora i koncepcja jego kształcenia*, w: *Dylematy animacji kulturalnej*, red. Janusz Gajda, Wiesław Żardecki, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 125.

10 za: Jan Żebrowski, *Zawód i osobowość animatorów kultury (w świetle nowych koncepcji wychowania zintegrowanego)*, Wojewódzki Ośrodek Kultury, Gdańsk 1987, s. 30.

11 Józef Kargul, *Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1997, s. 133.

12 Tenże, *Upowszechnianie, animacja, komercjalizacja kultury: podręcznik akademicki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 253.



które są dużo bardziej szczegółowe i poza istotą działań animatora nierzadko określają również jego zadania i funkcje. Wątki edukacyjne odnajdujemy już w klasycznych koncepcjach francuskich, czego przykładem jest definicja stworzona przez Pierre'a Besnarda:

[...] animator to czynnik rozwoju jednostek i grup, którego działanie profesjonalne lub ochotnicze polega na interwencji w dane środowisko na płaszczyźnie relacji między jednostkami i między grupami, między jednostkami i wytworami kultury oraz na poziomie stosunków z szerszymi strukturami społecznymi. Działanie to, oparte nieraz na zasadach i wartościach „wojujących”, mieści się w ramach instytucjonalnych, przyjmujących różne formy (stowarzyszenie, instytucja społeczno-kulturalna, zbiorowość lokalna, instytucja kulturalna, ministerstwo) [...]¹³.

Na gruncie polskim taką szczegółową definicję, mającą wyraźne konteksty edukacyjne, stworzył Leon Dyczewski. Zgodnie z nią

[...] animatorem kultury jest ten, kto dopełnia wiedzę, doświadczenia życiowe oraz przeżycia ludzi, z którymi wchodzi w kontakt, rozbudza ich zainteresowania, ukazując nowe ideały i wzory życia, prowadzi dialog nad możliwościami i sposobami rozsądnego zaspokajania ujawnionych i jeszcze ukrytych potrzeb kulturalnych (...). Jasno widzi nowe i lepsze życie, kocha te wizje, ale jeszcze bardziej kocha ludzi. Akceptuje ich takimi, jakimi są, w nadziei, że mogą być lepsi. Szanuje każdy przejaw ich dobrej woli, najmniejsze zainteresowania tym, co nowe i lepsze, wspomaga ich wysiłki ku lepszemu życiu. Metodą jego pracy nie jest komenderowanie ludźmi, lecz uruchamianie drzemiących w nich sił. Wartość jego działania przejawia się nie tyle w tym, co sam wymyśli i czyni, lecz w tym, co potrafi wydobyć z ludzi, wśród których pracuje¹⁴.

Edukacyjną rolę animatora kultury akcentują w swoich wypowiedziach m.in. Barbara Jedlewska oraz Jan Żebrowski. Ten ostatni określił animatorów mianem „misjonarzy” edukacji i kultury, podkreślając, że są oni przedstawicielami wychowania kreatywnego, realizującymi założenia pedagogiki aktywnej¹⁵. Barbara Jedlewska, uwzględniając edukacyjne konteksty animacji społeczno-kulturalnej, wskazała natomiast szczegółowe role animatora edukatora, wśród których wymieniła następujące: facylitator, hermeneuta, sublimator, kulturoterapeuta, preorientator w świecie wartości, menedżer¹⁶.

13 Za: Małgorzata Kopczyńska, *Animacja społeczno-kulturalna...*, dz. cyt., s. 163.

14 Leon Dyczewski, *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1993, s. 209.

15 Jan Żebrowski, *Istota i kierunki rozwoju animacji społeczno-kulturalnej*, w: *Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce: koncepcje, doświadczenia, wyzwania*, red. Barbara Jedlewska, Oficyna Wydawnicza „Verba”, Lublin 2006, s. 77.

16 Barbara Jedlewska, *Animacja jako metoda edukacji kulturalnej w społecznościach lokalnych*, w: *Animacja kulturalna i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*, red. Jan Żebrowski, Gdańskie Towarzystwo Naukowe i Gdańska Wyższa Szkoła Humanistyczna, Gdańsk 2003, s. 39.

Przedstawiciele społecznego ujęcia animacji przypisują animatorowi przede wszystkim rolę „katalizatora zmian”. Na taki aspekt jego działalności wskazał m.in. Bohdan Skrzypczak. Jego zdaniem, animator społeczny jest przede wszystkim praktykiem, który swoje działania rozpoczyna od określenia potrzeb i problemów danej społeczności, po to, by umiejętnie korzystając z dostępnych technik i narzędzi, poprzez działania motywująco-edukacyjne doprowadzić do samoorganizacji mieszkańców w celu zaspokojenia ich potrzeb¹⁷. Podobnie sens działań animatora społecznego ujął Jacek Gralczyk, określając animatora jako „akuszerza zmiany”¹⁸.

Antropologiczny nurt animacji uwypuklił jeszcze inny sposób myślenia o animatorze kultury, akcentując jego rolę „badacza” społeczności lokalnej. Nie jest to novum w rozważaniach animacyjnych (wszak badawcza funkcja animatora pojawia się już w wypowiedziach francuskich formułowanych w latach 60. ubiegłego stulecia, obok takich funkcji, jak: komunikacyjna, organizacyjna, wychowawcza i upowszechniania, człowieka kulturalnego). Obecnie taki sposób myślenia o animatorze charakterystyczny jest dla warszawskiego środowiska naukowego. Badawczą rolę animatora podkreślają w swoich wypowiedziach m.in. Grzegorz Godlewski oraz Zofia Dworakowska¹⁹, wskazując, że jego postawa bliska jest postawie antropologa/badacza jakościowego, który działając w terenie, powinien stale zadawać sobie pytania o to, kim jest oraz z czym przychodzi. Julia Kluzowicz w następujący sposób scharakteryzowała opisywane podejście:

[...] badacz-antropolog posługuje się w swoich badaniach metodami jakościowymi, reprezentowanymi przez obserwację uczestniczącą i wywiady pogłębione. Stara się poznać badaną społeczność w sposób możliwie bezpośredni. Aby ją zrozumieć, sam staje się w pewnym sensie jej członkiem. Buduje zaufanie grupy na zasadzie autentycznej ciekawości²⁰.

Poza wymienionymi ujęciami w literaturze przedmiotu eksponowanych jest szereg innych ról animatora kultury. Co ciekawe, w przypadku kilku z nich pobrzmiewają echa tradycyjnych koncepcji animacyjnych prezentowanych w klasycznych już dziś modelach zagranicznych. Ów powrót do klasycznych wykładni animacji w pewnym stopniu jest prawdopodobnie zdeterminowany potrzebą ponownego uchwycenia istoty działań animatora, zamazanej nieco na skutek wielości i różnorodności spojrzeń na jego osobę. W dużej mierze stanowi jednak również wynik poszerzenia się pola semantycznego pojęcia animacji, co rodzi tendencję do poszukiwania nowych znaczeń w coraz szerszym kręgu dyscyplin

17 Bohdan Skrzypczak, *Metoda animacji społecznej...*, dz. cyt., s. 81.

18 Jacek Gralczyk, *Animacja społeczna – usługa i proces*, w: *Środowiskowe usługi społeczne – nowa perspektywa polityki i pedagogiki społecznej*, red. Mirosław Grewiński, Bohdan Skrzypczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP w Warszawie, Warszawa 2011, s. 156.

19 Grzegorz Godlewski, Zofia Dworakowska, *Animacja kultury jako idea*, w: *Niekongres Animatorów Kultury 2013*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 19.

20 Tamże, s. 106.



teoretycznych i praktyk społeczno-kulturalnych. Przykładem ponownego podjęcia eksponowanych w okresie konceptualizowania się animacji wątków jest akcentowanie doradczej funkcji animatora. Rola „doradcy” przywołuje na myśl klasyczny model animacji w Niemczech, w którym poradnictwo informacyjne stanowiło jedną z ważniejszych metod pracy, a terminy takie jak doradca wolnoczasowy oraz doradca oświatowy określały realizatora animacyjnych działań. Związki poradnictwa i animacji społeczno-kulturalnej w polskiej literaturze przedmiotu były analizowane wielokrotnie, m.in. przez Alicję Kargulową, Olę Czerniawską, Krystynę Ferenz czy Edytę Zierkiewicz. Ostatnia z wymienionych autorek dokonała nawet próby scharakteryzowania animatora społeczno-kulturalnego jako doradcy – głównie w kontekście poradnictwa nieprofesjonalnego²¹. Najważniejsze zadania animatora doradcy dotyczą wspierania i otaczania opieką animowanych, towarzyszenia im w sytuacjach kryzysowych, udzielania informacji, porad i konsultacji w zakresie własnej specjalizacji, wreszcie wspomagania w poszukiwaniu rozwiązań problemów.

”

Twórczość artystyczna stanowi współcześnie istotny element komunikacji, której celem są przekazywanie oraz odnawianie wiedzy kulturowej, jak również rozwijanie integracji społecznej.

Z kolei pewne tradycje francuskie można odnaleźć w propozycjach łączenia animacji z mediacją (kulturalną, artystyczną czy społeczną) i przypisywaniu animatorowi roli „mediatora”. Co prawda mediacja kulturalna we Francji wyrosła z krytyki pierwotnych sposobów ujmowania animacji, jednak nierzadko ujmowana jest jako koncepcja kontynuująca idee demokratyzacji kulturalnej oraz formuła rozszerzająca popularne w latach 70. ubiegłego wieku idee animacyjne. Szczegółowo zagadnienie to opisuje Jolanta Skutnik²². W związku z coraz większą popularnością różnorodnych zjawisk artystycznych mieszczących się w obszarze szeroko pojmowanej sztuki współczesnej z punktu widzenia animatora szczególnie interesującym zagadnieniem wydaje się mediacja artystyczna. U jej podstaw leży założenie, że twórczość artystyczna stanowi współcześnie istotny element komunikacji, której celem są przekazywanie oraz odnawianie wiedzy kulturowej, jak również rozwijanie integracji społecznej, co jest kluczowym warunkiem kształtowania tożsamości jednostki oraz wzmacniania jej kompetencji kulturowych²³. Zadaniem mediatora artystycznego jest

21 Edyta Zierkiewicz, *Animator społeczno-kulturalny jako profesjonalny doradca i nieprofesjonalny*, w: *Tworzyć, zmieniać, aktywizować... Animacja społeczno-kulturalna jako mobilizowanie potencjału indywidualnego i przeciwdziałanie bezradności społecznej*, red. Edyta Zierkiewicz, Walentyna Wnuk, Wydawnictwo MarMar, Marian Kaczorowski, Wrocław 2006, s. 157-165.

22 Tamże, s. 71-85.

23 Jolanta Skutnik, *Mediator artystyczny – wokół zagadnień pośrednictwa w kulturze*, w: *Inspiratorzy, projektodawcy i realizatorzy edukacji kulturalnej i upowszechniania kultury*, red. Katarzyna Olbrycht, Dorota Sieroń-Galusek, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 130.

z jednej strony podtrzymywanie u odbiorcy odczuć, które charakteryzuje się jako wymagające wysiłku percepcyjnego (konstruktywnego zdumienia i zdziwienia), z drugiej – umożliwienie spotkania ze sztuką rozumianą jako zwierciadło indywidualnych przeżyć oraz własnych potencjałów twórczych²⁴. Animator jako mediator jest zatem pośrednikiem artystycznym, osobą ułatwiającą kontakt ze sztuką, to „ktoś, przy którego współudziale i twórca, i odbiorca stają się osobami ludzkimi, a sztuka w tym procesie jest ich partnerem”²⁵.

Zaprezentowany tu przegląd definicji i ról animatora kultury z całą pewnością nie wyczerpuje istniejących w teorii i praktyce animacyjnej ujęć i charakterystyk. Stworzenie pełnego ich zestawienia nie jest jednak możliwe ze względu zarówno na ramy niniejszego opracowania, jak i ogromne bogactwo spojrzeń na rolę społeczną animatora.

CECHY I KOMPETENCJE ANIMATORA KULTURY

Wielość i różnorodność sposobów definiowania animatora kultury przekłada się bezpośrednio na bogactwo i wielowątkowość bardziej szczegółowych charakterystyk, tworzonych w celu określenia cech i kompetencji, które powinien posiadać. Wskazane w poprzednim podrozdziale liczne role, jakie przypisuje się animatorom kultury, sprawiają, że wachlarz animacyjnych kompetencji wydaje się nadto rozległy, a zakres stawianych animatorom oczekiwań tak wielowymiarowy, że w zasadzie nierealny do spełnienia. W związku z tym zagadnienie cech i umiejętności współczesnego animatora kultury staje się kwestią dość problematyczną. W tym natłoku życzeń, podpowiedzi i oczekiwań nierzadko gubimy bowiem istotę i sens animacji. Analizując obszerne zestawienia pożądanых cech animatora kultury, z jednej strony można odnieść wrażenie, że są to wymogi wygórowane i trudne do urzeczywistnienia, z drugiej – na tyle ogólnikowe, że powstały po ich zsumowaniu ideał może się odnosić nie tylko do animatora kultury, lecz również do nauczyciela, menedżera, psychologa, księdza, przewodnika turystycznego – najogólniej: człowieka. Zjawisko to charakterystyczne jest zwłaszcza dla nowszych opracowań z pogranicza teorii i praktyki animacyjnej, co – jak już wspomniano – w dużym stopniu związane jest z umocnieniem się tradycyjnej wykładni animacji społeczno-kulturalnej oraz wkroczeniem jej w nowe obszary życia społecznego.

Biorąc pod uwagę dynamiczny rozwój teorii animacji w ostatnim ćwierćwieczu, mianem klasycznego już zestawienia można określić opracowanie Horsta W. Opaschowskiego, w którym autor wśród pożądanых kompetencji animatora kultury wskazał następujące cechy: wyczucie socjopsychologiczne, zdolność do wczuwania się, kontaktowość, szczerłość i otwartość, umiejętność rozwiązywania problemów, wrażliwość na sytuacje konfliktowe, pogodność, spontaniczność, uprzejmość, zaangażowanie, zdolność do entuzjazmu, gotowość do innowacji, zdolność do refleksji, tolerancję i wyrozumiałość, zdolność do kooperacji, zainteresowanie twórczością, siłę własnego „ja”, niezawodność, odpowiedzialność, samodzielność, wytrwałość, bogactwo pomysłów, radość tworzenia, zdolności organizacyjne,

24 Tamże, s. 134.

25 Tamże, s. 136.



umiejętność inicjowania, zdolność do komunikowania się, wrażliwość na procesy grupowe²⁶. Takie spojrzenie na kompetencje animatora kultury jest silnie osadzone w niemieckiej teorii animacyjnej, u której źródeł leżą idee dotyczące komunikacji, edukacji, twórczości oraz czasu wolnego.

Podobny wachlarz kompetencji animacyjnych znajdujemy w opracowaniu Jana Grada i Urszuli Kaczmarek, którzy wskazali pożądane cechy osobowe oraz umiejętności animatora kultury. Do pierwszej grupy zaliczyli: szczerłość i uczciwość, odpowiedzialność, zrównoważenie psychiczne, dużą odporność fizyczną, przyjacielski i serdeczny stosunek do ludzi, sumienność, życzliwość, poczucie humoru, sprawiedliwość, wyrozumiałość, cierpliwość, takt i urok osobisty, inteligencję, zdolność do refleksji. W grupie drugiej wskazali natomiast: umiejętności komunikacyjne, dynamikę w działaniu, umiejętność przekazywania wiedzy w sposób rzetelny oraz ciekawy, innowacyjność i kreatywność, umiejętność organizowania działań oraz wyznaczania zadań, zdolność do szybkiego podejmowania decyzji²⁷.

W grupie klasycznych już zestawień cech i umiejętności animacyjnych należy również wymienić propozycję autorstwa Barbary Jedlewskiej – o tyle ciekawą, że autorka podjęła próbę ujęcia osobowościowych kompetencji animatora w zespoły cech, wśród których wyodrębniła: cechy temperamentu (pobudliwość, ruchliwość, aktywność, przebojowość, wesołość, odporność na stres), cechy intelektu (inteligencja, bystrość, wyobraźnia, intuicja, otwartość umysłu, szeroka wiedza o kulturze, wychowaniu i człowieku), cechy społeczno-moralne (życzliwość, zaangażowanie, komunikatywność, serdeczność, empatia, aktywność, autentyczność, bezinteresowność, sprawiedliwość, odpowiedzialność, pogoda ducha, ufność), cechy woli (pracowitość, wytrwałość, konsekwencja, ambicja, obowiązkowość)²⁸.

Współczesne rozważania nad kompetencjami animatora kultury charakteryzują się dużo większą drobiazgowością i wielowymiarowością. Zestawienia cech pożądanych nierzadko tworzone są bowiem jako wynik spotkań przedstawicieli różnych nurtów animacji, co skutkuje akcentowaniem zróżnicowanych aspektów działalności animatora. Przykładem takiego zestawienia jest wykaz postulatów powstały jako owoc spotkania teoretyków i praktyków animacji podczas zorganizowanego w 2014 roku NieKongresu Animatorów Kultury. Wskazano wówczas trzy podstawowe grupy oczekiwanych cech i umiejętności animatora. Pierwszą stanowią kompetencje kulturowe, do których zaliczono: szacunek i wrażliwość wobec innych, umiejętności komunikacyjne, mediacyjne, zdolność do konstruktywnej krytyki, kreatywność, twórcze podejście do kultury, dobre wychowanie, odpowiedzialność, potrzebę własnego rozwoju, umiejętność poznawania środowiska, uznanie różnorodności, podejście niewartościujące, wyobraźnię antropologiczną. W grupie drugiej znalazły się edukacyjne kompetencje animatora. Podkreślono wśród nich szczególną wartość wiedzy z zakresu różnych dziedzin kultury, wiedzy psychologicznej i filozoficznej, jak również zdolności do dialogu. Ostatnią grupę stanowiły kompetencje zarządcze i medialne,

26 Ewa Dąbrowska, *Osoba animatora i koncepcja jego kształcenia*, dz. cyt., s. 129.

27 Jan Grad, Urszula Kaczmarek, *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce: zmiany modelu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 128.

28 Barbara Jedlewska, *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, s. 147.

w ramach których wskazano takie cechy i umiejętności, jak: myślenie strategiczne, umiejętności diagnostyczne, umiejętność delegowania obowiązków, wiedza z zakresu designu i estetyki, umiejętność zarządzania procesem grupowym, wiedza z zakresu marketingu, otwartość i tolerancja, umiejętność prowadzenia dialogu, zdolności negocjacyjne, umiejętność pozyskiwania funduszy.

Podsumowując kwestię pożądanych cech i umiejętności animatora, należy podkreślić, że stworzenie idealnego ich zestawienia, posiadającego jakąkolwiek moc regulacyjną, nie jest możliwe z racji ideowych założeń animacji. Kompetencje realizatora działań animacyjnych uwarunkowane są wieloma czynnikami: modelem animacji, w obrębie którego prowadzona jest działalność, otwartością i dynamiką tej działalności, a nade wszystko specyfiką i potrzebami grupy, z którą pracuje animator. Wśród pożądanych kompetencji animatora można co prawda wskazać pewne cechy bazowe (takie jak charyzma, kreatywność czy zdolności komunikacyjne), lecz dużą ich część stanowią kompetencje specjalistyczne, zgodne z profilem realizowanych działań (np. wspomniane już zdolności mediacyjne czy wiedza z zakresu estetyki i designu). Bez względu jednak na charakter kompetencji nie należy traktować ich w kategorii sztywnych regulacji. Są one raczej subtelnymi drogowskazami, wszak ilu animatorów – tyle wizji i związanych z nimi oczekiwań.

DYLEMATY WOKÓŁ ANIMATORA KULTURY

Złożoność roli społecznej animatora kultury przejawia się również w charakteryzującej ją dylematyczności, a niekiedy wręcz kontrowersyjności. Dynamiczny rozwój teorii i praktyki animacyjnej, wielość jej ujęć i koncepcji, otwartość i elastyczność w sferze metodyki tworzą obszerny, acz nie do końca stabilny, grunt dla animacyjnych fundamentów, co prowadzi do pojawiania się zróżnicowanych, nierzadko sprzecznych ze sobą wizji. Od lat śledzimy więc dyskusje dotyczące postaw animatora kultury. Najczęściej ogniskują się one wokół następujących opozycji: profesjonalista – hobbista, lider – jeden z nas, „jednacz” – strażnik podmiotowości, odkrywca – sublimator, idealista – pragmatyk. W odniesieniu do większości z nich w sferze rozstrzygnięć powinna obowiązywać zasada „złotego środka”, a więc swoistej równowagi, wyważenia odpowiednich proporcji. Doskonale równowagę tę określa termin „pomiedzość” użyty przez autorki *Raportu z badania „gwiazdorów animacji”*. Napisały o tym w następujących słowach:

[...] pomiedzość jako środowisko naturalne animatorów jawi się zatem nie tylko jako jedynie możliwa przestrzeń dla animacyjnych działań, ale też jako pewnego rodzaju relacja otwartości na Innego²⁹.

29 Katarzyna Binda, Katarzyna Kalinowska, Jurgita Kraužlis, Katarzyna Kułakowska, *Raport z badania „gwiazdorów animacji”*, w: *Sztuka + animacja*, red. Aleksandra Stańczuk-Sosnowska, Joanna Krupa, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 33.



IV NieKongres Animatorów Kultury w Centrum Kultury w Lublinie, 1-3 lipca 2021. Fot. Maciej Rukasz



PROFESJONALISTA VERSUS HOBBISTA

Dylemat ten stanowi jeden z najczęściej artykułowanych problemów – zarówno na gruncie teorii, jak i praktyki animacyjnej, przy czym posiada status dylematu w dużym stopniu już rozstrzygniętego. Debata nad tym, w jakim stopniu w ramach zabiegów edukacyjnych można wykształcić kluczowe kompetencje animacyjne, pojawia się zawsze przy okazji dyskusji nad programami kształcenia animatorów kultury. Badacze zdają się zgodni co do tego, że wiele ważnych kompetencji animatora powstaje w ramach umiejętności nabytych, natomiast kluczowe cechy animacyjne, takie jak charyzma, entuzjazm czy siła „ja”, są predyspozycjami osobowościowymi, które w procesie kształcenia mogą być jedynie pielęgnowane i wzmacniane. Charakteryzowany dylemat stał się punktem wyjścia rozważań m.in. dla Alicji Kargulowej. W opracowaniu zatytułowanym *Animator kultury „mimochoodem”* przytoczyła ona przykłady działań animacyjnych, które – jak napisała – nie stanowią głównego celu, ale powstają jako „produkt uboczny”, czyniąc tym samym ich realizatorów właśnie tytułowymi „animatorami mimochoodem”. Chodzi tu o licznych artystów, sportowców czy społeczników, w sposób niezamierzony zarażających innych swoimi pasjami. Realizowane przez nich działania są kolejnym dowodem na to, że talent, charyzma i atrakcyjność interpersonalna w praktyce animacyjnej znaczą dużo więcej niżli najbardziej rozległa wiedza akademicka³⁰. Podobne stanowisko zajęła Małgorzata Kopczyńska, która swój głos w tej sprawie zaprezentowała, stawiając następujące pytania:

Czy można nauczyć... charyzmy? Wszak animator taką charyzmatyczną osobowością być powinien. A jeśli to wymaganie zbyt wygórowane, czy mało tu sprecyzowane, bo nie prezentujące kryjącego się za nim założenia, to spytajmy: czy można nauczyć miłości do ludzi i autentycznego zapału do działania z nimi i dla nich?³¹

LIDER VERSUS „JEDEN Z NAS”

Równie często jak kwestie wrodzonych i nabytych kompetencji w dyskursie animacyjnym powraca zagadnienie pozycji animatora kultury w grupie. Problem ten najpełniej wyartykułował w swoim opracowaniu Leon Dyczewski, wskazując następujące różnice pomiędzy animatorem a liderem: lider stoi na przedzie grupy, podczas gdy animatora należy lokować raczej w jej środku; liderostwo akcentuje znaczenie indywiduum w grupie, w przypadku zaś animacji najważniejsza jest grupa jako całość; lider może się przeobrazić w absolutnego władcę, co w przypadku animatora nie może mieć miejsca. Najbardziej widoczna różnica pomiędzy liderem i animatorem ujawnia się jednak w momencie zakończenia działań ze społecznością lokalną. Wraz z odejściem lidera, słabną bowiem aktywność i zaangażowanie środowiska, które nie jest w stanie poradzić sobie bez osoby kierującej działaniem. W przypadku

30 Alicja Kargulowa, *Animator kultury „mimochoodem”*, w: *Akademickie kształcenie animatorów...*, dz. cyt.

31 Małgorzata Kopczyńska, *Przyczynek do dyskusji o kształceniu animatorów*, w: tamże, s. 162–163.

animatora taki efekt działań oznaczałby całkowitą porażkę, sens bowiem działań animacyjnych sprowadza się do hasła: „Animator powinien dać się zabić”, a więc chodzi o ukształtowanie samodzielnej społeczności twórczej, która do realizowania własnych celów nie potrzebuje już jakiegokolwiek przewodnika. Granica pomiędzy liderostwem a animacją jest jednak – zdaniem Leona Dyczewskiego – dość cienka, na co autor zwrócił uwagę, charakteryzując dwie sytuacje sprzyjające przekształceniu się animatora w lidera. Pierwsza z nich „leży” po stronie grupy (brak tradycji działalności społecznej i silna zależność od innych), druga po stronie animatora (bardzo silne predyspozycje do liderostwa)³².

„Animator powinien dać się zabić”, a więc chodzi o ukształtowanie samodzielnej społeczności twórczej, która do realizowania własnych celów nie potrzebuje już jakiegokolwiek przewodnika

”

Współcześnie w wypowiedziach wielu praktyków daje się zaobserwować coraz bardziej wyraźny trend odchodzenia od tej antynomii, co związane jest niewątpliwie z ustawicznym poszerzaniem się pola semantycznego pojęcia animacji. W opracowaniach o charakterze metodycznym, przybliżających formy i techniki wykorzystane w konkretnych projektach animacyjnych, odnajdujemy liczne egemplifikacje działań animacyjnych z sukcesami realizowanych przez liderów społeczności lokalnych. Mamy w tym wypadku do czynienia z dwiema odrębnymi rolami społecznymi, które w danym momencie się na siebie nakładają. Stanowiska w tej sprawie zdeterminowane są też sposobami definiowania lidera. Jeśli bowiem uznamy (tak jak głosi przytaczana przez Leona Dyczewskiego definicja), że lider jest osobą zajmującą w działaniach grupowych pozycję centralną, i to do tego stopnia centralną, że nie potrzebuje on ze strony współdziałających jakichkolwiek stymulacji, wówczas stawianie znaku równości pomiędzy liderem a animatorem będzie co najmniej dużym nadużyciem. Jeśli jednak postawę lidera będziemy utożsamiać z zarządzaniem projektem animacyjnym i organizowaniem działań animacyjnych (jak to czyniła autorka Raportu z badania „gwiazdorów animacji”), wówczas granice między obiema rolami nierzadko będą ulegać zatarciu. Inaczej wtedy będziemy spoglądać na opisywaną tu dychotomię, która w przywoływanym raporcie określona została jako „akuszer kontra dowódca”³³. Animatorem dowódcą autorki nazwały osobę wspomagającą projekt w kwestiach menedżerskich, mającą nie tylko zdolność współdziałania z ludźmi, ale również umiejętności taktyczne i kierownicze. Napisały, że jest on

32 Leon Dyczewski, *Pozycja i zadania animatora – lidera w społeczności lokalnej*, w: *O kulturze na wsi. Materiały z sejmików regionalnych przed Krajowym Kongresem Kultury Wsi*, red. Amatol J. Omelaniuk, Krajowy Ośrodek Dokumentacji Regionalnych Towarzystw Kultury, Wrocław–Ciechanów 1997, s. 11–13.

33 Katarzyna Binda i inni, *Raport z badania „gwiazdorów animacji”*, dz. cyt., s. 32.



[...] niczym przewidujący wojskowy strateg, obiektywny, zaradny, przewidujący. I choć wydawać by się mogło, że jego działaniom przyświeca jedynie cel, do którego konsekwentnie na czele oddziału dąży, to Animator-Dowódca nie ztraca ważnego „współczynnika humanistycznego”, choć zwykle nawet emocje towarzyszące projektowi chce uporządkować. Rola Dowódcy przysługuje jedynie wytrawnym animatorom, zahartowanym w bojach wojakom, niezłomnym w działaniu, a jednocześnie wyczulonym na potrzeby oddziału³⁴.

Po drugiej stronie autorki postawiły animatora akuszerza – aktywnego słuchacza, empatycznego partnera, który

[...] czynnie wspomaga proces dążenia do celu projektu i zachodzącą w trakcie przemianę uczestników. Chce słuchać i być otwartym. Jest nastawiony na proces, zapewnia warunki do spokojnych narodzin pomysłów, pomaga projektom przychodzić na świat³⁵.

W takim rozumieniu te dwie postawy nie tylko się nie wykluczają, ale wręcz uzupełniają.

„JEDNACZ” VERSUS STRAŻNIK PODMIOTOWOŚCI

Dylemat ten ma swoje uzasadnienie w swoistej dwoistości ujawniającej się w podstawowych założeniach animacji społeczno-kulturalnej, która z jednej strony odnosi się do jednostki – odkrywania, wspomagania i rozwijania jej potrzeb oraz potencjałów, z drugiej – uwypukla rolę grupy społecznej, dążąc do jej integrowania oraz stymulowania: „w działalności animacyjnej tak samo jest ważna aktywność, która służy wspólnemu dobru, jak i ta, która służy poszczególnym jednostkom”³⁶. Owa dwoistość wyróżnia animację spośród innych koncepcji działalności społeczno-edukacyjnej. Rodzi jednak również pytania o to, w jaki sposób w projektach animacyjnych realizowanych w grupach bądź społecznościach lokalnych wyważyć proporcje pomiędzy dobrem jednostkowym a zbiorowym. Innymi słowy, czy animator kultury powinien być przede wszystkim strażnikiem podmiotowości, indywidualności, jednostkowych potrzeb i potencjałów, czy też – zgodnie z określeniem Kazimierza Kornilowicza – „jednaczem” posiadającym dar społecznego zespalania gromady, spajającym nierzadko głęboko zróżnicowane oczekiwania i pragnienia³⁷.

Zarysowana tu złożoność roli animatora kultury stała się tematem rozważań m.in. Ewy Bobrowskiej, która w następujący sposób wypowiedziała się w tej kwestii:

34 Tamże, s. 32–33.

35 Tamże, s. 32.

36 Barbara Jedlewska, *Animatorzy kultury wobec...*, dz. cyt., s. 35.

37 Olga Czerniawska, *Wstęp. Kazimierz Kornilowicz jako organizator i badacz oświaty dorosłych*, w: Kazimierz Kornilowicz, *Pomoc społeczno-kulturalna dla młodzieży pracującej i dorosłych: wybór pism*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 52.

[...] w tekstach na temat animacji przypisuje się jej często bardzo ambitne cele – nie ma to jednak lub nawet nie może mieć przełożenia na realne działania. Trwała i pełna zgodność między dążeniami jednostki a wspólnotą jest w zasadzie niemożliwa. Jeśli do niej dochodzi, to dzieje się to kosztem indywidualnej wolności. Dlatego oczekiwania, że taką jedność można uzyskać w wyniku animacji, są po prostu nierealistyczne³⁸.

Cele animacji powinny się ogniskować wokół rozwijania i wzmacniania w uczestnikach poczucia podmiotowości oraz organizowania współpracy na takich zasadach, które poszczególnym osobom umożliwią udział w ustalaniu wspólnych dążeń.

”

Opisywany dylemat staje się jeszcze bardziej złożony, jeśli do oczekiwań jednostkowych i grupowych dodamy także potrzeby samego animatora. Niemożność pogodzenia oczekiwań wszystkich stron procesu animacyjnego sprawia, że cele animacji powinny się ogniskować wokół nie tyle zaspokajania czyichkolwiek potrzeb, ile rozwijania i wzmacniania w uczestnikach poczucia podmiotowości oraz organizowania współpracy na takich zasadach, które poszczególnym osobom umożliwią udział w ustalaniu wspólnych dążeń³⁹.

ODKRYWCA VERSUS SUBLIMATOR

Zaakcentowany wyżej problem zróżnicowanych (a niekiedy wręcz sprzecznych) oczekiwań uczestników procesu animacyjnego powraca przy okazji kolejnego dylematu animatora, u którego źródła leżą z jednej strony postmodernistyczne, z drugiej zaś humanistyczno-edukacyjne konteksty animacji. Te pierwsze każą respektować i wspierać indywidualne preferencje i wybory jednostek, akcentują konieczność poszanowania różnorodności, autonomii, podmiotowości i prawa do odmienności. Podkreślają tym samym znaczenie niewartościujących postaw animatora kultury, nadając mu status przede wszystkim odkrywcy potrzeb. Z drugiej strony mamy humanistyczno-edukacyjne konteksty animacji, zakładające pewną misyjność oddziaływań animacyjnych i nakładające na animatora kultury rolę edukatora w mniejszym bądź większym stopniu kształtującego indywidualne wybory. W takim rozumieniu samo odkrycie potrzeb jednostkowych bądź grupowych jest tylko początkiem animacyjnych zabiegów, które ostatecznie powinny prowadzić do ich sublimowania. Pogląd taki prezentuje m.in. Dzierżymir Jankowski, który podkreślił konieczność zaangażowania

38 Ewa Bobrowska, *Animacja jako teoria normatywna oraz teoria zmiany społecznej*, w: *Animacja kultury: współczesne dyskursy teorii i praktyki*, red. Dariusz Kubinowski, Urszula Lewartowicz, Wydawnictwo „Makmed”, Lublin 2013, s. 30–31.

39 Tamże, s. 31.



się animatora w realizację wysokich wartości oraz w procesy sublimacji życia kulturalnego animowanych. Pomoc w zaspokajaniu potrzeb kulturalnych odczuwanych przez jednostki oraz schlebianie ich dotychczasowym przyzwyczajeniom i nawykom to – zdaniem Dzierżymira Jankowskiego – niewystarczające cele działań animatora, który w świecie dynamicznych przemian społeczno-kulturowych powinien być przede wszystkim edukatorem oraz moderatorem dialogu aksjologicznego⁴⁰. Upowszechnianie wartości duchowych jest, jak podkreśliła Barbara Jedlewska, nadrzędnym obecnie zadaniem animatora kultury. Autorka przypisała mu rolę architekta, który tworzy przestrzenie kultury stwarzające możliwość doświadczania autentycznych wartości, pomagając kształtować dystans wobec współczesnych trendów konsumpcyjnych⁴¹.

Opisywany dylemat najpełniej chyba spośród wszystkich tu charakteryzowanych uwypukla aspekt otwartości ideowej animacji, pozostawiając rozstrzygnięcia dotyczące sublimacji potrzeb indywidualnym wizjom animacyjnym. Jakkolwiek jednak rozumieć będziemy rolę animatora w tym obszarze, powinniśmy pamiętać o tym, że na końcu każdego działania animacyjnego stoi człowiek – z całym bogactwem swojej osobowości i indywidualności. Założenie to powinno być kluczowe, jeśli chodzi o próby wypracowania ewentualnych konsensusów. A są one możliwe również w tej kwestii, zwłaszcza jeżeli uznamy, że część współczesnych trendów kulturowych mających wpływ na jednostkowe kulturowe wybory posiada walory edukacyjne (jak choćby zróżnicowana pod względem estetycznym tzw. kultura popularna). Stanowisko takie zaprezentował m.in. Witold Jakubowski. Jego zdaniem, również w zjawiskach zaliczanych do kultury popularnej tkwi istotny potencjał edukacyjny. Autor dostrzegł go przede wszystkim w charakteryzującej ją dyskursywności, ujawniającej się w odniesieniu do konkretnych wydarzeń i procesów, z którymi odbiorcy w pewnym stopniu zawsze są związani emocjonalnie⁴².

IDEALISTA VERSUS PRAGMATYK

Misyjność roli społecznej animatora akcentowana jest w zasadzie od początku formowania się animacyjnej teorii. Fakt, że animacja zrodziła się jako idea, w której upatrywano szans na dokonanie społeczno-kulturowej transformacji, miał bezpośrednie przełożenie na postrzeganie animatora w kategoriach wizjonera. Wraz z rozwojem gospodarki rynkowej w coraz większym stopniu zaczęto uwypuklać z kolei kwestie skuteczności jego działań, osadzonych już nie tylko w wizji „lepszego jutra”, ale również w twardych warunkach

40 Dzierżymir Jankowski, *Edukacyjne intencje i aspekty animacji kulturalnej*, w: *Dylematy animacji kulturalnej...*, dz. cyt.

41 Barbara Jedlewska, *Misja i prestiż współczesnego animatora kultury*, w: *Dom kultury w XXI wieku: wizje, niepokoje, rozwiązania*, red. Barbara Jedlewska, Bohdan Skrzypczak, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2009, s. 116.

42 Witold Jakubowski, *Kultura popularna jako przestrzeń działań animacyjnych*, w: *Tworzyć, zmieniać, aktywizować...*, dz. cyt., s. 26.

podażowo-popytowych. Sytuacja ta zrodziła wiele pytań o charakter inicjowanych przez animatora działań – nierazko sprzecznych, biorąc pod uwagę przywołane już kategorie podaży i popytu. To, co jest bowiem interesujące z punktu widzenia animatora, nie zawsze będzie odpowiadać potencjalnym uczestnikom. Dylemat ten wiąże się więc w pewnym stopniu z opisaną już kwestią odkrywania i sublimowania potrzeb kulturalnych, ale ma też jeszcze inny ciekawy wymiar, artykułowany w literaturze przedmiotu przy użyciu opozycji: animator – menedżer, zasadzającej się na humanistycznym oraz ekonomicznym sposobie rozumienia kultury. Zdaniem Janusza Gajdy, płaszczyzną umożliwiającą komplementarne ujmowanie animacji i menedżeryzmu jest pedagogika kultury – a konkretnie jej współczesna wykładnia w postaci idei nowego humanizmu, głosząca m.in. ujmowanie jednostki w kategoriach „być” oraz „mieć”, co jest równoznaczne z dostrzeganiem obok wartości duchowych, również wartości o charakterze utylitarno-konsumpcyjnym⁴³. Takie spojrzenie na działalność animacyjną wpisuje się w specyfikę współczesnej działalności kulturalnej, która – jak zaznaczył Dariusz Kubinowski – posiada charakter synkretyczny, umożliwiający skuteczne łączenie myślenia humanistycznego i ekonomicznego. Wątpliwości, jakie rodzą się w związku z opisywanym dylematem, autor rozwiązał, udzielając odpowiedzi na dwa kluczowe pytania:

Czy w dzisiejszych realiach animator kultury może pozwolić sobie na luksus postawy humanisty, romantyka – „z głową w chmurach”? Nie, bo odpowiedzialność za społeczność, organizację jest wspólna. Czy menedżer działalności kulturalnej ma prawo – powołując się na aktualną mizериę finansową – stać na niewzruszonym stanowisku wyłącznie komercyjnego jej wymiaru? Nie, bo zasadniczym celem jego menedżerskiej pracy jest obrona wartości humanistycznych. Zrozumienie tego nieuchronnego sprzężenia zwrotnego staje się warunkiem sprostania wyzwaniom, przed jakimi stoi dziś sfera działalności kulturalnej w naszym kraju⁴⁴.

* * *

Podjęta w niniejszym opracowaniu próba charakterystyki roli społecznej animatora kultury pokazuje jej złożoność i wielowymiarowość. Składa się bowiem na nią szereg rozmaitych ról szczegółowych, które ujawniają się w zależności od przyjmowanego i uprawianego modelu animacji, specyfiki grupy, celów stawianych przy realizacji konkretnych działań. Owa otwartość i wielopłaszczyznowość roli społecznej animatora może być traktowana zarówno jako atut, jak i pewnego rodzaju mankament. Jej aspekt pozytywny sprawdza się przede wszystkim do ochrony przed przejawami przemocy symbolicznej sztywno

43 Janusz Gajda, *Pedagogika kultury w zarysie*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2006, s. 132.

44 Dariusz Kubinowski, *Synkretyczny charakter profesjonalnej działalności kulturalnej*, w: *Akademickie kształcenie animatorów...*, dz. cyt., s. 47.

określającej ramy danej profesji. Należy się więc zgodzić z Markiem Krajewskim, który podkreślił, iż:

[...] główną wartością animacji jest to, że jest ona wielością – idei, działań, narzędzi i celów. Ta wielość chroni ją przed apodyktycznością tak charakterystyczną dla wielu praktyk pedagogicznych i sprawia, że jej ważną częścią jest permanentne samouczenie się⁴⁵.

Jednak wielość spojrzeń na rolę społeczną animatora może się stać pojęciową pułapką, szczególnie dla niewprawionych jeszcze realizatorów działań animacyjnych. Stąd wynika postulat usystematyzowania rozmaitych jej aspektów, zasadny tym bardziej, że działalność w zakresie animacji mogą dziś realizować profesjonaliści i hobbisci, liderzy i nie-liderzy, idealiści i pragmatycy, a więc wszyscy, którym bliskie są różne konteksty szeroko pojmowanej kultury.



45 Aleksandra Szumańska, Marek Krajewski, *Animacja: wielość idei, działań, narzędzi, celów*, w: *NieKongres Animatorów Kultury...*, dz. cyt., s. 53.



PRAKTYK UTOPII

Rozmowa skrzy się refleksami wszystkich tematów poruszanych w *NieAntologii*. Można ją potraktować jako check-listę tematów ważnych w edukacji osób, które dla społeczeństwa staną się ambasadami kultury i sztuki. Jednym z ciekawszych wątków dyskusji jest kwestia komunikacji z odbiorcami, ale komunikacji zaangażowanej i krytycznej względem otaczającej nas rzeczywistości. Zofia Dworakowska zwraca uwagę, że dzisiejsza animacja kultury

odwołuje się do stereotypowych działań i metod. Zatraciła ważny dla mnie aspekt emancypacyjny i krytyczny. Ten typ działań nie może się ograniczać do bezrefleksyjnej afirmacji i pozytywnego bycia razem – powinien także być otwarty na spór, różnicę zdań i tworzyć przestrzeń negocjowania znaczeń.

Jak mówić, żeby kogoś poruszyć, zwrócić jego uwagę, ale bez przesady prowadzącej do odrzucenia? W naszym społeczeństwie zarówno jedno jak i drugie stało się ostatnio wyzwaniem. Wyważenie tych napięć, zbalansowanie głosów, szczególnie w dziedzinie

współczesnego odbioru sztuki, to zadanie dla narratora szczególnie czułego na tematy wrażliwe, które stoją względem siebie w opozycjach.

Wszystko jest klarowne, jeśli krytycyzm twórców kultury i sztuki dotyczy spraw ogółu, kiedy np. trzeba bronić „lud” przed dyskryminacją ze strony „elit”. Sprawy się komplikują wraz ze wzrostem złożoności współczesnego świata. Dziś zaangażowanie w sprawy społeczne oznacza czasem także obronę „elit” przed „ludem”. Jak robić te dwie rzeczy równocześnie? Wektorów możliwych dyskryminacji i wartości wymagających obrony jest tak dużo, że nawet najlepsze wykształcenie i obycie nie gwarantują znalezienia dobrej strategii. Wśród jej poszukiwaczy znajdziemy zarówno artystę-prowokatora, jak i animatora-pozytywistę. Na tym tle inspirująco współbrzmia głosy Janusza Byszewskiego, któremu brakuje „myślenia utopijnego czy wręcz wizjonerskiego” i „radikalnej wyobraźniowości” oraz Agaty Skórzyńskiej proponującej „pójście w stronę pragmatycznie zorientowanej utopijności”.

SZTUKI SPOŁECZNE. KSZTAŁCENIE I PRAKTYKA

Iwona Kurz

IWONA KURZ: Proponowany temat naszej dyskusji: „Sztuki społeczne – kształcenie i praktyka” być może należałoby przeformułować w pytanie: „Po co w ogóle sztuki społeczne?”. Z formalnej perspektywy Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego jest teraz w sytuacji przełomowej – prowadzoną przez blisko trzydzieści lat specjalizację animacja kultury zamieniamy na studia magisterskie, przy tej okazji zmieniając też nazwę. Zmiana ta dokonuje się jednak w nowym kontekście społecznym – i chciałabym, żebyśmy właśnie o nim, o znaczeniu i możliwości działania w kulturze dziś, dyskutowali.

To kontekst wielowymiarowy. Po pierwsze, domaga się on przemyślenia doświadczenia trzydziestu lat – od 1989 roku – pracy w tak zwanym społeczeństwie demokratycznym, pracy metodami sztuki, animacji kultury, edukacji kulturalnej. Animacja kultury jako wyrazista idea bardzo silnie związana jest z narodzinami nowej Polski w 1989 roku i z takimi ówczesnymi koncepcjami, jak małe ojczyzny, zwrot ku lokalności, decentralizacja.

Po drugie, bardziej lokalnie, z perspektywy uniwersytetu, mamy nową ustawę o szkolnictwie wyższym. Kładzie ona między innymi nacisk na „współpracę z otoczeniem społeczno-gospodarczym”, postulując, by uniwersytet wychodził poza swoje bramy. Powodzenie tego postulatu – realizujemy go od dawna – mierzone ma być jednak w twardych liczbowych danych, co niekoniecznie sprzyja pracy za pomocą „miękkich” metod społecznych. Kwestia akademickiego, systemowego kształcenia „kadr kultury” ciągle zresztą nie została rozwiązana.

Po trzecie, funkcjonujemy wobec określonej rządowej polityki kulturalnej, która ma swoje konsekwencje. Mamy dziś do czynienia z redukcją konserwatywną, ze zwrotem ku dziedzictwu i pamięci raczej niż ku wypracowywaniu aktywnych i otwartych postaw obywatelskich. Kolejny problem wynikający z obecnej polityki kulturalnej to relacja pomiędzy państwowymi i samorządowymi instytucjami kultury a trzecim sektorem, wyraźnie przeżywającym kryzys wynikający z ograniczeń finansowania i nowego zdefiniowania jego zadań, w efekcie między innymi scentralizowania trzeciego sektora w instytucji „narodowej”.

Po czwarte, oczywiście, i to jest najszerza kwestia, stoimy przed rozlicznymi wyzwaniami globalnymi, o których w Polsce ciągle za mało i zbyt nieuważnie myślimy – dotyczą

Iwona Kurz, Rozmowy. *Sztuki społeczne. Kształcenie i praktyka*, „CzasKultury.pl”, 18 września 2019. Dyskusja z udziałem Janusza Byszewskiego, Zofii Dworakowskiej, Agaty Skórzyńskiej, Bogny Świątkowskiej i Wojtki Ziemiłskiego, podział tekstu pochodzi od red. *NieAntologii*, źródło: <http://czaskultury.pl/czytanka/sztuki-spoeczne-ksztalcenie-i-praktyka/>.





one między innymi konsekwencji modelu kapitalizmu, w którym żyjemy, oczywiście katastrofy klimatycznej, ale też nasilającego się w całej Europie podziału na centra i peryferie, wielkie miasta i prowincję, wskazującego na dwa nierówne tempa życia oraz odmienne zespoły potrzeb i oczekiwań.

Animacja kultury zawsze się definiowała jako praktyka nastawiona na społeczności lokalne, więc po piąte wreszcie, w związku z tymi wszystkimi zmianami powraca rzecz jasna pytanie o możliwości działania w kulturze za pomocą metod i środków sztuki. I o to, jak przygotowywać do takiej działalności.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Decyzja o zmianie wynika z trwającej kilka lat debaty wewnętrznej w Instytucie oraz właśnie z potrzeby odpowiedzi na to, jak bardzo świat zmienił się w ostatnich dekadach. Jest to związane także z tym, jak bardzo rozszerzyło się obecnie rozumienie „animacji kultury”; ta nazwa znaczy obecnie wszystko – od organizacji czasu wolnego w hotelach i imprez urodzinowych dla dzieci do zarządzania domami kultury – i głównie odwołuje się do stereotypowych działań i metod. Zatraciła ważny dla mnie aspekt emancypacyjny i krytyczny. Ten typ działań nie może się ograniczać do bezrefleksyjnej afirmacji i pozytywnego bycia razem – powinien także być otwarty na spór, różnicę zdań i tworzyć przestrzeń negocjowania znaczeń.

”

Przymiotnik „społeczny” podkreśla dzielenie wspólnej przestrzeni, w której może nie do końca się dogadujemy, ale jesteśmy razem, przyjmując pewien „protokół rozbieżności”.

Sztukę traktujemy jako jedną z praktyk kulturowych, a liczba mnoga – sztuki – wskazuje dystans wobec jedynej, uświęconej wizji sztuki. Przymiotnik „społeczny” podkreśla, że najbardziej nas interesuje reakcja na rzeczywistość społeczną oraz poszukiwanie warunków – jakkolwiek patetycznie to brzmi – umożliwiających bycie razem. Bycie razem, ale w różnorodności, dzielenie wspólnej przestrzeni, w której może nie do końca się dogadujemy we wszystkich kwestiach, ale jesteśmy razem, przyjmując pewien „protokół rozbieżności”. Już nasze studia traktujemy jako praktykowanie tego typu bycia razem, poszukiwania form i praktyk, które taką koegzystencję, opartą na różnorodności umożliwią. Same studia są więc rodzajem praktyki społecznej, która ma infekować rzeczywistość, wprowadzać w nią nowe formy współpracy, ale też praktykowania konfliktu, który nie niszczy.

IWONA KURZ: Jak ten instytucjonalny wymiar edukacji wygląda z perspektywy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza?

AGATA SKÓRZYŃSKA: Najpierw powiem, że absolutnie zgadzam się ze wszystkim, co Zofia Dworakowska powiedziała o „animacji kultury”. Kształcąc animatorki i animatorów w Poznaniu, mamy to samo poczucie. Nigdy nie mieliśmy oddzielnej specjalności, raczej cały

program kulturoznawstwa poznańskiego przepełnia ta perspektywa w różnych formach. Przez ostatnie lata sytuacja się jednak zmieniła. Jeszcze 10–15 lat temu wymiar krytyczno-emancypacyjny był dla studentów oczywisty, a dzisiaj musimy wyrwać tę praktykę z sektora usług. Coraz wyraźniej zatem pojawia się pytanie, jaki nowy cel, w nowym kontekście i edukacyjnym, i instytucjonalnym, postawimy sztuce i działaniu twórczemu. A także o charakter relacji w trójkącie obejmującym środowisko akademickie, artystów oraz instytucje: edukacyjne, artystyczne czy kulturalne. Dla poznańskiego Centrum Praktyk Edukacyjnych (CPE) od początku ważne było włączanie w program szkół. Również po to, żeby spróbować rozbić jeden z murów definiujących naszą rzeczywistość społeczną – ten, który dzieli ludzi zajmujących się edukacją różnych grup.

Bardzo zatem kibicuję zmianie pojęcia, ale też zmianie form funkcjonowania w praktyce instytucjonalnej. Jednocześnie boję się dokładnie tego samego, co się działo przez całe lata z animacją, czyli braku rozwiązań systemowych. CPE chciało współpracować nie tylko z twórcami i nauczycielami, ale również z akademikami i akademiczkami, tyle że w innej roli niż zwykle – nie diagnostów czy ekspertów, ale osób wchodzących w realne sytuacje codzienne z tymi, których uczą. Zmiany wprowadzane obecnie na uniwersytecie tego nie ułatwią. Obawiam się, że tak zwana trzecia misja uniwersytetu, czyli właśnie współpraca z otoczeniem społeczno-gospodarczym, jest zupełnie inaczej rozumiana przez nas i przez decydentów.

IWONA KURZ: Powszechne jest odczucie, że nawet jeśli coś się w Polsce udało w ostatnich 30 latach, to raczej nie szkoła. To zaniedbania systemowe i wieloletnie, zawinione przez wiele rządów. To na przykład nierozwiązana kwestia obecności edukacji kulturalnej w szkołach. Stąd pytanie do Janusza Byszewskiego, który wiele lat pracował w dziedzinie edukacji nieformalnej osadzonej w instytucji kultury. Instytucji, która notabene przedefiniowała ostatnio swój profil, rezygnując z funkcji domu kultury, jak to pejoratywnie określono, na rzecz przestrzeni sztuk wysokich. Jak ta nowa sytuacja i te minione 30 lat wygląda z twojej perspektywy?

JANUSZ BYSZEWSKI: Dla ścisłości – ja zajmuję się animacją już 40 lat. Przygotowywałem się do dyskusji również spoglądając wstecz i mam poczucie, że wracamy dziś do pewnych intuicji i wątków, które pojawiały się w latach 60. i później. Widzę dziś raczej zmianę akcentów i intensywności niektórych kategorii, a nie rewolucję. Dla mnie taką ważną kategorią, już przywołaną, jest spotkanie, tworzenie relacji, ale nie w sensie sztuk relacyjnych jak u Bourriada, lecz budowania relacji między uczestnikami.

Ważne pytanie, które się z tym wiąże, pojawiło się już podczas wielkiej dyskusji na konferencji Instytutu w Kuklach i w Sejnach w kwietniu 2000 roku – czy w ogóle można wykształcić animatorów kultury? Czy to nie jest raczej postawa, sytuacja, w której możemy jedynie wzmocnić i ewentualnie nieco kształtować wcześniej obecne nastawienia? To ważne i stale powracające pytanie związane z kształceniem określonej postawy, otwartości i wrażliwości społecznej.

Kolejna rzecz to brak dziś myślenia utopijnego czy wręcz wizjonerskiego. Myślenia i rozwijania wyobraźni, radykalnej wyobraźniowości. Czy my i uczestnicy naszych warsztatów możemy sobie wyobrazić ten świat trochę inaczej? Musimy zakłócić schematy, w których funkcjonuje świat. Potrzebujemy nowej wizji społecznej.



BOGNA ŚWIĄTKOWSKA: Zaproponuję kilka wątków, które być może nie spodobają się tutaj. Otóż, jak sądzę, artyści nie interesują się sztuką. Artyści interesują się życiem społecznym, nauką, geologią, kosmosem, sąsiadami. Co jednak groźne, to otoczenie, tak interesujące dla artystów, nie interesuje się ani nimi, ani sztuką. Tymczasem zależy nam na realizacji postulatu użytkowania sztuki i kultury przez życie społeczne, przeniknięcia tych dwóch obszarów, które dzisiaj są oddzielone murami instytucji, zarówno naukowych, jak i artystycznych. Artyści marzą o tym, by stać się częścią maszyny społecznej, a oddzielenie, które przeszkadza w osiągnięciu pewnego utopijnego punktu rozwoju, stale się odbudowuje, choć kolejne pokolenia stawiają ten postulat, chcą zejść niżej, pracować ze społecznością, inspirować się nią; czy to będą Gardzienice, czy to będzie Artur Żmijewski. W tym kontekście to dla mnie ważny postulat, byśmy nie myśleli tylko o świecie kultury. Najprostszy przykład to projektowanie miasta. Przez ostatnie 17 lat, odkąd się temu przyglądam, samorządy w całej Polsce wydały olbrzymie pieniądze na finansowanie projektów związanych z prezentacją sztuki, kultury w przestrzeni publicznej. Nie znam natomiast ani jednej sytuacji, w której samorząd zaprosiłby artystę do projektowania przestrzeni publicznej – współodpowiedzialnie z architektami czy urbanistami.

”

Nie znam ani jednej sytuacji, w której samorząd zaprosiłby artystę do projektowania przestrzeni publicznej – współodpowiedzialnie z architektami czy urbanistami.

To jest miara naszej dotychczasowej porażki. Możemy też dziś nałożyć mapę aktywności animacyjnej na mapę największej bierności wyborczej w Polsce. Być może to jest właśnie czynnik, który powinien uwzględnić programy kształcenia i działania sztuk społecznych – sztuki wchodzącej głęboko w społeczność. Artyści próbują przekroczyć bariery oddzielające ich od życia społecznego, mają dużo dobrych chęci, ale niekoniecznie mają narzędzia, które pozwalają im złapać kontakt z materią, z którą się mierzą. Zbyt często mówią do ludzi językiem niezrozumiałym, nie przyjmują sygnałów z zewnątrz. Są zainteresowani swoją wewnętrzną pracą. Co gorsza, często są bardzo z siebie zadowoleni, bo wykonali kawał roboty: pojechali i spotkali się sześć razy ze społecznością lokalną, a następnie podarowali jej pracę, która może nawet stoi tam nadal – w szkole, domu kultury albo na jakimś rondzie. Ale nie działa.

Czy zatem zadaniem dla animacji kultury rozumianej szerzej jako sztuki społeczne miałyby być trwałe wnikięcie sztuki w życie społeczne? Jeśli tak, to musimy porzucić myśl, że to się będzie odbywało jedynie w obszarze kultury artystycznej. Nie wystarczy, że studenci pojedą na praktyki do muzeum czy galerii, że praca będzie się odbywała w bezpiecznym środowisku, w którym nasze kody są zrozumiałe. Praktyki powinny się odbywać w bankach, w firmach, w przedsiębiorstwach – w zupełnie innych relacjach, gdzie funkcjonowanie artysty, sztuki czy w ogóle konceptu kultury rzeczywiście będzie mogło skonsolidować się z życiem społecznym.

Gdyby *Tęcza* Julity Wójcik została zaprezentowana na dziedzińcu Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, jak planowano, miałyby zupełnie inny zasięg i zupełnie inne pole rażenia niż kiedy została ulokowana na placu Zbawiciela, stając się w efekcie sejsmografem pozwalającym wyczuć kierunki rozwoju naszego życia społecznego i politycznego. Przy czym oczywiście ani Julita Wójcik, ani władze miasta nie miały zielonego pojęcia, jakie demony wyciągną spod ziemi. W tym też leży odpowiedzialność osób, które wkraczają w życie społeczne z obietnicą, zawsze przecież bez pokrycia ze względu na wielkie skomplikowanie relacji, w których uruchamiane są działania artystów.

To przestaje być bezpieczne. Nie można przewidzieć konsekwencji wejścia z działaniem artystycznym czy kulturalnym w złożoną sferę wielokrotnie przecinających się, czasem sprzecznych ze sobą żywiołów. Widzę też, jak bardzo potrzebują wsparcia, teoretycznego i praktycznego ci odważni ludzie, którzy siłą wewnętrznego imperatywu bądź też ważnej dla nich idei, wchodzą ze swoimi nikłymi narzędziami w środowisko, które następnie przejmuje kontrolę nad ich działaniem, wytwarza jego sensy. Sterowalność działaniami kultury w świecie społecznym jest naprawdę niewielka.

Pojechali i spotkali się sześć razy ze społecznością lokalną, a następnie podarowali jej pracę, która może nawet stoi tam nadal. Ale nie działa.

”

IWONA KURZ: To, co mówisz, pokazuje, jak ważna jest dziś praca nad podstawowymi znaczeniami, poczynając od pojęcia kultury – nie na poziomie abstrakcyjnych definicji, ale właśnie praktyk społecznych. Z badań GUS na temat wykorzystania 500+ w budżetach domowych wynika na przykład, że w żadnej mierze nie wzrosły wydatki na kulturę. Jak jednak rozumiano tu kulturę? Przede wszystkim jako zakup nośników treści (płyty, książki) i biletów na wydarzenia artystyczne. Jednocześnie jednak za te dodatkowe pieniądze często kupowany sprzęt elektroniczny, który przecież jest również narzędziem dostępu do kultury.

Są już zresztą badania aktywności kulturalnej, między innymi na zamówienie Urzędu m.st. Warszawy, które wyraźnie oddzielają dwa poziomy zaangażowania w kulturę, ale też oba badają – jeden, który jest uczestnictwem w tak zwanej kulturze wysokiej, wiąże się z aktywnym udziałem w wydarzeniach artystycznych, i drugi, który definiuje praktyki kulturalne jako codzienne aktywności czasu wolnego, na przykład grillowanie, ale które w całości wcale nie muszą być wyłączone spod możliwej działalności artystów czy animatorów. To nie musi być pole odseparowane od tego, które wyznaczają muzea czy galerie.

WOJTEK ZIEMILSKI: Bogna Świątkowska powiedziała o kilku rzeczach, które są tyleż ciekawe, co kontrowersyjne, a dotyczą kwestii najistotniejszej dla sztuk społecznych – a mianowicie sprawczości. Nawet przykład *Tęczy* Julity Wójcik pokazuje, jak trudno jest stwierdzić, co i jak jest skuteczne. Skuteczność miałyby tu polegać na stworzeniu diagnozy społecznej. Jednocześnie jednak można to odczytać odwrotnie – jako działanie artystki pakującej się w świat, z którym chce wejść w dialog, ale używa języka obcego dla tego świata. Czy tego



chcemy? Czy chcemy sztuk społecznych, które będą wywoływać erupcję, które będą coś przełamywać? Zamiast budować społeczeństwo, w którym dochodzi do spotkania, wytwarza się tu raczej sytuacja licytacji: „Czy zdążę podpalić?” – „Czy zdążę założyć kamerę?” – „Czy znajdę substancję łatwopalną?” – „Czy zdążę to pokryć substancją niepalną?”

BOGNA ŚWIĄTKOWSKA: Żyjemy przecież w świecie niebinarnym. Musimy się pożegnać z prostym podziałem na dobre albo złe, skuteczne albo nieskuteczne, coś, co wchodzi, albo co nie wchodzi. *Tęcza* Julity Wójcik zrobiła to wszystko, o czym powiedział Wojtek Ziemilski – i jeszcze więcej. Rezultaty są zawsze niepewne.

”

Czy chcemy sztuk społecznych, które będą wywoływać erupcję? Zamiast budować społeczeństwo, w którym dochodzi do spotkania.

WOJTEK ZIEMILSKI: Stawia to jednak w bardzo ciekawej pozycji artystkę. Z jednej strony dąży ona do pewnego rodzaju sprawczości – elegancko nazywanej performatywnością. Wyraźny jest w tym rys utopijny, związany z tym, że dochodzi do spotkania i wspólnie zmierzamy gdzieś dalej. Z drugiej strony ja również dążę gdzieś jako artysta i mam pewną strefę autonomii, niepodlegającą tak łatwo instrumentalizacji. Zwłaszcza w kontekście instytucjonalnym wywołuje to ciekawe napięcie. Samo hasło „sztuki społeczne” rozumiem jako otwarcie właśnie na tę napiętą strunę, na grę między budowaniem mojego języka czy naszego artystycznego języka, a otwieraniem się na to, co poza nim. Nie nazywałbym tego przestrzenią poza kulturą. Bliższa jest mi wizja, w której raczej poszerzamy rozumienie kultury.

AGATA SKÓRZYŃSKA: Nie należy też negować kontekstu instytucjonalnego. Będę tego bronić, bo po prostu nie możemy się pozbyć sieci instytucji, instytucjonalnego funkcjonowania twórczości i edukacji. To wywołuje napięcia, wręcz ma wywoływać napięcia, ponieważ instytucja to nie jest przyjazne środowisko, w którym mamy się po prostu cieszyć miłą atmosferą. Napięcia i konflikty często zresztą sprzyjają projektom, które się w tym środowisku realizuje.

Druga kwestia dotyczy sprawczości. Trudno, żebyśmy oczekiwali zmiany systemowej, która nastąpi w przewidywalnej perspektywie na przykład w efekcie nowego programu studiów. Żadna pojedyncza inicjatywa czy projekt nie mogą przynieść takiej zmiany. Przez 30 lat w Polsce takich inicjatyw było wiele. Jednocześnie przynosiły one efekty, prowadziły do spotkań twórcy, artystki, społecznika, aktywistki, samorządowców i mieszkańców, przynosząc oczekiwane skutki. Zgadza się, że to jest nieprojektowalne w pełni i nieprzewidywalne. Proponowałaby jednak pójście w stronę pragmatycznie zorientowanej utopijności.

Jesteśmy też w sytuacji kryzysowej związanej z rozumieniem kompetencji kulturowych – to kolejna z niezłatwionych spraw polskiej transformacji. Byłabym sceptyczna co do

nadziei, że rzucimy tę wąsko pojętą kulturę, pójdziemy do sektora biznesu i tam będziemy wprowadzać zmianę społeczną. Ten biznes nas nie potrzebuje do tego, żebyśmy mu pokazywali, w którą stronę ma działać, i niespecjalnie na nas czeka. Wciąż widzę natomiast ważne pole do działania w obszarze kultury i sztuki, być może dzisiaj w ogóle to jest najbardziej newralgiczne pole działania.

BOGNA ŚWIĄTKOWSKA: To, co powiedziałam, nie było wymierzone przeciw instytucjom, choćby z tego powodu, że mają one istotną funkcję stabilizującą. Są niezwykle potrzebne, zwłaszcza przy takich długofalowych projektach jak właśnie budowanie kompetencji, które zakorzenione są w kulturze, ale następnie dają rezultaty w zupełnie innych sferach życia. Właśnie dlatego powołanie takiego kierunku jak sztuki społeczne uważam za znakomity pomysł. Powinien on dać narzędzia, które pozwolą na rozwijanie kompetencji wśród osób, dla których działanie w społecznościach, w społeczeństwie jest pomysłem na zawód. Spójrzmy na drugą stronę Krakowskiego Przedmieścia, na Akademię Sztuk Pięknych. Większość szkół artystycznych w Polsce ciągle jeszcze kultywuje wewnętrzny świat artysty jako jedyny, do którego powinien się on odwoływać.

AGATA SKÓRZYŃSKA: Tak, to są też moje doświadczenia współpracy ze studentami z uczelni artystycznych. Nieustannie obijałam się o ten indywidualny świat wewnętrzny i niechęć do obserwowania tego, co się dzieje w otoczeniu. Warto to uwzględnić, zwłaszcza w kontekście umiejętności diagnostycznych związanych z rzeczywistością społeczną. Chodzi o proste, ale konieczne umiejętności dotyczące patrzenia na to, co zmienia się w świecie, w ludziach, wokół nas. Druga kwestia wiąże się z przyjmowaniem na siebie odpowiedzialności za skutki społeczne działań twórczych. Nauka tego powinna być odrębnym elementem programu studiów, dyskusji i rozmowy, bo intencji i pomysłów na zmienianie świata przez sztukę młodym ludziom często nie brakuje. Natomiast warto, by wiedzieli, jak uniknąć paru pułapek, i umieli nie wywoływać konsekwencji negatywnych społecznie – albo przynajmniej rozpoznawali punkty zapalne.

Intencji i pomysłów na zmienianie świata przez sztukę młodym ludziom często nie brakuje. Natomiast warto, by wiedzieli, jak uniknąć paru pułapek.

”

IWONA KURZ: Zasadniczo uczelnie artystyczne ciągle odżegnują się od tego, żeby kształcić artystów, pedagogów, edukatorów czy animatorów. Na pewno jest to ważna sprawa do rozwiązania – niestety, znów systemowa. Osobna kwestia to praktyka diagnozy społecznej stawianej za pomocą narzędzi kultury i sztuki. Wydaje mi się ona i obiecująca, i konieczna, bo brakuje nam dziś dobrego rozpoznania społecznego.

JANUSZ BYSZEWSKI: Warto tu przywołać projekt i publikację Muzeum Sztuki w Łodzi *Skuteczność sztuki*. Przedstawia ona wizję artysty zaangażowanego. Jednocześnie ciągle



żywe jest to drugie podejście: że jest po prostu dobra, porządna sztuka, która za żadne skarby nie opuści swojego terytorium, ponieważ w tym ujęciu celowość czy skuteczność nie jest sprawą sztuki. Tym bardziej nie jest nią zmiana społeczna. Istnieje napięcie pomiędzy tymi postawami. Dzisiaj, jak sądzę, artyści z nurtu aktywnego czy też krytycznego cofnęli się, przeszli z powrotem na pozycje artystyczne. Nie ma w ostatnich latach znaczących wystaw, znaczących gestów, znaczących głosów odnoszących się do rzeczywistości. Ale też – co się stało z instytucjami? Jak zmieniły swoje programy, jak zaczęły dostosowywać się do sytuacji politycznej? Artyści nie walczą o instytucje, a zarazem nie potrafią bez nich żyć. To jest wyraźna słabość nurtu społecznego sztuki.

Drugi projekt, do którego chcę się odwołać, to wystawa retrospektywna *Co jest społeczne?* w Centrum Sztuki Współczesnej, którą zrobił Grzegorz Borkowski. I ten projekt, i łódzki są dzisiaj w pewnym sensie staromodne. Prezentują myślenie krytyków sztuki i kuratorów, ale nie wybiegają do przodu, nie programują nowej sytuacji.

Próba pogodzenia tych napięć było Berlin Biennale kuratorowane przez Artura Żmijewskiego. On właściwie zrobił nie-festiwal artystyczny, do którego zaprosił nie-artystów, w rozumieniu czysto biurokratycznym, w istocie aktywistów. Uznał, że wykształceni artyści nie podążają za wizją sztuki zaangażowanej. Również z perspektywy sztuki w mieście czy sztuki miejskiej widać, że ta granica między artystami a aktywistami jest bardzo płynna. Myślę zatem, że sztuki społeczne będą zmierzały w stronę kształcenia osób, którzy nie będą tak mocno przywiązane do idei sztuki i będą przygotowane do aktywizmu.

AGATA SKÓRZYŃSKA: Nie sięgnęliśmy jeszcze do przywołanego na początku kontekstu globalnego, czyli do przeobrażenia współczesnej fazy kapitalizmu i kryzysu klimatycznego. Przypomniało mi o tym słowo „aktywista”. Ważne, żebyśmy myśleli o nim w nowym, a nie historycznym sensie. Konieczne też jest dziś poszukiwanie modelu, w którym obserwowanie zmiany społecznej nie polega na wykorzystaniu recept naukowo-socjologicznych, dzisiaj niewystarczających, ale na włączeniu metod myślenia twórczego i praktyki artystycznej.

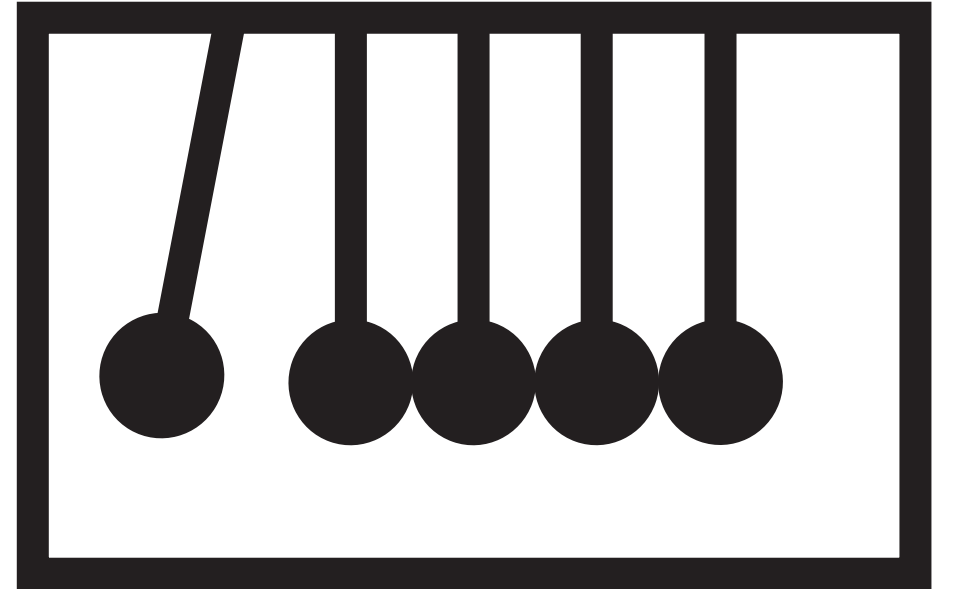
W największym skrócie – nie wierzę na przykład w żaden globalny konsens klimatyczny na poziomie politycznych instytucji, państw i relacji międzypaństwowych. Jeśli nie pojawią się nowe formy nacisku społecznego na zmianę, formy, które trzeba wypracowywać nowymi środkami, to nic się w tej sprawie nie stanie. W związku z tym spotkanie sztuki, uniwersytetu i edukacji jest konieczne do podjęcia poszukiwania – gwałtownie, bo czas ucieka – tego rodzaju rozwiązań i nowych form aktywistycznych.

ZOFIA DWORAKOWSKA: Wróć jeszcze do kwestii rozumienia zaangażowania sztuki. Macie rację, że w tych postulatach nie ma nic nowego, ale jest też tak, jak mówi Janusz Byszewski, że artyści i kuratorzy wycofują się dzisiaj na bezpieczne pozycje artystyczne. Ten obraz dodatkowo komplikuje analiza przywoływanej tu kultury instytucjonalnej – uczelni artystycznych i muzeów, ale także miejskich, powiatowych i gminnych instytucji kultury. Myślę tu przede wszystkim o codziennych praktykach domów kultury i bibliotek, które są dla wielu mieszkańców przestrzenią pierwszego kontaktu ze sztuką, ale też przestrzenią aktywności społecznej, często jedyną. Wiele z tych instytucji reprodukuje hierarchiczny

porządek kultury, utrwała anachroniczne wyobrażenia o tym, czym jest prawdziwa sztuka, a ich publiczne zaangażowanie ogranicza się do bieżącej polityki lokalnej. Z tego powodu uważam, że w „kulturze” jest ciągle dużo do zrobienia i właśnie tam, na poziomie kontaktów bezpośrednich jest też szansa praktykowania demokratycznych form uczestnictwa.

IWONA KURZ: Pozostaje nam zatem zabrać się do pracy! Bardzo dziękuję za rozmowę.

5



MIEJSCA ANIMACJI



MIEJSCA ANIMACJI

WPROWADZENIE

Joanna Orlik

Twórcy antologii długo deliberowali nad tym, jakie praktyki powinny być opisane w rozdziale o miejscach animacji. To trudne, bo animacja rozgrywa lub może się rozgrywać praktycznie wszędzie. Projekty animacyjne robią organizacje III sektora, ale także wszystkie po kolei instytucje kultury. Animacją zajmują się indywidualni animatorzy, pracujący z dziećmi na ulicy, ale animację robi też pełen zaangażowania urzędnik chodzący pomiędzy pokojami i namawiający do zaangażowania się w nowy projekt. Animatorką może być bibliotekarka z pasją, animatorem przejęty edukator w centrum badawczym, zaangażowana nauczycielka wychowania fizycznego i społecznikowski z ducha proboszcz, miejski działacz społeczny i artystka chcąca rozmawiać o wartościach. Świat animatorów i animatorek jest bogaty i różnorodny. Przekonaliśmy się o tym najlepiej podczas I NieKongresu Animatorów Kultury, przyglądając się sobie nawzajem nierzadko z zaskoczeniem.

Dlaczego zatem rozdział o domach kultury? Po pierwsze, bo pomijając ich różne inne funkcje, domy kultury są najbardziej oczywistą przestrzenią animacji, zapraszającą do współudziału i współodpowiedzialności za rozwój społeczności lokalnej. Podczas gdy teatr albo muzeum mogą dzięki działaniom animacyjnym „budować swoją publiczność” lub „wychowywać odbiorcę”, dom kultury zaangażuje się w działania animacyjne zupełnie bezinteresownie, chcąc po prostu być z ludźmi. Po drugie, bo domy kultury mają najbardziej nieoczywistą sytuację formalną. To dla wielu z nich potężny kłopot i utrudnienie (będzie o tym zresztą sporo mowy w niniejszym rozdziale), ale – jeśli przekonująco wyobrazić sobie działania animacyjne – to w mało precyzyjnie określonej przestrzeni domu kultury najłatwiej będzie je uzasadnić. Według mnie jest to na tyle ważne i naturalne, że animacja powinna stać się podstawowym celem statutowym działalności domów kultury. Po trzecie wreszcie, bo widzimy większy sens w pełnym przedstawieniu jednego wątku, niż zaprezentowaniu kilku dobrych praktyk od Sasa do lasa, które co prawda wzruszą nas lub ujmą swoją kreatywnością, ale nie pozwolą na wyciągnięcie spójnych, konstruktywnych wniosków.

A zatem dom kultury. Pierwsze skojarzenia? Dom – przestrzeń własna, przyjazna, bezpieczna. Przestrzeń, w której dobrze się czujemy, spotykamy z bliskimi, robimy różne rzeczy – jedne, bo mamy taką fantazję, kaprys, nastrój, inne, bo zaspokajają nasze cele, ambicje, potrzeby. Przestrzeń, do której wracamy regularnie, którą znamy jak własną kieszeń, która jest kawałkiem naszego świata, naszej codzienności. Czy dom kultury jest domem dla kultury? Żeby to ona mogła rosnąć w naszych społecznościach. Żebyśmy wydawali na świat wybitnych artystów i artystki, którzy rozślawią imię naszej gminy. Czy jest domem dla



nas, gdzie to my wzrastamy dzięki kulturze? My pokonujemy kolejne stopnie wtajemniczenia, doświadczamy radości i satysfakcji z procesu uczenia się i osiągnięcia postępów, poznajemy się i dowiadujemy, jak i kiedy możemy na sobie polegać, stajemy się lepszymi ludźmi.

Strukturę domów kultury otrzymaliśmy w spadku po PRL-u. Nie bez kozery Filip Springer nazwał budynek z tego okresu „źle urodzonymi”. To niekochane, niechciane dziedzictwo. Zdecydowanie wolimy dworki. Albo przestrzenie przemysłowe. Jedne przenoszą nas w utopijny świat arkadyjskiej polskości, drugie w modną nowoczesność i bycie progresywnym. PRL najczęściej nie pasuje ani tu, ani tu. PRL-owskie domy kultury wielu z nas wciąż kojarzą się z siermiężnością i skostnieniem. Od lat ten sam festiwal gry na gitarze, od lat ta sama instruktorka malarstwa, od lat ten sam zespół folklorystyczny. Świetnie widać to nastawienie w pamiętnym *Zoomie na domy kultury*. Z tekstu emanuje niesamowita energia i chęć potrząśnięcia domami kultury. „Ruszcie się – wydaje się mówić – ogarnijcie, wpuście trochę niezależności, świeżości i życia, przestańcie działać jak instytucja, zróbcie rzeźbę społeczną”. Nic dziwnego, że mazowieckie domy kultury poczuły się zaatakowane. W ich perspektywie raport nie dostrzegął wysiłku, nie widział poświęcenia, nie rozumiał obiektywnych ograniczeń.

Dom kultury – choć wielu chciałoby go postrzegać inaczej – jest dzisiaj przede wszystkim instytucją. Instytucją, na którą wpływ mają cztery podstawowe grupy podmiotów: dyrekcja, zespół, społeczność lokalna i *last but not least*, organizator. Instytucją funkcjonującą w bardzo wymagającym i często niedopasowanym do jej specyfiki reżimie prawnym. Świetnie pokazuje to w swoim tekście Jarosław Suchan, pisząc o całej palecie ustaw, które stanowią środowisko prawne dla instytucji kultury, a które powstawały dla zupełnie innych celów, więc świata kultury często po prostu nie wzięły pod uwagę. Szczegółowo analizuje z kolei kluczową dla domów kultury *Ustawę o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* Paweł Kamiński, wskazując nie tylko ograniczenia tego określonego aktu prawnego, ale także luki i braki, które sprawiają, że domy kultury funkcjonują w odniesieniu do bardzo nieprecyzyjnie sformułowanego zakresu działań. I z jednej strony daje to ogromne pole do popisu tym, którzy mają pomysł i wiedzą, jak w gąszczu niesprzyjających przepisów swój pomysł konsekwentnie realizować, ale nie ułatwia pracy tym, którzy się wahają, nie mają wewnętrznej jasności lub podlegają naciskom ze strony organizatora.

Instytucja jako forma życia zbiorowego ze swej istoty działa jak doktor Jekyll i mister Hyde. Ma swoje dobre i złe strony, plusy i minusy, szanse i zagrożenia. Często dostrzegamy ograniczenia i błędy i na nich poprzestajemy, nie widząc zasobów. Tym bardziej warto zatrzymać się przez chwilę przy tych drugich. Wymienia je w swoim tekście Jarosław Suchan wskazując na infrastrukturę, sprzęty, kadry, kapitał wiedzy, zbiory, także prestiż. Warto dodać, że od czasu *Zoomu* wiele się w domach kultury wydarzyło. W wielu miejscach w Polsce budynki poddane zostały kapitalnemu remontowi lub powstały nowe, a osoby w nich zatrudnione zadbały o swój rozwój uczestnicząc w programach szkoleniowych. Wartym uwagi przykładem jest Laboratorium Edukacji Kulturalnej realizowane w latach 2016–18 w Warszawie i adresowane do 24 warszawskich domów kultury. Świetnie o tym doświadczeniu opowiada trenerka LEK-u Katarzyna Bryczkowska, wskazując z jakim nastawieniem podchodziła do domów kultury, kiedy zaczynała z nimi pracę i jak to wyobrażenie zmieniało się w efekcie wspólnych spotkań, rozmów, coraz głębszego poznawania domokulturowego świata.

Z pytaniem o to, dlaczego domy kultury nie mają dobrej prasy, a dyskusja o nich jest trudna, mierzy się w swoim tekście Grzegorz Szczepaniak, wskazując, że wyzwaniem jest brak spójnego modelu domu kultury, punktu odniesienia. Lektura tego tekstu jest bolesna, trochę jak operacja na otwartej ranie. Autor analizuje kolejne etapy funkcjonowania domów kultury i diagnozuje przyczyny ich *dewiacji*. To pogłębiona analiza, której na pewno warto się przyjrzeć, szczególnie pracując nad rekomendacjami zmian. Kiedy w 2009 roku zakładaliśmy Forum Kraków (które następnie doprowadziło do realizacji kolejnych Nie-Kongresów Animatorów Kultury), wyszliśmy właśnie od próby znalezienia modelu domu kultury, zakładając, że dobre rozwiązania warto promować i upowszechniać. Spotykaliśmy się z dyrektorami prowadzącymi różne podmioty i szukaliśmy jednego wzorca. Szybko się wówczas okazało, jak próżny jest to wysiłek. Siłą domów kultury w Polsce jest bowiem dzisiaj liczba i różnorodność mocnych wizji. Dom kultury jako przestrzeń w obrębie jednostki samorządu terytorialnego staje się wówczas funkcjonalną (lub niefunkcjonalną zważywszy na obecne środowisko prawne) ramą, którą wypełnić można – w zasadzie dość dowolnie – indywidualną treścią. Treścią zależną od wyobraźni i determinacji dyrektora i/lub zespołu, nacisku mieszkańców, odwagi organizatora.

W opowieści Janusza Byszewskiego – artysty i wolnego ducha – porywa idea domu kultury jako rzeźby społecznej. Urzeka swoją potencjalną autentycznością, spontanicznością, reagowaniem na bieżące potrzeby. Wydaje się, że wręcz ucieleśnieniem jego wizji był (bo od 2020 roku już nie działa) Dom Kultury Inspiro w Podłężu. W tekście Ewy Bobrowskiej to miejsce jest marzeniem spełnionym, dowodem na istnienie, nadzieją na lepsze jutro. „Uśmiechem ludzi, którzy poczuli smak publicznego szczęścia”. Zbudowany na pasji Beaty i Maćka, tworzony w żywej relacji z lokalną społecznością, innowacyjny także w swej formie prawnej, po kilku latach działalności uległ – jak wiele innych takich dobrych przykładów w Polsce – temu, o czym piszą Szczepaniak i Kamiński, niestabilnemu umocowaniu domu kultury w Polsce i przewadze organizacyjnych zawirowań nad merytorycznym sensem.

Pytanie, z jakim chciałabym zostawić czytelnika, to pytanie o skuteczne strategie połączenia wskazanych w tym rozdziale perspektyw. Jak sprawić, żeby dom kultury stawał się realną odpowiedzią na potrzeby ludzi i sposobem wyrazu wartości i przekonań jego pracowników? Żeby zachowywał ciągłość nie tracąc elastyczności. Żeby był żywy w treści i stabilny w formie. Debata trwa. Niniejszy materiał jest jej kolejnym rozdziałem. Od środowiska animatorów zależy, czy dla domów kultury w Polsce znajdziemy optymalny opis.



WIEDZA I OCZEKIWANIA

Rozmowa przekrojowo wprowadzająca czytelnika w tematykę ostatniego rozdziału *NieAntologii*. Przeprowadzona została w 2009 roku jako wstęp do badań domów kultury w województwie mazowieckim w ramach projektu zrealizowanego przez Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”. Od razu nasuwa się pytanie, co zmieniło się od tego czasu? Czy nie znając daty publikacji, pomyślelibyśmy, że rozmowa pochodzi sprzed dekady? Dzięki zaproszeniu do dyskusji osób reprezentujących sześć różnych punktów widzenia uzyskujemy wgląd w szeroki wachlarz spraw istotnych dla funkcjonowania domu kultury w mieście i na prowincji. Za każdą wypowiedzianą uwagę kryje się wiedza i oczekiwania, jak jest i jak powinno być.

Najważniejsze są oczekiwania, czasem kryjące się za krytycznym opisem rzeczywistości, ponieważ one zawierają informacje o wartościach, które wiążemy z kulturą, one programują działania. Martwić może sygnalizowany przez rozmówców brak równowagi między słabością oczekiwań merytorycznych wobec działalności kulturalnej formułowanych publicznie, a nie formułowanymi głośno oczekiwaniami ze strony lokalnego otoczenia politycznego. Ale podobnych kwestii wymagających przemyślenia i reakcji jest więcej. Czytając tekst można akapit po akapicie wypisywać je w punktach, aby dokonać własnej diagnozy dla swojej „małej ojczyzny”, domu kultury i swojego w nich miejsca.

ZOOM NA DOMY KULTURY

DYSKUSJA

Marta Białek-Graczyk

Przed rozpoczęciem badania spotkaliśmy się, żeby porozmawiać o domach kultury. Zaprosiliśmy wieloletnią dyrektorkę gminnego domu kultury, artystę, animatora kultury, urzędnika, dziennikarkę, pracownika domu kultury, i zapytaliśmy: czy warto badać domy kultury? Co badać w domach kultury? Czemu trzeba się przyjrzeć? Pytania uruchomiły prawdziwy koncert życzeń. Razem odkrywaliśmy kolejne zagadnienia wartę zdiagnozowania, mnożyły się tematy, całe obszary do zgłębienia... Po rozmowie mieliśmy poczucie, że wiemy trochę więcej o tym, w jaki sposób zabrać się do pracy i pewność, że będzie jej dużo. W dyskusji udział wzięli: **Martyna Bunda** – dziennikarka „Polityki”, **Janusz Byszewski** – animator kultury, Centrum Kultury Współczesnej, Laboratorium Edukacji Twórczej, **Beata Gula** – pracownik Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie, **Grzegorz Lewandowski** – szef klubokawiarni Chłodna 25, **Marcin Jasiński** – urzędnik miejski, były pracownik domu kultury na Białołęce, **Małgorzata Łuszkiewicz** – wieloletnia dyrektorka Ośrodka Kultury w Białostrzegach, szefowa Koalicji „Dla młodych” Funduszu Lokalnego Ziemi Białostrzeskiej

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: Czy wywoływanie dyskusji o domach kultury jest potrzebne? Czy warto im się przyjrzeć bliżej?

MARCIN JASIŃSKI: Jest potrzebne. Wystarczy wyruszyć w Polskę i zobaczyć, że są domy kultury, które działają świetnie oraz takie, które nie robią nic poza wynajmowaniem sal na wesela. Myślę, że warto przyjrzeć się temu bliżej. Zbadać funkcjonowanie domów kultury szczególnie w małych miejscowościach – tam te instytucje pełnią bardzo ważną rolę. Inaczej jest w dużych miastach, takich jak Warszawa, gdzie istnieje wiele ofert spędzania wolnego czasu. W małych miejscowościach dom kultury stwarza jedyną możliwość kontaktu z kulturą poza telewizją i ewentualnie biblioteką. Nasza wiedza na temat ich funkcjonowania jest cząstkowa.

Dyskusja, w: ZOOM na domy kultury, red. Marta Białek (obecnie Białek-Graczyk) – przyp. red. NieAntologii, współopr. Paulina Capała (obecnie Czapska – przyp. red. NieAntologii), Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”, w ramach projektu ZOOM na domy kultury. Diagnoza domów kultury w województwie mazowieckim – badanie mazowieckich domów kultury i diagnoza ich sytuacji, Warszawa 2009, s. 22–27, źródło: <http://zoomnadomykultury.e.org.pl/publikacje>





MARTYNA BUNDA: Interesuje mnie dlaczego jedne działają dobrze, a inne kiepsko. Domy kultury to centra aktywności społeczno-twórczej – warto więc przyjrzeć się im po to, żeby w przyszłości pomóc tym, które radzą sobie gorzej. Rozpoczęcie dyskusji na ten temat może pomóc również lokalnym władzom w zweryfikowaniu skuteczności polityki kulturalnej.

BEATA GULA: To jest trudny temat, ponieważ dotyczy lokalnych społeczności. Jedne są aktywne i potrafią działać samodzielnie, inne są bierne i potrzebują działań odgórnych. Oczywiście bardzo dużo zależy od kadry domu kultury. Często nowi pracownicy szybko rezygnują z pracy z wielu powodów, choćby niskiego wynagrodzenia, a inni pracują tam od wielu lat i zaczyna im brakować elastyczności, a przecież wiadomo, że coś, co było genialne kilkanaście lat temu, niekoniecznie musi się sprawdzić dziś.

GRZEGORZ LEWANDOWSKI: Najważniejsze są pytania: Co teraz? Co z domami kultury? Czy one są w ogóle potrzebne? Może lepiej oddać je stowarzyszeniom? To tematy, które często powracają podczas rozmów. Moje pierwsze wrażenie, kiedy myślę o domach kultury, to skojarzenie z potworną nudą. Ale pamiętam kiedyś po krótkiej rozmowie z jedną z dyrektor domów kultury – pojawiły się pytania. Zrozumiałem, że to wszystko nie jest takie proste. Ktoś ułożył ten system. Dlatego trzeba sprawdzić, jak jest.

”

Pamiętam badania w których pytano ludzi, co uważają za instytucje kulturotwórczą. Okazywało się, że nie były to domy kultury.

JANUSZ BYSZEWSKI: Długo już obserwuję to, co się dzieje z domami kultury. Pamiętam badania sprzed kilkunastu lat, w których pytano ludzi, co uważają za instytucje kulturotwórczą. Okazywało się, że nie były to domy kultury. Wskazywano raczej księdza, jakiegoś pasjonata, zwykłych ludzi. Badani popierali to, co żywe i autentyczne. Rzadko zdarzało się, żeby ktoś bronił domu kultury, rzadko utożsamiał się z tą instytucją.

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: A kto decyduje o kształcie domów kultury?

BEATA GULA: Dom kultury ma odpowiadać na zapotrzebowanie społeczne. Warszawa teraz chyba bardziej stawia na dzieci i seniorów. Młodzież ma szereg innych instytucji, w których może się realizować – kluby, stowarzyszenia. Samorząd ma określone wymagania wobec domów kultury. Wiele ważnych przemian wynika z polityki władzy, bo ona dysponuje funduszami. Kiedyś artystyczne domy kultury trochę naigrywały się z potańcówek dla seniorów. Teraz to się zmienia, społeczeństwo się starzeje, a bywa, że dopiero na emeryturze ludzie mają czas i ochotę na własną twórczość, na bardziej czynne uczestniczenie w kulturze.

MARTYNA BUNDA: Zastanawiam się, czy wobec długiej listy priorytetów stawianych przez władze domy kultury mają szansę być autorskie?

JANUSZ BYSZEWSKI: Praktyka wskazuje, że tak. Są takie przykłady. Do tego jednak potrzebna jest silna osobowość dyrektora. Ja wierzę w instytucje kultury, za którymi stoi konkretny człowiek, z konkretną wizją. Wszystkie działające z sukcesem instytucje kultury, jakie znam, właśnie na tym się opierały.

MARCIN JASIŃSKI: Pracuję w administracji i z moich doświadczeń wynika, że program domu kultury zależy w dużej mierze od dyrektora. Domy kultury mają osobowość prawną, a dzielnica nie. Zadania dotychczas zarezerwowane dla miasta przekazuje się obecnie do dzielnic (uchwała kompetencyjna), w tym kompetencje dotyczące domów kultury.

JANUSZ BYSZEWSKI: Nie można jednak bagatelizować kwestii politycznej. W Polsce fundamentalne pytanie dotyczące domów kultury brzmi: Czy dyrektorzy pochodzą z konkursów na wizję tej instytucji? Do tej pory wybierani są najczęściej niestety właśnie z klucza politycznego

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: Pewnie nie dowiemy się, czy dyrektorzy pochodzą z klucza politycznego. To jest ukryte. Trudno nam będzie to zbadać...

MARTYNA BUNDA: Trzeba pytać, czy dyrektorzy czują się niezależni.

JANUSZ BYSZEWSKI: Czy ten kto rządzi przyszedł dlatego, że ma wizję...

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Chciałam powiedzieć o doświadczeniach małych domów kultury w niewielkich gminach. Władze lokalne nie mają kompletnie pomysłu ani wizji działalności kulturalnej. Nie dają domom kultury pieniędzy. Ja dostawałam 390 tysięcy zł, 150 tysięcy pochłaniało samo utrzymanie, ale 200 tysięcy musiałam sobie dorobić. One muszą sobie dorabiać. Gdyby miasto dokładało do imprez kulturalnych, mieszkańcy mieliby do burmistrza o to żal. Po prostu uważają, że są inne potrzeby. Jeżeli chcemy imprez, to musimy znaleźć sponsorów i od tego jest dom kultury. Tak jest w małych środowiskach. Władze samorządowe nie wiedzą, jak się za ten temat zabrać. Brakuje dobrych specjalistów i instruktorów. Społeczne oczekiwania wskazują, że są potrzebni. Specjalistów nie ma, bo nikt nie chce pracować na prowincji. Musimy pytać o to, jaką wizję domów kultury mają samorzady.

JANUSZ BYSZEWSKI: Czy samorząd w ogóle musi mieć wizję domu kultury?

MARTYNA BUNDA: Może lepiej, żeby nie miał...



MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Samorząd nie wie, jakie powinny być domy kultury. Czy takie jak kiedyś – organizujące zajęcia dla dzieci i seniorów, czy zaangażowane społecznie. A może powinny stać się centrum aktywności lokalnej. Jaka rolę w ogóle muszą odgrywać domy kultury? Braku odpowiedzi na to pytanie rodzi różne problemy. To jest pytanie o wizję zarówno dyrektora, jak i samorządu. Może to powinno być miejsce, w którym ludzie mogą się spotkać i coś zorganizować nawet bez instruktora? Gmina ogłaszając konkurs, jeśli sama ma wizję swojego miasta i jego potrzeb, może wybrać osobę, która ma dobry program. Jeśli gmina wie, czego chce – to będzie szukała odpowiedniego dyrektora.

”

Samorząd nie wie, jakie powinny być domy kultury.

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: A z czego wyrasta program domów kultury?

JANUSZ BYSZEWSKI: Musi wyrastać z wiedzy o społeczności, w której funkcjonuje. To jest siła domu kultury! On ma działać w najbliższej okolicy. Można zobaczyć to na przykładzie muzeów. Od pewnego czasu ważne jest, żeby muzea funkcjonowały też lokalnie. Nawet te z najwyższej półki. Żeby tę społeczność rozpoznać i wciągnąć do pracy muzeów. Dlatego część programów jest adresowana do tych ludzi. Mogą przychodzić częściej, można ich wciągnąć w długoterminowe przedsięwzięcia. Program wyrasta z rozpoznania tych, do których są skierowane działania. I nie ma jednego modelu muzeum ani domu kultury, bo inaczej placówka będzie funkcjonowała w małym miasteczku, a inaczej w Warszawie.

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: No właśnie, czy domy kultury mają wiedzę o społeczności, w której działają?

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Nie wyobrażam sobie, żeby dobry dom kultury funkcjonował bez rozpoznania potrzeb. Jak rozpoznawać te potrzeby? Na przykład przez działanie – proponowanie zajęć „na próbę”.

JANUSZ BYSZEWSKI: Dajmy przykład. W Sejnach, które dobrze znam, był w zeszłym roku ogromny odsetek niezdanych matur z angielskiego. Gdybym był dyrektorem domu kultury, to pierwsze co bym zrobił we wrześniu, to otworzyłbym zajęcia z angielskiego. Dom kultury powinien reagować na pewne sytuacje.

BEATA GULA: Moim zdaniem na myśleniu o domach kultury ciąży pewien stereotyp, pochodzący z kilku filmów o poprzedniej epoce, takie komunistyczne odium. A promocja sztuki amatorskiej, zabawy w teatr, film, malowanie, muzykowanie mam nadzieję nie zniknie. Inaczej zostawimy ludzi sam na sam z telewizorem lub komputerem. Domy kultury od zawsze wspierają literaturę, szczególnie poezję. Ale nasi młodzi poeci mieli jeszcze niedawno pewien mentalny problem z debiutem wydawniczym w domu kultury – panował pogląd, że to ich deprecjonuje. Jeszcze dziś, jurorzy dużych konkursów literackich dziwią się, że dom kultury

wydaje książki i to z awangardową szatą graficzną. Wszystko zależy od pracowników domu kultury, umiejętności przyciągania młodych twórców i tworzenia im przestrzeni do wspólnej pracy. Moim zdaniem domy kultury odzwierciedlają stopień naszego zaawansowania kulturowego.

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: A jak jest z tymi liderami, pracownikami domu kultury, jakich ludzi potrzebują domy kultury?

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Z pasją.

JANUSZ BYSZEWSKI: To oczywiście wiemy: mądrych, czytanych, znających metodykę... Ale nie o to chodzi. Ludzie po animacji kultury idą do domu kultury i chcą coś zrobić. Przychodzą i zamierzają robić projekty, ale tam nie ma miejsca na ich pomysły. Tam, już wszystko jest wymyślone: w piątek szachy, w czwartek rytmika.

BEATA GULA: Ale z drugiej strony często młodzi artyści postrzegają domy kultury jako instytucje, które ich obsłużą...

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Problem jest inny. Wspaniali ludzie nie chcą pracować w domach na prowincji, bo tam oferuje się niestety śmieszne pieniądze. Ważne są pensje. Muszą być takie, żeby dobrzy fachowcy wybierali i te ośrodki.

To nie jest do końca tak, że domy kultury są zamknięte na inicjatywy. Tych inicjatyw zwyczajnie brakuje.

”

MARCIN JASIŃSKI: Mam trochę doświadczenia z niezależnymi animatorami i oddolnymi inicjatywami. Jak myślę o tym, ilu tak naprawdę ciekawych ludzi z dobrymi ofertami przyszło do mnie, to dochodzę do wniosku, że wcale nie było ich tak wielu. Wina nie leży tylko po stronie instytucji. Dobre oddolne inicjatywy i projekty są rzadkością. To nie jest do końca tak, że domy kultury są zamknięte na inicjatywy. Tych inicjatyw zwyczajnie brakuje.

JANUSZ BYSZEWSKI: Statystyki wskazują, że społeczeństwo obywatelskie jest u nas w bardzo kiepskim stanie. Dopóki ono nie zacznie działać, to będą istniały takie problemy.

GRZEGORZ LEWANDOWSKI: Ale jest też tak, że część tych ciekawych ludzi omija dom kultury szerokim łukiem.

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: A jak przyglądać się finansom domów kultury?

JANUSZ BYSZEWSKI: Miarą operatywności instytucji jest to, ile środków finansowych potrafi pozyskać. Mało tego, to jest często utrudniane, trzeba powoływać fundację lub stowarzyszenie. Sprytny dyrektor założy fundację i zdobędzie dodatkowe pieniądze. W Polsce



taka praktyka nie jest zresztą rzadkością – wszyscy mrugają do siebie okiem i wiedzą o co chodzi. Takie jest niestety nasze prawo.

MARCIN JASIŃSKI: W Warszawie dla centrum analiz samorządowych robiono badania na temat pozyskiwania oraz wydawania środków finansowych przez samorządowe instytucje kultury. Istotne jest to, ile z budżetu przeznaczają się na działalność statutową, a ile na przykład na administrację.

JANUSZ BYSZEWSKI: Utrzymanie takiej instytucji to są nieprawdopodobne pieniądze. Patrząc, jak to wygląda w muzach, wiem, że na działalność merytoryczną może zostać około 20%. Gdybyśmy na tym poprzestali, nie pozyskując dodatkowych funduszy, to moglibyśmy zakończyć działalność w lutym. W amerykańskich instytucjach kultury najlepiej zarabiającą osobą jest dyrektor od fundraisingu...

MARCIN JASIŃSKI: Smutna prawda jest taka, że u nas nie ma takich osób.

BEATA GULA: Pieniądzy jest zawsze za mało. W moim domu kultury jestem jedyną osobą zatrudnioną na „etacie od literatury”. Na podstawie planu pracy dostaję budżet na cały rok, w którym muszę się zmieścić lub pozyskać sponsorów. Prowadzimy warsztaty, konsultacje, organizujemy co miesiąc Noc Poetów, mamy pismo, wydawnictwo, festiwal. Mówię my, bo współpracuje ze mną od lat na umowy o dzieło bardzo wiele osób, zajmujących się nie tylko literaturą.

GRZEGORZ LEWANDOWSKI: Ciekawe, czy w budżecie domu kultury są jakieś dodatkowe pieniądze na reagowanie na nagłą potrzebę? Czy dom kultury może zrobić coś nieplanowanego, co akurat jest pożądane społecznie?

JANUSZ BYSZEWSKI: Problem polega na tym, że większość instytucji sama się obsługuje. To znaczy nie zapraszają do współpracy ludzi i firm z zewnątrz. Podstawowe pytanie to: Ile pieniędzy trafia do innych twórców, a nie dla pracowników domu kultury. W Szwecji na przykład jest taki przepis, że instytucja kultury musi wspierać lokalnych twórców i przedsiębiorców poprzez zamawianie materiałów i usług właśnie u nich. Obowiązkiem domu kultury powinno być wciągnięcie różnych środowisk w orbitę swoich działań. To jest animacja lokalnego środowiska artystycznego.

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: Co jeszcze badać?

GRZEGORZ LEWANDOWSKI: Warto weryfikować też program – sprawdzać ile powstaje nowych imprez. Czy coś się zmienia? To może świadczyć o kreatywności, odświeżaniu oferty.

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Kolejna rzecz to dni i godziny otwarcia domu kultury. To powie bardzo dużo. Czy pracuje społecznie i jest dla ludzi, czy jest skostniały? Czy dom kultury jako instytucja jest animatorem społecznym – to znaczy, czy reaguje na inicjatywy ludzi. Ja mam rocznie co najmniej czterdzieści takich inicjatyw i nie wyobrażam sobie, jak

mogłabym na nie zareagować. Dyrektorzy często nawet nie rozumieją, kiedy pytam się ich, czy animują swoją społeczność lokalną. To będzie trudne do zbadania.

JANUSZ BYSZEWSKI: Trzeba sprawdzić ilu ludzi przychodzi do domów kultury.

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Nie ma wzoru sprawozdania. Jak ktoś chce, to może liczyć skrupulatnie, a jak nie chce, to może dane wymyślić. Odwiedzających dom kultury można podzielić na stałych uczestników zajęć, kół itd. oraz na uczestników imprez czy poszczególnych projektów, warsztatów...

Dyrektorzy często nawet nie rozumieją, kiedy pytam się ich, czy animują swoją społeczność lokalną.

”

GRZEGORZ LEWANDOWSKI: Istotą naszych dociekań powinno być sprawdzenie, czy dom kultury poza działalnością kulturalną jest pewnego rodzaju centrum aktywności lokalnej? Czy jest miejscem spotkań? Czy inspiruje do działania?

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: To jest trafne pytanie, bo moim zdaniem dom kultury jest też po to, żeby animować na zewnątrz. Jeżeli więc jest grupa ludzi, która z jakiegoś powodu nie przychodzi do domu kultury, to dom kultury musi wyjść do nich.

JANUSZ BYSZEWSKI: Jak się komunikują ze społecznością lokalną. Jak informują o swoich działaniach. W muzeach na Zachodzie powstają jednostki nazywane Outreach, które zajmują się tym, żeby dotrzeć do odbiorców normalnie do muzeum nie przychodzących.

BEATA GULA: Nie możemy patrzeć na dom kultury tylko jak na miejsce, które się odwiedza. Przecież dom kultury może być malutki, może skupiać mało osób, a jednak mieć dla miejscowości ogromne znaczenie. Świetnie, jeśli związane z nim osoby idą gdzieś dalej i dzięki wyniesionym z niego doświadczeniom potrafią się realizować na różnych polach. Domy kultury powinny rozbudzać zainteresowania, zachęcać do twórczego poszukiwania.

JANUSZ BYSZEWSKI: Warto by było zadać takie troszeczkę projekcyjne pytanie, w oderwaniu od rzeczywistości: Jak dyrektorzy wyobrażają sobie idealny dom kultury? To mogłoby pokazać, gdzie jest horyzont ich myśli!

MARTA BIAŁEK-GRACZYK: Widzę, że przed nami mnóstwo pracy... czyli badać?

GRZEGORZ LEWANDOWSKI: Pewnie, że badać!

MAŁGORZATA ŁUSZKIEWICZ: Badać. Badać, a później zachęcać do rozmowy. Sami widzieć, ile można na ten temat powiedzieć...



FORMA OTWARTA

Słowo partycypacja nie pada w tej rozmowie. Może to i lepiej, bo jak wiele innych pojęć, których używanie zrobiło karierę przed ich zrozumieniem, może ono dziś prowokować więcej pytań niż dawać odpowiedzi. Ale jest to niewątpliwie rozmowa o partycypacyjnym podejściu do placówki kultury. Takie podejście ma uniwersalny charakter i na szczęście wiele nazw. Każda z nich podkreśla jakiś inny aspekt partycypacji.

Na przykład wolny rynek w stanie silnej konkurencyjności podaży też jest zjawiskiem partycypacyjnym. Klient wyraża opinię swoim wyborem i zapłatą, co wymaga od producentów i handlowców skupienia się na jego potrzebach, więc automatycznie przekłada się na jakość produktów. To wyjaśnia, dlaczego muzea stały się szybciej innowacyjne od domów kultury, jak zauważył Janusz Byszewski. Są bliżej rynku niż domy kultury. Sprzedają konkretny produkt, z którym muszą się przebić przez konkurencyjne propozycje, a efekty ich działań są łatwo policzalne i porównywalne.

Oskar Hansen stworzył pojęcie Formy Otwartej, które też jest niczym innym jak formą partycypacji społecznej. Pojęcie to

w metaforyczny sposób godzi dwie przeciwstawne siły: kreatywność twórcy i odbiorców-użytkowników. Zabezpiecza ono niejako pozycję twórcy-autora kontrolującego formę swojego dzieła, a jednocześnie legitymizuje jej przekształcanie przez mieszkańców. Jest to po prostu forma, którą z definicji można zmieniać, propozycja dobra dla wszystkich decydentów, którzy chcieliby się otworzyć na odbiorców, choć wewnętrznie czują silną potrzebę kontroli. Pojęcie rzeźby społecznej to krok dalej w tym kierunku: udostępnienie tworzywa odbiorcom na zasadach open source. Aby finalne dzieło było jeszcze bardziej ich i żyło wraz z nimi.

Uzupełnieniem i ilustracją do tej rozmowy niech będzie krótki tekst Sławomira Księżniaka, dyrektora Dzielnicowego Domu Kultury „Węglin” w Lublinie. Placówka ta powstała z założenia właśnie jako rzeźba publiczna. Autor pokazuje, że ta idea może być z powodzeniem wdrażana i nie jest to sztuka dla wtajemniczonych, lecz tak naprawdę opiera się na dość naturalnych, ale konsekwentnie prowadzonych działaniach.

DOM KULTURY JAKO „RZEŹBA SPOŁECZNA”

Janusz Byszewski, Paulina Capała

Zoom na domy kultury. Odłona druga. Pytamy Janusza Byszewskiego, animatora kultury, współtwórcę Laboratorium Edukacji Twórczej o jego wizję idealnego domu kultury.

PAULINA CAPAŁA: Mówiąc o nowoczesnym domu kultury podkreśla Pan, że powinno być to miejsce autorskie. Jak to rozumieć?

JANUSZ BYSZEWSKI: Koncepcja domu kultury jako miejsca autorskiego jest w pewnym sensie zaczerpnięta od analogicznej sytuacji dotyczącej galerii lub muzeum. Najważniejsza jest pewna koncepcja, którą ma i realizuje autor: kurator, krytyk sztuki, animator kultury albo dyrektor instytucji kultury. Polskie domy kultury mają złą tradycję. Nadal tkwią w starym systemie. Szczególnie w mniejszych miejscowościach narażone są na polityczną manipulację. Uważam, że istnieją proste, demokratyczne zasady, które pozwalają takiej sytuacji uniknąć. W Polsce niestety one jeszcze słabo funkcjonują. Mam na myśli kadencyjność stanowiska dyrektora. W przypadku muzeów, wielkich festiwali, na przykład Biennale w Wenecji lub Documenta w Kassel dyrektorzy wybierani są na 2 czy 4 lata. Elementem weryfikującym ich kompetencje są konkursy. Zwycięża po prostu najlepsza oferta, pewna idea – autorska wizja. Później dyrektor odpowiada za realizację swojego konceptu. Wiem, że teraz przenoszę dom kultury ze sfery administracji w obszar sztuki, ale uważam, że właśnie tak powinno się myśleć o nowoczesnej instytucji kultury.

Wywrócić dom kultury do góry nogami?

W niektórych przypadkach tak! Chociaż zdaję sobie sprawę, z tego, że są domy kultury, w których na przykład świetnie funkcjonują pracownie plastyczne albo sekcje muzyczne. Nie namawiam do tego, żeby co cztery lata robić zwrot o 180 stopni. Liczyłbym raczej na to, żeby moment wyboru nowego dyrektora stał się pretekstem do refleksji nad funkcjonowaniem takiej instytucji. Powodem do zadania sobie pytania – czy idziemy w dobrym kierunku, czy jesteśmy otwarci na zmieniającą się rzeczywistość, czy podążamy za zmianami, czy zauważamy to, co dzieje się za oknami domu kultury.

Paulina Capała, Dom kultury jako „rzeźba społeczna”, wywiad z Januszem Byszewskim, w: *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, red. Wojciech Kłósowski, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2009, s. 165–169, wywiad ukazał się pierwotnie na portalu organizacji pozarządowych NGO.pl, źródło: http://www.mazowieckieobserwatorium.pl/media/_mik/files/262/kierunekkulturawstronezywegouczestnictwawkulturze.pdf.





Jest Pan zwolennikiem wizji domu kultury, który pracuje w sposób podobny do organizacji pozarządowych...

Praca metodą projektu jest tu niezwykle istotna. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta: praca metodą projektu to szybkie reagowanie na zmieniającą się rzeczywistość. I znowu poprzez analogię do sztuki: odwołajmy się do pojęcia sztuki aktualnej. Program domu kultury musi być aktualny. Musi reagować na to, co wokół niego się dzieje. Sztowna struktura, często niezmienną od lat 50. z podziałem na pracownie, kluby seniora, kluby szachowe, brydżowe i panie, które haftują... To wszystko jest bardzo cenne, tylko nie wyczerpuje całego programu takiego miejsca. Kiedy wchodziła Pani do Zamku Ujazdowskiego, może zwróciła Pani uwagę na tekst, dzieło amerykańskiego artysty Lawrence’a Weinera, który brzmi: „O wiele rzeczy za dużo, by pomieścić w tak małym pudełku”. Skoro sztuka już się nie mieści w „białym sześcianie” i wychodzi poza to „małe pudełko”, to podobnie musi się stać w przypadku domów kultury. One nie mogą tkwić w tych samych strukturach i salach. One muszą wyjść ze „swojego pudełka”. Płynna rzeczywistość, ciągła zmiana, to o czym mówił już jakiś czas temu Zygmunt Bauman – to także dotyczy domów kultury.

”

Polskie domy kultury, szczególnie w mniejszych miejscowościach narażone są na polityczną manipulację.

Czy to znaczy, że dom kultury powinien wyjść ze „swojego pudełka” dosłownie, czy może myślał Pan także o wyjściu symbolicznym. O tym, żeby dom kultury poszukiwał i budował partnerstwa lokalne, żeby wychodził do społeczności lokalnej z pytaniem o jej oczekiwania? W jaki sposób dom kultury może wychodzić poza własne ramy?

Dziwi mnie, że muzea, które w świadomości większości ludzi są symbolem skostnienia, wyprzedziły w takim myśleniu domy kultury. Sposób umocowania muzeum w świadomości lokalnej jest w tej chwili na bardzo wysokim poziomie. Są przykłady znakomitych instytucji w Polsce i na świecie, które będąc globalnymi znakomicie funkcjonują lokalnie. Chodzi więc o to, żeby domy kultury przestały być wyciętym fragmentem rzeczywistości, wykrojonym z mapy miasta, który stracił kontakt z teraźniejszością. Żeby tak się mogło stać dom kultury powinien dzielić się wolną przestrzenią i pozwalać tę wolną przestrzeń kreować innym.

Wolna przestrzeń do wypełnienia przez odwiedzających dom kultury ludzi?

Tak. Mówiąc krótko chodzi o to, żeby wchodzić w interakcję z ludźmi mieszkającymi wokół. Na przykład – jeśli są młodzi chłopcy i chcą założyć kapelę hard rockową czy punkową to musi się dla nich znaleźć miejsce! Nawet jeśli jest to forma kultury, która pracownikom domu kultury jest bardzo odległa. Coraz więcej jest świetnych pedagogów, animatorów kultury czy animatorów społecznych i przecież nie ma wątpliwości, że w swojej pracy oni muszą wychodzić poza szkołę, siedzibę, salę; że muszą czasem pracować na podwórkach – w przestrzeni publicznej. Taki animator wie, że tam, na ławeczkach siedzą ludzie i warto

z nimi porozmawiać i porozumieć się. Otwarta struktura domu kultury tylko ułatwi takie spotkanie. Nie wymaga to nawet wielkich nakładów finansowych, domy kultury są w tej komfortowej sytuacji, że dysponują swoim budżetem i nie muszą za każdym razem aplikować o środki. A dookoła są grafficiarze, młodzi muzycy... i ci, którzy chcą coś zrobić, tylko nie wiedzą co.

Dom kultury powinien być miejscem praktykowania, a nie odbierania kultury.

”

Czyli jednak dom kultury powinien wyjść poza swoje ramy nie tylko w sferze projektowania działań, ale także dosłownie. Po prostu powinien na te podwórka pójść...

Oczywiście, że tak. Weźmy pracę *streetworkerów*, czyli działaczy społecznych, którzy są ulicznymi pedagogami, budującymi zmianę postaw. Przecież dom kultury ma pełnić również taką funkcję. W tej chwili jest raczej tak, że do domu kultury przychodzą tylko wybrani. Ci uzdolnieni muzycznie, ci, którzy chcą nauczyć się lepiej rysować... Dom kultury nie zaprasza osób ze środowisk zagrożonych, wykluczonych, takich do których trzeba wyjść z inicjatywą. To jest niepokojące. Nie można doprowadzać do sytuacji, kiedy dom kultury staje się miejscem dla wybrańców! Nie można zapraszać tylko grzecznych dziewczynek i chłopców, żeby śpiewali w chórze na akademiach ku czci... Jak jest grupa punków albo grafficiarzy, to dom kultury powinien być też miejscem dla nich. Znowu nasuwa mi się skojarzenie z tym, co obecnie dzieje się w muzeach. Od jakiegoś czasu dostrzegamy, że ważnym adresatem działań proponowanych przez te instytucje jest rodzina. Dzięki temu rodzice z dziećmi mogą w sobotę albo niedzielę w atrakcyjny i twórczy sposób spędzić czas.

Tu pojawia się kolejny problem, bo domy kultury najczęściej są zamknięte w soboty i niedziele...

Oczywiście jest to wynik siedzenia w gorsecie struktury, o której mówiliśmy wcześniej. Większość domów kultury wciąż jest pod silnym wpływem lokalnych uwarunkowań politycznych. Nic dziwnego, że w takiej sytuacji dom kultury staje się *de facto* producentem różnego rodzaju akademii, rocznic i festynów. Tego typu działania pochłaniają dużo czasu, energii i pieniędzy. Dyrektorom, którzy nie pochodzą z konkursów i nie wygrali stanowiska autorskim programem trudniej jest oprzeć się politycznym naciskom.

Podkreśla Pan, że w pewien sposób autorski program prowadzenia domu kultury pozwala na wizjonerskie budowanie programu tej instytucji.

Tak. Chciałbym odwołać się do animacji kultury; do koncepcji kultury czynnej Jerzego Grotowskiego. Zgodnie z nią dom kultury powinien być miejscem praktykowania, a nie odbierania kultury. Większość tych instytucji oferuje dobry kabaret, koncert piosenki biesiadnej, spotkanie z ciekawym człowiekiem. Warto wyjść poza ten schemat i zacząć generować własne, unikalne „fakty kultury aktywnej”.



Czy właśnie dlatego uważa Pan, że autorskość i odpolitycznienie są jednym z ważniejszych elementów zmiany?

Oczywiście, bez takich zmian będziemy tkwili w przeszłości. Jest jeszcze jedna kwestia, która dotyczy „etatyizmu”. W domach kultury wielu pracowników ma 20–30-letni staż. Szczególnie w małych, lokalnych ośrodkach widać, że dom kultury to taka przechowalnia dla lokalnych twórców i działaczy. Dopływ nowych ludzi i pomysłów bywa ograniczony. Warto zastanowić się, czy taki model działania jest rzeczywiście skuteczny? Może warto szukać wsparcia również poza możliwościami etatowych pracowników, zapraszać do współpracy niezależnych animatorów, działaczy i oddolne projekty, które wpisują się w misję instytucji, a wypływają z lokalnych potrzeb.

Ważnym aspektem, który Pan poruszył jest potrzeba włączania, zapraszania do domu kultury osób, które wcześniej nie myślały o sobie, że są twórcze. Czy taka refleksja związana jest z Pańskim doświadczeniem, jako animatora kultury i wynika z pracy metodą, która nie uruchamia mechanizmów rywalizacyjnych.

To wiąże się z tym, o czym mówiliśmy wcześniej. Dom kultury nie powinien być tylko dla tych „uzdolnionych”. Dom kultury w żadnym wypadku nie powinien dzielić społeczeństwa na utalentowanych i bez talentu! Jesteśmy w tej chwili wyposażeni w taką wiedzę, że nikogo nie powinno już dziwić, że żeby być artystą wcale nie trzeba być świetnym rysownikiem. Sztuka współczesna odrywa nas od obowiązku posiadania tradycyjnie rozumianych umiejętności. Wielu artystów to z wykształcenia antropolog czy filozofowie. Podział na utalentowanych i nieutalentowanych już w żaden sposób się nie broni.

”

Sztuka współczesna odrywa nas od obowiązku posiadania tradycyjnie rozumianych umiejętności.

Wciąż mamy tradycyjne kółka i pracownie plastyczne. Nie odważyłabym się wziąć w nich udziału, bo zawsze wydawało mi się, że na przykład nie potrafię rysować.

Podczas warsztatów, które prowadzimy w Laboratorium Edukacji Twórczej okazuje się, że ci którzy wcale nie potrafią rysować robią ważne instalacje czy performance. Nie trzeba umieć narysować konia, żeby móc opowiadać o otaczającym świecie! Koncepcja rzeźby społecznej Josepha Beuysa rozszerza myślenie o dziele. Czym jest rzeźba społeczna? Jest to postawa kształtowania, zmieniania, tworzenia świata, w którym żyjemy.

Czyli dom kultury powinien być...

Rzeźbą społeczną!

DOM KULTURY JAKO RZEŻBA SPOŁECZNA W PRAKTYCE?

DZIELNICOWY DOM KULTURY „CZUBY POŁUDNIOWE” I DZIELNICOWY DOM KULTURY „WĘGLIN”

Sławomir Księżniak

Kto zna koncepcję domu kultury jako „rzeźby społecznej” Janusza Byszewskiego, zastanawia się, co może oznaczać w praktyce? Jak realizować ideały włączania społeczności lokalnej w funkcjonowanie publicznej instytucji kultury? Czy partycypacyjny model zarządzania jest tu możliwy?

Działalność DDK „Węglin” od początku była realizowana w tym duchu. Wojciech Kłowski (popularyzator idei Janusza Byszewskiego, redaktor książki *Kierunek Kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*) wszedł w skład pierwszej kadencji rady programowej DDK. Od samego początku, właśnie dzięki takiemu działaniu, wyróżniliśmy się w Lublinie i Polsce, dając po dziś dzień przykłady i inspirując inne podmioty.

DDK otworzył się w 2011 roku, ale oddolne, społeczne starania o jego powstanie w dzielnicy pozbawionej wcześniej pełnego dostępu do oferty kulturalnej, sięgają 2001 roku. Jego zaistnienie zostało „wyrzeźbione” przez mieszkańców. Pierwsze rzeźbiarki i pierwsi rzeźbiarze tego projektu to członkinie i członkowie Stowarzyszenia Kulturalno-Oświatowego „Węglin Północny” oraz tutejszej Rady Dzielnicy, wspierani wtedy w tej materii przez Radnego Rady Miasta Lublin Jarosława Pakułę. Powstanie DDK-u na Czubach Południowych miało swój początek również od inicjatywy osób tam mieszkając, którzy sekundowani przez ówczesną Zastępczynię Prezydenta ds. Kultury Katarzynę Mieczkowską postawili przed nami zadanie stworzenia tego miejsca.

Poniżej przywołuję wyciąg z koncepcji programowej DDK, trzy (wybrane z wielu) przykłady projektów współtworzonych przez mieszkanki i mieszkańców oraz ankietę, którą pytaliśmy o potencjał i potrzeby dotyczące programu naszej filii w sąsiedniej dzielnicy – DDK „Czuby Południowe”, otwartej w 2015 roku. Podobną ankietę rozsyłaliśmy przed otwarciem DDK „Węglin”.

Pełna dokumentacja wdrażania przez nas koncepcji „rzeźby społecznej” byłaby na pewno obszerniejsza. Nie chodzi jednak o to, by ją całą tu przywoływać, tylko żeby zachęcić do podobnych działań. Po prawdzie, nie jest ona też możliwa do całościowego opracowania. Przede wszystkim ze względu na to, że ten proces setki „nieprotokołowanych” przez nas rozmów, spotkań oraz wymiana licznych wiadomości. Jesteśmy dzielnicowym domem



Hol w DDK „Węglin” zaaranżowany jako przestrzeń wspólna i miejsce spotkań sąsiadujący z pokojami biurowymi pracowników. fot. Bartek Żurawski



kultury i współpraca z mieszkankami oraz mieszkańcami dzielnic Lublina przy tworzeniu programu jest naszym standardowym działaniem.

Działalność DDK „Czuby Południowe” i DDK „Węglin” skoncentrowana jest wokół trzech osi tematycznych:

- **Edukacja** (artystyczna i kulturowa), realizowana zgodnie z koncepcją „edukacji kulturalnej jako poszerzenia pola wyboru”. W praktyce oznacza to kilkadziesiąt form zajęciowych dla uczestniczek i uczestników od 3 do 89 roku życia, prowadzonych przez profesjonalistów w swych dziedzinach (muzyka, plastyka, taniec, teatr, ruch i in.).
- **Kultura i sztuka**, czyli *Duża Dawka Kultury na Czubach Południowych i na Węglinie*. Mieszkanki i mieszkańcy współtworzą ten obszar, proponując artystki i artystów lub tematy spotkań w ramach kilkunastu cykli. Dotychczas gośćmi byli m.in.: Stanisław Brudny, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Stanisława Celińska, Jacek Fedorowicz, Irena Jun, Maja Komorowska, Teresa Księska-Falger, Jan Peszek, Anna Seniuk czy Małgorzata Szejnert.
- **Animacja społeczno-kulturowa**: akcje, projekty, spotkania, warsztaty, wydawnictwa wywodzące się wprost z kontaktu ze społecznością lokalną. Jej potencjałem i potrzebami. To m.in. wydawanie kwartalnika „GO!” (nakład 14 400 egz.) oraz realizacja Programów DDK: *DOSTĘPNY* i *Dzielnice Kultury*.

Ulotki z ankietą badająca potrzeby przyszłych użytkowników DDK „Czuby Południowe”



Realizacji wszystkich działań przyświeca idea kultury, jako zjawiska integrującego i dającego możliwość dokonywania indywidualnych, świadomych wyborów. „Współrzeźbienie” domu kultury polega na stałym kontakcie z odbiorczyniami i odbiorcami. Wymianie opinii oraz uwag. Merytorycznych i organizacyjnych. Można powiedzieć, że w DDK działają „społeczne rady programowe” – grupy mieszkanki i mieszkańców, tak zaangażowanych, że odpowiedzialność za funkcjonowanie instytucji „weszła im w krew”, stała się po części treścią ich codzienności. To również wielka odpowiedzialność po stronie miejsca, by należyście odwzajemnić ten przywilej. Jest w tym procesie dużo emocji, często bardzo skomplikowanych i trudnych, bo pochodzą od ludzi, z całą ich różnorodnością. Powiedzieć, że ten dialog ma sens, lub co gorsza „się opłaca” to nic nie powiedzieć. Współistnienie Uczestniczek i Uczestników z Miejscem było na początku, jest i będzie dla nas czymś naturalnym i oczywistym. Z całym tego dobrodziejstwem.

Grawitacja kulturalna – DDK „Węglin”

Projekt, zainicjowany przez mieszkankę, Martę Nazaruk-Naporę (Lubelska Grupa Badawcza) został zrealizowany w ramach Programu *Dom Kultury + Inicjatywy Lokalne 2017* (Narodowe Centrum Kultury oraz Stowarzyszenia Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL). Dzięki działaniom w ramach znaleźliśmy źródła mocy i wiedzy o potencjale przychodzących do DDK-u mieszkanki i mieszkańców. Zaangażowaliśmy ich od samego początku. Realizowaliśmy ten projekt razem. Oszczędziliśmy im tylko sprawozdania i rozliczenia, żeby póki co nie zniechęcić. To pozwoliło na poznanie warsztatu pracy w kulturze. Z kolei realizacja wymyślonych przez nich projektów, uwolniła potencjał, o którym nie wiedzieliśmy. Link do diagnozy powstałej w ramach I etapu projektu – http://ddkwęglin.pl/wp-content/uploads/2017/07/Diagnoza_Grawitacja_Kulturalna_www2.pdf.

Mama Bajkopisarka – DDK „Węglin”

Mama Bajkopisarka to książka – zbiór osiemnastu bajek napisanych przez Mamy – pisarki-amatorki z Lublina. Przez ponad pół roku (2013) pisały tekst pod opieką Sylwii Chutnik i tworzyły oprawę graficzną, nad czym czuwała Magdalena Franczak. Sam proces pozwolił na zbudowanie silnych, trwających do dziś bliskich realizacji z „rzeźbą”. Z pewnością był to ważny moment jej współtworzenia.

Twoja kolej! – DDK „Czuby Południowe”

To cykl otwarty na pomysły mieszkanki i mieszkańców dzielnicy Czuby Południowe. Kto się zgłosi, może zrealizować swoje autorskie działanie (spotkanie, warsztaty, zajęcia i inne formy). Jako miejsce zapewniamy wsparcie, korzystając z naszego wsparcia. Wiemy, że są na Czubach Południowych ludzie z pasją, chętnie angażujący się w działalność kulturalną dzielnicy, pełne energii i zapału lokalne liderki i liderzy. Mają mnóstwo pomysłów na działania aktywizujące i integrujące. Zapraszamy ich do współpracy i to działa.



Happening dyrektorek i dyrektorów warszawskich placówek wychowania pozaszkolnego w odpowiedzi na działania ministra edukacji 2016. Fot. arch. Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalne



ODWRÓCONE PROPORCJE

Autor bierze w obronę instytucje kultury, które w pierwszej dekadzie XXI wieku zaczęto krytykować, nie pierwszy już raz. W tym celu wskazuje na dwie strukturalne bariery rozwoju placówek kultury, które na pewno przyczyniły się do negatywnych opinii na ich temat. Są to:

- z jednej strony bezwładność i wiotkość programowa powodowana brakiem refleksji po stronie władzy publicznej na temat tego, czemu instytucje kultury mają służyć,
- z drugiej strony niewygodny gorset przepisów wynikający z nadmiernej i nieuporządkowanej troski władz publicznych odnośnie regulacji, do jakich instytucje muszą się stosować.

Tam, gdzie placówkom kultury przydałyby się akurat jakieś wskazówki, kierunek i mapa, panuje swoboda, natomiast tam, gdzie przydałyby się im większa swoboda, kultura natyka się na restrykcyjne i nieżyciowe przepisy. Tekst jest na tyle klarowny, że da się to jeszcze bardziej uprościć: niedostatek misji i nadmiar biurokracji.

Mamy więc do czynienia z odwróconym porządkiem rzeczy. Oczywiście można od razu przejść do rozwiązań, wymyślić misję

i dostosować przepisy, ale czy wystarczająco zdefiniowaliśmy problem, aby go rozwiązać? Opisana sytuacja, niedostatek misji i nadmiar biurokracji, ma w sobie pewną symetrię, która zmusza do zastanowienia. Być może jej przyczyny są ze sobą powiązane. Naturalnie, jakoś trzeba kontrolować wydatkowanie publicznych pieniędzy, ale nadmiar formalnej kontroli i regulacji, jak sygnalizuje autor, może niszczyć nadrzędny cel, któremu ma ona służyć. W złożonych otwartych procedurach lepiej sprawdza się zarządzanie przez cele, bo wtedy wiele spraw podlega samoorganizacji, co oszczędza papierologii.

Niestety, druga bariera w instytucjach kultury dotyczy właśnie formułowania tych celów, misji placówek kultury. Być może istnieje tu jakiś głębszy problem ze rozumieniem samej kultury w wymiarze płynących z niej społecznych korzyści. Ważne są i kultura, i przepisy, ale wydaje się, że lepiej czujemy się w przepisach niż w kulturze. Każdy fizjoterapeuta powie, że w takiej sytuacji może dochodzić do kompensacji zaburzającej równowagę organizmu. Wtedy należy zaktywizować i wzmocnić mięśnie słabszej kończyny, a następnie, aby podjęły swoją funkcję, zwiększyć jej mobilność i nauczyć się nowego wzorca ruchu.

INSTYTUCJE PUBLICZNE, CZYLI JAKIE?

Jarosław Suchan

Wiele mówiono podczas Kongresu o konieczności aktywizowania społeczeństwa, o wspieraniu inicjatyw obywatelskich, o znaczeniu trzeciego sektora dla rozwoju kultury, zwłaszcza dla poszerzenia zakresu partycypacji w kulturze. I słusznie. Ja jednak chciałbym zwrócić uwagę na fakt, że to instytucje stanowią potencjalnie najpotężniejsze narzędzie uprawiania polityki kulturalnej.

Od jakiegoś czasu jednak instytucje spotykają się w naszym kraju z silną krytyką. Jedni widzą w nich pozostałości po PRL-u: źle zarządzane, kosztochłonne, wytwarzające niepotrzebny nikomu produkt zakłady pracy. Inni zarzucają elitaryzm, oderwanie od spraw, jakimi żyje współczesne społeczeństwo, brak sprecyzowanej misji. Jeszcze inni oskarżają o uwikłanie w polityczne zależności, biorące się z tego asekurantwo i zamknięcie na żywą twórczość. Krytyka instytucji płynie zarówno ze strony zwolenników państwa minimum, jak i prospołecznych aktywistów trzeciego sektora. Na tle tak postrzeganych instytucji publicznych na pozytywnego bohatera wyrastają – w zależności od opcji światopoglądowej – prywatni przedsiębiorcy działający w przemysłach kultury, bądź też różnego rodzaju inicjatywy związane z aktywnością obywatelską, przybierające formę fundacji czy stowarzyszeń.

Oczywiście, w bardzo wielu przypadkach krytyka taka wydaje się jak najbardziej zasadna. Prawdą jest, że wiele instytucji wymaga radykalnych zmian, ponieważ ich jedyną racją bytu wydaje się być dzisiaj jedynie tego bytu podtrzymywanie. Prawdą jest też, że instytucje bywają przedmiotem politycznych nacisków. Prawdą jest wreszcie, że w wielu instytucjach zarówno twórca, jak i odbiorca mogą czuć się intruzami.

Tego rodzaju instytucji nie zamierzam bronić. Nie uważam jednak, że instytucja publiczna jako forma prowadzenia działalności kulturalnej jest anachroniczna i że rozwój kultury powinien, i że w ogóle może, dokonywać się tylko poprzez aktywizację drugiego i trzeciego sektora. Po pierwsze, zmarginalizowanie instytucji publicznych byłoby przejawem nieprawdopodobnego marnotrawstwa – instytucje to przecież potężne zasoby: budynki, infrastruktura, profesjonalne zespoły, kapitał wiedzy, zbiory, prestiż itd. Po drugie: marginalizacja taka prowadziłaby do dalszego ograniczania – i tak wciąż się kurczącej – przestrzeni publicznej.

Jarosław Suchan, *Instytucje publiczne czyli jakie?*, w: *Regionalny Kongres Kultury 2011. Raport*, red. Bogdan Sobieszek, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2011, s. 66–70, wypunktowanie na końcu tekstu pochodzi od red. *NieAntologii*.





Instytucje publiczne są nam bowiem potrzebne jako miejsca urzeczywistniania wolności twórczej, jako miejsca, w których zawieszona zostaje władza dominującego w naszym świecie porządku celowości i wynikającej z niego polityki ekonomizacji wszystkich obszarów ludzkiego życia. Instytucje są nam potrzebne jako miejsca, w których zjawiska kultury mogą stawać się faktami społecznie istotnymi.

Oczywiście, wolność twórcza również i w tych miejscach – o czym wszyscy doskonale wiemy – bywa ograniczana. Jednakże tylko w przypadku jej ograniczania w instytucjach publicznych społeczeństwo może zareagować, może wyrazić swój sprzeciw, może domagać się respektowania konstytucyjnie gwarantowanych praw do swobody artystycznej wypowiedzi.

To prawda też, że instytucje uwikłane są na różne sposoby w grę rynkową. Niemniej, to w nich kultura ciągle ma największe szanse, by wymknąć się logice powszechnej ekonomizacji celów.

Nie tylko jednak z tych względów instytucje publiczne są nam potrzebne. Istnieją też powody bardziej prozaiczne. Po prostu – pewne zadania w obszarze kultury tylko w ograniczonym wymiarze będą mogły zostać przekazane innym organizacjom, czy to reprezentującym drugi, czy to trzeci sektor. Mam tu na myśli zadania, które potrzebują stałych olbrzymich nakładów, a nie gwarantują zysków, zadania wymagające utrzymywania dużych zespołów ludzkich oraz te, które realizowane są w sposób ciągły i opierają się na konieczności systematycznych działań. Trudno sobie wyobrazić powstawanie w Polsce na jakąś znaczącą skalę prywatnych czy społecznych filharmonii, teatrów operowych lub muzeów sztuki. W świetle znowelizowanej *Ustawy o prowadzeniu działalności kulturalnej* możliwe jest, co prawda, powierzanie prywatnym firmom bądź fundacjom zarządzania już istniejącymi instytucjami. Abstrahując jednak od poważnych niebezpieczeństw, jakie to rozwiązanie ze sobą niesie, raczej należy wątpić w pojawienie się dużego zainteresowania nim ze strony drugiego lub trzeciego sektora.

”

W Polsce władza publiczna nie posiada klarownego wyobrażenia na temat misji, jaką winny wypełniać instytucje, za które odpowiada.

Tak więc, zamiast stawiać instytucje publiczne na cenzurowanym, należałoby się raczej zastanowić nad tym, co sprawia, że nie spełniają one takiej roli, jaką spełniać powinny?

Niewątpliwie, i nie ma się co tutaj oszukiwać, odpowiedzialność za to w dużej mierze ponoszą kierujący instytucjami. Jednak najpoważniejsze przyczyny tego stanu rzeczy leżą poza nimi i wiążą się z kontekstem, w jakim instytucje polskie zmuszone są funkcjonować. Dwa elementy tego kontekstu chciałbym teraz państwu przybliżyć.

Pierwszy – to pewien deficyt idei. Można odnieść ogólne wrażenie, że w Polsce władza publiczna nie posiada klarownego wyobrażenia na temat misji, jaką winny wypełniać instytucje, za które odpowiada. Mało tego, nie posiada odpowiednich mechanizmów, które pozwalałyby taką misję w sposób społecznie legitymizowany konstruować. A skoro

brak jasno zdefiniowanego misyjnego celu, to trudno się dziwić, że instytucje się nie reformują. Jak tu bowiem reformować cokolwiek, jeśli się nie wie, co miałyby być tego efektem?

Większość istniejących w Polsce teatrów, galerii, bibliotek, domów kultury została utworzona w czasach PRL-u i miała służyć realizacji polityki kulturalnej wynikającej z ideologicznych założeń, na których ufundowany był ówczesny ustrój. Ponieważ ustrój się zmienił, mogło się wydawać, że społeczna misja tych instytucji również zostanie przedefiniowana, a przynajmniej poddana weryfikacji. Jak wiadomo, w większości przypadków nic takiego nie nastąpiło. Po 1989 roku większość instytucji prowadziła działalność tak, jak gdyby rzeczywistość wokół nie uległa żadnej zmianie. Władza zaś nadal je utrzymywała, bardziej jednak siłą rozpędu, niż dlatego, że była w stanie rozpoznać ich znaczenie dla kształtującego się demokratycznego społeczeństwa. Jeżeli pojawiały się wówczas próby przemysłenia i zdefiniowania na nowo misyjnych założeń, to tylko dlatego, że taka potrzeba rodziła się wewnątrz instytucji – a nie dlatego, że publiczna władza w braku misji dostrzegała problem. Z tego względu społeczny wymiar działalności instytucji pozostawał na ogół nierozpoznany, co rzecz jasna przekładało się na marginalizowanie tego sektora w polityce państwa. Instytucje finansowano do poziomu, który nie pozwalał im upaść, ale zarazem uniemożliwiał albo też poważnie utrudniał rozwój. W rezultacie większość instytucji wegetowała, a jeżeli niektórym udawało się poszerzać i wzbogacać swoją działalność, to tylko dzięki olbrzymiej determinacji pracujących w tych instytucjach zespołów.

Dostrzegłszy kulturę równocześnie zaczęto ją instrumentalizować.

”

Od jakiegoś czasu sytuacja ta zaczyna ulegać zmianie. W kalkulacjach władzy publicznej kultura pojawia się już nie tylko po stronie wydatków, ale także po stronie korzyści, jakie może przynieść. Problem jednak w tym, że dostrzegłszy kulturę – przesunawszy ją z marginesów bliżej centrum polityki rozwojowej miast, regionów i państwa – równocześnie zaczęto ją instrumentalizować, rozpoznając w niej przede wszystkim narzędzie pozwalające stymulować pożądane procesy ekonomiczne. Co prawda, ta reorientacja polityki kulturalnej nie przekłada się na masową akcję formalnego redefiniowania celów misyjnych instytucji publicznych, niemniej w pustce, jaką wytwarza brak zaktualizowanej misji wielu z nich, to właśnie ta reorientacja zaczyna określać społeczne cele ich funkcjonowania. Oznacza to, że instytucje stają się ważne na tyle, na ile to, co robią – i tu mój ulubiony cytat z portalu Kongresu Kultury Polskiej w 2009 – „wpływa na atrakcyjność osiedleńczą i lokalizacyjną regionów dla mieszkańców i inwestorów, determinuje rozwój turystyki, tworzy rynek pracy, kreuje przemysły kulturowe, wzbudza mnożnikowe procesy gospodarcze współokreślane rozwojem infrastruktury społecznej, współokreśla funkcje metropolitalne miast, sprzyja alokacji zasobów ludzkich w sektorach rozwojowych”.

Chcę od razu podkreślić: rzecz nie w tym, że instytucje publiczne nie mogą wspomagać działań nakierowanych na osiągnięcie wspomnianych celów. Prestiżowe muzeum, teatr czy filharmonia realizujące atrakcyjny i oryginalny program z pewnością przyciągają turystów,



budują korzystny wizerunek miasta lub regionu itd. – i nie ma w tym nic złego. Problem pojawia się jednak wówczas, gdy zadanie osiągnięcia tych celów postrzega się – niekoniecznie formułując to *expressis verbis* – jako główne zadanie instytucji. A dzieje się tak, gdy ich misja pozostaje niezdefiniowana, niezaktualizowana lub pozostaje martwym zapisem.

Jeśli zatem myślimy o przeprowadzeniu reformy w tych instytucjach kultury, które tego wymagają, i nie chcemy, by o kierunku ich przekształcania decydowały jedynie racje podobne do wymienionych, powinniśmy na nowo nakreślić ich cele misyjne.

Pytanie kluczowe brzmi: kto powinien to zrobić? Tak, by misja nie była zbiorem sloganów niewiążących nikogo, ale stała się zobowiązaniem poważnie traktowanym przez kierujących instytucjami, przez pracowników, ale także przez właściciela instytucji, czyli władzę publiczną?

Na to pytanie nie chciałbym teraz odpowiadać. Proponuję, by stało się ono jednym z przedmiotów debaty, jaką powinien zainicjować ten kongres. Teraz natomiast chciałbym wrócić do kwestii poruszonej na początku, czyli do ograniczeń utrudniających właściwy rozwój instytucji.

”

Drugie ograniczenie to fatalne otoczenie prawne, w jakim instytucje są zmuszone funkcjonować.

O jednym już wspomniałem, czyli braku misji. Drugie jest z owym brakiem w pewien sposób powiązane. To drugie ograniczenie to fatalne otoczenie prawne, w jakim instytucje są zmuszone funkcjonować. I mam tu na myśli zarówno akty prawne wyższego rzędu, czyli ustawy, jak i cały szereg administracyjnych regulacji, które codzienną działalność instytucji zamieniają w pokonywanie toru z przeszkodami. Dlaczego ów stan prawny wiąże z brakiem misji? Otóż i jedno, i drugie jest wyrazem tego samego, a mianowicie przekonania żywionego przez klasę polityczną *en masse*, że kultura nie jest istotna, a jeżeli jest istotna, to nie jako zjawisko samo w sobie, tylko jako środek pomagający realizować zadania w innych, „naprawdę” ważnych sektorach działalności państwa. Skąd taki wniosek? Otóż wystarczy poddać analizie którąkolwiek z uniwersalnych (czyli nie dotyczących tylko kultury) ustaw: *Ustawę o zamówieniach publicznych*, *Ustawę o finansach publicznych*, *Ustawę o dyscyplinie finansów publicznych*, ustawy budżetowe – żadna z nich nie uwzględnia specyfiki działalności kulturalnej i raczej wątpić należy, by ich twórcy w ogóle zadawali sobie pytanie o to, jakie skutki ich uchwalenie przyniesie w tym obszarze.

Oczywiście, pojawiają się symptomy zmiany tego myślenia. Podpisanie przez Premiera Rządu Polskiego *Paktu dla kultury*, odbywające się od kilkunastu miesięcy w różnych miastach kraju Regionalne Kongresy Kultury, ten kongres, który, co warto podkreślić, powstał z inicjatywy władz miejskich i wojewódzkich – to wszystko pozwala żywić pewną nadzieję na zmianę. O tym jednak, czy ona naprawdę nastąpi będzie świadczyło nie tylko zwiększenie budżetowych środków na kulturę, ale przede wszystkim uwzględnianie kultury przy ustalaniu ogólnych zasad funkcjonowania państwa.

W tym momencie instytucje publiczne, ale także inne podmioty działające w sferze kultury, marnotrawią mnóstwo czasu i energii na pokonywanie przeszkód, jakie stwarza obowiązujące prawo i istniejące procedury administracyjne. Drobnym przykładem z własnego podwórka: pięć lat temu w Muzeum Sztuki rozpoczęła się reorganizacja, efektem której było przejście na tak zwany system zarządzania przez jakość. Potwierdzeniem, że proces zakończył się powodzeniem, było uzyskanie przez muzeum certyfikatu normy ISO9001, a dowodem na to, że system działa sprawnie, zdobycie po trzech latach od jego wprowadzenia Polskiej Nagrody Jakości. Muzeum Sztuki stało się tym samym pierwszą instytucją kultury, która uzyskała to prestiżowe wyróżnienie. Oznacza to, że w kwestii racjonalizacji zarządzania w łódzkim muzeum udało się osiągnąć pułap w polskich warunkach prawdopodobnie maksymalny. Dzięki wprowadzonym usprawnieniom organizacyjnym dużo bardziej intensywny i rozbudowany program mógł być realizowany bez powiększania zespołu merytorycznego i administracyjnego. Obecnie jednak, ze względu na czasochłonność procedur administracyjnych, którymi jesteśmy objęci, stajemy przed koniecznością zatrudnienia dodatkowych osób. Jak widać zatem, obowiązujące prawo bynajmniej nie sprzyja redukowaniu przerostów zatrudnienia, a to przecież redukcja etatów bardzo często bywała wskazywana jako pożądanym efekt reformy instytucji kultury.

Innym pożądanym efektem takiej reformy miałyby być intensyfikacja działań programowych, zróżnicowanie oferty, otwarcie się na niekonwencjonalne formy aktywności i komunikacji z odbiorcą. Ale i tutaj obowiązujące regulacje prawne zamiast zachęcać, raczej zniechęcają. Im bardziej bowiem rozbudowany i niekonwencjonalny program instytucja chce realizować, w tym bardziej rozbudowane i skomplikowane procedury musi się wikłać. W rezultacie – to nie merytoryczna praca nad ofertą programową ogniskuje wysiłek zespołu, ale administracyjna obsługa programu. Taki system paradoksalnie faworyzuje te instytucje, które robią niewiele i które nie podejmują ryzyka innowacji i eksperymentu. Wielokrotnie krytykowany brak elastyczności instytucji – którym jako pozytywny wzór przeciwstawia się w tym względzie organizacje trzeciosektorowe – w pewnej mierze jest zawiniony również tym: koniecznością wpasowywania się w sztywny i usztywniony wcześniej przez ustawodawcę system, którym aktywność podmiotów działających w sferze finansów publicznych podlega.

Kiedy wskazuje się na te ograniczenia, niektórzy sugerują, że niewiele da się z tym zrobić, ponieważ są one rezultatem konieczności dostosowania polskiego prawa do tego, które obowiązuje w Unii Europejskiej. Dziwnie się jednak składa, że realizując dosyć często projekty w innych krajach europejskich, z takimi utrudnieniami formalno-prawnymi, jakie obowiązują w Polsce, się nie spotykaliśmy. Natomiast za każdym razem, gdy naszym zagranicznym partnerom przychodziło zetknąć się z naszymi procedurami administracyjnymi, było to dla nich przeżycie traumatyczne.

Argumentuje się też często, że prawo jest tak restrykcyjne, ponieważ ma chronić przed nieprawidłowym wydatkowaniem środków publicznych. Stąd z roku na rok coraz bardziej rozbudowywane systemy nadzoru i kontroli. Jak się jednak wydaje, jedynym, co system ów wymusza, jest wydatkowanie środków publicznych zgodnie z prawem, co w żadnym wypadku nie znaczy – racjonalnie i oszczędnie. W tym samym czasie, gdy drobne

przesunięcia w budżecie dofinansowywanej imprezy kulturalnej – jeśli nie są potwierdzone odpowiednimi dokumentami – mogą skutkować koniecznością zwrotu dofinansowania, całkowicie zgodnie z prawem pozwala się na wydatkowanie olbrzymich środków publicznych poza wszelką społeczną kontrolą. Mamy niedawny przykład z Warszawy, gdzie organizacja, mająca przygotować aplikację na konkurs o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, dostała na ten cel z budżetu miasta ogromne środki i została zobowiązana do rozliczenia tej kwoty jedną fakturą! W obecnym reżimie prawno-administracyjnym bardziej istotna zdaje się być kwestia, czy parafka znajduje się w odpowiednim miejscu, niż to, czy wysokość wydatkowanych środków publicznych jest wprost proporcjonalna do uzyskanego efektu.

Jak z tego wynika, istniejący w Polsce system nie dość, że jest uciążliwy, to jeszcze nieskuteczny. Nie chroni przed marnotrawieniem środków publicznych, a równocześnie zniechęca do podejmowania działań reformatorskich, do większej aktywności, do otwierania się na eksperyment. System ten zamiast uwalniać kreatywność, o której w Łodzi teraz tak dużo mówimy, tak naprawdę nakłania do przyjmowania postawy pasywnej, niewychylania się, podążania utrwalonymi ścieżkami. Za chęć działania karze godzinami spędzonymi nad setkami formularzy i strachem przed postawieniem pieczętki w niewłaściwym miejscu.

”

System ten zamiast uwalniać kreatywność, nakłania do przyjmowania postawy pasywnej, niewychylania się, podążania utrwalonymi ścieżkami.

Nie chodzi tu przy tym o złą wolę tego lub innego urzędnika. Zarówno my, jak i urzędnicy jesteśmy w pułapce nieubłaganej logiki tego samego systemu. Systemu, który określa następujące współrzędne:

- niespójne prawo,
- ustawodawstwo tworzone z myślą o głównych sektorach gospodarki narodowej i nie uwzględniające specyfiki działalności kulturalnej,
- olbrzymi deficyt zaufania społecznego, który przekłada się na procedury w każdym widzące potencjalnego aferzystę,
- nieefektywny system kontroli i ewaluacji, który większy nacisk kładzie na ocenę zgodności proceduralnych niż na ocenę merytoryczną,
- i wreszcie – sztywne regulacje, w które usiłuje się wtłoczyć całą zróżnicowaną rzeczywistość działalności instytucji kultury.

Dlatego chciałbym zaapelować do Was wszystkich: urzędników, władz samorządowych, twórców, animatorów: jeżeli zależy Wam na dobrych instytucjach, zdolnych odpowiadać na wyzwania współczesnego świata i na potrzeby nowoczesnego społeczeństwa, to podejmijcie wraz z nami, pracownikami instytucji, wspólne działania na rzecz uwolnienia kultury z sieci złego prawa i absurdałnych przepisów. To leży w interesie nas wszystkich, a przede wszystkim – w interesie tych, którym winniśmy służyć, czyli naszej publiczności.



III NieKongres Animatorów Kultury. Centrum Kultury Zamek w Poznaniu 2018. Fot. Anna Michalak-Pawłowska



POZORNA TRANSFORMACJA

Czytanie tego tekstu może przyprawić o gęsią skórę osoby, które znają problemy domów kultury z własnego podwórka. Tym bardziej jeśli odkryją, że sami mogą być częścią tych problemów. Autor rozwija tematy rozpoczęte przez Jarosława Suchana, opisując dzieje kilkietapowej transformacji popeerelowskiej domów kultury, która okazała się delikatnie mówiąc pozorna:

Dlaczego chciano zmienić w domach kultury tak wiele, ale nie przygotowano na tę zmianę tych, którzy powinni ją przeprowadzić i utrwalić, czyli pracowników? Czy nie dlatego, że rodzająca się lokalna władza nie potrzebowała nowoczesnych i niezależnych podmiotów, tylko w dalszym ciągu realizatorów swoich pomysłów i swojej polityki?

Domy kultury paradoksalnie padły ofiarą sukcesu reformy samorządowej. Stały się ich częścią. Dołożono im funkcji, nie zapewniono autonomii, nie wzmocniono misji, nie podniesiono poziomu pracowników. Autor pisze rozbrajająco, że kierunek był właściwy,

ale nierealizowany. Właściwie nawet nie wiadomo, jak nazwać taką sytuację, w której, powiedzmy, rolnik orze pole, ale nie sieje. Autor nazywa to dewiacją, deformacją będącą „przede wszystkim wynikiem zatrzymania procesów zmian wewnątrz instytucji – zmiany zostały dokonane jedynie formalnie”. W rezultacie *de facto* sytuacja domów kultury wróciła do pierwotnego stanu:

nowe usytuowanie zmutowanych domów kultury i fakt, że ich kadry nie zostały przygotowane do zmiany, sprzyjały odtwarzaniu wzorca dobrze znanego z czasów PRL-u.

Najsmutniejsze, że w podobnej sytuacji byli również odbiorcy: „Społeczności korzystające przez lata z preparowanej oferty także nie do końca były gotowe na zmianę”. To zrozumiałe, bo właśnie im sektor kultury powinien służyć pomocą w rozwoju. Oczywiście wiele instytucji kultury, NGO-sów i pracujących w nich ludzi uniknęło „dewiacji”, ale czy jest ich wystarczająco dużo, aby mogli pociągnąć za sobą całą resztę?

DEWIACJE DOMÓW KULTURY

Grzegorz Szczepaniak

W niedawno opublikowanym wywiadzie Ewy Koszowskiej z Rafałem Olbińskim artysta mówi: „Wyrastałem w Polsce w okresie komunizmu, który wiele rzeczy zrobił dobrze. Wprowadzono ogólną oświatę. Polska z kraju półanalfabetów stała się krajem, w którym wszyscy czytali. Otwierano biblioteki, domy kultury. Polityka kulturalna pod tym względem była bardzo w porządku, przybliżała kulturę do mas. Miałem respekt do kultury, podobnie jak inni”¹. To opinia konsumenta kultury, jak sam o sobie mówi Olbiński. Opinia pozytywna, także dla domów kultury z okresu PRL-u. Rafał Olbiński od 1981 roku mieszkał w Nowym Jorku, dopiero niedawno wrócił do Polski i zamieszkał w Warszawie. Artysta zapamiętał dom kultury z okresu PRL-u jako miejsce przyjazne, które rozwijało i sprawiało, że kultura była na wyciągnięcie ręki. Opinia ta stoi w dużej sprzeczności z przeważającymi dziś negatywnymi ocenami na temat tamtych placówek. Tymczasem nie będzie chyba nadinterpretacją dopatrzenie się w wypowiedzi Olbińskiego pewnej tęsknoty, także do ówczesnego domu kultury.

Domy kultury przetrwały przemiany ustrojowe w Polsce i choć są dziś zupełnie innymi podmiotami niż te, które pamięta Olbiński, wciąż służą społecznościom. Tyle że dziś domy kultury mają

ogromny problem z wizerunkiem.

Nie brak wyjątków, jednak ocena społeczna domów kultury jako pewnego zjawiska (nie w sensie oceny konkretnej placówki) jest pejoratywna. Dlaczego więc nie są dobrze postrzegane? Czy aż tak bardzo się zmieniły, że dziś nie budzą dobrych skojarzeń? Co stoi na przeszkodzie, by w pełni wykorzystała drzemiący w nich potencjał? A może naprawdę tego potencjału nie mają? To tylko część z pytań, które są poruszane w dyskusji o domach kultury. Dyskusji stosunkowo świeżej, ale rozwijającej się dynamicznie i przynoszącej wiele zaskakujących spostrzeżeń, tez, twierdzeń i sądów.

1 Ewa Koszowska, *To, co się teraz w Polsce dzieje, jest porażające*, rozmowa z Rafałem Olbińskim, 9 czerwca 2016, źródło: <http://opinie.wp.pl/rafal-olbinski-to-co-sie-teraz-w-polsce-dzieje-jest-porazajace-6016711366980225a>

Grzegorz Szczepaniak, *Dewiacje domów kultury*, w: *Kultura małych i średnich miast. Otwarta Grupa Robocza*, red. Marek Sztark, Biuro Festiwalowe IMPART, Wrocław 2016, s. 107-121, źródło: https://issuu.com/wroclaw2016/docs/kultura_malych_i_srednich_miast, śródtytuły pochodzą od red. *NieAntologii*, niektóre z przypisów zostały uaktualnione przez red. *NieAntologii*.





Dyskusja ta toczy się w wielu miejscach i gremiach. Jest trudna, bo modelem dzisiejszego domu kultury jest w zasadzie brak modelu. To, co domy kultury łączy, to bardzo podobne problemy, których rozwiązania wydają się leżeć nie tylko w samych instytucjach, lecz także poza nimi i część z owych rozwiązań (choć może najistotniejsza) jest w rękach polityków tworzących w Polsce prawo. W niniejszym artykule analizę tych problemów rozpocznę od próby określenia, jaki może być powszechny sposób myślenia o współczesnych domach kultury, przeanalizuję problemy definicyjne i przyjrę się, jak te instytucje się kształtowały i jakie są źródła przynajmniej części ich dzisiejszych problemów, wyjaśniając przy okazji, co to znaczy „dewiacja domów kultury”. Wreszcie przedstawię propozycje rozwiązań, oczywiście jako głos w dyskusji. Pochylę się zwłaszcza nad problemem relacji samorząd – instytucje kultury.

Główny Urząd Statystyczny we współpracy z Urzędem Statystycznym w Krakowie wydał w październiku 2015 roku zbiór informacji i opracowań statystycznych pod tytułem *Kultura w 2014 roku*. Raport ten przynosi informację, że w 2014 roku działało w Polsce 4019 podmiotów określanych jako domy i ośrodki kultury, kluby i świetlice. Autorzy publikacji domy kultury definiują następująco:

Są instytucjami prowadzącymi wielokierunkową działalność społeczno-kulturalną. Mają charakter środowiskowy – zlokalizowane praktycznie w każdej gminie, integrują poszczególne przedsięwzięcia kulturalne, a przygotowując zróżnicowane oferty skierowane do ludzi w każdym wieku, kreują postawy aktywnego uczestnictwa w życiu społeczno-kulturalnym danej społeczności. Ponadto instytucje te zapewniają, zwłaszcza dzieciom i młodzieży, atrakcyjne formy wypełnienia wolnego czasu².

Definicję tę warto zacytować ze względu na to, że wydaje się pewnego rodzaju odzwierciedleniem najbardziej powszechnego sposobu postrzegania domów kultury. Jej dopełnieniem może być definicja domu kultury, jaką można znaleźć w Wikipedii:

Dom kultury (także: ośrodek kultury, centrum kultury) – instytucja kultury prowadząca działalność społeczno-kulturalną. W jej budynku mieszczą się lokale kulturalno-rozrywkowe typu: sale teatralno-kinowe, czytelnie, świetlice itp., w których można prowadzić pozaszkolną działalność i inicjatywy dydaktyczno-kulturalne dla młodzieży i dorosłych (warsztaty kulturalne, przedstawienia, zabawy, wystawy). Stanowi centrum kulturalno-oświatowe danej okolicy: wsi, osiedla, miasta. Miejskie, gminne i dzielnicowe domy kultury często prowadzą działalność w zakresie promocji kultury regionu i „małej ojczyzny”. Często domy kultury łączone są z ośrodkami sportu i rekreacji zajmując jeden lub zespół obiektów (np. MOKSiR – Miejski Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji)³.

2 *Kultura w 2014 roku. Informacje i opracowania statystyczne*, Główny Urząd Statystyczny, Urząd Statystyczny w Krakowie, Warszawa 2015, s. 76.

3 *Dom kultury*, w: *Wikipedia – Wolna encyklopedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Dom_kultury

Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że tak są postrzegane przez większość domy kultury, w sposób popularny. Nie dysponuję badaniami, które by tę tezę mogły w jakikolwiek sposób zweryfikować, o co zresztą byłoby trudno, tak jak trudno mierzyć uczestnictwo w kulturze. Zaciągnięcie tych propozycji definicji z obszarów, które kulturą w sposób profesjonalny czy naukowy nie zajmują się (przynajmniej na co dzień i w sensie jakościowym), można traktować jako swego rodzaju miernik popularnego postrzegania domu kultury. Te ogólne definicje w niewielkim stopniu oddają jednak realia domów kultury: drogę, którą przeszły, miejsce, w którym są, i kierunki, w których chciałyby się rozwijać.

Środowisko domów kultury musi martwić sprowadzanie ich w tym popularnym postrzeganiu do budynku oferującego różnego rodzaju sale, w których (dopiero na trzecim miejscu) coś się dzieje. A przecież z socjologicznego punktu widzenia instytucje kultury to przede wszystkim ludzie (jak u Bronisława Malinowskiego) i istnieją one dla ludzi (na co nacisk kładzie Jan Szczepański). Dom kultury ma w tym ujęciu dwa zasadnicze cele: przekaz kodów kulturowych, w którym nadawcami są pracownicy domu kultury, a odbiorcami członkowie społeczności lokalnej. Z jednej strony muszą one odpowiadać na społeczne zapotrzebowania, ale z drugiej kreować odbiorców kultury, co oczywiście otwiera ogromne pole dla edukacji kulturalnej.

W Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej definicji domu kultury próżno szukać.



Skąd ten rozdźwięk między tym, jak domy kultury są, a w każdym razie mogą być postrzegane przez publiczność, a tym jak by chciały być postrzegane? O odpowiedź wcale nie jest łatwo, na pewno jest ona wielowątkowa, a jej poszukiwanie trwa na większą skalę od końca pierwszej dekady XXI wieku. Sprawa jest skomplikowana z wielu powodów, między innymi nieostrości pojęcia domu kultury. Ma z nim problem nawet prawodawca, bo w Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej definicji domu kultury próżno szukać. Dość nieoczekiwanie z pewną pomocą znowu przychodzi GUS, który usiłuje określić różnice między domem, ośrodkiem kultury, świetlicą i klubem. Zgodnie z klasyfikacją przyjętą przez Główny Urząd Statystyczny wyróżnia się cztery typy instytucji kultury mających na celu tworzenie, upowszechnianie i ochronę kultury:

- Domy kultury – „prowadzą wielokierunkową działalność społeczno-kulturalną” i mieszczą się w odrębnym specjalnie wyposażonym budynku z salą widowiskowo-kinową.
- Ośrodki kultury – są „wielofunkcyjnymi instytucjami społeczno-kulturalnymi, które integrują działalność istniejących w danej miejscowości (gminie) autonomicznych instytucji kultury i innych podmiotów prowadzących działalność kulturalną”, mogą być wyposażone w urządzenia rekreacyjno-sportowe i zakłady usług gastronomicznych.



- Kluby – to instytucje prowadzące „działalność kulturalną w środowisku lokalnym we współpracy z instytucjami, organizacjami i stowarzyszeniami: kulturalnymi, społecznymi i politycznymi [...]. Kluby są otwarte codziennie jako miejsca organizowania kulturalnego wypoczynku i aktywności społeczności lokalnej. [...] Formy pracy klubowej szczególnie rozwinęły się w spółdzielczych osiedlach mieszkaniowych w wielkich miastach”.
- Świetlice – to „placówki kulturalne posiadające z reguły jedno pomieszczenie, niezbędny sprzęt i obejmujące swym zasięgiem działania małe grupy środowiska lokalnego”.

Jako podstawowe zadania tego typu instytucji wymieniono w Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej edukację kulturalną i wychowanie przez sztukę, tworzenie warunków dla rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego oraz zainteresowania wiedzą i sztuką, rozpoznawanie, rozbudzanie i zaspokajanie potrzeb oraz zainteresowań kulturalnych⁴.

Definicje te wciąż jednak opisują te placówki fragmentarycznie, a różnica między nimi nie jest ostro zarysowana. Nie mamy więc

zadawalającej definicji domu kultury

(tylko czy taką można dziś stworzyć, bazując na dotychczasowych?), za to mamy niefunkcjonalne rozróżnienie między podmiotami zajmującymi się kulturą. Trudności z definiowaniem to jeden z efektów rozwoju placówek kultury w ciągu ostatniego ćwierćwiecza. Wydaje się, że nowe definicje muszą uwzględnić efekty tych historycznych procesów lub definicje trzeba pisać zupełnie od nowa (zwłaszcza jeśli uznamy, że dzisiejsze placówki kultury mają zupełnie inny charakter niż jeszcze choćby w latach dziewięćdziesiątych XX wieku).

”

W praktyce zawód animatora nie istnieje, choć animacją zajmuje się (według różnych szacunków) od kilku do kilkunastu tysięcy ludzi w Polsce.

Nie ma też w ustawie definicji animatora kultury (a co za tym idzie – nie ma takiego zawodu), a to przecież animatorzy stanowią o sile bądź słabości, sukcesie lub porażce absolutnej większości domów kultury, choć nie wszystkich. W praktyce zawód animatora nie istnieje, choć animacją zajmuje się (według różnych szacunków) od kilku do kilkunastu tysięcy ludzi w Polsce.

⁴ *Diagnoza domów kultury w Polsce (zrealizowana na potrzeby przygotować do wdrożenia programu „Dom Kultury +” na podstawie danych zawartych w publikacji internetowej Głównego Urzędu Statystycznego pt. „Kultura w 2007 r.”), źródło: <https://nck.pl/dotacje-i-stypendia/dotacje/programy-dotacyjne-nck/dom-kultury/publikacje/diagnoza-domow-kultury-w-polsce>, <https://issuu.com/narodowecentrumkultury/docs/diagnozadomowkultury>*

Jako się rzekło, poszukiwania tych odpowiedzi nie ułatwia faktyczny stan organizacji domów kultury w Polsce, ponieważ wariantów tych placówek oraz konstelacji, w jakich one występują, jest bez liku. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że zdefiniowanie placówek, które są (także) domami kultury, jest niemożliwe. Chyba że zdecydujemy się na wymienianie w definicji możliwych modeli. Tyle że to droga donikąd i nie tylko z powodu liczby takich placówek, która według GUS-u przekraczała w 2014 roku cztery tysiące. Na pewno jednak można stwierdzić, że domy kultury są najgęstszą siecią instytucji kultury w Polsce. To ich ogromny, choć bardzo słabo wykorzystywany atut. Do tej myśli wróć jednak nieco dalej.

O modelach domów kultury napisano wiele. Temat to wdzięczny, bo chyba wszystko, co zostało napisane, a pewnie i to, co dopiero powstanie, nie wyczerpie go. Ta konstatacja nie jest niczym nowym. Na przykład Ewa Bobrowska pisała kilka lat temu:

Myślenie o domach kultury w kategoriach modelowych pozwala przede wszystkim uświadomić sobie, jak różne mogą być ich koncepcje. Ta sama z pozoru instytucja, której głównym zadaniem jest organizowanie różnego rodzaju kontaktów z kulturą, a jednocześnie budowanie zespołów ludzi połączonych wspólnymi zainteresowaniami, przy bliższym wejrzeniu okazuje się pełnić bardzo różne, bardziej sprecyzowane funkcje⁵.

Nie będzie więc wielką przesadą stwierdzenie, że liczba modeli domów kultury jest niewiele mniejsza, a może i równa liczbie tych instytucji. Te różnice niekiedy są olbrzymie i fundamentalne, choć częściej niewielkie czy wręcz bardzo subtelne. Przyczyny tego stanu rzeczy wielokrotnie zostały opisane, zwłaszcza te o podłożu historycznym. Wiemy już dzisiaj dokładnie, skąd się domy kultury wzięły, jaka była przyczyna ich powstawania już w XVIII wieku, jak ewoluowały. Wiemy, że w okresie PRL-u: „Dom kultury był [...] uznawany za jedną z ważnych instytucji, służących realizacji polityki kulturalnej państwa. Jego zadaniem było upowszechnianie kultury, ale tylko takiej, która była zgodna, albo przynajmniej nie podważała, panującej ideologii i światopoglądu uznanego za słuszny. Tej przypisanej domom kultury funkcji odpowiadały zasady ich organizacji”⁶. Zmierzch PRL-u to zarówno początek dyskusji z takim wzorcem, artykulacja postulatów zmiany, jak i wskazywanie propozycji jej kierunków.

Punktem zwrotnym jest zmiana ustrojowa w Polsce. Pojawia się dyskusja na temat likwidacji domów kultury jako relikwów minionych czasów. Okazuje się jednak, że rodzący się samorząd potrzebuje takich podmiotów. Domy kultury przetrwają zatem, ale zmiana, którą przeszły (przechodzą?), jest bardzo głęboka. Większość autorów wskazuje przede wszystkim na zmianę roli domu kultury. Ewa Bobrowska pisze:

⁵ Ewa Bobrowska, *Dom kultury jako instytucja społeczeństwa obywatelskiego*, w: *Dom kultury w XXI wieku. Wizje, niepokoje, rozwiązania*, red. nauk. Barbara Jedlewska, Bohdan Skrzypczak, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn 2009, s. 35.

⁶ Tamże, s. 36.



Zdemontowane zostały centralistyczne struktury, a dalsze trwanie placówek uzależniono od decyzji lokalnych środowisk. Powszechne było przy tym przekonanie, że dom kultury powinien teraz odpowiadać na potrzeby uczestników. Nie plany czy interesy władzy, ale własne zainteresowania odwiedzających dom kultury ludzi powinny więc decydować o jego działalności. Interesujące jest jednak to, że pomimo tych bardzo istotnych zmian, wewnętrzna struktura domów kultury w dużej mierze została zachowana⁷.

Wydaje się, że tak naprawdę zmiany zachodziły formalnie, a nie faktycznie. Powinny się bowiem wiązać z poszukiwaniem nowej tożsamości domów kultury. Odejście od mocno scentralizowanego modelu i silne osadzenie domu kultury w społeczności lokalnej było rewolucją w myśleniu o domu kultury. Dawało bowiem szansę na stworzenie podmiotów świadczących usługi wobec ludności w miejsce realizatora zaprogramowanych „wyżej” treści i wzorców postępowania. Tylko czy ta rewolucja na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku się dokonała?

”

Tak naprawdę zmiany zachodziły formalnie, a nie faktycznie.

Wydaje się, że problemem stali się ludzie zatrudnieni w domach kultury. Często nie rozumieli nowej sytuacji, wyrwani z systemu czuli się osamotnieni i zagubieni. Nikt nie przygotował ich na zmianę. Efekt?

Zatrudnieni na etatach pracownicy nadal czuli się głównym czynnikiem odpowiedzialnym za opracowywanie i realizowanie oferty kulturalnej, nie dostrzegano też potrzeby udziału uczestników w zarządzaniu domem kultury. Utrzymanie tych zasad w dużej mierze stało się możliwe dzięki temu, że większość domów kultury, które przetrwały zawirowania początku lat 90., została przejęta przez samorządy lokalne i przez nie była finansowana⁸.

Czy nie znamy skądś tak opisanej sytuacji? Czy nie jest to, przynajmniej w części, rzeczywistość, w której zupełnie niedawno domy kultury się jeszcze poruszały lub wciąż się poruszają? Jeśli ktoś sądzi, że proces zmiany w tej materii za nami, jest to bardzo optymistyczne myślenie.

Dlaczego właśnie tak zmianę tę przeprowadzono? Dlaczego chciano zmienić w domach kultury tak wiele, ale nie przygotowano na tę zmianę tych, którzy powinni ją przeprowadzić i utrwalić, czyli pracowników? Czy nie dlatego, że rodząca się lokalna władza nie potrzebowała nowoczesnych i niezależnych podmiotów, tylko w dalszym ciągu realizatorów

7 Tamże, s. 37.

8 Tamże, s. 38.

swoich pomysłów i swojej polityki? Czy nie w tym miejscu zaczyna się tak wyrazisty dziś konflikt między instytucjami kultury a organizatorami, między dyrektorami instytucji kultury a szefami jednostek samorządu terytorialnego? Konflikt, z logicznego punktu widzenia, irracjonalny, bo przecież dla samorządu dom kultury jest naturalnym sojusznikiem (i nawet gdyby odwrócić wektor tej relacji, w zasadzie nic się nie zmienia). Konflikt, który tak trafnie definiuje Mariusz Wróbel, jako:

[...] paternalistyczno-klientelisticzne relacje na linii samorząd – dom kultury. Normą jest usługowe traktowanie instytucji kultury względem samorządowej władzy, czego efektem są nie tylko odgórne ingerencje w program instytucji, ale także interwencje dotyczące polityki kadrowej i finansowej instytucji. Bywa, że uniemożliwia to zarządzającym budowanie lub reorganizowanie zespołu pracowników pod kątem realizacji celów statutowych⁹.

Normą jest usługowe traktowanie instytucji kultury względem samorządowej władzy.

”

Na początku lat dziewięćdziesiątych domy kultury zaczęły więc się zmieniać i to wówczas rozpoczął się

proces ich dewiacji.

Sprawą jasną jest, że domy kultury wyprodukowane w czasach PRL-u były tworamizmutowanymi. Dopiero jednak po upadku komunizmu mamy do czynienia z czymś, co nazywam dewiacją domów kultury. Słownik języka polskiego podaje trzy znaczenia pojęcia dewiacja: „1) silne odchylenie od pewnych ustalonych wartości, norm w postępowaniu, zachowaniu itp. (np. dewiacja seksualna); 2) odchylenie katowe między kierunkiem magnetycznym a kierunkiem wskazywanym przez igłę magnetyczną kompasu, wywołane przez obiekty znajdujące się w pobliżu kompasu; 3) zboczenie z właściwego kierunku”¹⁰. Dla naszych rozważań najistotniejsze jest to trzecie znaczenie, choć wyjaśnienia wymaga, czym jest „właściwy kierunek”. Tu z pomocą przychodzi nam Emil Durkheim, który pisał:

O fakcie społecznym nie można tedy powiedzieć, że jest normalny dla określonego rodzaju społecznego, jeżeli się nie doda, jaką równie określoną fazę rozwojową mamy na myśli. W rezultacie, aby wiedzieć, czy faktowi przysługuje ta nazwa, nie wystarczy

9 Mariusz Wróbel, *Nowe modele domów kultury – przyjmijmy za schemat brak schematów*, wystąpienie plenarne podczas Kongresu Kultury Województwa Śląskiego 2010, źródło: https://web.archive.org/web/20110907033637/http://www.kongreskultury2010.pl/?p=pl/menu/04_badania/04/06

10 *Dewiacja*, w: *Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pl/dewiacja>



obserwować, w jakiej fazie występuje u większości społeczeństw danego rodzaju, lecz trzeba również brać pod uwagę odpowiednią fazę ich ewolucji¹¹.

Mówienie o dewiacji domów kultury jest więc uzasadnione, ponieważ nie wypełniła się faza zmiany funkcjonalnej i strukturalnej zainicjowana na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a w każdym razie została ona zdeformowana. Deformacja nie dotyczyła tylko odejścia od formuły domu kultury w „czystej formie”, czyli placówki zajmującej się wyłącznie sferą kultury tak w sensie kreowania oferty (abstrahując nawet od tego, czy kreacja ta miała charakter koncyliacyjny, uwzględniający postulaty publiczności czy autorski pracowników domu kultury), jak charakteru podejmowanych przez nią działań animujących społeczność lokalną. Była, jak się wydaje, przede wszystkim wynikiem zatrzymania procesów zmian wewnątrz instytucji – zmiany zostały dokonane jedynie formalnie. Mieliśmy więc domy kultury, których program działania uzupełniono o inne formy aktywności (sport, turystyka, rekreacja, promocja itp.), co tworzyło zupełnie nowe podmioty i to w sytuacji, w której publiczność, czy mówiąc językiem socjologii, grupy społeczne będące klientami tych placówek, nie realizowały w wielu przypadkach zaprogramowanej w zmianie roli świadomych uczestników procesu kreowania programu domu kultury. Ten fakt zdaje się wypełniać postulaty Durkheima o społecznym kontekście dewiacji.

”

Kierunek zmian jest więc właściwy, ale nie realizowany.

Z kolei emocjonalne znaczenie terminu „dewiacja” jest silnie pejoratywne. Dewiacji nie postrzega się dobrze, odrzuca jako coś nienormalnego i złego. Zaryzykowałbym twierdzenie, że to w dużym stopniu dewiacje domów kultury skazują je na współczesną krytykę zarówno ze strony odbiorców ich usług, jak i licznych badaczy zagadnienia. Przykładem takiej krytyki, choć w kontekście, w jakim została umieszczona także bardzo wyważonej, może być konstatacja z podsumowania słynnej publikacji *Zoom na domy kultury*: „[...]widać często brak chęci, odwagi, czasem wiedzy potrzebnych do systemowego działania w tym celu (budowania kapitału społecznego i animowania społeczności lokalnej – przyp. G.S.). Poza kilkoma przypadkami, domy kultury ogólnie rzecz biorąc, lekceważą swój potencjał narzędzi i nie wykorzystują możliwości budowania lokalnego kapitału społecznego i animowania społeczności lokalnej”¹².

Na tym jednak nie koniec, ponieważ mieliśmy do czynienia z drugą falą dewiacji po 1999 roku, który przyniósł upodmiotowienie domów kultury. Mechanizm okazał się bardzo

podobny. Stworzono instytucje, ale nie zmieniono dawnych przyzwyczajzeń, nie przeszkolono urzędników i pracowników instytucji kultury, nie wyjaśniono istoty zmiany. Dlatego do dziś w relacjach samorząd – instytucja kultury tak wiele jest absurdów, niezrozumienia i po prostu łamania prawa na niekorzyść instytucji. Kierunek zmian jest więc właściwy, ale nie realizowany. Stan faktyczny daleki jest od oczekiwań i to wszystkich aktorów: urzędników, przedstawicieli instytucji i publiczności. W dodatku różne są też te oczekiwania.

Prześledźmy pokrótce,

jak doszło do owych dewiacji.

Ponieważ po 1989 roku „dom kultury” był „niepoprawny politycznie” i „obciążony”, powstawały ośrodki i centra, które wzbogacano o kolejne formy działalności, niekoniecznie ze sobą współgrające, jak sport, rekreacja, turystyka, promocja (w domyśle gminy). W jednym podmiocie zaczęto łączyć zupełnie różne sfery usług społecznych i często wszystko to obsługiwał zespół, którego struktura nie ulegała zmianom lub były to zmiany ilościowe. Powstające placówki coraz mocniej zakorzeniały się w nowym systemie. Teraz to nie była scentralizowana i sterowana z jednego miejsca wasalna sieć służąca celom swych „panów”, jak miało to miejsce w czasach PRL-u. Miejsce dowodzenia zmieniło się i było zazwyczaj jasno określone: był nim najczęściej ratusz/urząd, choć powinien być gabinet dyrektora domu kultury. Nie mogło być inaczej, skoro funkcję dyrektora często postrzegano jako jedno z trofeów wyborczych i obsadzana „swoimi” ludźmi. Jeśli nawet było inaczej, to relacje szefów samorządu z dyrektorem instytucji definiowała przede wszystkim podległość tych drugich lub nadrzędność tych pierwszych (czego nie rozumiem w sposób tożsamy). Ograniczało to w znakomity sposób kompetencje dyrektora, ograniczało więc także całą placówkę.

Nie do końca mogę się zgodzić z interpretacją zawartą w przywoływanym już raporcie *Zoom na domy kultury* o pewnego rodzaju przypadkowości, od której uzależniony był przyjmowany model domu kultury: „W poszczególnych domach kultury, niekiedy w nieco przypadkowy sposób, wytworzyły się pewne modele instytucjonalne, które z czasem podlegają okrzepnięciu i obrastają formułowanymi przez dyrektorów i pracowników uzasadnieniami”¹³ – czytamy w raporcie. Modele te powstawały nader często na zewnątrz, były instytucjom narzucane, wynikały z jednej strony z usytuowania, historii i specyfiki placówek, a z drugiej z chęci zmiany czy bieżących potrzeb. Trafniejszym określeniem niż „przypadkowy sposób” byłoby „nieprofesjonalny”, bo też o tym, jaki był model ostatecznie przyjęty, decydowały wspomniane czynniki historyczne oraz potrzeba chwili. To, że dyrektorzy i pracownicy próbowali zastaną w dużym stopniu rzeczywistość oswoić, dziwić nie powinno, zwłaszcza w kontekście dużego stopnia ubezwłasnowolnienia wobec urzędników.

11 Émile Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

12 *Diagnoza mazowieckich domów kultury – najważniejsze wnioski z badań*, red. nauk. Maria Theiss, w: *Zoom na domy kultury*, red. Marta Białek-Graczyk, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”, Warszawa 2009, s. 53, źródło: <http://zoomnadomykultury.e.org.pl/data/files/zoom.pdf>.

13 *Zoom na domy kultury – raport – diagnoza domów kultury w województwie mazowieckim*, red. nauk. Maria Theiss, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”, s. 78, źródło: http://zoomnadomykultury.e.org.pl/data/files/raport_zoom.pdf.



To raczej nowe usytuowanie zmutowanych domów kultury i fakt, że ich kadry nie zostały przygotowane do zmiany, sprzyjały odtwarzaniu wzorca dobrze znanego z czasów PRL-u. I domy kultury bardzo chętnie kopiowały, na ile to było możliwe, znane sobie z minionego okresu modele działania, uwzględniając z konieczności, choć chętnie również ograniczając, to co zostało im narzucone. Postępowała więc dewiacja, ponieważ przejście w kierunku usługowego domu kultury czy podmiotu oferującego ludności pewien konglomerat usług społecznych dokonało się w sensie formalnym, natomiast realnie zmiana została zdeformowana przez ciężar historii, przyzwyczajęń i braku wiedzy. Co ciekawe, ten stan rzeczy wydaje się nadal aktualny, co potwierdzać mogą spostrzeżenia autorów *Zoomu na dom kultury*:

Domy kultury, działając często w tradycyjny sposób (czyli koncentrując się na zajęciach dla dzieci i dla seniorów oraz na imprezach masowych i zespołach folklorystycznych na wsi), utrwalają tradycyjne wyobrażenia na swój temat: dostarczają tego, czego intuicyjnie oczekują od tego typu instytucji jej obecni i potencjalni użytkownicy, osoby zupełnie nim niezainteresowane czy uprzedzone, decydenci, a także ewentualni przyszli pracownicy lub współpracownicy. Odpowiadając zgodnie z takimi domniemanymi oczekiwaniami, dom kultury utwierdza mieszkańców gminy w przekonaniu, że wyobrażenia te są uzasadnione. Można więc powiedzieć, że taka formuła utrwała się w społecznej wyobraźni jako jedyny możliwy sposób funkcjonowania publicznej instytucji, jaką jest dom kultury. Mimo że model ten okazuje się często niesatysfakcjonujący dla społeczności lokalnej, zaklęty w takim błędnym kole nie ma dla siebie konkurencji¹⁴.

”

Do wypełnienia zmiany zabrakło „czynnika ludzkiego”.

Zmieniające się placówki zastygły niczym wulkaniczna lava po erupcji. Do wypełnienia zmiany zabrakło „czynnika ludzkiego”, ponieważ usługowy dom kultury, aby był możliwy: „musi zatrudniać kompetentnych pracowników, którzy potrafią przedstawić rzeczywiście ciekawą ofertę, ale przede wszystkim w jego otoczeniu znajdować się musi wystarczająco dużo ludzi, pragnących poszerzać swoje zainteresowania i gotowych brać udział w proponowanych zajęciach. Zwłaszcza ten ostatni warunek bywa trudny do spełnienia”¹⁵.

I to był drugi podstawowy, ale już zewnętrzny wobec nowych placówek problem. Społeczności korzystające przez lata z preparowanej oferty także

nie do końca były gotowe na zmianę.

¹⁴ *Diagnoza mazowieckich domów...*, dz. cyt., s. 54.

¹⁵ Ewa Bobrowska, *Dom kultury jako instytucja...*, dz. cyt., s. 38.

Nadal bardziej oczekiwano od placówek propozycji, niż propozycje takie chciano współkreować czy kreować samodzielnie. Narzekań, że „nic się nie dzieje”, powszechnie nie zastąpiły postulaty, na podstawie których miałyby się „dziać”. System „podawania na tacy” był łatwiejszy niż społeczna kreacja, współtworzenie i współuczestniczenie. Łatwiejszy nie tylko dla kadr kultury, lecz także dla klientów domów kultury.

I tak wykreowano system, w którym placówki były mocno uzależnione od samorządu, ich pracownicy mieli problemy z właściwym definiowaniem swoich zadań i ról, a na to wszystko nałożyła się jeszcze głęboka atomizacja środowiska, gdyż powstałe placówki miały się koncentrować na społecznościach lokalnych, więc kontakty z innymi podmiotami naprawdę nie były potrzebne. To sprzyjało zamknięciu się domów kultury nie tylko na nowinki, szkolenia i dobre praktyki. Czasami nawet odbiorca proponowanych usług był tak naprawdę intruzem.

Równolegle pojawił się pewien ferment. Nie wszystkie podmioty działały przecież „do środka”, koncentrując się bardziej na udowadnianiu swej przydatności niż na realnym działaniu na rzecz środowisk lokalnych. Zmiana przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych „wyprodukowała” oczywiście także jednostki, które rozumiały jej istotę i nie godziły się na konserwatyzm środowiska. Stosunek nowatorów do konserwatorów zmienia się na korzyść tych pierwszych, ale wszelkie szacunki i próby określania, jaka jest ta relacja, bez dogłębnych badań wydają się zabawą utracjuszy.

Utworzenie instytucji kultury w 1999 roku nałożyło się na trwający wciąż proces wymiany kadr kultury. Starzy pracownicy, których najwyższa aktywność zawodowa przypadła na ostatnie dwudziestolecie PRL-u i kończyła się już po przemianach z 1989 roku, odchodzili na emerytury, a zastępowali ich nowi. To przyspieszyło procesy zmiany. Zastygła lava zaczęła pękać, pojawił się w środowisku kolejny ferment. W pierwszej fazie doprowadził on jednak przede wszystkim do wzrostu frustracji ludzi zatrudnionych w kulturze. Samorząd w wielu przypadkach niejako nie zauważył istotnej i fundamentalnej zmiany. Placówki z kulturą w nazwie już nie były jednostkami podległymi, tylko samodzielnymi instytucjami finansowanymi przez samorząd, który nie jest ich właścicielem, a organizatorem. Taki stan rzeczy musiał frustrować pracowników domów kultury świadomych istoty zmiany, która nastąpiła w 1999 roku.

Dopiero ministerialny program *Dom Kultury +* oraz inne powiązane z nim programy realizowane przede wszystkim przez Narodowe Centrum Kultury, aktywność organizacji pozarządowych, które zajmują się kulturą, i wzrost świadomości wielu przedstawicieli środowiska domów kultury wsparły procesy zmiany, właściwie ukierunkowały je i wzmocniły. Trzeba tu zastrzec, że wdrażane programy nie zawsze ewoluowały we właściwym kierunku, że wielu dobrych pomysłów nie zrealizowano. Niemniej sytuacja zmieniła się diametralnie choćby dlatego, że wreszcie zaczęto szkolić kadry kultury (co oczywiście było zjawiskiem wcześniejszym niż program *Dom Kultury +*), a także do środowiska weszło wiele osób już doskonale przygotowanych, by o domu kultury myśleć w sposób nowoczesny.

Stanowią oni elitę, która z definicji jest mniejszością. Coraz większym problemem wydaje się pogłębiający się rozdźwięk między ową elitą, której wciąż rozwijane kompetencje są dziś na bardzo wysokim poziomie, a codzienną większością, która nie zdążyła na pociąg wiodący do „wyższych stanów świadomości” kadr kultury i w której wciąż zdarzają



się instytucje bardzo głęboko tkwiące jeszcze w realiach popeerelowskich domów kultury. Marnym pocieszeniem jest fakt, że czasami nie tylko z własnej winy. W takim razie należy uruchomić mechanizmy, które je z tego stanu wyrwą, a tym będącym na drodze zmian ułatwią podążanie nią.

Problemów jest znacznie więcej. Jednym z poważniejszych wydaje się niezwykle

skomplikowana sytuacja prawna

instytucji kultury, zwłaszcza domów kultury. Ustawodawca skonstruował je bowiem w taki sposób, że próbują łączyć w sobie cechy:

- działających non profit podmiotów gospodarczych (na podobieństwo sportowych spółek akcyjnych), gdyż mogą prowadzić działalność gospodarczą (choć w ograniczonym obszarze działań);
- organizacji pozarządowych, ponieważ w działalności bazują na aktywności społecznej, pobudzają ją i wykorzystują w działaniu;
- podmiotu sektora państwowego poprzez uwikłanie w skomplikowane relacje z samorządem, które najczęściej, choć nie wyłącznie, dotyczą rozliczeń księgowych – np. konieczności przygotowywania dwóch bilansów o różnych sposobach przedstawiania danych: jednego dla organizatora, drugiego dla urzędu skarbowego; relacji dyrektora instytucji z urzędnikami, która nie jest w dużej mierze uregulowana systemowo, a jej granice są wyznaczane przez zasady wypracowane w toku wzajemnych kontaktów interpersonalnych z jednej strony i przyzwyczajenia (zwłaszcza urzędników) z drugiej.

”

Coraz większym problemem wydaje się pogłębiający się rozdźwięk między ową elitą, której wciąż rozwijane kompetencje są dziś na bardzo wysokim poziomie, a codzienną większością.

To „roztrojenie jaźni” nie ułatwia życia instytucjom kultury i sprawia, że i tak ich skomplikowana sytuacja organizacyjna jest jeszcze bardziej zagmatwana. Do tego niefortunna z perspektywy doświadczeń ostatnich kilkunastu lat wydaje się decyzja o utworzeniu specjalnych rejestrów przez organizatorów instytucji kultury, w które są one wpisywane, co stanowi o podmiotowości prawnej tych placówek. Ta podmiotowość ma bowiem wyraźną wadę. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że to rejestry sądowe nadają organizacjom podmiotowość we wszystkich krajach Unii Europejskiej (i nie tylko), wydaje się oczywiste, że w nich także powinny znaleźć się instytucje kultury. Decyzja o tworzeniu rejestrów przez samorządy i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest podyktowana troską o właściwe finansowanie instytucji kultury, zwłaszcza przez samorządy. Tyle że można o to zadbać na wiele sposobów, najlepszy z nich (lub kilka najlepszych) zapisać do ustawy i egzekwować.

Wówczas nikt nie podważałby podmiotowości polskich instytucji kultury, jak to dzieje się dziś, ponieważ nasze prawodawstwo jest niejasne, a co najmniej niejednoznaczne choćby dla Unii Europejskiej. Równocześnie nie byłoby zagrożenia wycofania się samorządów z finansowania tak usytuowanych instytucji kultury.

Po kilkunastu latach od ukonstytuowania instytucji kultury środowiska reprezentujące domy kultury i podmioty, które (także) realizują funkcje domu kultury,

zaczynają formułować postulaty

w sposób coraz bardziej jednoznaczny, przemyślany i donośny. Kiedy nowelizowana była *Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, ten głos środowiska był jeszcze na tyle słaby, że w znowelizowanej ustawie domów kultury w zasadzie nie ma. To kolejny z ważniejszych powodów, dla których warto wrócić do prac nad ustawą. Oczywiście powodów, dla których powinno się to zrobić, jest znacznie więcej.

W trakcie II NieKongresu Animatorów Kultury, który odbył się w lipcu 2016 roku w Lubiążu, powstała Strefa Dyrektorów Domów Kultury z inicjatywy Stowarzyszenia Dyrektorów Samorządowych Instytucji Kultury (*notabene* powołanie stowarzyszenia to jeden z symptomów tego, jak bardzo to środowisko się zmienia, a nawet można zaryzykować twierdzenie, że dojrzało). Celem strefy było podjęcie próby skatalogowania głównych problemów, które są dostrzegane właśnie przez menadżerów tych placówek, próba podjęcia rozmowy o tym, czy warto dążyć do zunifikowanego modelu domu kultury, czy za dobrodziejstwo przyjąć obecne, pluralistyczne rozwiązania dotyczące tak bardzo różnych formuł placówek, a wreszcie spróbować wskazać rozwiązania i postulaty zmian, w tym zmian w ustawie.

Wprowadzeniem do dyskusji był panel „Dewiacje instytucji kultury”. Rozpoczęto od prezentacji wybranych modeli domów kultury i zaprezentowaniu przez panelistów tego, co w omawianych modelach jest najbardziej charakterystycznego, i tego, co rodzi największe problemy:

Anna Komsta przedstawiła specyfikę Ośrodka Kultury Sportu i Turystyki we Wleniu. Elementem charakterystycznym jest m.in. minimalne zatrudnienie (dyrektor, dwie bibliotekarki i księgowa na 3/8 etatu). Anna Komsta zwróciła uwagę, że choć rozwiązanie to było okupione stresującym procesem zwolnień personelu, obecny stan ma sporo zalet: więcej pieniędzy zostaje na prowadzenie działań, większość zadań jest zlecana, ludzie są najmowani do określonych zadań i realizacji konkretnych projektów. Brak „nawisu” kadrowego to spory atut instytucji, ale z drugiej strony nieobecność dyrektora, zwłaszcza na dłuższą metę, może grozić paraliżem instytucji.

Stanisław Horodecki jako element specyficzny Miejskiego Ośrodka Kultury Sportu i Rekreacji w Chojnowie wskazał rozłożenie akcentów w instytucji. Sport i rekreacja wydają się bardziej absorbujące niż elementy kultury. To może być związane z osobą burmistrza Chojnowa, który na wcześniejszych etapach swojej kariery związany był ze sportem. Stanisław Horodecki zwrócił jednak także uwagę na fakt, że w ostatnich latach znacznie poprawiła się baza lokalowa MOKSiR-u.



Justyna Teodorczyk wskazała, że w prowadzonym przez nią Spółdzielczym Domu Kultury „Kopernik” elementem charakterystycznym jest brak przygotowanej merytorycznie kadry, co skutkowało dotąd małą aktywnością placówki, ale nie przeszkodziło znacznie wzbogacić oferty SDK. – Charakterystyczne jest to, że posiadamy dobry budżet, natomiast zespół pozostawia wiele do życzenia – stwierdziła Justyna Teodorczyk.

Grzegorz Szczepaniak zaprezentował odmienny model, który realizuje Legnickie Centrum Kultury – największa kulturalna placówka w mieście z wieloosobowym zespołem realizującym wiele ogromnych działań festiwalowych, ale równocześnie prowadzącym trzy zespoły amatorskie, zapewniając im profesjonalne zaplecze, a lista prowadzonych działań jest znacznie dłuższa. Jako główny problem instytucji wskazał nieadekwatne do ogromnego zakresu działalności stan zasobów ludzkich i finansowych, a także konieczność administrowania ogromnym obiektem, co również rodzi wysokie koszty, które obciążają budżet instytucji w sposób nieproporcjonalny w porównaniu z nakładami na działalność merytoryczną¹⁶.

Potem rozpoczęła się dyskusja. Oto najciekawsze głosy, które się w niej pojawiły.

Poruszono temat powszechnych problemów w komunikacji między instytucjami kultury a urzędnikami. W trakcie dyskusji pojawił się niezwykle interesujący głos, z którego wynikało jednoznacznie, że inicjatywa w tej sprawie leży po stronie kadr kultury. „Skoro problemem domów kultury jest komunikacja z władzami lokalnymi, dlaczego ludzie z instytucji kultury nie aspirują do pracy po drugiej stronie »barykady«? Nie ma ludzi kultury, którzy chcieliby zostać urzędnikami, więc trudno o urzędników rozumiejących problemy instytucji kultury”. W podobnym tonie rozmawiano o angażowaniu się przez pracowników instytucji w lokalną politykę, co pozwoliłoby środowisku na zabranie własnego głosu w ciałach uchwałodawczych. Część uczestników dyskusji zauważyła jednak, że brak tego rodzaju aktywności środowiska nie jest przypadkowy, bo ludzie kultury wybrali po prostu inną drogę kariery.

W dalszej kolejności zauważono, że nawet bez zaangażowania w politykę czy przekwalifikowania się animatorów na urzędników możliwe jest poprawienie relacji między domami kultury i samorządem, ale aby to osiągnąć, należy doprowadzić do spotkania i wysłuchania racji przez obie strony. „Spotkania animatorów kultury z urzędnikami się nie odbywają,

nie ma dialogu

w zasadzie w żadnym wymiarze. Urzędnicy, zwłaszcza decydenci, nie pojawiają się na spotkaniach przedstawicieli instytucji, a ci drudzy nie są zapraszani na spotkania

¹⁶ *Dewiacje instytucji kultury*, oprac. Grzegorz Szczepaniak, zapis panelu dyskusyjnego, który odbył się podczas II NieKongresu Animatorów Kultury, Strefa dyrektorów domów kultury, Lubiąż, lipiec 2016, źródło: https://web.archive.org/web/20161022005405/http://instytucjekultury.org/index.php?option=com_content&view=article&id=31:dewiacje-instytucji-kultury&catid=2:uncategorised&Itemid=101, wszystkie cytaty pojawiające się w dalszej części pochodzą z tego źródła.

samorządowców. Brak dialogu jest przyczyną braku zrozumienia”. Wart odnotowania jest głos wskazujący na to, że skoro nie ma dialogu, to nie musi oznaczać tylko braku zrozumienia kadr kultury przez urzędników. Jest bardzo prawdopodobne, że pracownicy instytucji kultury nie rozumieją racji urzędników i to też należy zmieniać.

W podsumowaniu tej części dyskusji pojawił się głos kolejny. „Brak zrozumienia jest też wypadkową różnego postrzegania kultury. Można wskazać kilka sposobów myślenia o kulturze: administracyjne, artystyczne, popularne (disco polo), kultura jako narzędzie zmiany społecznej. W zależności od tego, jak na kulturę patrzymy, mamy różne podejścia do tego, jak kultura jest realizowana. Kiedy inaczej podchodzą do tego przedstawiciele instytucji i samorządu, pojawia się problem w postrzeganiu tego, jak funkcjonuje instytucja kultury i co «produkuje»”. Już choćby na podstawie tego fragmentu dyskusji można postawić tezę, że to właśnie relacje samorząd – instytucje kultury, a w zasadzie pewne patologie w tych relacjach, są jednym z najpoważniejszych dziś problemów postrzeganych przez szefów instytucji kultury, jak również przez osoby funkcjonujące w kulturze jako pracownicy. Jest to o tyle ciekawe, że jeszcze kilka lat temu problemem numer jeden były zbyt niskie nakłady finansowe na kulturę. Ta kwestia nadal wydaje się bardzo istotna, ale to sprawa ustawienia relacji z samorządem na dobre tory jest obecnie najważniejsza dla przedstawicieli domów kultury.

Brak dialogu jest przyczyną braku zrozumienia.



Dyskutanci wskazali również na często poruszany problem kwalifikacji kadr kultury. Zauważono, że problem nie dotyczy tylko niechętnych podnoszeniu kwalifikacji pracowników domów kultury, lecz bywa, że to dyrektorzy placówek hamują proces edukacji. „Dlaczego nie szkolą się pracownicy, tylko dyrektorzy? Pytanie nie zawsze jest trafione, bo bywają sytuacje, że to pracownicy nie chcą się szkolić, więc trudno tego argumentu użyć, by uzasadnić problemy z tworzeniem dobrej instytucji kultury. Natomiast problemem jest fakt, że kadry kultury w zbyt małym stopniu podnoszą swoje kwalifikacje”.

Niezwykle ciekawe głosy pojawiły się w trakcie rozmowy o modelu domu kultury. Postawiono tezę, że należy odejść od „wielobranżowych” instytucji na rzecz takich, które zajmują się konkretnymi dziedzinami i niczym poza nimi. „Czy model tworzenia instytucji realizujących wiele zadań (kultura, rozrywka – którą urzędnicy często myślą z kulturą – sport, rekreacja, turystyka itp.) jest dobry? Czy należy zaproponować odejście od praktyk tworzenia podmiotów zajmujących się tak szerokim spektrum działań? Odpowiedź nie jest jednoznaczna, ponieważ ośrodki kultury powinny odpowiadać na różne potrzeby odbiorców, a co za tym idzie – mieć jak najszerszą ofertę. Można wykorzystać tak kulturę, jak sport i rozrywkę do tworzenia więzi społecznych”. Tak więc „wielobranżowe” domy kultury nie są osłabiane przez szerokie spektrum działalności, a wręcz przeciwnie, może to stanowić ich siłę. Z jednym wszak zastrzeżeniem: kadra takiej placówki musi być odpowiednio wyspecjalizowana (by animatorzy kultury nie zajmowali się np. sędziowaniem turniejów piłkarskich), a budżet i co za tym idzie – także dotacja podmiotowa musi uwzględniać wielość



płaszczyzn działania instytucji i zabezpieczać wszystkie potrzeby wynikające z takiej różnorodności. „Problemem łączenia w instytucjach kultury, sportu, rekreacji, turystyki itp. jest to, że nagle dyrektor musi się znać na wszystkim. To jest niemożliwe. Takie jednostki muszą mieć wyspecjalizowaną kadrę przygotowaną do realizowania tak różnorodnych zadań i pozwalającą dyrektorom na delegację uprawnień”.

Bardzo ciekawy był głos na temat edukacji kulturalnej, którą powinny prowadzić domy kultury. Wskazano, że problemem nie jest „nieatrakcyjność” kultury, a sposób, w jaki taką edukację się prowadzi. „Instytucje kultury powinny edukować, uczyć tego, co w kulturze wartościowe, a równocześnie realizować też rozrywkę. Nie można jednak koncentrować się na tylko jednym aspekcie. Okazuje się bowiem, że przy odpowiednim podejściu także dzisiaj, we współczesnych czasach, można zarazić dzieciaki miłością na przykład do muzyki klasycznej i pobudzić je do działania w tej sferze – i można to zrobić bez dużych nakładów finansowych”.

Jaki się z tej dyskusji wyłonił

obraz domu kultury?

To instytucja, która ma poważny i wielopłaszczyznowy problem w komunikowaniu ze swoim organizatorem. Problem wynikający w dużej mierze z braku wzajemnego zrozumienia urzędników i ludzi pracujących w instytucji kultury. Ten brak zrozumienia wynika (a w każdym razie może wynikać) z innego postrzegania miejsca i roli instytucji kultury przez jej kadry z jednej strony, a urzędników z drugiej. Nie ma też okazji do tego, by o tych kwestiach porozmawiać, nie zostały bowiem wypracowane w zasadzie żadne sposoby komunikowania poza interpersonalnymi relacjami między liderem samorządu a dyrektorem instytucji kultury. Jest to oczywiście sytuacja niezwykle trudna zwłaszcza dla instytucji, ponieważ wyraźną przewagę we wzajemnych relacjach ma samorząd. Być może wspomniane wyżej problemy wynikają z owej nieproporcjonalności relacji. Samorząd nie potrzebuje dialogu w sytuacji, gdy może wydać polecenie.

”

Samorząd nie potrzebuje dialogu w sytuacji, gdy może wydać polecenie.

Równocześnie przedstawiciele instytucji zauważają atuty w obecnej, najczęściej wielowątkowej formule placówek, które mogą zaoferować mieszkańcom znacznie więcej propozycji niż wyłącznie związane z kulturą. To, jak się wydaje, nowe, ale niezwykle interesujące podejście, bo dotąd (a może wciąż) dominuje pogląd, że należy odchodzić od takich wielofunkcyjnych podmiotów. Kiedy jednak spojrzy się na nie przez pryzmat usług społecznych, które oferują, wnioski mogą być rzeczywiście zaskakujące nawet dla zagorzałych zwolenników „czystych” form prowadzenia działalności. W każdej formule powinna się jednak znaleźć dobrze przygotowana kadra (pracownicy instytucji nadal są głodni wiedzy, a jeśli nawet nie są tego świadomi, to szkolić się powinni) dysponująca środkami adekwatnymi

do stawianych zadań. Wreszcie jednym z ważniejszych aspektów działania powinna być edukacja kulturalna, ale prowadzona w sposób nowoczesny i atrakcyjny przede wszystkim dla osób młodych.

Ten obraz został uzupełniony przez opinie uczestników NieKongresu na temat najważniejszych problemów instytucji kultury. Zostali poproszeni o spisanie ich na fiskach zatytułowanych *W pewnym domu kultury...* Równocześnie byli informowani, że jest to okazja do narzekania. Interesujący jest fakt, że absolutna większość opinii dotyczyła złych relacji z organizatorem, a prezentowane anonimowo sytuacje ilustrują, jak głęboki jest to problem.

Sporo problemów instytucje kultury mają z obiektami, w których zlokalizowane są ich siedziby. *Ustawa z 1999 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* uwłaszczyła instytucje kultury na obiektach, w których się znajdowały. Pociągnęło to za sobą wiele konsekwencji i zrodziło liczne patologie wynikające najczęściej z faktu, że koszty utrzymania i remontów obiektu nie są weryfikowane przez samorządy, zmieniające się (rosnące) koszty nie wywołują zmian (zwiększenia) środków w dotacji. W efekcie instytucje utrzymują i remontują obiekty najczęściej kosztem środków, które powinny być wydatkowane na działalność merytoryczną. Oto kilka cytatów:

Instytucja działa „na dziko” – brak jakichkolwiek dokumentów do użytkowania obiektu (prócz uchwały powołującej i statutu) – totalna ignorancja ustawy o prowadzeniu działalności kulturalnej. Oczywiście mamy budynek na stanie środków trwałych – instytucja posługuje się innym adresem niż organizator IK.

Działalność remontowo-budowlana stała się podstawową działalnością instytucji.

Sporo było też przykładów głębokich ingerencji w to, co się w instytucji kultury dzieje ze strony organizatora. Nader często ingerencje te dotyczą kwestii personalnych, niekiedy programowych, a nawet pewnych rozwiązań logistycznych:

[W pewnym domu kultury – przyp. G.S.] Istniała pizzeria, która jednocześnie pełniła funkcję portierni (otwierała i zamykała salę, udzielała informacji, wydawała klucze itp.*). Niestety, przeszkadzało to jednej osobie – czuła się niedowartościowana, że salę na próbę zespołu otwiera mu kucharka. Na nieszczęście ta osoba została wiceburmistrzem. Skutek łatwy do przewidzenia – pizzerii w domu kultury już nie ma. Warto dodać, że w tej chwili pracownicy domu kultury (5 osób + dyrektor) pełnią funkcję cieci – muszą siedzieć bezczynnie do godz. 21.00 – 22.00, by pogasić światła i pozamykać drzwi.

* oczywiście nie pizzeria jako taka, lecz jej pracownicy.

Dyrektorem zostaje partyjny kolega byłego prezydenta, który utracił stołek w urzędzie – niemający żadnych związków z kulturą, ale dom kultury podpada pod marszałka i interes się kręci. – DK służy prezydentowi do autopromocji – robi imprezy na zamówienie prezydenta.



Wybrano w drodze konkursu nowego dyrektora z jego propozycją programu i „zabroniono”, „blokowano” jego realizację w dalszym etapie.

Ustalono dyskryminujące zasady naboru na stanowiska kierownicze tak, aby uniemożliwić wybór określonego kandydata.

Okazuje się jednak, że wszystkie te problemy nieco błędą po przeczytaniu poniższej sentencji: „Są miejsca w Polsce, gdzie nie ma domu kultury”.

Opinie i spostrzeżenia, które zostały tu przedstawione, oraz treści rozmów prowadzonych podczas II NieKongresu (i przy innych okazjach), a dotyczących konstytucji domów kultury, pozwalają na wyartykułowanie

kilku ogólnych tez i propozycji rozwiązań.

Należy je traktować jako głos w dyskusji. Koncentruję się w nich na kwestiach związanych z relacjami samorząd – dom kultury. Należy w tym miejscu zastrzec, że na relacje te wpływa bardzo wiele czynników i poniższe zestawienie z całą pewnością nie wyczerpuje istoty zagadnienia, ale z punktu widzenia autora poruszone kwestie mają charakter fundamentalny.

- Zmiana usytuowania instytucji kultury względem organizatora. Obecnie instytucja ma w pierwszym rzędzie realizować wytyczne liderów samorządu, a dopiero w drugim realizować zadania zapisane w ustawie czy statucie. Tę hierarchię należy zmienić. Intencją zapisów ustawowych jest bowiem realizowanie przez instytucje kultury celów określonych jako działalność kulturalna i na te cele powinny być wydawane środki gwarantowane w dotacji. Ukonkretnienie, czym owa działalność kulturalna faktycznie jest w danej gminie, powinno się odbywać w drodze dialogu dyrektorów z urzędnikami i uwzględniać przyjęte kierunki rozwoju gminy, jak również należy poszukiwać takich rozwiązań, by działania, które nie są uzgodnione w kontrakcie, były realizowane, ale z poszanowaniem budżetu instytucji, czyli po wskazaniu źródeł ich finansowania.
- W tym kontekście sprawą kluczową jest pozycja dyrektora i jego relacje z samorządem. Nie mogą mieć one charakteru, jak pisał Mariusz Wróbel, relacji paternalistyczno-klientelistycznych. Ponieważ samorządy powszechnie nie stosują się do zapisów *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* w tym sensie, że na ile to tylko możliwe instytucje traktują tak, jak by ta ustawa w życie nie weszła, wydaje się, że należy wymusić na samorządach podmiotowe traktowanie instytucji. Tu ważna jest rola dyrektora. Jego pozycję trzeba również ustawowo wzmocnić. Krokiem w dobrą stronę jest wprowadzenie kontraktów pod warunkiem, że rodzą one konsekwencje dla obu stron. Tymczasem dzisiaj w praktyce – choć mówimy o tej samej umowie – kontrakt podpisuje dyrektor, a samorząd w zasadzie zatrudnia dyrektora na czas określony, a to ogromna różnica. Urzędnicy mogą obecnie odwołać dyrektora i nie rodzi to skutków choćby takich jak wypełnienie do końca zobowiązań finansowych wobec dyrektora, jeśli umowa zostaje zerwana z winy samorządu.

Nie ma także mechanizmów, dzięki którym w sposób pozasądowy można by winnego zerwania kontraktu wskazać.

- Kandydat na dyrektora ma obowiązek zaproponować program dla instytucji kultury, do której aplikuje, ale zwycięstwo w konkursie autora takiego programu nie rodzi wobec samorządu konsekwencji finansowych w postaci zobowiązania, że znajdują się pieniądze na jego realizację: tego konkretnego programu wymyślonego przez kandydata na dyrektora i zaaprobowanego przez samorząd w trakcie konkursu. Jeśli się bowiem nie znajdują (co trzeba uwzględnić w prowadzonych działaniach), to równocześnie należy zmusić samorząd do współpracy przy weryfikacji przyjętego projektu.
- Do poprawienia jest minimalna długość kontraktu. Praktyka pokazuje, że liderzy samorządu najchętniej zatrudniają menedżerów kultury na okres swojej kadencji, co w sposób znakomity uzależnia tych pierwszych od liderów samorządu. Dlatego słuszny wydaje się postulat, by minimalny kontrakt trwał dłużej niż kadencja władz samorządowych. To szansa na odpolitycznienie funkcji dyrektora instytucji kultury.
- W związku z opisanym wyżej bardzo pluralistycznym modelem placówek, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, które w praktyce tworzą podmioty świadczące szeroki wachlarz usług społecznych, należy rozważyć w Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej zapisów ułatwiających dyrektorom zachowaniem właściwych proporcji między owymi różnymi sferami. Być może pewnym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie mechanizmu swego rodzaju weta dyrektorów wobec otrzymywanych dotacji, jeśli ich wysokość zagraża prowadzeniu animacji kultury lub łamie zapisy kontraktu i nie umożliwia realizowania przyjętego programu. Podmiotem odwoławczym mogłaby być rada gminy albo Regionalna Izba Obrachunkowa, a w ostateczności sąd administracyjny. To byłby element znacznie wzmacniający pozycję dyrektora instytucji.
- Bezwzględnie należy zdefiniować zawód animatora kultury i umieścić go na ministerialnej liście zawodów wykonywanych w instytucjach kultury.
- Należy wskazać w ustawie na obowiązkowe dla domów kultury zakresy działań. W mojej ocenie sieć domów kultury powinna zostać wykorzystana do prowadzenia edukacji kulturalnej, i to w sposób powszechny. Zwłaszcza że szkoła w zasadzie takich zadań nie realizuje. Oczywiście sprawą jest, że absolutna większość domów kultury i tak prowadzi taką działalność, niewiele jest jednak takich, które nie mają problemów ze środkami na ten cel. Ustawowo należy zagwarantować te środki, na przykład wskazując jako jeden z priorytetów aktywności domu kultury edukację kulturalną, a dopiero w dalszej kolejności (jeśli wystarczy środków) organizację rozrywkową, jak dni miasta czy dożynki (w obecnej i najpopularniejszej formie). W dodatku to właśnie samorząd powinien sprawdzać, czy cele te są realizowane, i rozliczać dyrektorów, gdy działania w ramach edukacji kulturalnej ograniczają je lub z nich rezygnują.
- Bliźniacze rozwiązanie należy zastosować wobec animacji kultury. Domy kultury powinny mieć obowiązek prowadzenia działań animacyjnych na rzecz społeczności lokalnej i dopóki będzie to zapisane tylko w statucie, dopóty dla większości organizatorów będzie stanowić nieistotny zakres aktywności domu kultury.

- W powiązaniu z tym warto rozważyć postulat wsparcia na domach kultury współpracy z organizacjami pozarządowymi. Zdecydowana większość NGO to głównie organizacje idei, czyli, w których powstają niezwykle ciekawe pomysły działań, ale istnieje wiele barier w realizacji tych pomysłów. Są to przede wszystkim bariery logistyczno-finansowe. Zapleczem logistycznym, a przy przyjęciu dobrych rozwiązań prawnych także finansowym dla organizacji pozarządowych mogłyby się stać właśnie domy kultury. Podjęcie takiej współpracy z pewnością ożywczo wpłynęłoby na propozycje programowe domów kultury i wypełniło konkretną treścią postulat partycypacji w kreowaniu tego programu ze strony społeczności lokalnych.

Postulatów takich jak powyższe nie uda się wprowadzić w życie bez zmiany *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*. Być może warto rozważyć postulat napisania ustawy o domach kultury, która mogłaby wymusić kontynuację pozytywnych zmian lub ich zapoczątkowanie. Byłaby to szansa na zdefiniowanie domów kultury na nowo, z wykorzystaniem dobrych doświadczeń ostatniego ćwierćwiecza i wyeliminowaniem patologii.

”

Tworzymy społeczeństwo analfabetów kultury i snobów oraz zamkniętych w gettach szkół artystycznych ludzi z talentem i na koniec buntowników zbyt słabych jednak, by taki system pokonać.

W perspektywie, w której rozwój społeczny jest wypadkową nie tylko innowacji, lecz także kreacji, rzeczą oczywistą jest, że najtańsza i najłatwiejsza droga do budowania nowoczesnego społeczeństwa obywatelskiego cechującego się konkurencyjnością, jak również wrażliwością wiedzy poprzez kontakt z kulturą. Budując elitarne świątynie kultury, skupiając się na gmachach i wypełniających je artystach, zapominając o świadomym odbiorcy, tworzymy patologię. Tworzymy społeczeństwo analfabetów kultury i snobów oraz zamkniętych w gettach szkół artystycznych ludzi z talentem i na koniec buntowników zbyt słabych jednak, by taki system pokonać. Nowoczesny dom kultury jest szansą, by odejść od takiego modelu. Warto z tej szansy skorzystać.



Seminarium Zrzeszenia Animatorów Forum Kraków w Łodzi 18 listopada 2019.
Prezentacja Łódzkiego Programu Edukacji Kulturalnej. Fot. arch. Forum Kraków



MOZAIKA PRAWNA

Uszczegółowienie i zarazem uogólnienie drugiego z problemów zgłoszonych przez Jarosława Suchana: działalność domów kultury jest zależna od mozaiki przepisów nie przystających do ich potrzeb. Z usług takich placówek korzystamy prawdopodobnie częściej niż z konsultacji lekarzy, ale nie istnieje żaden system kultury taki jak system oświaty czy służby zdrowia. Domy kultury są nawet słabiej umocowane prawnie niż biblioteki. Autor rozkłada to zagadnienie na czynniki pierwsze.

Laik może się zdziwić, jakie to w ogóle ma znaczenie praktyczne, że biblioteka przechowuje według ustawy książki jako dobro narodowe, a dom kultury po prostu prowadzi działalność kulturalną? Chyba organizacja zajęć dla dzieci czy letniego festynu nie jest jakąś wielką filozofią? Oczywiście, że nie jest, ale przykładowo fakt, że dyrektor domu kultury nie musi mieć wyższego wykształcenia może mieć wpływ na to, kogo zatrudni w roli organizatora tych wydarzeń, a więc na to, czy będą atrakcyjne i pożyteczne dla mieszkańców.

Jeszcze większe znaczenie ma fakt, że sposób zatrudniania tych dyrektorów przez samorządy sprzyja wykorzystywaniu budżetów na kulturę do budowania publicznego wizerunku lokalnych polityków. W dużej skali tworzy to warunki sprzyjające instrumentalizacji i społecznej degradacji kultury.

Takie „klimaty” wyczuwa się podświadomie i podświadomie nie traktuje się poważnie czegoś, co nie ma własnej autonomii lub kogoś, kto nie może swobodnie służyć wyznawanym przez siebie wartościom. Nowe idee i pomysły wpuszczane do takiego systemu są blokowane przez nadrzędny porządek kierujący się innymi celami. Jest to niewątpliwie częściowo rezultat niekonsekwentnie przeprowadzanych reform sektora kultury, o których pisze Grzegorz Szczepaniak w poprzednim tekście.

CZY DOMY KULTURY POTRZEBUJĄ WŁASNEJ USTAWY?

REFLEKSJA O BRAKU SYSTEMU KULTURY PUBLICZNEJ W POLSCE

Paweł Kamiński

Domy, ośrodki i centra kultury to druga po bibliotekach grupa instytucji kultury w Polsce pod względem liczebności. Według raportu Głównego Urzędu Statystycznego w 2014 roku domów i ośrodków kultury było w Polsce 2389¹.

Pomimo znaczącej liczebności działalność domów, ośrodków i centrów kultury jest najslabiej uregulowana przepisami. Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej jedynie wymienia domy kultury wśród form działalności kulturalnej. Zgodnie z art. 2 tej ustawy formami organizacyjnymi działalności kulturalnej są w szczególności: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, instytucje filmowe, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury². Katalog ten ma charakter otwarty i można przyjąć, że działalność kulturalna może być prowadzona w innych, niewymienionych formach³. Ustawa wyróżnia charakterystyczne formy dla działalności instytucji artystycznych (oper, teatry, filharmonie itp.), a także formy organizacyjne regulowane również innymi przepisami, w tym:

- biblioteki, których działalność reguluje Ustawa o bibliotekach⁴;

1 *Kultura w 2014 roku*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2015, s. 76.

2 Ustawa z 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. 2012, poz. 406.

3 Joanna Hołda, *Komentarz do ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 3.

4 Ustawa z 27 czerwca 1997 roku o bibliotekach, Dz.U. 1997, nr 85, poz. 539.

Paweł Kamiński, *Czy domy kultury potrzebują własnej ustawy? Refleksja o braku systemu kultury publicznej w Polsce*, w: *Kultura małych i średnich miast. Otwarta Grupa Robocza*, red. Marek Sztark, Biuro Festiwalowe IMPART, Wrocław 2016, s. 63–69, źródło: https://issuu.com/wroclaw2016/docs/kultura_malych_i_srednich_miast





- muzea, których działalność reguluje Ustawa o muzeach⁵;
- instytucje filmowe, których działalność regulują: Ustawa o kinematografii⁶ oraz Ustawa o państwowych instytucjach filmowych⁷;
- ośrodki badań i dokumentacji, których działalność reguluje Ustawa o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach⁸.

W odniesieniu do domów, ośrodków i centrów kultury nie istnieje żaden specyficzny dla tej grupy instytucji akt prawny regulujący ich działalność. Z jednej strony można taki stan rzeczy postrzegać jako pozytywny, bo dający swobodę organizatorom instytucji w kształtowaniu ich statutów oraz modelu prowadzenia samej działalności. Z drugiej strony mamy do czynienia z sytuacją, w której źródłem prawa w coraz większym stopniu jest orzecznictwo sądów administracyjnych, nie zaś tekst samej Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Dodać trzeba, że nierzadko rozstrzygnięcia te są rozbieżne, co rodzi trudności w interpretacji. Można również zaryzykować tezę, że brak regulacji na poziomie ustawowym powoduje, że istnieje przestrzeń do nadużyć organizatorów w stosunku do instytucji oraz wynaturzeń ich działalności⁹.

”

W odniesieniu do domów, ośrodków i centrów kultury nie istnieje żaden specyficzny dla tej grupy instytucji akt prawny regulujący ich działalność.

Analiza aktów prawnych regulujących działalność różnych rodzajów instytucji kultury w Polsce prowadzi do zaskakujących spostrzeżeń. Wśród nich najbardziej uderzające jest istnienie znacznych różnic dotyczących statusu poszczególnych rodzajów instytucji kultury oraz bardzo różny zakres regulacji dla różnych rodzajów instytucji kultury. W odróżnieniu od innych sfer życia publicznego w Polsce, takich jak choćby oświata czy ochrona zdrowia, nie można mówić o istnieniu jakiegokolwiek systemu publicznej kultury w Polsce.

Wśród wad obecnego stanu, w odniesieniu do domów kultury i ośrodków kultury należy wymienić:

- istnienie istotnych różnic dotyczących statusu poszczególnych rodzajów instytucji kultury;
- różny zakres regulacji dla różnych rodzajów instytucji kultury;
- faktyczną nieobligatoryjność istnienia na poziomie gmin instytucji kultury innych

5 Ustawa z 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. 1997, nr 5, poz. 24.

6 Ustawa z 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, Dz.U. 2016, poz. 438.

7 Ustawa z 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych, Dz.U. 2015, poz. 1387.

8 Ustawa z 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, Dz.U. 1983, nr 38, poz. 173.

9 Liczne przykłady złych praktyk organizatorów w stosunku do instytucji można znaleźć m.in. na stronie <http://menedzerekultury.pl/>

niż biblioteki, pomimo że działalność kulturalna jest obowiązkowym zadaniem samorządu;

- różny status formalny i finansowy pracowników instytucji kultury i innych podmiotów finansowanych z tego samego źródła, tj. budżetów samorządów;
- brak zinstytucjonalizowanej sieci domów, ośrodków i centrów kultury;
- brak centralnego rejestru instytucji kultury (choć istnieje centralny rejestr muzeów);
- istnienie instytucji o analogicznych zadaniach i różnym statusie prawnym (np. młodzieżowych domów kultury), niebędących instytucjami kultury, a placówkami oświatowymi.

Najdobitniej sytuację tę obrazuje porównanie statusów domów, ośrodków i centrów kultury ze statusem bibliotek. O ile domy, ośrodki i centra kultury funkcjonują tylko na podstawie przepisów Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, o tyle działalność bibliotek jest regulowana również Ustawą o bibliotekach. Ustawa ta nadaje bibliotekom szczególny status nie tylko na tle domów i ośrodków kultury, lecz także na tle innych instytucji. Zgodnie z art. 3 ust. 1 biblioteki i ich zbiory stanowią dobro narodowe oraz służą zachowaniu dziedzictwa narodowego. Oznacza to, że status dobra narodowego ma każda, najmniejsza nawet filia gminnej biblioteki publicznej, mimo że takiego statusu nie mają inne, o wiele bardziej znaczące instytucje kultury.

W sferze symbolicznej warto zwrócić uwagę na szczególny przywilej muzeów. Zgodnie z art. 5 ust. 1 Ustawy o muzeach muzea państwowe i rejestrowane muzea samorządowe mają prawo używania okrągłej pieczęci z wizerunkiem orła ustalonym dla godła Rzeczypospolitej Polskiej oraz nazwą muzeum w otoku. Takiego przywileju nie ma żadna inna grupa instytucji kultury.

W praktyce szczególny status bibliotek wiąże się przede wszystkim z art. 19 Ustawy o bibliotekach. Zobowiązuje on do prowadzenia przez każdy samorząd gminny w kraju co najmniej jednej gminnej biblioteki publicznej, wraz z odpowiednią liczbą filii i oddziałów oraz punktów bibliotecznych. Analogiczne obowiązki mają również samorządy powiatowe i wojewódzkie.

Trzeba zaznaczyć, że zgodnie z art. 9.1 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej jednostki samorządu terytorialnego organizują działalność kulturalną, tworząc samorządowe instytucje kultury, dla których prowadzenie takiej działalności jest podstawowym celem statutowym. Jak stanowi ustawa, prowadzenie działalności kulturalnej jest zadaniem własnym jednostek samorządu terytorialnego o charakterze obowiązkowym. W związku z tym, że żaden inny przepis nie nakazuje wprost prowadzenia innego rodzaju działalności kulturalnej, skutkuje to faktyczną nieobligatoryjnością prowadzenia przez samorządy działalności kulturalnej w formie innej niż biblioteka.

Przepisy szczegółowe różnicują także obowiązki organizatora wobec instytucji. Zgodnie z art. 12 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej organizator zapewnia instytucji kultury środki niezbędne do prowadzenia działalności kulturalnej oraz do utrzymania obiektu, w którym ta działalność jest prowadzona. Tymczasem lista obowiązków organizatora wobec biblioteki jest bardziej szczegółowa. Zgodnie z art. 9 ust.



1 *Ustawy o bibliotekach* organizator ma obowiązek zapewnić bibliotece lokal, prowadzenie działalności bibliotecznej, zwłaszcza zakup materiałów bibliotecznych oraz doskonalenie zawodowe pracowników.

Nieco inaczej obowiązki organizatorów definiuje Ustawa o muzeach. Zgodnie z art. 4 organizatorzy muzeów są zobowiązani zapewnić im środki potrzebne do utrzymania i rozwoju muzeum, bezpieczeństwo zgromadzonym zbiorom oraz nadzór nad muzeum.

Uprzywilejowany status niektórych rodzajów instytucji kultury w stosunku do domów, ośrodków i centrów kultury ujawnia się również w przypadku próby połączenia instytucji. Zgodnie z art. 17 *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* organizator może dokonać połączenia instytucji kultury. Aby to zrobić, musi trzy miesiące przed wydaniem aktu o połączeniu podać do publicznej wiadomości informację zamiarze i przyczynach takiej decyzji.

Procedura komplikuje się jednak, gdy jedną z łączonych instytucji jest biblioteka lub muzeum. Przede wszystkim procedura jest znacznie dłuższa. Zgodnie z art. 13 ust. 2 *Ustawy o bibliotekach* organizator jest obowiązany poinformować o zamiarze nie trzy, lecz sześć miesięcy przed wydaniem aktu o połączeniu. Obowiązek ten dotyczy również zmiany statutu biblioteki w części dotyczącej zakresu działania i lokalizacji filii i oddziałów. Połączenie, podział lub likwidacja biblioteki wchodzącej w skład ogólnokrajowej sieci bibliotecznej może nastąpić po zasięgnięciu przez organizatora opinii jednostki sprawującej nadzór nad działalnością biblioteki (tj. odpowiedniej biblioteki wojewódzkiej). Połączenie biblioteki z inną instytucją kultury nie może spowodować uszczerbku w wykonywaniu dotychczasowych zadań. W tej sprawie muszą jednak wydać opinie zarówno biblioteka wojewódzka, jak i Krajowa Rada Biblioteczna. Ponadto zgodę na połączenie musi wydać Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Decyzja Ministra ma charakter uznaniowy i nie podlega zaskarżeniu do sądu administracyjnego, co potwierdził wyrokiem z 6 kwietnia 2016 roku Naczelny Sąd Administracyjny¹⁰.

Z ochrony przed połączeniem z inną instytucją kultury mogą korzystać również muzea. Zgodnie z art. 5a ust. 1 *Ustawy o muzeach* tego typu instytucja może zostać połączona z inną instytucją kultury tylko wówczas, gdy połączenie nie spowoduje uszczerbku w wykonywaniu dotychczasowych zadań. Oceny skutków ewentualnego połączenia dokonuje działająca przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego Rada do spraw Muzeum. Połączenia można dokonać wyłącznie po pozytywnym zaopiniowaniu przez radę.

Brak systemu, niespójność przepisów i niekonsekwencję ustawodawcy w obszarze kultury dobrze obrazuje też istnienie w Polsce publicznych podmiotów, które chociaż realizują zadania analogiczne do instytucji kultury, mają zupełnie inny status prawny. Do takich podmiotów należą pałace młodzieży, młodzieżowe domy kultury, ogniska artystyczne i schroniska młodzieżowe, które mają status placówek oświatowych i działają na podstawie przepisów *Ustawy o systemie oświaty*¹¹. W środowisku pracowników instytucji kultury funkcjonowanie tych podmiotów od dawna budzi emocje, ponieważ pracownicy

tych podmiotów mają status nauczycieli i korzystają z przywilejów wynikających z *Karty Nauczyciela*¹².

Na marginesie powyższych rozważań warto zwrócić uwagę na inny wyłom w nieistniejącym systemie publicznej kultury w Polsce, który tworzą przepisy regulujące funkcjonowanie niektórych państwowych instytucji filmowych – *Ustawa o państwowych instytucjach filmowych* mająca zastosowanie do instytucji filmowych utworzonych przed 1 stycznia 2006 roku oraz do działających w nich zespołów filmowych. Instytucje te mają dość szczególny status, ponieważ są de facto przedsiębiorstwami państwowymi działającymi na podstawie przepisów *Ustawy o przedsiębiorstwach państwowych*¹³. Daje to szczególne uprawnienia pracownikom tych instytucji, których nie mają pracownicy instytucji kultury działających na podstawie przepisów *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*. Otóż zgodnie z art. 20 ust. 2 *Ustawy o państwowych instytucjach filmowych* załoga instytucji filmowej ma zagwarantowane uczestniczenie w zarządzaniu nią. W państwowych instytucjach filmowych działają też rady pracownicze, które wraz z ogólnym zebraniem instytucji mają status organów instytucji. Rada pracownicza ma wpływ między innymi na obsadę kluczowych stanowisk w instytucji. Zgodnie z ustawą dyrektor może powołać zastępców i głównego księgowego tylko za zgodą rady.

Oprócz nieuzasadnionych różnic w statusach prawnych i organizacyjnych różnych rodzajów instytucji kultury należy zwrócić uwagę także na różnice w statusie zawodowym i finansowym pracowników różnych instytucji finansowanych z tego samego źródła. Powszechnie wiadomo, że pracownicy instytucji kultury należą do najniżej wynagradzanych grup zawodowych w Polsce¹⁴. Te same samorządy w różny sposób wynagradzają pracowników o analogicznych kwalifikacjach, wykonujących podobną pracę. Specjalista do spraw promocji o analogicznym wykształceniu zatrudniony w urzędzie gminy zwykle zarabia więcej od specjalisty do spraw promocji zatrudnionego w ośrodku kultury. Zdarza się, że instruktor jest zatrudniony na 1/2 etatu w miejskim centrum kultury oraz na kolejne 1/2 w młodzieżowym domu kultury będącym placówką oświatową. Wykonując te same obowiązki, jest zatrudniony na zupełnie różnych warunkach.

Tymczasem zgodnie z *Kodeksem pracy* pracownikom wykonującym jednakową pracę lub pracę o jednakowej wartości przysługuje jednakowe wynagrodzenie obejmujące wszystkie składniki wynagrodzenia, a także inne świadczenia związane z pracą. Przepis ten dotyczy pracowników zatrudnionych u jednego pracodawcy, jednak zasadne wydaje się podjęcie działań zmierzających do wyrównywania statusu finansowego pracowników instytucji kultury do średniej obowiązującej w danym samorządzie. Nawet jeśli formalnie pracownicy utrzymywani bezpośrednio lub pośrednio z budżetu samorządu mają różnych pracodawców, którymi są poszczególne jednostki organizacyjne, to decydujący wpływ na warunki zatrudnienia ma samorząd, który ustala wielkość funduszy płac dla poszczególnych jednostek.

10 Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z 6 kwietnia 2016 roku, sygn. akt. II OSK 1899/14.

11 Ustawa z 7 września 1991 r. o systemie oświaty, Dz.U. 1991, nr 95, poz. 425.

12 Ustawa z 26 stycznia 1982 r. – Karta Nauczyciela, Dz.U. 1982, nr 3, poz. 19.

13 Ustawa z 25 września 1981 r. o przedsiębiorstwach państwowych, Dz.U. 1981, nr 24, poz. 122.

14 Ewelina Jurczak, *Wynagrodzenia w kulturze i sztuce w 2015 roku*, źródło: <https://wynagrodzenia.pl/artukul/wynagrodzenia-w-kulturze-i-sztuce-w-2015-roku>



Potrzebę wprowadzenia regulacji dotyczących działalności domów, ośrodków i centrów kultury dostrzegają i sygnalizują dyrektorzy tego typu instytucji. Potwierdzają to opinie uczestników seminariów *Czy domy kultury potrzebują własnej ustawy?* organizowanych w ramach projektu *Bariery rozwojowe i ukryte potencjały lokalnych instytucji kultury. Rekomendacje zmian systemowych*, które odbyły się 9 maja 2016 roku w Centrum Kultury w Kamiennej Górze (woj. dolnośląskie) oraz 15 września 2016 roku w Ślesinie (woj. wielkopolskie). W trakcie seminariów przeprowadzono dyskusje moderowane metodą World Cafe, dotyczące potrzeby regulacji oraz ich ewentualnych obszarów i zakresów.

Wśród argumentów na rzecz regulacji wymieniano:

- zbyt ogólne zapisy Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz brak szczegółowych regulacji dotyczących domów, ośrodków i centrów kultury;
- chaos prawny spowodowany brakiem szczegółowych regulacji oraz istnieniem rozbieżnych lub sprzecznych interpretacji;
- nieuzasadnione różnice statusów różnych instytucji kultury i związane z tym nierówności oraz poczucie nierównego traktowania, a wręcz dyskryminacji poszczególnych grup instytucji;
- nierówny dostęp obywateli do kultury;
- potrzebę stworzenia systemowych mechanizmów finansowania kultury;
- konieczność aktualizacji zapisów i dostosowania do dzisiejszych warunków;
- ułatwienie funkcjonowania instytucji poprzez wprowadzenie jasnych i czytelnych przepisów;
- potrzebę odróżnienia domów, ośrodków i centrów kultury ze względu na ich specyfikę, formę oraz potencjał;
- potrzebę ochrony autonomii instytucji kultury;
- słabą pozycję dyrektora w stosunku do organizatora;
- wielkość i liczebność grupy instytucji, jaką stanowią domy, ośrodki i centra kultury;
- konieczność profesjonalizacji i podnoszenia jakości usług;
- potrzebę stabilizacji zawodowej oraz wytyczenia ścieżek rozwoju zawodowego dyrektorów i pracowników instytucji kultury;
- potrzebę prowadzenia polityki kulturalnej na poziomie lokalnym, zwłaszcza w gminach, w których jest więcej niż jedna instytucja kultury (eliminacja powielania i dublowania działań oraz niezdrowej konkurencji pomiędzy instytucjami).

W dyskusjach ujawniły się również argumenty przeciwko regulacjom, takie jak:

- obawa przed ograniczeniem obecnej względnej samodzielności i autonomii instytucji;
- obawa przed ograniczeniem wolności i swobody działalności kulturalnej;
- obawa przed stworzeniem nieprecyzyjnych przepisów, które nie poprawią, a wręcz pogorszą sytuację instytucji oraz stworzą problemy obecnie nieistniejące;
- obawa przed centralizacją kultury;
- obawa przed biurokratyzacją instytucji oraz przeregulowaniem ich działalności;
- obawa przed możliwymi skutkami finansowymi zmian oraz kosztami ich wdrożenia;
- obawa przed upolitycznieniem kultury;

- obawa przed nadmierną standaryzacją i „marketyzacją” instytucji kultury;
- obawa przed nieskutecznością regulacji prawnych (martwe przepisy).

Podczas seminariów uczestnicy pracowali również nad rekomendacjami dotyczącymi wskazania obszarów działalności domów kultury, które wymagają regulacji, oraz takich, które regulacji nie potrzebują.

Postulatem generalnym jest wyrównanie statusów formalnych instytucji i związanych z tym uprawnień instytucji i pracowników oraz eliminacja przepisów prowadzących do powstawania nierówności. Jednym z głównych postulatów jest stworzenie ustawowej definicji domów, ośrodków i centrów kultury jako instytucji o charakterze animacyjnym i wyraźne odróżnienie ich od innych rodzajów instytucji. Postulowano również wprowadzenie obowiązku prowadzenia przez samorządy minimum jednej instytucji upowszechniania kultury (analogicznie jak obowiązek prowadzenia minimum jednej biblioteki).

Obecnie przepisy nie stawiają żadnych wymogów kwalifikacyjnych (w tym legitymowania się wyższym wykształceniem) kandydatom na dyrektorów instytucji kultury.

”

Wśród postulatów pojawiła się również kwestia kwalifikacji dyrektorów oraz pracowników merytorycznych domów, ośrodków i centrów kultury. Trzeba jednak zaznaczyć, że wśród uczestników dyskusji nie było w tej kwestii pełnej zgody. Niektórzy z dyrektorów wskazywali, że ten obszar nie powinien podlegać żadnym regulacjom i należy utrzymać obecny stan prawny. Obecnie przepisy nie stawiają żadnych wymogów kwalifikacyjnych (w tym legitymowania się wyższym wykształceniem) kandydatom na dyrektorów instytucji kultury. Wymogi te może w sposób zupełnie dowolny kształtować organizator. Powoduje to, że na stanowiska dyrektorów domów kultury często powoływani są ludzie bez jakiegokolwiek doświadczenia w sferze kultury oraz bez kwalifikacji związanych z tą dziedziną. Swoboda organizatorów w ustalaniu wymogów dotyczących kandydatów na dyrektorów pozwala również na organizowanie pozorowanych konkursów, których rozstrzygnięcia znane są na długo przed oficjalnym ogłoszeniem.

Postulat dotyczący wprowadzenia wymogów kwalifikacyjnych pojawił się również w kontekście pracowników. W opinii dyrektorów wprowadzenie wymogów kwalifikacyjnych służyłoby podnoszeniu jakości prowadzonej działalności i budowaniu etosu pracownika instytucji kultury.

Kolejną kwestią, która zdaniem dyrektorów wymaga regulacji, jest powoływanie i odwoływanie dyrektorów instytucji kultury, w tym kwestie związane z kontraktami dyrektorskimi wprowadzonymi nowelizacją *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*. Należy przy tym zauważyć, że aktualnie w instytucjach funkcjonują dwie grupy dyrektorów. Pierwsza to dyrektorzy powołani przed 1 stycznia 2012 roku. Korzystają



z wyłączenia z nowych przepisów – okres, na jaki ich powołano, jest nieokreślony. Druga grupa to dyrektorzy powołani po wejściu w życie nowelizacji. Ci są powoływani na okres od trzech do siedmiu lat.

Dyrektorów powołanych przed 1 stycznia 2012 roku organizator może odwołać praktycznie w każdej chwili i niemal z każdego powodu. Dyrektor powołany na mocy nowych przepisów przynajmniej teoretycznie ma mocniejszą pozycję. Organizator może go odwołać przed upływem okresu, na który został zawarty kontrakt, tylko w bardzo określonych przypadkach. Odwołanie może nastąpić z powodu:

- choroby trwale uniemożliwiającej wykonywanie obowiązków;
- naruszenia przepisów prawa w związku z zajmowanym stanowiskiem;
- w przypadku odstąpienia od realizacji umowy określającej warunki organizacyjno-finansowe działalności instytucji kultury oraz program jej działania.

Powoływanie na czas określony i wprowadzenie kontraktów miało teoretycznie wzmocnić pozycję dyrektora w stosunku do organizatora i jego autonomię. Tymczasem w praktyce dyrektorzy często są powoływani na najkrótszy możliwy okres lub okres obejmujący kadencję konkretnego wójta, burmistrza czy prezydenta. W ten sposób są uzależniani od lokalnych polityków, jak również zmuszani do pracy na rzecz ich reelekcji. Pożądanym rozwiązaniem byłoby w tym kontekście wydłużenie minimalnego okresu kontraktu dyrektorskiego do sześciu-siedmiu lat oraz włączenie w proces powoływania dyrektorów przedstawicieli środowisk zawodowych i twórczych, a być może również pracowników instytucji.

”

Dyrektorzy często są powoływani na najkrótszy możliwy okres lub okres obejmujący kadencję konkretnego wójta, burmistrza czy prezydenta. W ten sposób są uzależniani od lokalnych polityków, jak również zmuszani do pracy na rzecz ich reelekcji.

Należy zaznaczyć, że w dyskusji na temat powoływania szefów instytucji kultury nie brakowało również głosów za likwidacją kontraktów i powoływaniem dyrektorów na czas nieokreślony z jednoczesnym wprowadzeniem wymogów kwalifikacyjnych w stosunku do kandydatów na dyrektorów.

Wśród innych kwestii, które powinny zostać uregulowane lub istniejące regulacje powinny zostać zmienione, wymieniano:

- doprecyzowanie przepisów dotyczących relacji pomiędzy organizatorem a instytucją i dyrektorem;
- określenie statusu i utworzenie grupy zawodowej pracowników instytucji kultury;
- ujednoczenie wynagrodzeń w instytucjach kultury z wynagrodzeniami w innych jednostkach organizacyjnych należących do tego samego samorządu;

- uregulowanie statusu prawnego obiektów, w których prowadzona jest działalność kulturalna – przekazywanie budynków na własność instytucjom kultury;
- zwolnienie podmiotowe instytucji kultury z podatku VAT;
- zmiana modelu finansowania: subwencja na działalność kulturalną, analogicznie jak część oświatowa subwencji ogólnej dla jednostek samorządu terytorialnego;
- rozdzielenie prowadzenia i finansowania działalności kulturalnej od organizowania i finansowania rozrywki;
- uproszczenie istniejących i procedur i ograniczenie biurokracji, między innymi wyłączenie instytucji kultury z prowadzenia dokumentacji z zakresu kontroli zarządczej;
- stworzenie centralnego rejestru instytucji kultury lub wprowadzenie obowiązku rejestracji instytucji kultury w Krajowym Rejestrze Sądowym.



SKOK WZWYŻ

Tekst zamyka klamrą rozdział *NieAntologii* o instytucjach kultury. Na początku mamy ZOOM, a więc zbliżenie, powiększenie, diagnozę. Na końcu mamy LEK, czyli wnioski, receptę i terapię. Nie jest to jednak terapia zachowawcza, ale skok do przodu a nawet wwyż. Autor podsumowuje dwuletni projekt *Laboratorium Edukacji Kulturalnej dla dzielnicowych domów kultury* według koncepcji Joanny Orlik będącej częścią szerszych, długofalowych działań Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej.

Założeniem LEK-u było stworzenie nowych, wspólnych założeń programowych dla osiemnastu dzielnicowych domów kultury w Warszawie oraz wsparcie ich personelu w procesie przyswajania tych założeń. Każda placówka kultury jest inna, ma własną historię, zwyczaje i profil. Dlatego ich nowe ramy programowe zostały pomyślane tak, aby odgórnie nie naruszać podejmowanych w nich działań, lecz wskazać pracownikom kierunki dostosowywania tych działań do społecznych potrzeb. Potrzeby te nazwano funkcjami i podzielone je dodatkowo na 13 elementów składowych. Funkcji było siedem: integracja, talenty, jakość życia, twórczość, kreatywność, odbiorca. Chodziło o to, aby mimo różnorodności domów, w każdym z nich mieszkańcy mogli znaleźć możliwość osiągnięcia podobnych celów choć różnymi sposobami wynikającymi z indywidualnej specyfiki danej placówki. Taki program kulturalny pozwoliłby na stworzenie wspólnego podstawowego „pakietu usług” kulturalnych siłą rzeczy kształtowanego i różnicowanego we współpracy z lokalnymi mieszkańcami, w którego rozwoju pracownicy różnych domów kultury mogliby się wymieniać doświadczeniem, ponieważ dysponowaliby wspólnym punktem odniesienia.

Najciekawsze w tym tekście jest to, o czym autor nie napisał. Nie wiemy, co ostatecznie okazało się złe i do poprawy, ani na czym polegała interwencja. Jakże były tematy warsztatów i ich rezultaty. I znowu – jest to zrozumiałe. Po lekturze wcześniejszych tekstów w tym rozdziale, a szczególnie krytycznych i wnikliwych głosów Jarosława Suchana, Grzegorza Szczepaniaka i Pawła Kamińskiego, możemy się spodziewać, że wiele tematów musi pozostać tajemnicą alkowy. Choć niektóre zostały ujawnione w innych częściach raportu ale i w tym tekście, jak różnice poziomu placówek czy opór personelu przed zmianami. W sumie nie są one jednak istotne do tego, aby zarysowała nam się ogólna sytuacja domów kultury nie tylko na terenie realizacji projektu.

Strukturalnie rzecz biorąc, regionalna czy miejska sieć domów kultury jest tym samym co sieć filii jakiejś korporacji lub jej wewnętrznych działów. Dlatego zastosowane w LEK-u systemowe wsparcie programowe i edukacyjne placówek kultury, spotkania i warsztaty dla pracowników, jest czymś normalnym w świecie biznesu. Podśmiewujemy się z firmowych wyjazdów integracyjnych, na których „pan z transportu” może poznać „panią z kadr”, ale uniwersalna prawda jest taka, że ludziom lepiej się pracuje i współpracuje, kiedy się znają także nieformalnie, kiedy są doksztalcani, kiedy mogą odwoływać się do wspólnych doświadczeń i wartości. Sektor kultury, czy szerzej usług publicznych, nie jest tu żadnym wyjątkiem. Dziwić może jedynie to, że moglibyśmy myśleć inaczej.

EWALUACJA PROGRAMU LABORATORIUM EDUKACJI KULTURALNEJ

PERSPEKTYWA MIASTA I PERSPEKTYWA JEDNOSTKI

Michał Bargielski

Praca w instytucji kultury opiera się na codziennym kontakcie z ludźmi, konieczności ciągłego doskonalenia własnego warsztatu, zrozumienia potrzeb i oczekiwań mieszkańców odwiedzających dane miejsce. Co więcej, nigdy nie da się o niej powiedzieć, że jest skończona. Trudno rozgraniczyć życie prywatne i zawodowe, bo przecież kultura nie kończy się określonego dnia czy o konkretnej godzinie. To prawdy doskonale znane pracownikom samorządowych instytucji kultury, niezależnie od formalnie zajmowanego stanowiska. Dom kultury działa dobrze, jeśli w zespole panuje wzajemne zaufanie, a jego członków łączą wspólne pasje. Czy jednak zarówno z perspektywy jednostek, jak i instytucji możliwe jest zrozumienie funkcjonowania całego systemu, w jakim realizowana jest miejska polityka kulturalna?

Próba wpisania pracy dzielnicowych domów kultury w ramy działań planowanych na poziomie Warszawy jest zadaniem wymagającym wyjścia poza perspektywę pojedynczego pracownika i jego codziennych trudów. Oczywiście wobec zarysowanego wcześniej obrazu codzienności powstaje ryzyko, że przestanie się dostrzegać jednostki: ciężko pracujących instruktorów, animatorów czy liderów. Wprowadzenie nowego instrumentu wspierania, ale również standaryzacji działań instytucji (czy raczej palety oczekiwań, z jakimi można przyjść do domu kultury) w skali miasta okazało się jednak niezbędne. Dopiero analiza na poziomie systemowym prowadziła do zaprojektowania konkretnych działań wzmacniających, których odbiorcami byli tak naprawdę pracownicy i tworzone przez nich zespoły, ale cele programu rozpatrywano w skali instytucji oraz polityki kulturalnej miasta.

Michał Bargielski, *Ewaluacja programu Laboratorium Edukacji Kulturalnej. Perspektywa miasta i perspektywa jednostki*, w: *Laboratorium Edukacji Kulturalnej. Warszawski Program Edukacji Kulturalnej Dla Dzielnicowych Domów Kultury*, red. Joanna Orlik, Dom Kultury Dorożkarnia, Warszawa 2018, s. 76–82, publikacja w ramach *Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej*, źródło: http://edukacjakulturalna.pl/wpek,1,5553.html?locale=pl_PLwroclaw2016/docs/kultura_malych_i_srednich_miast





Kluczem do ewaluacji LEK-u¹, a właściwie jego części skierowanej do domów kultury, jest zidentyfikowanie i opisanie nie tyle poszczególnych działań podjętych w jego ramach, ile całego środowiska i logiki interwencji publicznej, jaką przez dwa lata realizowało Biuro Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy.

Koncepcja LEK-u została wypracowana w sposób autorski i w miarę możliwości przy użyciu partycypacyjnych metod, jednak badanie ewaluacyjne zakładało odniesienie się do konkretnych narzędzi służących do projektowania i ewaluacji interwencji publicznej. Ze względu na modułowy charakter oraz elastyczność zaplanowanych działań do opisu LEK-u przyjęto metodę proponowaną przez Dyрекcję Generalną Komisji Europejskiej ds. Budżetu. Model ten zakłada prosty opis poszczególnych aspektów interwencji, w podziale na dwie sfery. Pierwszą jest rzeczywistość, w której pojawia się problem, konieczne do jego rozwiązania rezultaty oraz bardziej długofalowe oddziaływanie (często takie, którego skutków i ogólnego wpływu nie potrafimy określić lub jest on zbyt trudny do zmierzenia). Elementy te w ograniczonym stopniu zależą od podmiotów podejmujących działanie (lub odpowiedzialnych za reakcję na dane wyzwanie). Drugą sferą modelu są bezpośrednie elementy interwencji: określone cele, budżet, zaplanowane działania i wreszcie produkty, czyli bezpośredni efekt realizacji zaplanowanych działań. Ogólny schemat tego modelu zilustrowano poniżej.

Schemat 1. Schemat struktury programów publicznych. Opracowanie własne na podstawie: *Ewaluacja programów wydatków Unii Europejskiej. Przewodnik*, wyd. 1, Dyrekcja Generalna XIX – Budżet, Komisja Europejska, Bruksela 1997.



1 Ewaluacja LEK-u była prowadzona przez Fundację Obserwatorium na zlecenie Biura Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy w latach 2016–2017.

Jak w przypadku działań skierowanych do instytucji najskuteczniej określić, co właściwie jest problemem, który trzeba rozwiązać? To właśnie konieczność właściwego określenia tego kluczowego zagadnienia, od którego rozpoczyna się planowanie działań, zmusza do oderwania się od jednostkowej perspektywy, nawet jeśli jest to punkt widzenia odbiorcy.

SPOSÓB PATRZENIA NA KULTURĘ A ZAŁOŻONA INTERWENCJA PUBLICZNA

W ramach badania ewaluacyjnego została przeprowadzona analiza głównych dokumentów strategicznych przyjmowanych w Warszawie w ostatnich dziesięciu latach. Wybór tych strategii, programów czy „politik” odpowiadał liście zaproponowanej w autorskiej koncepcji LEK-u. Nie rozszerzono go właśnie ze względu na poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co zainspirowało i wpłynęło na taki, a nie inny kształt programu. Dzięki temu możliwe stało się określenie wewnętrznej spójności, ale przede wszystkim trafności zaproponowanych działań.

Dom kultury działa dobrze, jeśli w zespole panuje wzajemne zaufanie, a jego członków łączą wspólne pasje.



Obraz, jaki wyłonił się z analizy dokumentów, to ciekawa mieszanka wypowiedzianych wprost i wymarzonych zjawisk i stanu funkcjonowania kultury. W ciągu ostatniego dziesięciolecia obraz ten ewoluował od Warszawy pełnej wielkich, rozpoznawalnych w całej Europie imprez i wydarzeń, przez Warszawę partycypacyjną i zaangażowaną, po miasto kreatywne, przyjazne mieszkańcom i zrewitalizowane. Ta podana w skrócie ścieżka jest o tyle ciekawa, że zmiany pojawiają się dosyć konsekwentnie w dokumentach różnych sektorów (bezpośrednio związanych kulturą, ale też z szeroko rozumianą polityką społeczną, czy wreszcie w głównej strategii rozwoju miasta).

We wszystkich dokumentach uderzała bardzo wolno rosnąca obecność domów kultury na kulturalnej mapie stolicy. Wskazuje to na specyfikę Warszawy, która przy bogatej ofercie kulturalnej daje mieszkańcom wiele możliwości uczestnictwa w kulturze. Wykorzystanie tego potencjału jest jednak zależne od indywidualnych zasobów kapitału kulturalnego i społecznego. W dokumentach strategicznych przez dłuższy czas (w zasadzie aż do przyjęcia Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej na okres od 2015 roku) nie były wymienione odpowiednie narzędzia służące budowaniu tych kapitałów. Ostatecznie należy podkreślić właśnie rolę dzielnicowych domów kultury jako instytucji odpowiedzialnych za ruch amatorski, wspieranie talentów, integrację społeczności².

2 W tym obszarze ważną inicjatywą uzupełniającą system są Miejsca Aktywności Lokalnej (MAL-e), które powstają we współpracy z domami kultury (na przykład 3 Pokoje z Kuchnią w dzielnicy Białołęka) lub bezpośrednio z inspiracji Centrum Komunikacji Społecznej (na przykład MAL przy ulicy Kłobuckiej na Ursynowie).



Jednak sytuacja ta daje ograniczone możliwości kreowania polityki, dzięki której wszyscy mieszkańcy mieliby dostęp do podobnej jakości (i zakresu) usług publicznych. Co więcej, ustrój samorządowy miasta komplikuje sprawę, dając burmistrzom dzielnic bezpośredni nadzór nad domami kultury, jednak pozostawiając Biuru Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy pewne możliwości wpływania na instytucje. Planując działania, postanowiono skorzystać z tej właśnie możliwości. Program ostatecznie odpowiadał na wyzwanie, które można w skrócie określić jako wpisanie działalności dzielnicowych domów kultury w szeroką, miejską (warszawską, a nie dzielnicową) politykę kulturalną.

Zagadnienie to przełożyło się na główne cele, które w trakcie badania ewaluacyjnego zrekonstruowano na podstawie wywiadów z osobami odpowiedzialnymi za projektowanie i wdrażanie przedsięwzięcia, ale też analizy dokumentów programowych.

”

W ciągu dwudziestu czterech miesięcy realizacji

LEK-u określono trzy najważniejsze cele:

- **stworzenie standardu działania dzielnicowych domów kultury i wdrożenie go w tych instytucjach;**
- **zbudowanie sieci współpracy pracowników domów kultury – umożliwienie zapoznania się z działalnością innych domów kultury;**
- **wzmocnienie kompetencji, jakimi dysponują zespoły poszczególnych domów kultury.**

Widać zatem, że plan dotyczył zarówno szerokiej perspektywy, jak i poszukiwania konkretnych, codziennych narzędzi pracy z mieszkańcami. W efekcie w LEK-u podjęto pełne spektrum zagadnień: od ogólnego standardu, przez współpracę ludzi mierzących się z podobnymi wyzwaniami w skali miasta, po indywidualne (i zespołowe) zdolności do realizacji określonych działań. Tak wskazane cele od początku wymuszały modułową i kilkietapową realizację programu. Od właściwego ułożenia odpowiadających im zagadnień zależało powodzenie całego przedsięwzięcia.

NARZĘDZIA REALIZACJI LEK-U

Z perspektywy ewaluacyjnej podział programu na trzy moduły (filary) wydaje się rozwiązaniem trafnym, tym bardziej że odpowiada ogólnej logice całej interwencji publicznej dzięki zróżnicowaniu miejsca, formy i odbiorców poszczególnych działań. Na potrzeby badania filary zostały określone jako: inicjacyjny, wsparcie horyzontalne i wsparcie tematyczne. Wszystkie trzy realizowano w formie warsztatowej. Dopasowywano jednak miejsce realizacji, skład grup oraz charakter prowadzących do specyfiki i celów filaru.

Filar inicjacyjny był realizowany w siedzibach instytucji, z udziałem (w założeniu) całego zespołu ośrodka. Zorganizowane w jego ramach warsztaty dotyczyły zagadnień diagnostycznych, komunikacji w zespole i tworzenia strategii działania. Taki dobór tematów, ale też decyzja o miejscu poprowadzenia spotkań i zaangażowaniu wszystkich pracowników i współpracowników (bez względu na charakter pracy), powodowały zazwyczaj wiele zamieszania. Powstały w ten sposób ferment był jednym z narzędzi, które posłużyły do osiągnięcia celów programu. Zostało to jednak okupione początkowymi trudnościami. Nie wszyscy dyrektorzy w jednakowym stopniu zaangażowali się w działanie. Sytuacja w zespołach również była różna. Ostatecznie tak zaplanowany filar pokazał ogromne zróżnicowanie ówczesnego stanu dzielnicowych domów kultury. Co więcej, różnice te były widoczne w wielu wymiarach i dotyczyły zasobów materialnych, ludzkich, kulturowych, posiadanej wiedzy o otoczeniu, a także relacji z partnerami w dzielnicach. Ostatecznie na tym etapie można było wskazać trzy (wyszczególnione poniżej) procesy, które zachodziły stopniowo dzięki pracy trenerek prowadzących warsztaty³.

RÓŻNICOWANIE. Jak wspomniano wyżej, dokonywane na podstawie różnych kryteriów, jednak dla całego programu najistotniejsze wydają się precyzja oczekiwań i pozytywne nastawienie do udziału w procesie zmian. Nastawienie do udziału w programie ze strony członków poszczególnych zespołów rozciągało się od precyzyjnych oczekiwań, przez neutralną otwartość, po zasadnicze negowanie potrzeby jego istnienia.

KODYFIKACJA. Na tym etapie wytwarzał się wspólny język służący do funkcjonowania w programie. Następowało też wskazanie (a czasem samoistne wyłanianie się) osób, które w domach kultury odpowiadają lub chcą wziąć na siebie odpowiedzialność za udział w procesie zmian. W ramach tego wątku trenerki musiały zmierzyć się także z rozwiązywaniem wewnętrznych konfliktów lub koniecznością wykorzystania innych strategii radzenia sobie w takiej sytuacji. Okazywało się, że zespoły nierzadko nie miały wcześniej okazji spotkać się w komplecie i otwarcie mówić o występujących w miejscu pracy problemach.

WYRÓWNANIE. Z perspektywy programu ostatecznie dochodziło do stanu, w którym domy kultury, a przynajmniej wybrane w ramach zespołów osoby zaangażowały się wystarczająco, by porównać potencjał własnej instytucji z potencjałami innych domów kultury. Wynikało to po części z doświadczeń warsztatów strategicznych, które uruchamiały (lub wzmacniały już prowadzone) proces myślenia i planowania przyszłości w szerszym, środowiskowym kontekście tworzonym między innymi przez kolejny miejski instrument skierowany do instytucji kultury, czyli Fundusz Animacji Kultury.

Wsparcie horyzontalne to drugi filar. Przystępowały do niego wybrane kilkuosobowe grupy z poszczególnych domów kultury. Realizowano go podczas wyjazdowych sesji warsztatowych, w których uczestniczyli reprezentanci kilku domów kultury. Istotą prowadzonych

³ Wszystkie warsztaty w poszczególnych domach kultury w tym filarze były prowadzone przez jedną osobę, dzięki czemu uzyskano ciągłość pracy z grupą. W sumie nad tym zadaniem pracowały cztery trenerki, opiekujące się nie więcej niż sześcioma domami kultury każda.



warsztatów było zajmowanie się tematyką dotyczącą wszystkich domów kultury (jak choćby wskaźniki opisujące efekty działania), ale także bezpośrednie budowanie lub wzmacnianie nowych kompetencji (na przykład wykorzystywania nowoczesnych technologii). Stopień zadowolenia uczestników z efektów pracy warsztatowej był różny, ale nie to okazało się z perspektywy ewaluacyjnej najważniejsze. Również na tym etapie ogromne znaczenie dla osiągnięcia celów programu ma bowiem przyjęta forma działań zaproponowanych w ramach filarów. Okazało się, że jednym z najważniejszych efektów, zarówno dla uczestników, jak i dla miasta, było budowanie relacji pomiędzy pracownikami instytucji z różnych dzielnic. W ten sposób faktycznie wsparto tworzenie się środowiska pracowników instytucji kultury i wymianę doświadczeń. Bezpośrednim rezultatem tych spotkań były także projekty zrealizowane w ramach Funduszu Animacji Kultury, czyli programu dotacyjnego realizowanego w ramach Warszawskiego Programu Edukacji Kulturalnej.

”

Jednym z najważniejszych efektów, było budowanie relacji pomiędzy pracownikami instytucji z różnych dzielnic.

Wsparcie tematyczne to ostatni filar. Wieńczył realizację programu. Odpowiadał jego logice dzięki przyjętej formie pracy, ale także ze względu na skupienie się na umiejętnościach i konkretnych kompetencjach kadry domów kultury. Był to powrót do pojedynczego pracownika i jego codziennych zmagania, ale wpasowany w szeroki kontekst systemowy. Filar polegał na organizacji dziesięciu szkoleń-warsztatów, w których brali udział zainteresowani danym tematem reprezentanci domów kultury. Tematyka była szeroka i odpowiadała na zapotrzebowanie zgłaszane podczas wcześniejszych etapów. Dlatego poza tematami bardziej konwencjonalnymi, takimi jak promocja czy praca animacyjna, zorganizowano szkolenia dotyczące radzenia sobie w sytuacjach zakłócenia spotkań czy zajęć prowadzonych w instytucjach. Co ważne, działania były realizowane w domach kultury – stawały się one gospodarzami spotkań. Była to dla uczestników często pierwsza okazja do odwiedzenia innego dzielnicowego domu kultury. Tym samym po raz kolejny wsparto działania sieciujące i budowanie środowiska, niejako „przy okazji” działań, które wydawały się bardziej merytoryczne.

REZULTATY PROGRAMU I REALIZACJA ZAŁOŻEŃ

Pytanie dotyczące rezultatów programu wydaje się w pewien sposób trudne. Przede wszystkim na poziomie produktów, czyli bezpośredniego efektu, można stwierdzić, że zrealizowano założenia. Żeby to jednak odczuć, należałoby zliczyć setki godzin przeprowadzonych warsztatów, rozmów czy sporów wynikłych z dużych emocji, jakie wywołało wprowadzenie programu. To jest faktyczny obraz produktu: dyskusja i często niezgoda lub opór wobec

zmiany. Czasami przełamywano ten sprzeciw, innym razem włączano możliwość zmian w ramy działalności domu kultury wytworzone przez lokalną specyfikę (relacje z burmistrzami, osobowość dyrektorów czy choćby możliwości finansowo-organizacyjne). Zasadniczą wartością zrealizowanych działań jest bezpośrednie zwrócenie uwagi na domy kultury. Dotychczas nie otrzymywały one wsparcia systemowego od warszawskiego samorządu. Co ważne, uzyskawszy opisywane narzędzia, domy kultury nie przyjęły ich bezkrytycznie. Program nie stał się więc łatwą ścieżką do zadowolenia wszystkich interesariuszy. Wymagał pracy, sporu, dyskusji, krytycznego spojrzenia na prowadzone działania.

To jest faktyczny obraz produktu: dyskusja i często niezgoda lub opór wobec zmiany.

”

W efekcie możemy dziś mówić o wyraźnym podziale domów kultury. Są wśród nich „prymusi”, którzy wykorzystali dostępne narzędzia do wzmocnienia swojej pozycji. Dla niektórych program stał się okazją do reformy czy zmiany podejścia. W niektórych przypadkach obnażył braki niezależne od zespołu czy dyrekcji: kadrowe lub materialne. Stał się też okazją do uwypuklenia niektórych zjawisk, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, co powinno skutkować pogłębioną refleksją dotyczącą działalności niektórych instytucji w kontekście celów miasta czy dzielnic. Słowo „podział” nie jest może najtrafniejsze, bowiem istotą ujawniającego się zróżnicowania jest raczej krystalizowanie się obrazów instytucji, uwidacznianie ich marki nie tylko w dzielnicach, w poszczególnych branżach czy dziedzinach, ale w skali całego miasta i budującego się systemu domów kultury. To być może będzie najważniejszy, długofalowy wpływ na życie społeczno-gospodarcze w mieście. Jednocześnie byłaby to realizacja podstawowych celów LEK-u.



SZCZĘŚCIE PUBLICZNE

Trudno o lepsze podsumowanie i lepsze sformułowanie na koniec. Chociaż pojęcie szczęścia publicznego zostało wymyślone przez poważną filozofkę Hannah Arendt, autorka niniejszego artykułu dostrzegła je osobiście w pewnym domu kultury, niczym fizyk, który wreszcie odnalazł w przyrodzie zjawisko przewidziane wcześniej przez teoretyków. Sama zresztą pisze w *NieAntologii* o innym takim zjawisku, czyli równie hipotetycznej sferze publicznej... A jednak ona istnieje naprawdę, a w niej można być publicznie szczęśliwym! Jak to rozumieć? To trudne i osobiste pytanie.

Trudne, bo w ogóle mamy w Polsce problem z mówieniem o szczęściu, nie jest to „poważne” pojęcie... Trudne, bo poczucie szczęścia zostało sprywatyzowane, a nawet skomercjalizowane zanim zostało uspołecznione. Szczęście najczęściej kupujemy...

Osobiste, bo trzeba to poczuć, przeżyć samemu... Publiczne szczęście nie wynika z żadnej definicji, ale na jego znaczenie mogą nas naprowadzić słowa, którymi autorzy opisywanego w *NieAntologii* raportu *Five Ways to Wellbeing* o pięciu drogach do pomyślności, opisali piątą z nich – *Dawaj*...:

Zrób coś miłego dla przyjaciela lub obcego. Podziękuj komuś. Uśmiechnij się. Oddaj swój czas innej osobie. Dołącz do grupy. Dostrzegaj potrzeby innych, tak jak dostrzegasz swoje. Widok siebie i własnego szczęścia włączonego w szerszą społeczność może dać niewiarygodną satysfakcję i zbudować relacje z ludźmi wokół Ciebie.

Trochę to zaskakujące i niezwiązane z kulturą, ale z drugiej strony takie intuicyjne i proste. Działania kulturalne dają wiele okazji do podobnych zachowań i przeżyć. Wystarczy sobie to uświadomić. A kultury nigdy nie zabraknie – jest jej tym więcej, im więcej się nią dzielimy. Może gdyby tak rozumiane pojęcie szczęścia publicznego było częścią naszej zbiorowej świadomości społecznej, Dom Kultury Inspiro w Podłężu wciąż by istniał.

SZCZĘŚCIE PUBLICZNE W PODŁĘŻU

Ewa Bobrowska

O tym, że społeczeństwo obywatelskie uda się zbudować w Polsce, przestaliśmy już marzyć. Samo to pojęcie dla większości jego zwolenników stało się wyblakłe i nieatrakcyjne, dziś desperacko szuka się innych terminów, takich jak partycypacja obywatelska, albo ruchy miejskie, bo nikogo nie przekonują już tak zwyczajne rzeczy jak aktywność obywatelska. Przytłoczona takimi myślami po ogłoszeniu kolejnych wyników badań potwierdzających tę diagnozę nieoczekiwanie trafiłam nagle na sygnał zapowiadający jakąś zmianę.

Stało się to, gdy spotkałam dwoje raczej niezwykłych, młodych ludzi, którzy podczas całej naszej rozmowy – jak to sobie później zapisałam – uśmiechali się. Nie byłoby w tym nic dziwnego, bo w końcu wielu zadowolonych z życia osób żyje wokół nas, gdyby nie to, że robili to mówiąc o swojej pracy, ona zaś miała miejsce w domu kultury – instytucji o tak złej marce, że niechętnie o niej mówią nawet studenci animacji. Beata i Maciek – twórcy domu kultury w Podłężu, z którymi prowadziłam tę rozmowę – twierdzą jednak, że praca w tej instytucji jest wspaniała, że nic innego nie przynosi im takiej radości, a nawet szczęścia. Pomyślałam wtedy, że być może są oni dowodem na to, iż społeczeństwo obywatelskie jest jednak możliwe i – co więcej – dom kultury może mieć w tym udział, skoro w nim właśnie doświadczyć można publicznego szczęścia. Potem odbyliśmy z Beatą i Maćkiem kilka dalszych rozmów, odwiedziłam też ich dom kultury, nie zmieniło to mojego pierwszego wrażenia, przeciwnie – utwierdziłam się w przekonaniu, że stało się tu coś, co na tle dzisiejszej polskiej codzienności jest wyjątkowe, a co jednocześnie wpisuje się w pewne uniwersalne, znane z różnych społeczeństw i okresów doświadczenia. Wyjątkowość podłęskiego domu kultury polegałaby zatem przede wszystkim na tym, że skądinąd znane wzorce udało się tu zaszczepić w opornym, niesprzyjającym im środowisku.

Kiedy szukam jakiegoś klucza, który pozwoliłby uchwycić jego specyfikę, nieodmiennie nasuwa mi się pojęcie sfery publicznej a wraz z nim wprowadzone przez Hannah Arendt – publiczne szczęście. Wokół tych pojęć zbudowane będą zatem te krótkie rozważania, dzięki nim stanie się też jasne, dlaczego dom kultury w Podłężu łączy ze społeczeństwem obywatelskim, mimo iż większość instytucji tego typu ma dziś w Polsce niewielki z tym związek.

Z badań wynika, że typowy dom kultury jest dziś podobny raczej do szkoły, niż otwartej instytucji publicznej, a jeśli gromadzi uczestników, to są to częściej dzieci, albo korzystający

Ewa Bobrowska, *Szczęście publiczne w Podłężu jednostki*, inspiro.org.pl 2015, źródło: <https://inspiro.org/2017/05/03/szczescie-publiczne-w-podlezu/>





ze specjalnej, skierowanej do nich oferty ludzie starsi. Taki dom kultury działa rutynowo, schematycznie, dlatego nie wyzwala żadnej nowej energii społecznej. Raczej nie mają takiej siły także uznawane za najlepsze wśród tych instytucji ośrodki, które przybierają formę czegoś w rodzaju kombinatu kultury, z przygotowywaną przez profesjonalistów bogatą ofertą kursów i innych zajęć. Na tym tle to, co dzieje się w Podłężu jest faktycznie nietypowe. Pełno tu ludzi, w różnym wieku, w tym także tych, aktywnych zawodowo, którzy przychodzą w rozmaitych porach, czasem posiedzą by pogawędzić, a czasem bardzo są czymś zajęci, tak czy owak widać, że czują się w tym miejscu bardzo swobodnie – są u siebie, a nie w obcej, zimnej instytucji. Sami zresztą decydują o tym, co się tutaj robi, a nie rzadko prowadzą zaproponowane przez siebie zajęcia, ci, którzy kierują domem kultury, twierdzą bowiem, że ich głównym zadaniem jest udzielanie pomocy innym w zrealizowaniu ich własnych marzeń.

Taki sposób myślenia o domu kultury, taka jego koncepcja żywo przypomina polskie przedwojenne domy społeczne, które tuż po wojnie były spontanicznie odbudowywane, szybko jednak przez ówczesną władzę zostały zastąpione innym, wzorowanym na modelu sowieckim domem kultury, co skutecznie wyparło je także ze społecznej pamięci. Drugie, równie wyraźnie pokrewne z podłęskim domem kultury wzorce instytucji znaleźć można w zachodnich społeczeństwach demokratycznych. W obu wypadkach głównym powodem ich istnienia jest ukonstytuowanie wspólnej sfery publicznej. Aby to wyjaśnić, sięgnę do przykładów zaczerpniętych z małej wsi holenderskiej oraz z dużego niemieckiego miasta – Norymbergii. Tu i tam o domu kultury mówi się przede wszystkim jako o miejscu spotkań, czymś, co powstało w odpowiedzi na najprostszą ludzką potrzebę, czyli pragnienie rozmowy. Tu i tam opowiadano mi o motywowanych tą właśnie potrzebą ludziach, którzy często zatrzymywali się przed lokalnym sklepem, by tam zamienić z kimś dwa słowa, wygodniej i przyjemniej było jednak prowadzić takie rozmowy nie na ulicy, ale w jakimś ciepłym miejscu, dlatego postanowiono założyć dom kultury. Przed wojną w Polsce ta sama potrzeba stała u podstaw tak zwanych wtedy domów ludowych, albo domów społecznych, zakładanych przez lokalne społeczności, zazwyczaj zresztą bez pomocy władz samorządowych. Stały się one jedną z ważnych instytucji społeczeństwa obywatelskiego (dlatego – nawiasem mówiąc – były tak tępione w PRL-u), nie były bowiem wyspecjalizowane w upowszechnianiu wąsko pojętej kultury, ale przeciwnie – miały być otwarte na wszystko, co ma publiczny charakter, w takich miejscach można było zatem swobodnie i do woli z innymi pogadać, ale też można było, gdy powstała taka potrzeba, podjąć jakieś wspólne przedsięwzięcia, czy to kulturalne, czy to bardziej praktyczne, jak budowa drogi, albo założenie spółdzielni rolniczej.

Dom kultury w Podłężu stosuje zatem dobre tradycje, choć nie wydaje się, by robił to świadomie, jest za to zupełnie niepodobny do typowych domów kultury w dzisiejszej Polsce, jest także czymś innym, niż chętnie dziś propagowana animacja.

Aby to wyjaśnić, najpierw znów odwołam się do przykładu. Tym razem będzie to opowiedziana mi przez Beatę i Maćka historia, której bohaterem jest regularnie odwiedzający dom kultury w Podłężu mężczyzna. Stał się on tematem opowieści, bo przez długi czas

wydawał się nie odczuwać potrzeby nawiązania jakiegokolwiek kontaktu z innymi – przychodził posiedzieć sobie na kanapie w holu, czasem napił się kawy albo herbaty, z nikim jednak nie podejmował rozmowy. Po pewnym czasie znalazł powód do włączenia się w dialog, potem wziął udział we wspólnych działaniach, nie był jednak do tego przez nikogo nakłaniany. Przeciwnie, Beata i Maciek opowiedzieli mi o nim właśnie po to, by pokazać, jak dalecy są od przekonania, że taka presja byłaby stosowna. Komentując tę historię i swoje w niej postępowanie zauważyli, że dla wielu z nas cenne jest samo wyjście z domu, przebywanie wśród ludzi, z którymi nie łączą więzy rodzinne, a których obecność jest z jakiegoś powodu pokrzepiająca.

Lubię tę historię, bo dzięki niej zobaczyć można różnicę między działaniem zorientowanym na kształtowanie sfery publicznej a tym, co nazywane jest animacją. Ta ostania mimo otwartości wpisanego w nią wzoru osobowego, zbudowana jest wokół schematu wychowawca – wychowanek. „Tchnięcie ducha” w innych ludzi, czyli wyzwolenie w nich takich cech osobowych, jak kreatywność, twórczość, czy skłonność do przejawiania aktywności, nie jest niczym innym, jak kształtowaniem w nich właściwości uznawanych w animacji za szczególnie wartościowe. Takie cechy w podłęskim domu kultury zapewne również są cenione i pożądane, jak pokazuje przytoczona historia, nie jest to jednak cel nadrzędny, od nich znacznie ważniejsza okazała się bowiem po prostu akceptacja wybranego przez tego pana sposobu bycia.

Dyskurs, którym powszechnie się posługujemy, jest na takie pojęcia, jak sfera publiczna po prostu ślepy.

”

Po tych wstępnych uwagach nadszedł czas, by pokusić się na rozważania na bardziej abstrakcyjnym poziomie. Od początku przygody z Podłężem odniosłam wrażenie, że sprawia to pewną trudność uczestnikom i twórcom tej instytucji. Z jednej strony wyrażali przekonanie, że zaistniało tu coś nowatorskiego, co warte jest upowszechnienia, z drugiej jednak – dzielili się poczuciem jakiejś bezradności przy próbach tego zdefiniowania.

Nie znaczy to, by działania tu podejmowane były chaotyczne, albo, że wszystko, co tu zaistniało stało się przypadkowo, przeciwnie – używając języka socjologii można raczej powiedzieć, że dom kultury w Podłężu jest kierowany przez ludzi, którzy posługują się spójną roboczą teorią, mają więc własny zespół poglądów, on zaś ujawnia się w ich działaniach oraz ich decyzjach. Robocza teoria nie jest jednak taką teorią, z jaką mamy do czynienia w nauce. Od tej ostatniej różni się przede wszystkim tym, że nie wymaga abstrakcyjnego języka, jest przez to ściśle związana z konkretnym, sytuacyjnym kontekstem. Jej owoce łatwiej jest obserwować w działaniu, znacznie trudniej natomiast przekazać je komuś inaczej niż tylko opowiadając konkretne historie.

Kiedy szukamy odpowiedzi na pytanie, skąd biorą się takie trudności, możemy oczywiście brać pod uwagę rozmaite czynniki, tutaj chciałabym jednak zaproponować, by skupić



się na tym, co ma charakter społeczny, przenieść w ten sposób dyskusję na poziom wspólny, a tym samym skoncentrować się na tym, co oddziaływać może nie tylko w samym Podłężu. Ściśle związane jest to z tym, że dyskurs, którym powszechnie się posługujemy, jest na takie pojęcia, jak sfera publiczna po prostu ślepy. Samo to określenie jest oczywiście obecne w języku, a nawet dosyć często jest używane, dla większości z nas jest jednak terminem pustym, pozbawionym treści, bo opisującym coś, czego nie ma się okazji doświadczyć i co w rezultacie jest prawie niewidzialne.

Mam tu na myśli sferę publiczną, o jakiej mówi Arendt, która na tle innych obszarów w życiu społecznym, wyróżnia się tym, iż skupia w sobie ludzi wolnych, a jednocześnie wzajemnie sobie równych – ci, którzy mieli okazję w niej uczestniczyć, poczuli się zatem ludźmi wolnymi wśród innych, równych ludzi. Takie relacje i takie zasady nie są w społeczeństwie czymś naturalnym, przeciwnie, sfera publiczna jest strefą sztuczną, która istnieje dzięki zawarciu rodzaju umowy społecznej. W takiej umowie ustalona jest zasada, że w obrębie sfery publicznej bierze się w nawias ważniejsze różnice między ludźmi, takie, jak bogactwo lub bieda, wysoka lub niska pozycja społeczna, czy nawet stopień wykształcenia albo inteligencja. Różnic tych nie znosi się, ani się ich nie likwiduje, a jedynie ustanawia wyodrębnioną strefę, w której przestają się one liczyć. Jest to zatem – jak już powiedziano – sfera sztuczna, ale ona właśnie daje unikalne szanse na praktykowanie publicznej wolności, a wraz z tym także na doświadczenie publicznego szczęścia.

”

W obrębie sfery publicznej bierze się w nawias ważniejsze różnice między ludźmi, takie, jak bogactwo lub bieda, wysoka lub niska pozycja społeczna, czy nawet stopień wykształcenia albo inteligencja.

Trzeba bowiem pamiętać, że wolność publiczna jest czymś innym, od wolności prywatnej. Ta pierwsza – jak pisze Arendt – „polega na udziale w sprawach publicznych, a związana z tymi sprawami aktywność nie stanowi bynajmniej obciążenia, lecz daje podejmującym je ludziom uczucie szczęścia, jakiego nie zdobędzie się nigdzie indziej”¹. W odróżnieniu od niej wolność prywatna ani nie potrzebuje sfery publicznej, ani nie musi się takimi sprawami zajmować, dlatego jest ona możliwa nawet pod rządami despotycznej władzy. Brak wolności nie polega wtedy na odebraniu obywatelom swobód osobistych, ale na fakcie „że świat spraw publicznych był dla nich nieznanym”². W takich warunkach można nie dostrzegać swego zniewolenia, jeśli bowiem sfera publiczna nie zostanie ustanowiona, jeśli nie wytworzą się o niej żadne wyobrażenia, świat spraw publicznych będzie

1 Hannah Arendt, *O rewolucji*, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 120.

2 Tamże, s. 126.

dla ludzi niewidzialny. Ich język i ich pojęcia nie będą mogły objąć takiego świata, staną się zatem na niego po prostu ślepe.

Z takim właśnie problemem mamy do czynienia w Polsce, nie dlatego, że nasze rządy są despotyczne, ale dlatego, że mając rządy demokratyczne, nie udało się nam wytworzyć sfery publicznej. Wiele znaleźć można na to dowodów, w kontekście tych rozważań najważniejszy wydaje się jednak zanik publicznego szczęścia – szczęście w powszechnej świadomości przeniosło się bowiem do sfery prywatnej. Ta na pierwszy rzut oka błaha sprawa, przy bliższym wejrzeniu okazuje się bardzo istotna. Z jej powodu nieliczni zaangażowani w sprawy publiczne ludzie, czy to działający w stowarzyszeniach, czy też pełniący funkcje publiczne, nie mogą liczyć na zbyt wielkie uznanie i szacunek. To, co robią, jest bowiem odczytywane przez pryzmat prywatności, to zaś sprawia, że przypisuje się im albo niecne motywacje (żądzą władzy lub chęć „dorwania się do żłobu”), albo też w najlepszym razie poczucie obowiązku. Ponieważ jednak ta druga motywacja jest uważana za raczej rzadką, konieczna jest stała kontrola pełniących publiczne role ludzi. To z kolei jest jedyną motywacją szarego obywatela do zaangażowania w sprawy publiczne, trudno się więc dziwić, że gdy tylko może, się od tego uchyla. Sprawy publiczne są w rezultacie tak odpychające, że – jak wynika z badań – takie zawody, jak radny, burmistrz, a nawet ksiądz cieszą się mniejszym prestiżem, aniżeli zawód sprzątaczk.

Najważniejszy wydaje się jednak zanik publicznego szczęścia – szczęście w powszechnej świadomości przeniosło się bowiem do sfery prywatnej.

”

Może się wydawać, że to, o czym tutaj piszę, nie ma bliskiego związku z domem kultury w Podłężu, bez tego jednak trudno byłoby docenić jego wyjątkowość. Uśmiech, o jakim na początku wspomniałam jest tu stale obecny, nie ma on jednak nic wspólnego z zadowoleniem osoby, która właśnie wygrała milion złotych i może teraz zafundować sobie wycieczkę na wyspy kanaryjskie. Jest to uśmiech ludzi, którzy poczuli smak publicznego szczęścia. O nim mówią nie tylko Beata i Maciek, którzy odrzucając stereotyp, zapewniają, że ich praca daje im nieporównywalną z niczym innym radość, podobnego zdania są rezydenci, którzy przyszli tutaj uczyć się zawodu, burmistrz opowiada o własnych dzieciach, które na początku roku szkolnego zapisały się na zajęcia w kilku miejscach, szybko jednak zdecydowały, że chcą chodzić tylko do Podłęża, bo tam świetnie się czują, to samo mówią do mnie ludzie podczas otwarcia ośrodka po remoncie, pytając – z dumą, bo przewidują pełną entuzjazmu odpowiedź – czy podoba mi się ich wyremontowany budynek. A ja opowiadam to wszystko licząc się z zarzutem naiwności, idealizmu, albo nawet z drwiną, bo wiem, że pojęcie publicznego szczęścia jest dziś niemal zupełnie zapomniane.

Obcość pojęć, które opisują to, co wydarzyło się w Podłężu, jest najlepszym świadectwem tego, że została tu przełamana zasiedziała rutyna, że faktycznie jest to nowatorskie. Oznacza to także, że zbudowanie takiej instytucji nie jest zadaniem łatwym. Podejmując

się tego, uruchamia się procesy porównywalne do małej, lokalnej rewolucji. Bez wątpienia dojść wtedy musi do starcia z hamującymi ją konserwatywnymi siłami, mogą lub nawet muszą pojawić się też ofiary tej rewolucji. Choć Beata i Maciek niechętnie o tym mówią, w końcu jednak przyznają, że miejscowi ludzie obserwując ich działania spodziewali się nie sukcesu, ale wielkiej katastrofy. Próby integracji społecznej natrafiały na dużą niechęć i nieufność, a wiele z nich kończyło się fiaskiem. Teraz jednak sfera publiczna już tu zaistniała, stała się czymś oczywistym, czymś, co jak wszystko, co jest częścią życia codziennego – przybrało barwę rzeczy samo przez się zrozumiałych. Pod tym względem Podłęże jest na polskiej scenie nietypowe i z tego powodu chciałyby się je rozmnożyć.

Nie mam pojęcia skąd wzięli się tacy ludzie jak Beata i Maciek, nie wiem też gdzie nauczyli się swoich roboczych teorii, ale nie to jest dla mnie najważniejsze, bo jeśli ktoś poczuje bakcyła publicznego szczęścia, na pewno nie będzie chciał go już utracić.



Seminarium realizatorów regionalnych i miejskich programów edukacji kulturowych i kulturalnych w Urzędzie Miasta Krakowa 2019. Fot. arch. Forum Kraków



WYKLUCZANIE TO NASZA SPECJALNOŚĆ

POSŁOWIE

Marcin Skrzypek

... Takimi słowami Edwin Bendyk, skwitował mój mail komentujący jego wstęp do rozdziału „Rozwój i kultura” w *NieAntologii*¹. Ubolewałem w nim, że w naszym kraju najpierw jedni wykluczają ludzi takich jak mieszkańcy Broniowa, a potem drudzy wykluczają takich, jak animatorzy kultury i artyści, którzy do Broniowa przyjeżdżają z miasta. „Wykluczanie to nasza specjalność” – odpowiedział mi autor wstępu. Sądzę, że jest to główny punkt diagnozy, w kontekście której możemy umieścić treść niniejszej książki.

Na czym polega to wykluczanie? Na przykład na subiektywnym, symbolicznym, często nieuświadomionym zaliczaniu kogoś do innej grupy niż nasza, grupy domyślnie gorszej albo przynajmniej takiej, z którą nie współdziałamy. Kalka plemiennosci. Tak jakbyśmy mieli potrzebę obniżania wobec nas statusu kogoś drugiego, by poczuć się lepiej. Brakuje nam natomiast odruchu wykorzystywania swojej uprzywilejowanej pozycji dla „przyciągnięcia do siebie” kogoś w gorszej sytuacji, nad kim dominujemy, a wręcz mu służyć. Dlaczego tak się dzieje, nie wiadomo. Wiele daje na ten temat do myślenia ostatnia książka Kacpra Poblóckiego *Chamstwo*, w której opisana jest historia polskiego poddaństwa i pańszczyzny.

Istotny jest tutaj nie tylko sam fakt istnienia grup dyskryminowanych czy podziałów, ale też sposób, w jakim o tym mówimy. Swoim prostym zdaniem Edwin Bendyk stwierdził z sarkazmem, że cechuje nas pewna skłonność czy nawyk wykluczania innych, którym ulegamy wręcz mimowolnie, zanim udaje się nam poddać je świadomej refleksji i zrationalizować. Przestaje to być problemem światopoglądowym, politycznym, naukowym czy publicystycznym i czymś, co inni zawsze robią nam a my nigdy nikomu. Wykluczenie drugiej osoby może zdarzyć się każdemu z nas w każdej chwili.

A przecież występują jeszcze naturalne procesy wykluczania. Współczesny świat działa jak wielka centryfuga, która z nieubłaganą siłą generuje najróżniejsze podziały odbijające się negatywnie na złożonych zjawiskach społeczno-gospodarczych. Istnieje oczywiście pogląd, że wszystko i tak zmienia się na lepsze, więc nie ma co narzekać, ale czy widząc np. zaniedbane dziecko możemy się pocieszać tym, że odsetek takich dzieci od XIX wieku

¹ Dziennikarz, publicysta i pisarz, prezes Fundacji im. Stefana Batorego, komentator działu „Nauka” tygodnika „Polityka”, wykładowca Ośrodka Badań nad Przyszłością Collegium Civitas.



systematycznie maleje? Tak może pomyśleć zamożny technokrata, ale na pewno nie animator kultury.

Na tym tle animatorzy kultury, jakkolwiek niedookreślony jest ich status zawodowy i role społeczne, jawią się jako społeczne spoiwo przywracające ludzkiej rodzinie tradycyjne podstawy jej funkcjonowania wyrastające ze wspólnych ludzkich doświadczeń i ludzkiej solidarności. Otwarcie tego wątku w *NieAntologii* jest kultura czynna Jerzego Grotowskiego. W samej egalitarnej idei „wyjścia z teatru” zawiera się symboliczny akt likwidacji podziału na „my-oni”, aktorów i publiczność rozdzielonych granicą sceny. Ale Grotowski poszedł dalej, bo zaczął zachęcać uczestników swoich warsztatów do dziwacznych, ekscentrycznych zachowań typu: wytarzajmy się razem w liściach! Ciekawe, co wtedy pocujemy? Bawmy się jak dzieci. Dziś powiedzielibyśmy, że proponował im psychosomatyczny reset kulturowych masek i szablonów, przywrócenie człowiekowi „ustawień fabrycznych”. Tu już kończą się uczone dywagacje i wyuczone role społeczne. Przechodzimy do wspólnoty podstawowych sensualnych doświadczeń i spotkania jak człowiek z człowiekiem w otoczeniu natury, czyli w tej przestrzeni, gdzie jesteśmy równi i szczerzy.

Pochylenie się nad kulturą ludową w *Lubelskiej rozmowie o folklorystyce* jako punktem odniesienia dla naszej nowoczesnej tożsamości jest już tylko konsekwencją działań Grotowskiego, bo folklor powstał w ścisłym związku z pierwotnym, naturalnym porządkiem rzeczy: pracą rąk, cyklem pór roku, prostym dziedziczeniem hierarchii spraw ważnych. Współczesne inspiracje folklorem i jego interpretacje niewątpliwie wyrażają naszą nostalgię za tym porządkiem.

Następnie, jak w sztafecie, tematyczną pałeczkę w *NieAntologii* przejmują Krzysztof Czyżewski i Barbara Fatyga. Czyżewski zwracając uwagę na długofalowy wymiar kultury, po raz pierwszy od stuleci możliwy do zaobserwowania w Polsce, w którym - jak w kulturze ludowej - uwidaczniają głębokie znaczenia i wartości, bo jest na to czas. Fatyga natomiast zwraca uwagę zarówno na fakt istnienia mechanizmów spontanicznego tworzenia żywej kultury, jak i wyzwań, które pojawiają się w związku z tym przed kulturą instytucjonalną. Ze względu na swoją specyfikę, instytucje ujmują kulturę w nieruchomych obrazach, które szybko okazują się nieaktualne, co powoduje trudności w komunikacji między sektorem kultury a społeczeństwem.

Kolejne teksty z rozdziału pierwszego, o kulturze szerokiej, pięciu drogach do lepszego samopoczucia, o poszerzaniu pola kultury i jej mapowaniu są już tylko próbą podsumowania i syntezy *status quo* kultury zarysowanego wcześniej. Zauważamy wokół siebie natarczywą różnorodność form i działań kulturalnych, czy to instytucjonalnych czy spontanicznych, ale trudno z nich odczytać, jaki jest tego ogólny sens. Po co to wszystko robimy? Według mnie chyba nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć na to pytanie, pozostając w kręgu samej kultury. Co może być trudne do przyjęcia dla wielu ekspertów. Próbą odpowiedzi na nie jest zamykający *NieAntologię* tekst Zofii Bobrowskiej o szczęściu publicznym. Gdybyśmy mogli uczynić społeczne współodczuwanie szczęścia celem polityki kulturalnej, być może nie musielibyśmy szukać pociechy w subiektywnym upokarzaniu innych.

I tu właśnie pojawia się aspekt przeciwdziałania wykluczeniom przez animację kultury. Mówiąc w skrócie, przestaje być fajnie, kiedy z kimś nie chcemy dzielić się swoim szczęściem. A nie chcemy, gdy wcześniej wykluczaliśmy go ze swojej „bandy”. Nie chcemy

z nim nawet rozmawiać, bo przestał być jednym z „nas” albo my przestaliśmy być jednymi z „nich”. Niestety, również kultura, w swojej warstwie symbolicznej, może być podstawą do takich wykluczeń, dlatego tak ważny jest aspekt praktycznych działań bezpośrednio z ludźmi, doświadczeń zmysłowych, które są nam wspólne.

Słowami można wyrządzić społeczności dużo złego. Jednak kiedy razem pójdziemy choćby na wycieczkę, złe słowa o innych czy wobec innych, trudniej przechodzą nam przez usta, a nawet jeśli przechodzą, trudniej nam o złe czyny. Kiedyś animator kultury ze szwedzkiego miasteczka opowiadał mi o specyfice ich działań z młodzieżą. Przede wszystkim pracują oni w porozumieniu ze szkołą i rodzicami. Kiedy pojawia się w szkole jakiś konflikt, zabierają grupę uczniów na kilkudniowy spływ canoe. Wobec wyzwań, którym można sprostać jedynie razem i razem później odczuwa się przyjemność rozwiązania jakiegoś czysto bytowego problemu, wcześniejszy konflikt po prostu znika. Samo życie weryfikuje, że nie ma on sensu.

Autorzy tekstów drugiego rozdziału *NieAntologii* zwracają jednak uwagę, że tego rodzaju działalność animatorów kultury, czy kultura w ogóle, ma istotny wpływ nie tylko na nasze indywidualne samopoczucie, ale także na ogólny rozwój. Do tego właśnie rozdziału swój wstęp napisał Edwin Bandyk, od którego słów wyszedłem. W skrócie pisze on o tym, że specjalnością animacji kultury jest włączanie, likwidowanie podziałów i zapobieganie im. Animatorzy kultury z jednej strony nie mieszczą się w żadnych ramach – stąd te dylematy, czym właściwie oni się zajmują – a z drugiej są bardzo towarzyscy. Chętnie pokonują granice międzysektorowe, pośrednicząc między nimi w komunikacji oraz dostarczając do nich wiedzę z zewnątrz, wiedzę o realnych potrzebach ludzi, która często nie dociera do tych sektorów bezpośrednio ze społeczeństwa. Pisze o tym Jan Hudzik, przedstawiciel sektora akademickiego, budując metaforę *theorosów*, czyli żeglarzy kursujących między oddalonymi od siebie wyspami, wyspami wiedzy.

Główną rolą takich integrujących działań animatorów kultury jest szeroko pojęte tworzenie przestrzeni wspólnej, w której można bezpiecznie rozmawiać, uzgadniać sporne kwestie czy dzielić się pomysłami. W bardzo różnorodny sposób przekłada się to na rozwój, który dla swojej dynamiki i stabilności po prostu wymaga tego, aby wszyscy mieli taki sam dostęp do zasobów, szans wpływu na to, co się dzieje. Tradycyjnym sposobem zapewnienia ludziom takiego dostępu jest demokracja opierająca się na równości. Jednak czy demokracja działa w praktyce automatycznie? Jako droga do wydobycia ze społeczeństwa zbiorowej recepty na dążenie ku dobru, pomysł zapewnienia wszystkim, zarówno mądrym jak i głupim, dobrym i złym, egoistom i altruistom, nadążającym i nienadążającym za rozwojem naszej cywilizacji, równych praw do decydowania o wspólnych sprawach brzmi dość ryzykownie.

Musimy pamiętać o naturalnych procesach koncentracji władzy i o wspomnianym na wstępie odruchu wykluczania części ludzi poza nasz nawias. Nie wiemy, dlaczego posiadanie kontroli nad innymi nie zamienia się automatycznie w służenie im pomocą ani dlaczego podziały nie niwelują się same. Rozwijające się swobodnie w demokracji dyskursy działają zarówno na rzecz wspólnego dobra, jak i na rzecz osiągnięcia korzyści kosztem innych, co niestety jest łatwiejsze psychologicznie oraz intelektualnie a także bardziej motywujące do działania. Animatorzy kultury reprezentują tę pierwszą opcję. Kluczową cechą ich

społecznej roli nie jest jednak zapewnianie wszystkim równego dostępu do wpływu na rzeczywistość, lecz równego dostępu do wpływu na wspólne dobro.

Jeżeli wszyscy mają te same szanse ulepszenia naszej sytuacji, zarówno poprzez swoje siły jak i słabości, jesteśmy w stanie wykorzystać cały zasób człowieczeństwa dla określenia kierunków naszego rozwoju. To dlatego rozwój zrównoważony wymaga do uzgadniania jego warunków likwidacji wszelkich rodzajów wykluczeń: ekonomicznego, transportowego, płciowego, seksualnego, światopoglądowego, religijnego, wiekowego czy nawet ontologicznego (tzn. nie możemy wykluczać z bycia interesariuszami tworzonego przez nas rozwoju np. naszych wnuków tylko dlatego, że jeszcze nie istnieją).

Tak też można rozumieć spójność społeczną - jako miarę zdolności do porozumiewania się w istotnych kwestiach co do wspólnych zasobów grup ludzi o różnych atrybutach i interesach. W przeciwnym razie grupy te zamieniają się w plemiona konkurujące ze sobą o wszelkie zasoby, czy będzie to woda, pieniądze, telewizja czy umiejętnie kierowana niechęć do innych

Sądzę, że gdyby redakcja *NieAntologii* zadbała o jej gatunkową spójność, czyli gdyby była to publikacja wyważona, np. *stricte* naukowa lub metodologiczna, nie udałoby się wskazać żadnego wspólnego mianownika zawartych w niej tekstów. W podsumowaniu można by napisać tradycyjnie, że żyjemy w bardzo różnorodnym, płynnym świecie, który jest coraz trudniejszy dla nas do zrozumienia. Dzięki temu natomiast, że *NieAntologia* jest stylistycznie trochę „nieuczesa”, udało się, jak sądzę, siłą zespołowej intuicji, dostrzec i zawrzeć w niej coś, co decyduje o wyjątkowości pewnego substratu społecznego, jakim są animatorzy kultury. W powstałej plecionce znaczeń uwidoczniła się złota nitka łącząca wszystkie teksty: rola animatorów kultury polegająca na łączeniu i wspieraniu ludzi.

Teksty w pozostałych trzech rozdziałach ukazują animację kultury w całej jej różnorodności, w najróżnorodniejszych kontekstach, wcieleniach i zastosowaniach. Tematy poruszają zarówno usystematyzowane głosy badaczy jak i pełne luźnych skojarzeń głosy samych animatorów poddających krytycznemu myśleniu swoje działania. To poczucie odpowiedzialności za efekty tych działań wynika z bliskiego przebywania z ludźmi i stanowi unikalny wkład animatorów do szeroko pojętej kultury współczesnych relacji władzy, czyli sytuacji, których kontrolujemy innych, choćby symbolicznie.

Przyzwyczajiliśmy się myśleć w taki sposób, że przyjmujemy animację kultury za daną i zastanawiamy się do czego ona służy. A ponieważ jej zastosowania i rezultaty są bardzo różnorodne, pojęcie to zaczyna nam się rozpadać. Można jednak pomyśleć inaczej: wyjść od zasady spójności społecznej jako danej i poprzez różne mechanizmy jej służące dojść do roli animatora kultury, który znaczną część tych mechanizmów realizuje w swojej pracy. Ale czy nas to w ogóle obchodzi? Żaden system nie wyręczy nas w odpowiedzi na to pytanie, bo musi to być odpowiedź osobista.

LUBLIN 2023

