



Małopolski Instytut Kultury

**Raport z II etapu badań
w ramach projektu**
*Animacja/edukacja. Możliwości
i ograniczenia edukacji
i animacji kulturowej w Polsce*

Analiza wywiadów telefonicznych

Autorzy: Marek Krajewski, Filip Schmidt
Kraków 2014

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
CZĘŚĆ PIERWSZA. NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA BADAWCZE.....	7
CZĘŚĆ DRUGA. CZYM WEDŁUG EDUKATORÓW I ANIMATORÓW JEST KULTURA?.....	21
1. Co to jest kultura i czy istnieje kultura w Polsce?	21
1.1. Definicje konsekwentnie antropologiczne	22
1.2. Kultura to dziedzictwo.....	24
1.3. Kultura jako przymiot – wąskie sposoby definiowania kultury	25
2. Czy istnieje polska kultura czy też kultura w Polsce?	28
2.1. Polska kultura nie istnieje, istnieje kultura w Polsce.....	28
2.2. Kultura jest uniwersalna. Polska kultura jest jedną z wielu reprezentacji tego fenomenu (albo na odwrót)	31
2.3. Istnieje polska kultura i ma pewne specyficzne cechy	32
3. Kto to jest człowiek kulturalny?	35
3.1. Człowiek kulturalny jako osoba dobrze wykształcona i wychowana	36
3.2. Człowiek kulturalny jako osoba otwarta i ciekawa świata	37
3.3. Człowiek kulturalny Jako osoba wewnętrzzsterowna.....	39
3.4. Człowiek kulturalny jako mit	39
4. Komu/czemu powinna służyć kultura?	40
4.1. Rozwój jednostkowy	42
4.2. Zmiana społeczna	45
4.3. Przeciwdziałanie społecznej marginalizacji i wykluczeniu.....	46
4.4. Emancypacja	47
4.5. Dawanie przyjemności	49
5. Co jest najważniejszym problemem, który dotyka dziś kulturę w Polsce?	50
5.1. Marginalizacja kultury	50
5.2. Źle funkcjonujące instytucje kultury	52
5.3. Brak współdziałania międzysektorowego	54

5.4. Grantozna	55
5.5. Festiwalizacja i jej pochodne	58
5.6. Kłopoty z tożsamością	60
CZĘŚĆ TRZECIA. ANIMACJA I EDUKACJA KULTUROWA	62
1. Cel. Po co edukować i animować?	62
1.1. Cel: edukacja artystyczna	63
1.2. Cel: edukacja kulturowa	68
1.3. Cel: animacja kulturowa i zmiana społeczna	70
2. Animacja/edukacja – osobne światy czy dwie strony tego samego medalu?	73
2.1. Edukacja artystyczna i animacja kulturowa jako dwa bieguny działań	74
2.2. Edukacja artystyczna i edukacja kulturowa to dwie różne sprawy, które się jednak wzajemnie nie wykluczają	76
2.3. Edukacja artystyczna i sztuka to dobre narzędzie i pretekst do wspierania edukacji kulturowej	77
2.4. Wątpliwości, Wahania, Rozterki	79
3. Czas i efekty	82
3.1. Czas	83
3.2. Efekty	86
4. Uczestnik. Kogo lub z kim edukować i animować?	87
4.1. Skąd wziąć odbiorcę?	88
4.2. Pomiędzy nami a nimi	91
4.2.1. Pomiędzy nami a władzą	94
CZĘŚĆ CZWARTA. ANIMATORZY I EDUKATORZY	99
1. Zakorzenieni	99
2. Miłośnicy kultury	107
3. Metropolitarni profesjonaliści	113
CZĘŚĆ PIĄTA. OCENA PROGRAMU <i>EDUKACJA KULTURALNA</i>	115
Aneks	123

Animacja i edukacja kulturowa funkcjonują w Polsce w dynamicznym, ciągle przeobrażającym się kontekście. Z jednej strony mamy do czynienia z intensywnym rozwojem działań oddolnych, opartych na organizacjach pozarządowych i nieformalnych inicjatywach, z drugiej – z reformowaniem się publicznych instytucji kultury, legitymujących się często długą tradycją. Z jednej strony obserwujemy próby profesjonalizacji animacji i edukacji kulturowej, z drugiej zaś mamy do czynienia z postulatem deregulacji zawodów, a także z pytaniami, czy bycie animatorem to profesja. Z jednej strony pojawiają się nowe koncepcje animacji i edukacji kulturowej, nowe metody i narzędzia pracy, proponuje się też poszerzanie zakresu zadań, jakie stawia się przed tego rodzaju działaniami. Z drugiej zaś strony powszechnie utożsamia się edukację kulturową z edukacją artystyczną, i to opartą na tradycyjnych modelach dydaktycznych. Dylematy tego rodzaju można mnożyć, ale by na nie odpowiedzieć, trzeba lepiej poznać przedmiot tej dyskusji.

Projekt badawczy zatytułowany *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce* ma dwa podstawowe cele. Pierwszym z nich jest stworzenie kompleksowego portretu animacji i edukacji kulturowej w Polsce: identyfikacja najistotniejszych pól działania i metod stosowanych przez animatorów, instytucji, które ich wspierają, najważniejszych typów zasobów, którymi oni dysponują, oraz przeszkód i trudności, jakie napotykają w swojej pracy. Równie istotne jest określenie sposobów myślenia o edukacji i animacji kulturowej przez osoby, które się nimi zajmują, a także uchwycenie ról, jakie tego rodzaju działalność może odgrywać, oraz jej znaczenia dla szerszego kontekstu społecznego. Drugim celem jest ewaluacja Programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zatytułowanego *Edukacja kulturalna*.

Badania leżące u podstaw tego projektu zostały podzielone na trzy podstawowe części: pierwsza z nich to pogłębiona analiza wniosków składanych w ramach Programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Edukacja kulturalna*; druga – wywiady telefoniczne i internetowe z animatorami i edukatorami kulturowymi; trzecia to 6 studiów przypadków funkcjonowania programów animacji kulturowej w różnych miejscach Polski. Badania rozpoczęły się w połowie 2013 roku, do połowy 2014 roku udało nam się zrealizować wszystkie ich części. W tym miejscu prezentujemy rezultaty II etapu analiz.

Raport z II etapu badań zrealizowanych w ramach projektu *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce* zawiera ustalenia poczynione dzięki analizie informacji pozyskanych w trakcie 60 pogłębionych wywiadów telefonicznych. Zostały one przeprowadzone z animatorami i edukatorami pracującymi w instytucjach i organizacjach, które u schyłku 2011 roku złożyły wnioski w ramach Programu Ministra *Edukacja kulturalna* i przy wsparciu finansowym realizowały na ich podstawie przedsięwzięcia animacyjne i edukacyjne w 2012 roku.

Naszych respondentów staraliśmy się dobierać w sposób celowy, tak aby struktura próby odzwierciedlała podstawowe zróżnicowania instytucji i organizacji ubiegających się o dofinansowanie w ramach Programu. Były to przede wszystkim takie zróżnicowania, jak miejsce ulokowania siedziby

wnioskodawcy [wielkość miejscowości, województwo] i jego status instytucjonalny [samorządowe instytucje kultury; NGO; podmioty prywatne]. Wywiady przeprowadzono, opierając się na rozbudowanym scenariuszu¹, zawierającym liczne dyspozycje dotyczących czterech podstawowych kwestii:

- specyfika przedsięwzięcia animacyjnego i edukacyjnego realizowanego przez instytucję lub organizację, reprezentowaną przez respondenta w ramach Programu (w tym: identyfikacja celów projektu; specyfika odbiorców, do których był on skierowany; podstawowe kwestie problemowe, które napotkano podczas jego urzeczywistnienia itd.);
- sposób postrzegania przez respondentów animacji i edukacji kulturowej w Polsce (w tym: ogólna wizja tego, czym jest animacja i edukacja kulturowa; odpowiedź na pytanie, jakie są jej cele, metody i narzędzia działania; określenie, do kogo kierowane są przedsięwzięcia animacyjne i edukacyjne; wskazanie na to, z jakimi problemami boryka się ten rodzaj działań w naszym kraju itd.);
- sposób postrzegania przez respondentów szerokiego kontekstu kulturowego, w którego obrębie na co dzień działają (w tym: preferowane sposoby rozumienia kultury oraz jej miejsca i roli w życiu społecznym; recepcja polskiej kultury i identyfikacja najważniejszych problemów, z jakimi się ona dziś boryka; odtworzenie wizji tego, kim powinien być człowiek kulturalny itd.);
- ocena Programu Ministra *Edukacja kulturalna* (w tym: jego ogólna ocena; identyfikacja problemów, jakie napotykają animatorzy i edukatorzy, którzy realizują projekty grantowe w jego ramach; identyfikacja wartościowych i wartych kontynuacji aspektów Programu itd.).

Wywiady telefoniczne zostały przeprowadzone w listopadzie i grudniu 2013 roku przez zespół specjalnie przeszkolonych badaczy. Każda rozmowa była rejestrowana, a następnie uzyskany w ten sposób materiał audio transkrybowano. W rezultacie powstało 60 zapisów tekstowych wywiadów, z których każdy liczył od 9 do 30 stron, co razem daje około 1000 stron znormalizowanego maszynopisu. Transkrypcja miała charakter bardzo szczegółowy, nie tylko zawierała główne odpowiedzi respondenta na zadawane mu pytania, ale też starała się odzwierciedlać niewerbalne zachowania respondentów, reprezentacje ich stanów emocjonalnych, a także, istotne dla przebiegu rozmowy, dźwięki tła (podpowiedzi innych osób, sytuacje utrudniające rozmowę itd.).

Należy podkreślić, iż ogólne nastawienie respondentów do prowadzonych badań było pozytywne, i to pomimo że sam wywiad był stosunkowo rozległy. Zazwyczaj, choć nie zawsze, chętnie udzielali oni odpowiedzi na pytania; często sami uzupełniali je o kwestie uznane za istotne w kontekście problematyki wywiadu; posługiwali się barwnymi przykładami pozwalającymi lepiej rozumieć sens ich wypowiedzi.

¹ Scenariusz wywiadu czytelnik znajdzie w Aneksie niniejszego opracowania.

Jednocześnie, jak w każdych badaniach, również w tych, napotymano wiele problemów i trudności, wśród których warto wspomnieć o: **a.** ogromnej trudności umówienia się na rozmowę (nieuchwytność respondentów; brak czasu; zbyt dużo obowiązków zawodowych; wysoki stopień mobilności itd.²); **b.** niemożności poświęcenia przez respondentów wystarczającej ilości czasu na rozmowę; prowadzenie wywiadu w kilku etapach ze względu na jego przerywanie przez inne obowiązki (powody są tu te same co w poprzednim wypadku); **c.** dystansie wobec samych badań (traktowanie ich jako zbędnych; wątpliwości co do tego, jak zostaną one wykorzystane i czy przyniosą pożądany skutek w postaci zmiany polityki kulturalnej lub choćby przebudowania zasad, na jakich opiera się Program); **d.** trudnościach z udzieleniem odpowiedzi na zadawane podczas wywiadu pytania (ponieważ wywiady były realizowane mniej więcej po roku od zakończenia projektów finansowanych w ramach Programu, niektórzy respondenci mieli kłopot z przypomnieniem sobie szczegółów z nimi związanych czy ich założeń; problemów przysparzały też pytania o kwestie bardziej ogólne i zasadnicze, takie jak prośby o definiowanie kultury, animacji i edukacji kulturowej, o wskazanie na najważniejsze cele tego rodzaju działań itd.); **e.** problemach technicznych (zrywające się połączenia telefoniczne; zakłócenia podczas rozmowy; utrudniające transkrypcję wywiadów kłopoty z jakością nagrań rozmów telefonicznych itd.).

Pozyskany w trakcie wywiadów materiał został poddany złożonej analizie, częściowo wspieranej przez program *Nvivo* oraz tabele kodowe konstruowane w zwykłych edytorach tekstów. We wstępnej fazie analiza polegała na wielokrotnym czytaniu wywiadów i ich kodowaniu. Działania te miały na celu uporządkowanie złożonego materiału badawczego, ale przede wszystkim miały pomóc w wyodrębnieniu podstawowych kategorii, którymi posługiwali się respondenci, oraz w dokonaniu wyboru cytatów, które kategorie te reprezentowały. Wyodrębniane przez nas kategorie to zarówno pewne, stale powtarzające się wątki rozmów, słowa kluczowe stanowiące rdzeń *common sense* środowiska animacyjnego i edukacyjnego w Polsce, a także, co istotne, typy postaw reprezentowanych przez naszych rozmówców. Dzięki wyodrębnianiu tak rozumianych kategorii możliwe stało się zredukowanie złożonego materiału badawczego, jak również uchwycenie najważniejszych obecnych w nim prawidłowości. Jednocześnie, co nie mniej istotne, analiza wywiadów była nakierowana nie tylko na identyfikację tego, co wspólne i powtarzalne, ale też na uchwycenie idiosynkrazji, różnicowań i pęknięć obecnych w postawach i sposobach myślenia naszych rozmówców.

Raport został podzielony na kilka głównych części. **Pierwsza** z nich zawiera najważniejsze ustalenia badawcze poczynione podczas analizy wywiadów telefonicznych prowadzonych z animatorami i edukatorami. W **drugiej** prezentujemy rekonstrukcję postaw tych ostatnich wobec takich kwestii, jak kultura i jej lokalna odmiana, jaką jest kultura polska; role kultury i pełnione przez nią funkcje. W tej części raportu staramy się również odpowiedzieć na pytanie, kim według naszych respondentów jest człowiek kulturalny, i zidentyfikować, co według nich jest najważniejszym problemem, z jakim boryka się dziś kultura w Polsce. W **trzeciej części raportu** prezentujemy

² Ten fakt, podobnie, jak kolejny problem, sam w sobie jest interesującym wskaźnikiem tego, w jaki sposób żyją i pracują osoby zajmujące się animacją i edukacją kulturową w Polsce. Ogólnie można je określić jako zabiegane, co jest konsekwencją nie tylko częstej wielozawodowości, ale też bardzo angażującego charakteru tego typu działalności.

ustalenia dotyczące tego, jak animatorzy i edukatorzy definiują swoje działania, jakie są ich cele, jakie rezultaty zmierzają w ich trakcie osiągać. Bardzo istotnym aspektem tej części dokumentu jest również próba odtworzenia tego, kim jest dla respondentów uczestnik ich przedsięwzięć, skąd się on bierze, jakie role wyznacza mu się w procesie animacyjnym i edukacyjnym. Ten fragment raportu zawiera też ustalenia dotyczące relacji łączących animatorów i edukatorów z lokalnymi władzami. **Czwarta część** przygotowanego przez nas dokumentu prezentuje dokonaną przez nas próbę wyodrębnienia kilku typów idealnych podmiotów realizujących działania animacyjne i edukacyjne w naszym kraju. Zidentyfikowaliśmy trzy takie typy (są to kolejno: *Zakorzenieni*, *Miłośnicy kultury* oraz *Metropolitarni profesjonalści*), z których każdy można potraktować jako punkt wyznaczający przestrzeń, w jakiej rozgrywają się wszystkie analizowane przez nas przedsięwzięcia. Chociaż budowę typów idealnych oparliśmy na analizie konkretnych przedsięwzięć, to jednocześnie żadne z nich nie reprezentuje któregośkolwiek z tych typów w pełni, ale każde się do nich zbliża lub od nich oddala. Ostatnia, **piąta część raportu** zawiera ocenę Programu Ministra *Edukacja kulturalna* dokonywaną przez naszych respondentów. Akcentujemy w niej zarówno to, co animatorzy i edukatorzy uznali za cenne i wartościowe w tym programie grantowym, jak i kwestie, które są według nich problematyczne i wymagałyby zmiany lub znaczącej, czasami, korekty.

Uwagi techniczne

Zdecydowaliśmy się na maksymalną anonimizację wypowiedzi naszych respondentów, co oznacza, że z przytaczanych w raporcie cytatów zostały usunięte nazwy miejscowości, instytucji, projektów; nazwiska i imiona, a także numery aplikacji grantowych. Zdajemy sobie sprawę, że może to czasami utrudniać rozumienie tego, co przekazali w trakcie wywiadów respondenci, ale uznajemy ochronę ich prywatności przed dążeniem do maksymalnej czytelności tego, co mówią. Recepcję raportu mogą też utrudniać różnego rodzaju błędy językowe czy sposób konstruowania narracji przez naszych respondentów. Postanowiliśmy jednak, że ich wypowiedzi pozostawimy w oryginalnym brzmieniu, tak aby lepiej oddawać ich specyfikę i charakter. Wszystkie cytaty zamieszczone w raporcie zostały oznaczone kursywą oraz wyodrębnione z tekstu głównego przez zastosowanie nieco innego rozmiaru czcionki i akapitu. Wszelkie dokonane przez autorów raportu wtrącenia i uzupełnienia do cytatów zostały zamieszczone w nawiasach kwadratowych. W raporcie czytelnik znajdzie dwa skróty: **B** – oznaczający wypowiedź osoby prowadzącej wywiad, badacza, oraz **R** – oznaczający wypowiedź respondenta, a więc animatorów i edukatorów, z którymi prowadziliśmy rozmowy.

W tej części raportu prezentujemy najważniejsze ustalenia poczynione podczas analizy informacji pozyskanych w trakcie wywiadów z animatorami. Choć znalazły się tu te wnioski, które wydają się kluczowe dla prowadzonych przez nas badań, to jednocześnie jest to wybór autorski, dlatego też zachęcamy do zapoznania się z całym raportem, który stanowi znaczne poszerzenie tego, co czytelnik znajdzie w niniejszym fragmencie opracowania.

1. Ogólne cechy środowiska animacji i edukacji kulturowej w Polsce

A. Negatywna podstawa identyfikacji. Pole animacji i edukacji kulturowej w Polsce tworzy ogromna liczba podmiotów, które są zróżnicowane pod względem bardzo wielu aspektów; poczynając od formuły organizacyjnej; przez kontekst, w którym działają, a kończąc na stawianych sobie celach działania, sposobach ich realizacji, preferowanych relacjach z otoczeniem. To zróżnicowanie sprawia, iż podmioty te funkcjonują w odrębnych, niewspółmiernych światach. W analizowanym Programie możemy znaleźć inicjatywy, których cele działania są całkowicie sprzeczne; projekty animacyjne posługujące się metodami, które przez innych wnioskodawców uważane są z kolei za zaprzeczenie idei animacji; sposoby rekrutowania odbiorców, które przez innych postrzegane są jako błędne; kompletnie odmienne orientacje temporalne i systemy wartości, na których opierają się interesujące nas praktyki; podmioty, które silnie i efektywnie współpracują z lokalnymi władzami, i te, które znajdują się z nimi w stanie wojny totalnej itd. Paradoksalnie tym, co łączy poszczególne podmioty zajmujące się animacją i edukacją kulturową w Polsce, są przede wszystkim podobne problemy, z jakimi się one borykają, problemy, o których piszemy niżej. Oznacza to z kolei, iż źródłem środowiskowej identyfikacji nie jest jakaś wspólna platforma czy pole działania, zgoda co do podstawowych kwestii określających tożsamość animacji i edukacji. Jest nim raczej opresyjny kontekst instytucjonalny, w którego obrębie się funkcjonuje; wspólni wrogowie i podobne zagrożenia, przed którymi stają animatorzy i edukatorzy; dysfunkcje systemu finansowania, waloryzowania i upowszechniania ich działań. Można więc stwierdzić, że pole animacji i edukacji kulturowej w tym względzie nie różni się zasadniczo od szerszego kontekstu społecznego, którego jest częścią.

B. Trzy typy animatorów i edukatorów. Wyodrębniliśmy trzy typy idealne osób zajmujących się animacją i edukacją kulturową w Polsce. Ich *idealność* polega na tym, że żadne z analizowanych przedsięwzięć ani żaden z branż przez nas pod uwagę podmiotów nie reprezentuje w pełni któregoś z tych trzech typów, a jedynie się do nich zbliża lub od nich oddala, łącząc w sobie elementy przynależące do każdego z nich. Równocześnie jednak te trzy typy wyznaczają w naszym przekonaniu przestrzeń, w której obrębie rozgrywa się każde z działań animacyjnych i edukacyjnych realizowanych we współczesnej Polsce. Identyfikacja tej przestrzeni jest istotna, ponieważ pozwala ona z kolei na uchwycenie możliwości, przed którymi stają osoby podejmujące interesujące nas tu działania, oraz zdefiniowanie tego, co jest traktowane jako normalne, wyobrażalne w trakcie ich planowania. Te trzy typy to: **Zakorzenieni**; **Miłośnicy**

kultury oraz **Metropolitarni profesjonalści**. Nie charakteryzujemy ich w tym miejscu szczegółowo (odsyłamy do czwartej części raportu), a jedynie wskazujemy na ich obecność i traktujemy jako jeszcze jeden z wymiarów wewnętrznego zróżnicowania środowiska animatorów i edukatorów w Polsce. Wyodrębnienie wskazanych powyżej typów idealnych było możliwe przede wszystkim dzięki temu, iż przeprowadzona przez nas analiza wywiadów pokazała, że pomimo bardzo dużego zróżnicowania projektów animacyjnych i edukacyjnych oraz tego, że każdy z naszych rozmówców był w pewien sposób niepowtarzalny, ich postawy i działania zawierały pewne wspólne komponenty: takie jak powtarzające się cele i motywy działania, podobna recepcja możliwości i ograniczeń dla nich, identyczne lub zbieżne w swojej logice narzędzia pracy animacyjnej itd. Interesujące jest natomiast to, że – jak sygnalizujemy w czwartej części raportu, ale też we fragmencie zatytułowanym *Animacja/edukacja – osobne światy czy dwie strony tego samego medalu?* – tego rodzaju podobieństwa przecinają w poprzek najbardziej popularny rodzaj klasyfikowania interesujących nas tu zjawisk, a więc różnice między *edukacją artystyczną, kulturową i animacją*. To z kolei pozwala zauważyć, iż spory toczące się wokół tych podziałów bardzo często nie przynoszą znaczącej wartości poznawczej, bo rzeczywistość jest nieco bardziej złożona.

- C. Nieoznaczoność.** Zjawisko to polega na tym, że projekty edukacyjne i animacyjne przynoszą często rezultaty niezaplanowane przez inicjatorów czy wręcz ich zaskakujące. Fenomen ten stanowi jedną z istotniejszych cech pola tego rodzaju aktywności w Polsce. Sprawia to z kolei, że toczenie, wspomnianych wyżej, sporów o to, czym jest to, co robimy (edukacją artystyczną, przez sztukę, kulturową, partycypacyjną, animacją) i próba sztywnego trzymania się wytworzonych w ten sposób ram działania jest tylko formą symulowania zdolności do kontroli przebiegu tego rodzaju przedsięwzięć. Mówiąc jeszcze inaczej, po przeprowadzeniu rozmów z animatorami i edukatorami przychylamy się do stanowiska, zgodnie z którym pole wyznaczone przez omawiane tu kategorie działań nie jest tworzone przez zwalczające się obozy, z których każdy rości sobie prawo do monopolu na prawdę, jak powinno się animować i edukować (choć i takie postawy odnaleźliśmy w zapisach rozmów). Tym, co bowiem łączy wszystkie te stanowiska, jest doświadczenie wymykania się uruchamianych procesów edukacyjnych i animacyjnych spod kontroli, niemożność ich zaprogramowania, precyzyjnego zdefiniowania ich celów. Dlatego też tym, co może się stawać punktem wyjścia do działań animacyjnych i edukacyjnych, jest przyjęcie tego faktu do wiadomości oraz potraktowanie pola animacji i edukacji jako otwartego zbioru możliwości, filozofii, wizji życia społecznego, dla których wspólnym mianownikiem jest świadomość pracy z ludźmi, ich różnorodności i konieczności jej poznawania, konieczność rezygowania z dogmatyzmu i pozwalanie sobie na niekonsekwencję – wszędzie tam, gdzie wymaga tego sytuacja wytworzona przez realizowane przedsięwzięcie. Nie mniej istotne jest też zauważenie, że dla postaw osób zajmujących się edukacją i animacją kulturową charakterystyczne są wątpliwości. Dotyczą one w zasadzie wszystkich aspektów ich pracy i nie wynikają ze zmęczenia tym, co się robi, czy z rozpoznania, że działania tego rodzaju są bezcelowe i niepotrzebne. Przeciwnie – wątpliwości są konsekwencją osadzenia współczesnych praktyk animacyjnych i edukacyjnych w dynamicznie zmieniającym się polu kulturowym. Jednocześnie obecność tego rodzaju dylematów, stała obecność samokwestionowania jest najlepszym, co według nas może zdarzyć się animatorom i edukatorom. Bo choć tego rodzaju postawy znacznie obniżają komfort życia i poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa, to chronią

też przed dogmatyzmem i rutyną, sprawiając, iż oparte na nich działania znacznie lepiej przylega do rzeczywistości i daje większą szansę na kontakt z uczestnikami projektów.

D. Napięcia. W ostatnich latach zachodzą dynamiczne przemiany wielu lokalnych instytucji kultury, prowokowane przez liczne narodowe lub regionalne programy (takie jak *Obserwatorium kultury; Kultura+ [Biblioteki+ oraz Domy kultury+]; Rozwój infrastruktury kultury i szkolnictwa artystycznego oraz wzrost efektywności zarządzania kulturą; Edukacja Kulturalna i diagnoza kultury* i in.), przez szkolenia dla lokalnych liderów czy zapraszanie animatorów z dużych ośrodków do pomocy w diagnozie lokalnego środowiska i modyfikacji programu instytucji. Środowisko kultury zorganizowało też bardzo wiele dyskusji dotyczących sytuacji, w jakiej ona i edukacja kulturowa się znalazły. Co istotne – większość tych debat miała oddolny³ i konkluzyjny charakter⁴, znacząco przyczyniając się do przebudowania tego, w jaki sposób definiowana, dotowana jest kultura, w jakim kontekście instytucjonalnym i organizacyjnym się ją rozwija i buduje. W rezultacie obserwujemy współistnienie starych i nowych sposobów myślenia, zupełnie do siebie nieprzystających, i rozmaite próby godzenia dotychczasowych przyzwyczajzeń z nowymi trendami. W takim kontekście silnie obecne jest napięcie pomiędzy dążeniem do odgrywania roli strażnika dobrej sztuki oraz *facylitatora* klasycznie rozumianego uczestnictwa w kulturze a dostrzeganiem wartości takiej perspektywy, która akcentuje egalitarność relacji w kulturze i *kulturowe obywatelstwo*; która opiera się na przekonaniu o potrzebie dwustronnej i pogłębionej komunikacji, wykraczającej poza prosty akt prezentowania dzieła odbiorcy z nadzieją na jego uszlachetnienie. To napięcie potęguje jeszcze fakt, iż animatorzy i edukatorzy chcą jednocześnie tworzyć rzeczy ważne społecznie, ale też mają ambicje docierania do jak najszerszego grona odbiorców oraz, nadal, do ich edukowania, i to nawet wtedy, gdy ci ostatni tego nie chcą. Tego rodzaju napięcia, rozdarcie pomiędzy chęcią bycia otwartym na ludzką różnorodność *egalitarystą* a wiarą w to, że istnieje kultura prawdziwa i nieprawdziwa, czasami oznacza poruszanie się po omacku. Obecność tego rodzaju napięcia, chociaż prowokuje do eksperymentowania, poszukiwania nowych formuł działania, wiąże się też z ryzykiem wprowadzania nowych, obcych form działania do lokalnego kontekstu, bez uwzględnienia jego specyfiki i szczególnych zasobów jego mieszkańców.

E. Specyficzne relacje z władzą. Nasi rozmówcy zazwyczaj, choć nie zawsze, narzekają na władzę, na jakość relacji, którymi są z nią powiązani. Przyczyny narzekań są też bardzo do siebie podobne: niekompetencja urzędników; instrumentalny stosunek do kultury; niejasność kryteriów przydzielania środków grantowych; brak zainteresowania animacją i edukacją oraz faworyzowanie tego, co może się przydać promocyjnie, wizerunkowo itd. Relacje naszych

³ Mamy tu na myśli przede wszystkim obywatelskie, lokalne kongresy kultury, organizowane w Warszawie (2011), Poznaniu (2011), Łodzi (2011); Bydgoszczy i w innych miastach, ale też Europejski Kongres Kultury, zorganizowany w 2011 roku we Wrocławiu, czy Kongres Kultury Polskiej, zorganizowany w Krakowie w 2009 roku. Ich specyficznym zwieńczeniem był Nie-kongres Animatorów, zorganizowany w Warszawie na początku 2014 roku.

⁴ Mamy tu na myśli przede wszystkim *Pakt dla Kultury* (podpisany 14 maja 2011 r. przez Premiera Donalda Tuska i ruch społeczny Obywatele Kultury), ale również np. *Bydgoski Pakt dla Kultury* (podpisany w grudniu 2011 roku przez władze miasta oraz Obywatelską Radę ds. Kultury). Można mieć oczywiście wątpliwości co do realizacji założeń tych dokumentów, ale wiele z zapisanych tam kwestii udało się urzeczywistnić.

rozmówców na temat ich stosunków z władzami samorządowymi prowadzą też do dwu wniosków. Po pierwsze, to, czy edukacja i animacja w jakimś mieście lub regionie się rozwijają, nie wynika z jakości systemowych rozwiązań, ale z trafu, z tego, czy u władz jest ktoś życzliwy, znajomy, ktoś, kto lubi sztukę, czy też nie. Oznacza to z kolei, iż zarządzanie kulturą i prowadzenie działalności organizacyjnej z nią związanej jest skrajnie spersonalizowane, a więc też nieprzewidywalne, chimeryczne. Po drugie, że ludzie kultury, jak mówi stare branżowe powiedzenie, *oprócz bananów na śniadanie potrzebują też akceptacji*. Nie chodzi w żadnym wypadku o to, że chcą oni być *pieszczochami* władzy, ale raczej o to, że chcieliby być przez nią dostrzegani, bo tylko w ten sposób mogą dowieść, że to, co robią, jest wartościowe. Od dostarczenia tego rodzaju dowodu zależy z kolei los realizowanych przez nich przedsięwzięć i to, czy będą się mogli zajmować tym, co kochają.

2. Najważniejsze cele stawiane w pracy animacyjnej i edukacyjnej

Przeprowadzone przez nas wywiady pokazują obecność w myśleniu respondentów, wspomnianego wyżej i dobrze znanego, trójpodziału w obrębie pola edukacji i animacji kulturowej. Trójpodziału dzielącego je na trzy obszary: *edukacji artystycznej*, *edukacji kulturowej* i *animacji*. Tego rodzaju dystynkcje są powszechnie znane (również naszym rozmówcom, którzy się do nich często odwoływali), ale też ogromnie problematyczne. Dlatego też zamiast je w tym miejscu raz jeszcze referować (robimy to, ale w sposób krytyczny w trzeciej części raportu), warto raczej zwrócić uwagę na te cele, które często przecinają je w poprzek, zaprzeczają ich zasadności, wskazują na sposoby wiązania różnych, pozornie odrębnych form działań animacyjnych i edukacyjnych.

- A. Wzmacnianie jednostki i jej integrowanie ze wspólnotą.** Ponieważ dla niektórych animatorów i edukatorów podstawowym problemem współczesnego świata są z jednej strony deficyty więzi społecznych (a dokładniej ich brak wynikający z daleko posuniętej indywidualizacji, i to tej o charakterze rywalizacyjnym), z drugiej zaś deficyty sprawstwa (a więc brak przekonania, iż można cokolwiek zmienić, że nasze działania mają jakikolwiek wpływ na rzeczywistość), uważają oni, iż głównym celem działań animacyjnych i edukacyjnych jest wyprowadzanie jednostek z zamkniętych na innych przestrzeni prywatnych i prowokowanie spotkań owocujących współpracą, której wyniki wzmacniają poczucie sprawstwa. Integracja jest tu zatem traktowana jako lekarstwo na wykluczające deficyty sprawstwa.
- B. Edukowanie do sztuki i (przy okazji) zmiana społeczna.** Symptomatyczna dla analizowanych wypowiedzi jest silna obecność w nich odwołań do sztuki, rozumianej zarówno jako sfera, do której się edukuje, jak i narzędzie realizacji innych celów. Osoby podejmujące działania edukacyjne i animacyjne doskonale zdają sobie sprawę z tego, iż sztuki można używać jako narzędzia zmiany społecznej, ale rzadko urefleksyjniają tę ostatnią. Wskutek tego społeczne efekty zainicjowanych przez nie działań często je zaskakują – zarówno samym faktem, iż się pojawiają (nikt ich bowiem nie planował), jak i swoim charakterem. Nasi respondenci odwołują się też do bardzo tradycyjnych sposobów rozumienia kategorii *człowiek kulturalny*, część z nich nakierowuje zaś swoje przedsięwzięcia przede wszystkim na uczenie bardzo technicznych umiejętności artystycznych, na zwiększanie wiedzy o sztuce i budowanie podstawowych, wąskich kompetencji kulturowych. Jednocześnie, co niezmiernie ważne, istnieje też bardzo wiele podmiotów, które dostrzegając różnice pomiędzy różnymi typami działań edukacyjnych

i animacyjnych, nie fetyszyzują żadnego z nich, ale używają ich w sposób taktyczny, tak aby jak najbardziej efektywnie realizować zakładane cele społeczne. Stawarza to jednak oczywiste problemy, takie jak pytanie, w jakim stopniu da się oprzeć edukację artystyczną na modelach egalitarnych, zakładających równoprawność wszystkich praktyk kulturowych i ich skutków. Wydaje się bowiem, że taki sposób myślenia odbiera podstawową sankcję dla tego rodzaju edukacji. Sankcją, którą jest założenie, że istnieją dwie kategorie jednostek: ci, którzy wiedzą i nie wiedzą; ci, którzy potrafią tworzyć, i ci, którzy tego nie umieją; ci, którzy edukują, i ci, którzy są edukowani. Likwidowanie podziałów między poszczególnymi rodzajami działań animacyjnych i edukacyjnych jest bardzo trudne, ale z pewnością również niezmiernie istotne jako narzędzie wyprowadzania ich poza stereotyp edukowania do sztuki.

- C. Kontrabanda.** Wielu naszych rozmówców misją swojej pracy czyniło *przemycenie* pewnych *wartościowych* treści, *ambitnych dzieł kultury* w formach bardziej przystępnych i popularnych. Taka *kontrabanda* ma pozwolić na podniesienie kompetencji artystycznych uczestników projektu przez opakowanie treści uznawanych za trudne, nieznanne lub niechciane – tym, co łatwe, znane i atrakcyjne. Jej obecność jest dobrym dowodem na to, że osoby i podmioty należące do omawianego tu typu działań animacyjnych i edukacyjnych pogodziły się z faktem życia w *spopularyzowanej rzeczywistości*, że przyjmują jej reguły, ale też że próbują je wykorzystać do innych niż reprodukcja systemu celów. Polega to przede wszystkim na prowadzeniu swego rodzaju taktycznej rozgrywki, w której wykorzystuje się mało wartościowe zdarzenia kulturalne, imprezy, spotkania, po to aby zapoznawać widzów z tym, co uznaje się za bardziej wartościowe, trudniejsze. Chodzi więc przede wszystkim o to, by korzystając ze zdolności przyciągania uwagi przez to, co popularne, uszczknąć nieco z tej widzialności i przekierować ją na to, co *niewidzialne*, a więc na trudną, ambitną sztukę. Choć w działaniu tym pobrzmiewają elitystyczne nuty i wartościujące myślenie o kulturze, to jednocześnie taka taktyczna działalność z pewnością zasługuje na uznanie – choćby jako próba uczynienia kultury bardziej różnorodną.
- D. Animowanie lokalnej społeczności.** Ten cel, którego realizację uzależniano od współdziałania z lokalną wspólnotą i bycia w niej, pojawiał się stosunkowo rzadko w trakcie prowadzonych przez nas rozmów. Rdzeniem takich działań jest tworzenie warunków sprzyjających nawiązywaniu relacji między ludźmi, dawanie nowego życia starym lub zmarginalizowanym formom obecności w kulturze oraz wykorzystywanie ich w nowych, współczesnych kontekstach. Ważnym i częstym motywem tego rodzaju działania jest też praca z pamięcią, z lokalnym dziedzictwem, traktowana dodatkowo nie tylko jako forma ich pielęgnowania, ale również jako mediacja mająca na celu rozwiązywanie lokalnych problemów. Dominującym motywem takich projektów są wszelkie formy aktywizowania jego uczestników, przy czym nacisk jest położony na dowartościowywanie tego, co lokalne, i na ożywianie tego, co zmarginalizowane lub zapomniane. Działania skoncentrowane na tym celu dotyczą więc zwykle społeczności, które zostały w jakiś sposób zepchnięte na kulturowy margines. Istotą tego rodzaju przedsięwzięć jest to, co ich inicjatorzy nazywają *doenergetyzowaniem*. Polega ono przede wszystkim na dodawaniu wartości temu, co już lokalnie istnieje, i intensyfikowaniu potencjałów jednostek, z którymi się pracuje, w tym także na próbie wyzwolenia energii płynącej z tworzenia połączeń między ludźmi, spotykania się i prowokowania dalszych, nieprzewidzianych projektem, zdarzeń i aktów wymiany, rozwijania empatii i zrozumienia dla innych.

E. **Żeby się coś działo...** Urzeczywistnienie tego celu, charakterystycznego przede wszystkim dla modelu działań *Miłośników kultury*, przybiera różne formy. Pierwszą z nich jest próba rozbijania monotonii życia na prowincji przez organizowanie nietypowych wydarzeń kulturalnych, *eventów*. Cenione są zwłaszcza te, w których uczestniczą osoby ze świata *poważnej kultury*, rozpoznawalni i uznani, choć niekoniecznie popularni, twórcy. *Żeby coś się działo* oznacza też zupełnie coś innego, a mianowicie dążenie do tego, by dawać ludziom okazję do zajęcia się czymś, w opinii *Miłośników kultury*, pożytecznym, by zagospodarowywać ich czas wolny, tak aby nie przeznaczano go na to, co destrukcyjne. Ten cel jest traktowany jako niezwykle istotny w odniesieniu do osób funkcjonujących na marginesach społecznej uwagi, w tym do dzieci. Chociaż w wypowiedziach reprezentujących *Miłośników kultury* pojawia się wyświechtany (i mający niezbyt chwalebną przeszłość) slogan *trafiania ze sztuką pod strzechy*, to jednocześnie trudno odmówić im też pasji, zaangażowania, wiary w sensowność tego rodzaju działań.

3. Specyficzne syndromy myślenia

A. **Ewolucja sposobów rozumienia kultury przez animatorów i edukatorów.** Zmiana ta polega przede wszystkim na dwu rodzajach przeobrażeń. **Po pierwsze**, na przechodzeniu od wąskich, wartościujących sposobów rozumienia kultury do tych szerokich, antropologicznych, ale korygowanych na różne, wskazane w drugiej części raportu, sposoby. **Po drugie**, na dostrzeżeniu, że istotnym aspektem kultury są dziedzictwo i lokalność. I choć ta ostatnia tendencja nie jest do końca widoczna we wnioskach, które analizowaliśmy w pierwszym etapie badań, to już w wypowiedziach pozyskanych podczas drugiego etapu badań – tak. Respondenci traktują bowiem dziedzictwo jako coś, co nas *formuje*, i uznają jego przeobrażanie, pracę z nim i nad nim za jeden z być może najważniejszych aspektów zmiany społecznej. Choć koncentracja na tym, co było, i na tym, co lokalne (również narodowe), rodzi niebezpieczeństwo zamykania się w kręgu tego, co bliskie, a zatem bezpieczne, rodzi postawy ksenofobiczne, to jest ona zrozumiała właśnie dziś. Stanowi bowiem konsekwencję kilku istotnych zjawisk kształtujących współczesną kulturę: globalizacji i jej wykorzeniających oraz unifikujących potencji; zmienności życia społecznego produkującego potrzebę stabilności i oparcia; procesów dekolonizacyjnych rodzących potrzebę pielęgnowania deprecjonowanych wcześniej spojrzeń, tradycji, grupowych identyfikacji, języków itd. Można też w tym zwrocie ku przeszłości widzieć przejaw jeszcze jednego zjawiska, a mianowicie zmęczenia progresywnością, pogonią za wszystkim, co nowe i transgresyjne, a więc w istocie niezgodę na fetyszyzację tych impulsów, które napędzały społeczną i kulturową modernizację. Oba rodzaje zmian, i zwrot w stronę inkluzyjnych koncepcji kultury, i ku dziedzictwu, należy traktować pozytywnie. Są one bowiem przekonującymi dowodami na to, że sfery animacji i edukacji kulturowej żyją, że obecne są w ich obrębie autorefleksja i autokrytycyzm, wymuszające przeobrażania tych praktyk, podejmowanie prób dostosowania ich do zmieniających się sytuacji społecznych i kulturowych.

B. **Problematyczność kultury narodowej i zwrot ku lokalności.** Punktem odniesienia dla działań animacyjnych i edukacyjnych nie jest kultura narodowa, ale raczej kultura małej, lokalnej zbiorowości, w której obrębie się działa. Problematyzuje to z kolei sens prowadzenia działań i programów, których celem jest dbanie o narodowe dziedzictwo kulturowe, bo zgodnie z postawami naszych rozmówców autentyczne jest tylko to, co lokalne, regionalne; co wypracowywano przez setki lat i co jest specyficzne dla małych zbiorowości, a więc ich osobne,

wyjątkowe sposoby życia, strategie adaptacji do rzeczywistości. Polska kultura (o ile w ogóle przyjmuje się, że taki fenomen istnieje – sporo respondentów ma co do tego duże wątpliwości) nie jest tu traktowana jako jedność, ale raczej jako konglomerat różnorodnych kultur – poczynając od tych lokalnych, a na rodzinnych kończąc. Kulturę narodową postrzega się też jako podstawowe źródło homogenizacji kulturowej, zabójczej dla tego, co lokalne, ale też, paradoksalnie, jako jedyną instancję, która przez systemowe działania, programy dotacyjne, może wspierać starania lokalnych zbiorowości nakierowane na ratowanie tego, co dla nich specyficzne. Zwrot ku lokalności widać też w tym, jak nasi rozmówcy myślą o zmianie społecznej. W przeciwieństwie do polityków czy ekonomistów, ale też strategów układających plany rozwojowe dla całych zbiorowości, animatorzy i edukatorzy preferują zupełnie inną logikę działania. Jej istotą wydaje się kontakt z konkretną osobą, której przeobrażenie (się) jest małym krokiem w kierunku uruchomienia procesu społecznych zmian. Taka logika działania, produkująca efekty mało spektakularne i bardzo rozciągnięte w czasie, z pewnością niezbyt przystaje do naszego, spektakularnego i fetyszującego natychmiastowość (jako podstawową orientację temporalną), świata. Logika ta rodzi też oczywiście wiele problemów, zwłaszcza tych na jej styku z podmiotami instytucjonalnymi, dla których widzialne i bezpośrednio doświadczalne skutki działań są niezwykle istotne jako forma, w jakiej uzasadniają one swoją społeczną przydatność.

- C. Reformizm.** Tylko nieliczni z naszych respondentów mają duszę rewolucjonistów chcących zmieniać rzeczywistość w radykalny sposób. Większość z nich z nich wyznacza sobie inne zadania: albo wprowadzanie drobnych korekt do istniejącego porządku w taki sposób, aby był on bardziej przyjazny dla jednostek, bardziej ludzki, sprawiedliwy; albo integrowanie jednostek do istniejącego porządku poprzez przełamywanie ich izolacji społecznej wynikającej z braku podstawowych kapitałów kulturowych, biedy, braków w zakresie formalnego wykształcenia. Choć w obu wypadkach mamy do czynienia z dążeniem do zmiany, to punktem wyjścia do niej jest nie tyle totalne odrzucenie istniejącego ładu, ile raczej wola wprowadzenia doń korekt. Nie należy tej uwagi traktować jako zarzutu, ale raczej jako formę zasygnalizowania, iż cechą charakterystyczną animacji i edukacji kulturowej jest jej specyficzna *reakcyjność*. *Reakcyjność* polegająca na tym, że choć krytykuje się porządek społeczny, to jednocześnie podejmuje się działania mające raczej go poprawiać, niż radykalnie zmieniać. Dostyc symptomatyczny dla tej postawy jest też brak w wypowiedziach naszych rozmówców dostrzegania szerokiego kontekstu społecznego, politycznego i gospodarczego, w którego obrębie działają. Po części było to wywołane przez strukturę samego wywiadu, ale po części wydaje się też rezultatem stosunkowo wąskich ram, w jakich respondenci umieszczali swoje działania, i wspomnianego wyżej zwrotu ku lokalności. Tymczasem ten szeroki kontekst społeczny jest niezwykle ważny. Jak ważny, pokazują toczące się ostatnio w Polsce spory wokół edukacji równościowej i seksualnej, wokół spektakli teatralnych naruszających religijne tabu czy kontrowersje wokół artystycznych ingerencji w przestrzeni publicznej dotyczące kwestii pamięci i światopoglądowych oraz politycznych podziałów przecinających polskie społeczeństwo. Spory te nie dotyczą tylko jakichś partykularnych kwestii (związanych z płcią, obyczajowością, praktykami seksualnymi, pamięcią, poglądami politycznymi), ale stanowią pole, na którym rozgrywa się walka o to, kim jesteśmy, jaki charakter ma państwo oraz, co ważne, kultura. Jak się wydaje, animatorzy i edukatorzy nie powinni, nawet działając lokalnie, od tych potyczek abstrahować, bo ich rezultat, czy tego chcą

czy nie, wyznacza granice swobody również ich działań, decyduje o tym, którymi z przysługujących im praw obywatelskich będą mogli dysponować.

D. Ciągłość. Tym, co różnicuje projekty animacyjne i edukacyjne, nie jest tylko czas ich trwania, ale również ich relacja wobec ciągłości. Logika temporalna projektów nie jest przy tym jedynie ich technicznym aspektem. Przeciwnie – stanowi reprezentację tego, w jaki sposób myśli się o działaniach animacyjnych i edukacyjnych. Kiedy mają one odgrywać wyłącznie rolę inicjującą albo budować zainteresowanie ofertą instytucji – jednorazowość wydaje się istotnym narzędziem. Gdy jednak chodzi o zmianę społeczną, wzmacnianie lokalnych tożsamości, jednorazowość, krótkotrwałość, nie wchodzi w grę, potrzeba do tego bowiem długotrwałej, rozciągniętej na lata, systematycznej pracy z tą samą grupą osób. Zastosowanie kryterium temporalnej orientacji pozwala uporządkować projekty animacyjne i edukacyjne na osi, której jeden biegun tworzą działania jednorazowe – projekty, które zrealizowano w danym roku i na których zakończono realizację pomysłu; pośrodku tej osi leżą te projekty, które są kontynuowane w kolejnych latach – albo w postaci kolejnych edycji ulepszonych działań o podobnym charakterze, albo w postaci nowych projektów bazujących na doświadczeniach poprzednich; drugi biegun tej osi zawiera zaś takie działania, które kontynuowane są przez wiele lat, ale przybierają dwie postacie – tych odbywających się cyklicznie (są to organizowane często od bardzo wielu lat kolejne edycje konkursów, festiwali, warsztatów) i tych, które mają postać systematycznej, rozłożonej na wiele lat pracy animacyjnej w lokalnych społecznościach. Najczęściej spotykaną formą ciągłości jest dodatkowo raczej ciągłość organizacyjna i tematyczna, zdecydowana mniejszość działań opiera się zaś na stałej pracy z tą samą grupą osób, zwłaszcza na pracy o charakterze animacyjnym. Inicjatywy mające swoje kolejne edycje to zwykle projekty, których rdzeniem są wydarzenia odbywające się w określonym momencie roku, każdorazowo mające podobny charakter, choć stopniowo, ewolucyjnie udoskonalane. Przybierają one najczęściej postać festiwali (bądź form pokrewnych, jak przeglądy, konkursy, gale, festyny), na które składają się serie wydarzeń skumulowanych w krótkim okresie. Popularną strategią jest też sklepanie tego typu działań w większe całości, konglomeraty wydarzeń składające się z całej palety odbywających się równolegle warsztatów, koncertów, wykładów, dyskusji, tak by *każdy znalazł coś dla siebie*.

4. Najważniejsze problemy dotyczące pole animacji i edukacji kulturowej

A. Problemy z tożsamością. Wypowiedzi animatorów i edukatorów wskazują na obecność w polskim (ale pewnie też w szerszym, bardziej uniwersalnym) kontekście problemu tożsamości. Problemu wynikającego z dynamicznych zmian, którym ona dziś podlega, a który sprowadza się do tego, iż dotychczasowe obiekty identyfikacji ulegają dewaluacji albo ze względu na to, że prowadzą do samowykluczania jednostek i wspólnot, albo dlatego, że są fragmentem przebrzmiałych mitologii narodowych. Problem jest szczególnie istotny z perspektywy działań animacyjnych i edukacyjnych. Podejmujące je jednostki nie mają bowiem solidnego oparcia w kulturze, gdyż ona sama jest dziś bardzo labilna i zmienna. Ta problematyczność jest jednak również szansą przede wszystkim dlatego, że leczy z apodyktyczności i dydaktyzmu, z prób uczenia kogoś kultury w formie zamkniętego zbioru kanonicznych treści. Na miejsce *edukacji do kultury* z konieczności musi się więc pojawiać bardziej otwarte, interakcyjne działanie o charakterze animacyjnym, którego istotą jest wzajemne poznawanie się, wymiennosc ról

nauczycieli i uczniów, tych, którzy mówią, i tych, którzy słuchają. Od wykorzystania tej szansy zależy z kolei to, jaka będzie polska kultura/kultura w Polsce – otwarta i inkluzyjna, a przez swoją różnorodność pełna pytań i wątpliwości, ale też twórcza, czy też przeciwnie – dająca poczucie bezpieczeństwa i lecząca ze wszystkich wątpliwości, lecz także ksenofobiczna i zamknięta na to, co nowe i innowacyjne, *samozadowolona*. Inny ważny problem związany z kwestią tożsamości to brak adekwatnych pojęć, za pomocą których można ten zmienny kontekst współczesnego życia opisywać, a co za tym idzie – również rozumieć. To z kolei oznacza, iż zmiany społeczne, technologiczne, cywilizacyjne następują dziś tak szybko, że nie nadążają za nimi próby ich językowej konceptualizacji, pojęciowego oswojenia. W rezultacie raczej ich doświadczamy, jesteśmy świadomi tego, że zachodzą, ale nie bardzo je rozumiemy, nie mówiąc już o zdolności do ich krytycznego przepracowania. Problem ten jest szczególnie dotkliwy tam, gdzie upieramy się przy przekonaniu, że działanie animacyjne lub edukacyjne opiera się na hierarchicznej relacji pomiędzy tymi, którzy wiedzą, a tymi, którzy jeszcze nie wiedzą. Dzisiaj bowiem utrzymywanie tego rodzaju podziału jest prawie niemożliwe, ponieważ wszyscy zaczynamy należeć do kategorii tych, *którzy nie wiedzą*. Dlatego też tym, co można zrobić, jest nie tyle upieranie się przy apodyktycznych modelach edukowania do kultury, ile raczej dostrzeżenie potencjału w relacyjnym uczeniu się od siebie nawzajem. Chodzi o uczenie się, u którego podstaw leżą idea wymiany i komplementarności oraz założenie, iż każdy z nas ma coś do przekazania innym, coś wartościowego.

- B. Marginalizacja kultury.** Jednym z najważniejszych problemów, jakie wskazywali nasi respondenci, jest traktowanie kultury jako drugorzędnej, pozbawionej znaczenia sfery życia. Marginalizowanie kultury jest przy tym obecne nie tylko w polityce państwa i władz samorządowych, ale również w postawach zwykłych jednostek, potencjalnych uczestników projektów animacyjnych i edukacyjnych. Problem ten jest istotny, ponieważ przekłada się na wiele innych kwestii, znacznie utrudniających codzienną pracę naszych rozmówców. Do najważniejszych z nich należą: niedofinansowanie i brak dostępu do stabilnych źródeł finansowania; złe zarządzanie instytucjami kultury wynikające między innymi z tego, że nikogo nie interesuje ich działalność, a więc pozostają też one poza merytoryczną kontrolą jakiegokolwiek podmiotu; specyficzny etatyzm prowadzący do tego, że państwo, przejmując opiekę nad instytucjami kultury, sprawia, że przestają one wypełniać swoje funkcje statutowe, a stają się miejscami socjalnymi, dającymi zatrudnienie wielu osobom, ale całkowicie nieefektywnymi w realizacji powierzonych im zadań; nieprzygotowanie odbiorców i uczestników kultury oraz deficyty podstawowych kompetencji kulturowych, które są skutkiem marginalnej pozycji edukacji kulturowej w programach nauczania.
- C. Deficyty współpracy.** Problem ów polega przede wszystkim na tym, że inicjatyw animacyjnych i edukacyjnych w różnych sferach życia jest dziś bardzo dużo, ale nie bardzo korespondują one z sobą, co z jednej strony prowadzi do ich redundancji (czego najlepszym przykładem są prowokowane przez programy grantowe specyficzne mody na kategorie społeczne, z którymi należy pracować, takie jak zmarginalizowani i wykluczeni, osoby starsze, dzieci z postsocjalistycznych ośrodków wiejskich i miejskich, które przeżyły ekonomiczną degradację itd.), a z drugiej zaś sprawia, że na mapie potencjalnych aktywności tego rodzaju pojawia się wiele białych plam. Deficyty współpracy mają u swoich przyczyn nie tylko brak właściwej ich

koordynacji przez podmioty powołane do tego, by organizować działalność kulturalną (instytucje państwowe i samorządowe), ale również wysoki poziom rywalizacji pomiędzy poszczególnymi aktorami inicjującymi działania animacyjne i edukacyjne czy źle skonstruowane reguły prawne i instytucjonalne, które współdziałanie to utrudniają (dotyczy to zwłaszcza relacji pomiędzy instytucjami edukacyjnymi i pomocowymi a podmiotami reprezentującymi sferę kultury). Uderzająca w wypowiedziach niektórych naszych respondentów jest obecność języka i sposobu myślenia o charakterze rynkowym, preferującego neoliberalne zasady społecznej organizacji, które akcentują rywalizację, konkutowanie jako podstawowe cechy opisujące relacje międzyludzkie.

- D. Brak diagnoz.** Jednym z najczęstszych problemów, które pojawiają się w wypowiedziach naszych respondentów, jest specyficzne rozczarowanie wynikające z tego, że ich projekty nie do końca się udały, że ich uczestnicy nie reagowali na nie tak, jak chcieliby tego organizatorzy, że rozminęły się one z oczekiwaniami władz i nie znalazły zrozumienia u zarządzających instytucjami kultury. Część naszych rozmówców wprost wskazuje, iż przyczyną wszystkich tych zjawisk jest brak prób rozpoznania potrzeb osób, z którymi się pracuje, i specyfiki środowiska, w którym się działa. Skutkiem nieobecności diagnozy jest z kolei bolesne uczenie się na własnych błędach, które – choć cenne – przeobraża też projekt z merytorycznego działania na rzecz zmiany w *salę prób*, w której transformacji podlega wyłącznie (aż) świadomość animatorów i edukatorów. I chociaż należy mieć nadzieję, że kolejne przedsięwzięcia *doświadczonych przez porażki* będą lepiej dopasowane do kontekstu, to prostszym rozwiązaniem wydaje się upowszechnianie zwyczaju diagnozowania środowiska, w którym się działa, potrzeb, upodobań i problemów osób, które w nim żyją.
- E. Excelizacja.** Jednym z najczęściej pojawiających się problemów sygnalizowanych przez animatorów i edukatorów jest nadmierna biurokratyzacja ich działalności. Nie chodzi przy tym tylko i wyłącznie o to, że uczestnictwo w projektach grantowych wymusza rozbudowaną działalność aplikacyjną, sprawozdawczą i księgową, zabierającą czas i pochłaniającą znaczną część energii, którą można byłoby wydatkować na aktywności merytoryczne. Chodzi raczej o to, że zarówno na poziomie programów lokalnych, jak i tych narodowych grantodawcy nie są zainteresowani jakościowymi efektami finansowanych przez siebie przedsięwzięć, ale wyłącznie tymi o charakterze liczbowym. Zjawisko to pociąga za sobą specyficzne praktyki dostosowawcze ze strony animatorów i edukatorów: sztuczne zawyżanie ilościowych wskaźników spodziewanych rezultatów, po to by zwiększyć szanse na uzyskanie dotacji; mierzenie własnych przedsięwzięć sukcesami frekwencyjnymi; skłonność do gigantomanii i preferowanie masowości udziału przed wąskim, ale zaangażowanym uczestnictwem; prowadzenie specyficznej gry pozorów z grantodawcami, polegającej na mówieniu ich językiem, ale tylko z powodów taktycznych, a nie merytorycznych itd.
- F. Grantozna.** Większość przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych jest realizowana na podstawie krótkoterminowych (1–2-letnich) grantów, które w znaczący sposób wpływają na jakość działań, wykluczając te, które wymagałyby ciągłości, długotrwałości, by mogły przynosić pożądane wyniki. Projektowość jest krytykowana jako rodzaj uniwersalnego reżimu, w którego obrębie toczą się dziś działania animacyjne i edukacyjne, ale również z bardziej konkretnych powodów. Do najważniejszych z nich należą: **brak kontroli nad tym, co się robi** (ośrodek tej kontroli jest

bowiem umieszczony poza zasięgiem animatorów i edukatorów, tam gdzie decyduje się o przyznawaniu grantów. To z kolei pociąga za sobą realizowanie takich przedsięwzięć, na które otrzymuje się pieniądze, a nie tych, które uznaje się za najbardziej wartościowe, czy tych, które chciałoby się kontynuować, a także – co nie mniej ważne – porzuca się już rozpoczęte projekty tylko dlatego, że nie otrzymały dofinansowania); **specyficzne strategie dostosowawcze** – w przypadku tych podmiotów, które działają wyłącznie na podstawie środków pozyskiwanych w trakcie konkursów grantowych, składa się jednocześnie kilkanaście aplikacji grantowych, tak aby zabezpieczyć możliwość funkcjonowania stowarzyszenia lub fundacji. To z kolei pociąga za sobą przypadkowość działań i ich losową jakość, bo trudno sobie wyobrazić przygotowanie jednocześnie kilkunastu równie dobrych aplikacji grantowych; **marnotrawienie środków grantowych** – wynikające przede wszystkim z powyżej zdefiniowanych strategii dostosowawczych – niektóre podmioty skuteczne w pozyskiwaniu tego rodzaju wsparcia nie są w stanie zrealizować wszystkich przedsięwzięć na równie wysokim poziomie albo realizują projekt zupełnie niepotrzebne; **efekt Mateusza** – na rynku dotacyjnym dominuje kilka dużych podmiotów, zarówno instytucji samorządowych, jak i pozarządowych, które – zgodnie z zasadą *winner takes all* – są niezwykle efektywne w pozyskiwaniu środków dotacyjnych, a tym samym pozbawiają dostępu do nich innym podmiotom; **brak szans na poprawę jakości projektów** – grantozna nie pozwala na korygowanie popełnianych błędów, bo faworyzuje działania o charakterze jednorazowym i krótkotrwałym; **brak konsekwencji** – polegający na tym, że grantodawca nie jest zainteresowany podtrzymywaniem wartościowych i ważnych dla lokalnej społeczności przedsięwzięć, które sam w przeszłości sfinansował.

- G. Festiwalizacja.** Zjawisko to polega na fetyszyzowaniu, zwłaszcza na poziomie lokalnym, dużych, spektakularnych, ale też krótkotrwałych przedsięwzięć kulturalnych, które, co prawda, mają zdolność do ogniskowania uwagi publiczności i mediów (a więc też doskonale sprawdzają się w roli marketingowej, wizerunkowej), ale z pewnością nie służą dobrze realizacji zadań animacyjnych i edukacyjnych. Tego rodzaju duże, spektakularne imprezy są często rodzajem alibi dla władz samorządowych, które poprzez ich realizację dowodzą, iż kultura jest dla nich sferą istotną. Imprezy te są również kosztowne, a więc pochłaniają często lwią część środków przeznaczonych na finansowanie kultury przez samorządy, a tym samym odbierają je podmiotom, które prowadzą mniej spektakularną, ale być może istotniejszą w długiej perspektywie czasowej, działalność animacyjną i edukacyjną. Grantodawcy i grantobiorcy są połączeni rodzajem *cichej umowy*, która sprawia, że obie strony oddają się działaniom pozornym. Ci pierwsi udają, iż prowadzą systematyczną politykę kulturalną i społeczną przez programy dotacyjne, a ci drudzy, że ją realizują na poziomie lokalnym. Obie strony wiedzą przy tym doskonale, że zakładanych rezultatów za pomocą krótkotrwałych projektów grantowych nie da się zrealizować. Po części z pewnością rzeczywiście tak jest, ale tylko wtedy, kiedy przyglądamy się tego typu układowi w krótkiej, jednorocznej perspektywie czasowej. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę, że programy takie jak *Edukacja kulturalna* trwają przez lata, to recepcja tej, pozornie fikcyjnej, relacji musi ulec zmianie. Mamy tu bowiem raczej do czynienia z powolnym procesem drobnych przeobrażeń, których skutki, kumulując się, prowadzą do zmiany. Aby to jednak było możliwe, trzeba zadbać o to, by systematycznie wydłużać czas trwania finansowych projektów, i o to, by w kolejnych edycjach konkursu w większym stopniu zapewniać ciągłość finansowania tym przedsięwzięciom, które przyniosły wartościowe rezultaty. Realizacja tych zadań wymaga z kolei

korekt w procedurach rozliczania dotacji (poprzez położenie większego nacisku na ocenę merytoryczną) oraz, co nie mniej istotne, bardziej systematycznego praktykowania zasady *zależności od szlaku*.

Festiwalizacja, o czym warto wspomnieć osobno, powoduje też ogromne problemy z pozyskiwaniem pieniędzy od prywatnych podmiotów. Potencjalni sponsorzy i darczyńcy wolą finansować to, co duże i spektakularne, to, co bezpośrednio zwiększa ich widzialność i może zostać użyte jako środek wytwarzania wizerunku, niż małe, kameralne i dyskretne działania edukacyjne czy animacyjne, i to niezależnie od tego, że to te ostatnie mogą być znacznie bardziej użyteczne społecznie, wartościowsze artystycznie.

5. Ocena Programu *Edukacja kulturalna*

Jednym z najważniejszych celów naszego projektu badawczego jest dokonanie ewaluacji Programu Ministra Kultury *Edukacja kulturalna*. Wywiady z animatorami i edukatorami przynoszą wiele interesujących spostrzeżeń dotyczących tego programu grantowego (zawarte są one w piątej części tego raportu), warto jednak w tym miejscu podkreślić, że jest on pozytywnie oceniany, i wskazać na powody takiej właśnie jego waloryzacji:

- **po pierwsze**, najważniejszą kwestią, pojawiającą się w prawie każdym wywiadzie, było wskazanie, iż już samo istnienie Programu jest zjawiskiem, które należy traktować bardzo pozytywnie przede wszystkim dlatego, że jest on bardzo potrzebny i wiele przedsięwzięć edukacyjnych oraz animacyjnych nie byłoby możliwych bez tego rodzaju wsparcia;
- **po drugie**, ważnym aspektem było również dostrzeżenie tego, iż Ministerstwo słucha głosów i opinii, które do niego docierają, stara się modyfikować zasady prowadzenia konkursów, i to nie tylko pod względem formalnym, ale również merytorycznym. Doceniano więc, że jest to instytucja ucząca się i otwarta na głosy środowiska, a także taka, która stara się trzymać rękę na pulsie zmian społecznych i kulturowych oraz za nimi nadążać;
- **po trzecie**, Ministerstwo doskonale też wypada na tle innych podmiotów wspierających kulturę i działania na rzecz edukacji kulturowej. Ten wątek pojawiał się szczególnie często, co może również oznaczać, że wysoka ocena prac MKiDN wynika zarówno z dobrej organizacji pracy w tej instytucji, z jej otwartości i z faktu, iż pracują w niej osoby zainteresowane tym, co robią, angażujące się w swoją pracę, jak i z deficytów tych wszystkich cech, na które cierpią instytucje samorządowe;
- **po czwarte**, nasi rozmówcy bardzo często zwracali uwagę na fakt, iż osoby zatrudnione w MKiDN są nie tylko niezwykle kompetentne, ale również życzliwe i pomocne, zaangażowane w swoją pracę i bardzo chętne, by udzielić wszelkiej pomocy tym, którzy składają wnioski;
- **po piąte**, pozytywnie oceniane są przez respondentów modyfikowanie elektronicznego generatora wniosków oraz przejrzystość reguł konkursowych i transparentność samego konkursu (choć ta druga kwestia rodzi też jednak liczne kontrowersje).

Z kolei jeżeli chodzi o to, co wymagałoby poprawy w Programie, najczęściej wskazywano następujące kwestie:

- **po pierwsze**, na konieczność wprowadzenia różnego rodzaju parytetów w taki sposób, aby startujące w nim podmioty miały podobne szanse. Parytety te dotyczyły takich kwestii, jak: wielkość miejscowości, w której funkcjonuje podmiot składający wniosek; rodzaj organizacji ubiegającej się o dotację oraz wielkość samego planowanego przedsięwzięcia;
- **po drugie**, szczególnie często pojawiał się apel o stworzenie odrębnego programu dla małych projektów. Apelowanie o możliwość ubiegania się o dotację na mniejsze przedsięwzięcia wynika nie tylko z tego, że wymagają one mniejszego wkładu własnego, a więc nie wykluczają interesujących i wartościowych inicjatyw, które są realizowane przez małe podmioty instytucjonalne. Wynika ono również z tego, że animatorzy i edukatorzy chcieliby prowadzić zajęcia w bardziej kameralnych warunkach, z mniejszą liczbą osób, bo tylko takie przedsięwzięcia dają szansę na uzyskiwanie spodziewanych rezultatów, są więziotwórcze, bardziej wartościowe;
- **po trzecie**, wielu respondentów wskazywało również na niejasności kryteriów oceny wniosków, a także podstawy dokonywania samej oceny przez recenzentów;
- **po czwarte**, kontrowersje wzbudzała też rozbieżność co do tego, jak edukację kulturalną rozumie Ministerstwo, a jak rozumieją ją wnioskodawcy, oraz to, że definicja ta zmienia się w czasie, co powoduje, iż te formy działań edukacyjnych, które były uznawane za takie w przeszłości, dziś już nie mają takiego charakteru;
- **po piąte** (co zresztą jest już po części przynajmniej nieaktualnym zarzutem), animatorzy i edukatorzy mają też żal do grantodawcy, iż ocenia on zrealizowane projekty tylko i wyłącznie poprzez sprawozdania finansowe, a nie te merytoryczne. Tego rodzaju domaganie się sprawdzenia jakości wniosku jest istotne, bo wskazuje, iż grantobiorcy traktują swoje działania bardzo poważnie, z odpowiedzialnością podchodząc również do kwestii rozporządzania publicznymi pieniędzmi. Merytoryczna ocena projektów, według nich, potrzebna jest nie tylko po to, by określić, czy publiczne pieniądze są sensownie wydawane, ale również dlatego, że stanowi ona formę docenienia trudu wkładanego w budowanie projektów edukacyjnych i animacyjnych, pozytywnie je dowartościowuje jako pożyteczne i potrzebne społecznie;
- **po szóste**, zwracano też uwagę na pewne kwestie techniczne wymagające korekty. Pierwsza z takich uwag dotyczyła terminów ogłaszania konkursów. Respondenci sygnalizują, iż są one ogłaszane ze zbyt małym wyprzedzeniem, co jest bardzo kłopotliwe dla tych podmiotów, które już pracują nad jakimś projektem, ale muszą go zmienić, tak aby dopasować się do aktualnych priorytetów. Optymalnym rozwiązaniem byłoby więc wcześniejsze (4–5 miesięcy przed ogłoszeniem konkursu) określenie priorytetów, jakie będą obowiązywać w danej edycji Programu. Krytyce podlegał również sam termin ogłaszania konkursów (listopad), który sprawia, iż pierwsza dwa miesiące każdego roku są martwe i polegają na oczekiwaniu na wyniki oceny projektów przez ekspertów. Trzecia uwaga o charakterze technicznym to wskazanie na, niezwykle utrudniające działania, późne realizowanie przez Ministerstwo umów podpisywanych z grantobiorcami.

Ocena Programu jest zdecydowanie pozytywna i choć należy ten rodzaj laurki wystawionej i Ministerstwu, i jego pracownikom traktować z odpowiednim dystansem (wynikającym z tego, że rozmawialiśmy z grantobiorcami, podmiotami zależnymi od Ministerstwa, często niemającymi zaufania do zakresu anonimowości wywiadu), to jednak pozwala ona dostrzec dwa istotne aspekty. Po pierwsze, to, że interesujący nas Program jest nieustannie doskonalony i staje się coraz lepszy, co

zauważają podmioty składające wnioski. Dobrze to z kolei świadczy o zaangażowaniu osób pracujących nad *Edukacją kulturalną*, o ich profesjonalizmie, ale też o zdolności słuchania i woli uwzględniania uwag zgłaszanych przez wnioskodawców. Po drugie, i to już jest mniej optymistyczne, Program należy do niewielu przedsięwzięć wspierających edukację kulturalną w naszym kraju. Taka sytuacja działa z pewnością na korzyść *Edukacji kulturalnej*, ale stwarza też niebezpieczeństwo monopolu na finansowanie przedsięwzięć z zakresu animacji i edukacji kulturalnej przez centralny podmiot państwowy. To z kolei ani nie może dobrze wpływać na różnorodność działań z tego zakresu, które są w Polsce realizowane, ani nie służy MKiDN. Ministerstwo zostaje bowiem w ten sposób obarczone całkowitą odpowiedzialnością za stan wiedzy i kompetencji kulturowych Polaków, za poziom edukacji artystycznej w Polsce, za jakość przedsięwzięć animacyjnych, które w naszym kraju są podejmowane. I chociaż sytuacja ta od jakiegoś czasu się zmienia, bo pojawiają się nowe podmioty finansujące edukację kulturalną (na przykład Fundacja Orange), a także dlatego, że edukacja i animacja stają się też coraz częściej działalnością komercyjną, zaś ich doniosłość dostrzegają też władze samorządowe, to wysoki stopień zależności edukatorów i animatorów od MKiDN jest wciąż zjawiskiem niepokojącym.

W tej części raportu staramy się odpowiedzieć na pytanie, czym według animatorów i edukatorów jest kultura, co się na nią składa, jaka jest jej rola w życiu społecznym i komu (bądź czemu) ona służy. Pytamy również o to, kim dla naszych respondentów jest człowiek kulturalny, a także z jakimi problemami boryka się kultura i ludzie ją tworzący w naszym kraju. Wszystkie te pytania zadajemy po to, aby spróbować zarysować ogólną ramę, w której obrębie toczą się działania animacyjne i edukacyjne. W naszym przekonaniu to właśnie ta rama stanowi punkt odniesienia dla praktyk naszych rozmówców, to ona również wyznacza cele działania oraz określa, czemu mają służyć przedsięwzięcia animacyjne i edukacyjne.

Na początek warto zaznaczyć, że powyższe pytania sprawiały respondentom dosyć dużo problemów. Nie wynikało to jednak z tego, że nie mają oni wyrobionego zdania na temat kultury i jej miejsca w życiu społecznym, ale raczej z tego, że stając przed koniecznością zdefiniowania tego, co stanowi podstawową domenę ich działania, traktowali to zadanie jako formę samookreślenia siebie samych, a więc jako bardzo podstawową, fundamentalną kwestię. Ponadto część z nich uznawała, iż zdefiniowanie kultury, chociaż się nią na co dzień zajmują, nie jest im do niczego potrzebne, bo jej robocze definicje tworzą każdego dnia, w trakcie działań animacyjnych i edukacyjnych.

Zakładamy, iż brak refleksji nad tym, czym jest kultura, nie musi być oczywiście przeszkodą w rozwijaniu tej sfery życia i poszerzaniu woli uczestnictwa w niej czy w kształtowaniu kompetencji kulturowych uczestników projektów. Tego rodzaju działania mogą być bowiem oparte na tak silnie zinternalizowanych przekonaniach na temat tego, czym jest kultura i jaką rolę odgrywa, że przestają funkcjonować na poziomie świadomym, a stają się rodzajem wewnętrznego żyroskopu, który popycha działania animacyjne i edukacyjne na zgodne z tymi przekonaniem tory.

1. CO TO JEST KULTURA I CZY ISTNIEJE KULTURA W POLSCE?

Mimo powyżej zarysowanych trudności z uzyskaniem odpowiedzi na tytułowe pytanie tej części, duża część naszych respondentów uznawała je za niezwykle istotne dla ich codziennej praktyki i za pretekst do tego, by dookreślić konceptualną (a często też światopoglądową) ramę, w jakiej ta aktywność jest ulokowana, czy też za okazję, by podzielić się refleksjami na temat tego, co myślą o współczesnym kontekście kulturowym i jego przemianach, w jaki sposób go oceniają i co chcieliby w nim zmienić

Ogólnie wypowiedzi respondentów na temat tego, czym jest kultura, można podzielić na kilka podstawowych kategorii.

1.1. DEFINICJE KONSEKWENTNIE ANTROPOLOGICZNE

Po pierwsze, są to te definicje, które można określić mianem *konsekwentnie antropologicznych*. Przypominają one nieco klasyczną deskrypcję Raymonda Williamsa⁵. Zgodnie z nią kultura to specyficzny dla człowieka sposób życia, a więc to, w jaki sposób adaptuje się on do środowiska; to, w jaki sposób to środowisko przeobraża; wszelkie wyniki naszych działań jako osób reprezentujących osoby i specyficzny gatunek.

R: *Lubię taką definicję (nie wiem, kto ją wymyślił), która porównuje kulturę do śluzu glisty, która jest stworzeniem morskim, ale wylazła w piach i żeby w tym piachu przeżyć, musiała sobie stworzyć własne morze. No to jest kultura. To jest środowisko życia człowieka. To jest wszystko, na co się środowisko składa.*

R: *I to, jakim się jest, jak się traktuje innych, jakie kanony i wzorce się w życiu realizuje, czemu się podporządkowuje. Jaki się ma stosunek do otoczenia... Do budynków, do miejsc użyteczności publicznej, do obrazów, do muzyki... Nie wiem, to trudno rozgraniczyć i ograniczyć, gdzie się kultura kończy, a gdzie się zaczyna.*

R: *Ja skłaniam się ku tej najszerzej definicji kultury, która mówi, że to są wszelkie przejawy powiązane z istnieniem, życiem ludzi, czyli więc tutaj zaliczymy do tego wszystko, poczynwszy od obyczajów, zachowań, nawyków i tak dalej.*

Ten sposób rozumienia kultury jest bardzo silnie widoczny w wypowiedziach naszych rozmówców, ale niekoniecznie uznają go oni za obecny od zawsze. Przeciwnie, nazywają go *nowoczesnym, współczesnym*, przeciwstawiają go temu, który obowiązuje potocznie, a często wskazują również na to, iż taki sposób definiowania interesującej nas sfery życia wcale nie jest praktykowany na co dzień, ale raczej zaledwie uznawany, i to ze względu na fakt, iż był on wykładany w trakcie studiów antropologicznych, kulturoznawczych czy socjologicznych, które ukończyli. Nieprzypadkowo więc ta bardzo szeroka, antropologiczna definicja była w trakcie wywiadów często modyfikowana. Jedną ze strategii tego działania było wskazywanie na specyficzną relację zachodzącą pomiędzy kulturą i naturą. Zgodnie z tym sposobem myślenia kultura to wszystko to, co stanowi wytwór człowieka, i co jest nadbudowane nad porządkiem naturalnym:

R: *Cały, cały system rzeczy, działań i różnych idei wytworzonych przez człowieka, czyli to, co nie jest związane z naturą (...).*

R: *No myślę, że to jest nasz sposób funkcjonowania w świecie, naprawdę, to jest to, co wszystko, co, co, co jakby jest ponad naturę, tak, czyli jakby to wszystko, co człowiek wnosi do swojego, do swojego bycia, bycia w świecie, czyli, czyli to, w jaki sposób, nie wiem, no ogrzewa domy, buduje domy...*

Zbliżony do tego pierwszego rodzaju definicji sposób rozumienia kultury przynoszą te wypowiedzi animatorów i edukatorów, w których co prawda zgadzają się oni na szerokie, inkluzyjne rozumienie tego fenomenu, ale tylko w perspektywie przedmiotowej, nie zaś tej jakościowej czy funkcjonalnej. Zgodnie z tym specyficznym szerokim sposobem rozumienia kultury można do niej zaliczyć każdą formę ludzkiego działania i każdy obiekt – nie jest więc ona domeną tylko tego, co artystyczne.

⁵ Raymond Williams, 1985, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, revised edition, Blackwell, New York, s. 90.

Jednocześnie działanie, obiekt lub idea, aby stać się częścią kultury, musi spełniać pewne warunki. Z jednej strony musi być owocem ludzkiej zdolności do tworzenia i stanowić reprezentację tego, że człowiek jest kreatywny:

R: Nie, ja myślę, że na kulturę się składa ludzka wytwórczość, czyli każdy przejaw ludzkiej kreatywności, czy to będzie obiekt, czy to będzie pojęcie, czy to będzie słowo, czy to będzie obraz.

R: (...) wszystkie wytwory, które są ludzkie, które są twórcze, które są nowe, wpływają na rzeczywistość.

Z drugiej zaś strony do kultury można zaliczyć tylko te działania i wytwory, które, choć prozaiczne (i na pierwszy rzut oka nieartystyczne), w pewnym sensie się odróżniają, wyrastają ponad przeciętność obowiązującą w kategorii, do której należą:

R: To jest wszystko to, z czym mamy do czynienia. I dobrze zaprojektowany długopis, i obraz, który oglądamy, reklama, którą widzimy w mieście – bo to też mówi o poziomie kultury.

Z trzeciej strony zawężenie, o którym tu mowa, dokonywane było poprzez wskazanie, iż kulturą nazwiemy tylko te wytwory działalności człowieka, które są ekspresyjne, a więc też takie, których celem jest wybudzenie emocji u widzów lub użytkowników. Ten typ rozumienia kultury jest ciekawy, bo chociaż nie zawęża jej do sztuki, to jednocześnie warunkiem przynależności do tej pierwszej czyni posiadanie przez obiekt lub działanie cech podobnych do wytworów artystycznych. Dlatego też kultura łączona jest na przykład z wrażliwością czy z jakimś specyficznym, wyjątkowym sposobem odnoszenia się do rzeczywistości i do innych.

R: Jest to pewien rodzaj wrażliwości, bym powiedziała, który przejawia się i w sposobie bycia, i w naszych reakcjach, naszych emocjach, w tych bardziej codziennych, i także w tym, czego słuchamy, w czym uczestniczymy, jak spędzamy wolny czas, no bo to samo się łączy.

R: Ja uważam, że na kulturę składają się wszystkie te wytwory nasze, które mają taką wartość, niosą taką wartość emocjonalną (...), ale są to działania związane z ekspresją jednostki, taką twórczą ekspresją.

R: Wszystko to, co wpływa na naszą sferę emocjonalną właśnie, na nasz odbiór i coś, co nas jakby porusza do czegoś emocjonalnie.

Z czwartej strony do tej pierwszej, inkluzyjnej i szerokiej, kategorii definiowania kultury należy zaliczyć te sposoby rozumienia owego fenomenu, które opierają się na przekonaniu, iż decydujące o stawianiu się przez coś kulturą są skutki, jakie to coś niesie z sobą. Coś staje się więc kulturą nie ze względu na swoje własności (estetyczne, materialne, jakość wykonania itd.), nie ze względu na to, kto jest tego czegoś twórcą, ale raczej ze względu na społeczny efekt. Dlatego też część naszych respondentów wskazywała na to, że kulturą nazwiemy tylko to, co sprzyja dialogowi:

R: (...) kultura to jest umiejętność dialogu przede wszystkim. I dopiero w tym momencie, kiedy zaczynamy ten dialog na różnym poziomie, albo werbalnym, albo pokazując, śpiewając – wszystko jedno – i mając [szmer] jakiś z drugiej strony, to dopiero... i tutaj następuje jakieś napięcie, dopiero w tym dialogu. Wydaje mi się, że sztuka to nie jest kultura, bo na przykład wytwór sztuki, jeżeli on tego dialogu nie wywołuje, to trudno nazwać to kulturą.

albo to, co – szerzej – jest medium uspołecznienia, co buduje międzyludzkie więzi, co sprzyja spotykaniu się ludzi, wiązaniu ich z sobą:

R: (...) to są ludzie, to są spotkania z nimi i to jest to, co oni chcą nam przekazać, to, co inni chcą nam przekazać.

R: (...) takie działania włączające, czyli takie budujące grupę.

R: To znaczy, myślę, że oprócz sztuki składa się też sposób życia społecznego, sposób budowania relacji w społeczności międzyludzkiej. I stosunek ludzi do tej społeczności

Jeden z naszych respondentów, rozumiejący kulturę bardzo szeroko i zgadzający się z tym, iż można włączyć do niej wszystko, co jest wytworem człowieka, w specyficzny sposób tę otwartą definicję zawężył, wskazując na to, iż kulturą jest co prawda wszystko, ale jedynie pod warunkiem, że wyposaża w zdolność sprawstwa, że pozwala jednostce działać w podmiotowy i samoświadomy sposób. Dlatego też kultura to dla niego:

R: (...) po prostu umiejętność aktywnego w ogóle działania, podejmowania decyzji i, nie wiem, pewnego rodzaju podmiotowość, odpowiedzialność za swoje działania, jakoś w taki sposób rozumiałbym kulturę.

1.2. KULTURA TO DZIEDZICTWO

Drugi podstawowy sposób rozumienia kultury utożsamia ją z dziedzictwem, a więc z tym wszystkim, co stanowi wynik zbiorowego wysiłku kilku, kilkunastu pokoleń jednostek tworzących określoną zbiorowość

R: Dziedzictwo, czyli to, skąd jesteśmy i jacy jesteśmy.

R: Jest to dobro wspólne, które tak jak było tworzone przez pokolenia, tak też należy do bardzo szerokiej grupy ludzi.

Doniosłość tego, co zdarzyło się w przeszłości, zdaniem naszych respondentów, wynika przede wszystkim z tego, iż wykreowane wówczas przedmioty, wzorce działania, sposoby porozumiewania się mają zdolność do formatowania aktualnych działań, są rodzajem ramy, w której obrębie funkcjonujemy i która określa przebieg naszych aktywności.

R: Czyli to, co jest tą kulturą, to jest to, co zamyka nas w tym, jak działamy, jak żyjemy, w jaki sposób funkcjonujemy i w jaki sposób postrzegamy czy myślimy o tym, co nas otacza, lub z kim wchodzimy w jakiś kontakt.

R: Na kulturę składa się dorobek wielu pokoleń, który daje nam jakiś taki kształt życia społecznego.

R: Kultura jest pewną taką myślą pokazującą, czym żyje świat, jak świat funkcjonuje i tak patrząc wstecz na podstawie tych dzieł kulturalnych, my interpretujemy, jak żyli ludzie i czym się kierowali, tak jest nadal, to, że jaka jest kultura, kultura jest takim obrazem nas.

To nie jedyny powód, dla którego utożsamienie kultury i dziedzictwa dla niektórych respondentów było podstawowym sposobem definiowania tej pierwszej kategorii. Innym było wskazanie, iż dziedzictwo to coś, co stanowi o wartości jakiejś zbiorowości, co powoduje, iż jest ona podziwiana

przez innych. Dziedzictwo (a więc w istocie kultura) zostaje tu zatem potraktowane w instrumentalny sposób, jako narzędzie budowania siły określonej zbiorowości w relacjach z innymi.

R: Kulturą jest cała nasza spuścizna, dziedzictwo, wszystko, powiedzmy, co się na to składa, nasze osiągnięcia cywilizacyjne, którymi możemy się chwalić.

Jeszcze innym powodem, dla którego utożsamienie kultury z dziedzictwem bywa istotne, jest wskazanie na to, iż funkcjonuje ona w roli podstawowego medium naszej tożsamości, poprzez które tożsamość jest tworzona, podtrzymywana i poprzez które się ona objawia. Doniosłość kultury jako podstawowego narzędzia identyfikacji sprawia z kolei, iż jest ona niezwykle istotnym aspektem życia społecznego, czymś, o czego trwanie należy nie tylko nieustannie zbiegać, ale też czasami walczyć:

R: Jak sobie żyjemy w swoich miejscowościach, to tak tego nie widzimy, ale po doświadczeniu współpracy z uchodźcami, gdzie to są osoby, które nie mają swojego kraju, które tutaj są, w kulturze tej swojej upatrują nadzieję i upatrują jakąś oznakę swojej tożsamości..., że nadal są tym, kim są, że są pochodzenia czeszczeńskiego... i tutaj się o to troszczą, o to walczą, żeby to nie zginęło... I gdzieś tam nawet kwestia, że w tym momencie, gdzie są małą grupą i oddaloną od swojego narodu, tak mocno pielęgnują... Jak większość Polaków, którzy mogą to pielęgnować tego nie docenia, więc totalny objaw, jak kultura jest pewnym nośnikiem tożsamości człowieka.

1.3. KULTURA JAKO PRZYMIOT – WĄSKIE SPOSOBY DEFINIOWANIA KULTURY

Trzecia kategoria definicji kultury zawiera te jej deskrypcje, w których ta sfera życia społecznego traktowana jest w sposób wąski. W obrębie tej kategorii akceptuje się nazywanie kulturą tylko wybranych aspektów życia jednostkowego i zbiorowego. Warto zaznaczyć, iż nie zawsze definicje tego typu można uznać za wartościujące, czasami obecna tu ekskluzja wynika wprost z utożsamienia kultury wyłącznie z tymi aspektami działań, które samemu, jako animator lub edukator, się praktykuje. Jak zauważa jeden z respondentów:

R: Mnie się głównie kojarzy ze sztuką, bo z tym związane jest całe moje życie.

Czasami ekskluzja ta ma u swoich podstaw głębokie, osobiste powody lub specyficzny system wartości, któremu jednostka hołduje. Dlatego też nie zawsze zasadne jest traktowanie tego rodzaju wąskich, a często też wartościujących deskrypcji kultury jako wykluczających społecznie, reprodukujących społeczne nierówności czy pogłębiających zakres społecznej marginalizacji. Czasami bowiem sięganie po nie ani nie niesie z sobą tego rodzaju skutków, ani nie oznacza zamykania się na inne niż aktualnie włączane w zakres kultury działania czy formy tworzenia. Wniosek ten jest zbieżny z ustaleniami poczynionymi w trakcie analizy aplikacji składanych w Programie *Edukacja kulturalna* [<http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2013/11/05/raport-badawczy-animacjaedukacja/>]. Tam również mieliśmy do czynienia z przewagą selektywnego rozumienia kultury, które jednak nie było tożsame z wartościującym jej ujmowaniem. Przeciwnie – to pierwsze rozumienie bardzo często wiązało się z szeroką, antropologiczną ramą, w której lokowano kulturę.

W obrębie omawianej tu, selektywnej kategorii definicji kultury mamy też do czynienia z dosyć daleko posuniętym zróżnicowaniem. Z jednej strony można tu znaleźć tego rodzaju deskrypcje interesującej nas sfery, zgodnie z którymi jest ona tożsama z tym, co duchowe, metafizyczne, z działaniami wyrastającymi ponad codzienność, prowadzącymi do uwznioślenia jednostki:

R: *Ja myślę, że kultura to jest jakby całość tych realiów związanych z takim przeżywaniem [zastanowienie], nie wiem, duchowym.*

R: *Kultura to jest to, co ludziom w duszy – o, tak bym to powiedziała, czyli jest to to, czego człowiek potrzebuje poza jedzeniem i poza takimi rzeczami, którymi steruje fizjologia, i później to, co się zaczyna na takim poziomie zmysłu, na poziomie psychiki, tu zaczyna się kultura (...). Dla mnie kultura to jest właśnie to, co wykracza poza takie stricte potrzeby ciała – jakby działania organizmu tylko po to, żeby istniał.*

R: *Wszystkie działania ludzi, którzy kreują jakby pewne wydarzenia, takie niematerialne, duchowe, które pozwalają na wykształcenie się pewnej wrażliwości, estetyki, piękna, także myślę, że właśnie wszystkie wytwory, które służą do tego, aby urozmaicić nasze wnętrza.*

Kultura jest więc tym, co czyni nasze życie mniej prozaicznym, co nas *ubogaca*. Czasami zaś tego rodzaju działanie swoją wartość zyskuje też dzięki temu, że jest bezinteresowne, że na przekór logice skomercjalizowanego świata nie jest ono podejmowane dla pieniędzy:

R: *To, co tworzymy tutaj, na bieżąco spotykając się. To, co się dzieje między ludźmi, gdy się spotykają w swoim czasie wolnym i robią coś nie dla zysku, czyli nie tylko po to, żeby przetrwać, tylko jakieś potrzeby wyższe realizują swoje.*

Najczęstszym sposobem na zamykanie zakresu pojęcia kultury jest utożsamienie jej z trzema sferami – ze sztuką i działalnością artystyczną; obyczajami oraz z *kulturalnością*, a więc z dobrym wychowaniem, wykształceniem, czyli z tym wszystkim, co charakterystyczne dla sposobu życia uprzywilejowanych kategorii społecznych.

R: *I nie tylko sztuka, ale kultura osobista też w to wchodzi, wiedza w ogóle o świecie, zwyczajach.*

R: (...) *czyli te wszystkie działania kulturalne typu film, typu spektakl, typu dobre wychowanie, ale też dbanie o tradycje (...).*

R: (...) *zachowania człowieka, aż do wyższych celów: do odbioru właśnie muzyki, malarstwa, czy właśnie innych form artystycznych.*

R: (...) *kultura jest jednym z fragmentów takiego „Elementarza” dobrze wykształconego człowieka. Może tak.*

Popularność tej formy domykania definicji kultury może być nieco niepokojąca, bo pozostaje ona w sprzeczności z traktowaniem interesującej nas tu sfery życia jako jednego z najważniejszych narzędzi czynienia życia społecznego bardziej inkluzyjnym czy też niwelowania różnic w szansach życiowych jednostek. Jednocześnie, co warto podkreślić, ekskluzja ma w tym wypadku czysto techniczny charakter. Nie wynika ona bowiem z preferowanych przez jednostkę ideałów życia społecznego czy koncepcji tego, co dobre i co złe. Jest ona raczej skutkiem tego, w jakiej sferze kultury się działa, i koncentracji właśnie na niej, z pominięciem innych. Może to oczywiście nieść z sobą negatywne konsekwencje, również te związane z jakością działań animacyjnych i edukacyjnych, o ile domykanie definicji jest tożsame z zamykaniem się na to, co nowe, z popadaniem w rutynę czy z roszczeniem sobie prawa do monopolu na określenie tego, czym powinna być animacja i edukacja kulturalna. Może, ale nie musi.

Podsumowując ten fragment części poświęconej rekonstrukcji ogólnej ramy konceptualnej i pojęciowej, w obrębie której poruszają się nasi respondenci, należy zwrócić uwagę na to, że sposób rozumienia kultury przez animatorów i edukatorów w znaczący sposób ewoluuje. Zmiana ta polega przede wszystkim na dwu rodzajach przeobrażeń.

Po pierwsze, na przechodzeniu od wąskich, wartościujących sposobów rozumienia kultury do tych szerokich, antropologicznych, ale korygowanych na różne, wskazane wyżej, sposoby. Ten pierwszy kierunek ewolucji ma wiele przyczyn – jest nią z pewnością zmiana dominujących sposobów mówienia o kulturze wymuszana przez procesy dekolonizacyjne, za którymi podąża społeczna i kulturowa inkluzja, i to nie rozumiana już tylko jako utopijny ideał, ale raczej jako norma. Inną jest zmiana cywilizacyjna polegająca na tym, że współczesne technologie tworzenia i upowszechnia kultury stały się egalitarne, co sprawia, że każdy nie tylko może dziś kreować, ale po prostu codziennie, mniej lub bardziej świadomie, kreuje (komentując to, co zamieszczane w sieci, kategoryzując obecne w niej treści, fotografując i filmując, tworząc memy itd.). Oznacza to, iż kultura ani nie jest dziś tworzona wyłącznie przez profesjonalistów, ani nie opiera się już na prostym hierarchicznym układzie nadawczo-odbiorczym, ale jest inkluzyjna i egalitarna. Jeszcze innym powodem tej zmiany jest niewątpliwie dynamicznie przeobrażający się dyskurs akademicki związany z kulturą, powstawanie nowych ujęć tego fenomenu i powolne odchodzenie od tych, które zrodziły odrębne konteksty społeczne, polityczne, gospodarcze i które wymagają dziś nie tyle odrzucenia, ile przynajmniej krytycznego oglądu i korekt. Tak jest z pewnością z tymi ujęciami kultury, które lokowały ją wyłącznie w układzie instytucjonalnym i traktowały jednostki jako osoby, w które trzeba *wpompuwać* potrzeby kulturalne, wolę uczestnictwa, a więc w pewnym sensie założyć, iż są one pozbawione kultury i że należy ją wprowadzić tam, gdzie jej brak. Model ten z oczywistych powodów (i politycznych, i cywilizacyjnych) jest dziś trudny do obronienia.

Druga zmiana, o której warto napisać, polega na dostrzeżeniu, że istotnym aspektem kultury jest dziedzictwo i lokalność. I choć ta tendencja nie jest do końca widoczna we wnioskach, które analizowaliśmy w pierwszym etapie badań (<http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2013/11/05/raport-badawczy-animacjaedukacja/>), to już w wypowiedziach naszych respondentów tak. Traktują oni bowiem dziedzictwo jako coś, co nas formatuje i czego przeobrażanie może być jednym z najważniejszych aspektów zmiany społecznej. Choć koncentracja na tym, co było, i na tym, co lokalne (również na tym, co narodowe), może rodzić niebezpieczeństwo zamykania się w kręgu tego, co bliskie, a przez to bezpieczne, rodzić postawy ksenofobiczne, to jest ona zrozumiała właśnie dziś. Stanowi bowiem konsekwencję kilku istotnych zjawisk kształtujących współczesną kulturę: globalizacji i jej wykorzeniających oraz unifikujących potencji; zmienności życia społecznego, produkującego potrzebę stabilności i oparcia; wspominanych wyżej procesów dekolonizacyjnych rodzących potrzebę pielęgnowania deprecjonowanych wcześniej spojrzeń, tradycji, grupowych identyfikacji, języków itd. Można też w tym zwrocie ku przeszłości widzieć przejaw jeszcze jednego zjawiska, a mianowicie zmęczenia progresywnością, pogonią za tym, co nowe i transgresyjne, a więc w istocie niezgodę na fetyszyzację tych impulsów, które napędzały społeczną i kulturową modernizację.

Oba rodzaje zmian i zwrot w stronę inkluzyjnych koncepcji kultury i ku dziedzictwu, niezależnie od tego, jak je oceniamy, należy traktować pozytywnie. Są one bowiem przekonującymi dowodami na to, iż sfery animacji i edukacji kulturowej żyją, że obecne są w nich obrębie autorefleksja

i autokrytycyzm, wymuszające przeobrażenia tych praktyk, podejmowanie prób dostosowania ich do zmieniających się sytuacji społecznych i kulturowych.

2. CZY ISTNIEJE POLSKA KULTURA CZY TEŻ KULTURA W POLSCE?

W trakcie wywiadów zadaliśmy naszym rozmówcom pytanie o to, czy według nich istnieje dziś coś, co można byłoby nazwać polską kulturą, czy też przeciwnie – mamy do czynienia raczej z kulturą w Polsce. Pytanie to było istotne, ponieważ za jego pomocą chcieliśmy z jednej strony zrekonstruować to, co stanowi punkt odniesienia dla działań animatorów i edukatorów (czy jest nim lokalna, specyficzna, narodowa kultura, czy też przeciwnie – kultura, którą można określić mianem kosmopolitycznej albo globalnej; czy orientują się oni na to, co wyznacza tożsamość Polaków, czy też przeciwnie – na wartości charakterystyczne dla szerszego, zachodniego kręgu kulturowego; czy sięgają po lokalne tradycje, czy też przeciwnie – po uniwersalny dorobek kulturowy ludzkości, współczesne, obecne na całym świecie trendy kulturowe). Z drugiej strony celem zadania tego pytania była również próba dotarcia do tego, jak animatorzy i edukatorzy postrzegają zachodzące współcześnie zmiany kulturowe. Zarówno te w naszym kraju, jak i te związane z globalizacją, przeobrażeniami technologicznymi, pojawieniem się nowych mediów komunikacyjnych i tych służących tworzeniu kultury. Ocena tego rodzaju wydaje się nam istotnym aspektem rekonstruowanego tu portretu animatora i edukatora, ponieważ pozwala z kolei odtworzyć to, jakie postawy reprezentują oni wobec współczesności. To, czy jest ona przez nich postrzegana w kategoriach apokaliptycznych (jako coś, co się zepsuło, co niesie z sobą przede wszystkim zagrożenia i co destrukcyjnie niszczy dorobek przeszłych pokoleń itd.), czy też przeciwnie, jako coś, co jest przede wszystkim zbiorem możliwości i szans, co zwiększa swobodę działania i stwarza nowe, nieistniejące wcześniej okazje do tego, by kreować to, co innowacyjne, doniosłe społecznie, wartościowe artystycznie.

2.1. POLSKA KULTURA NIE ISTNIEJE, ISTNIEJE KULTURA W POLSCE

Spora część naszych rozmówców mniej lub bardziej stanowczo zaprzecza, że istnieje coś takiego jak polska kultura, i przychyliła się do opinii, iż mamy dziś do czynienia raczej z kulturą (tworzoną, upowszechnianą, wykorzystywaną) w Polsce. Źródła tego rodzaju poglądów są jednak zróżnicowane.

Część animatorów i edukatorów twierdzi na przykład, że kultura polska kiedyś istniała, rozwijała się, ale dziś powoli znika. Powody jej wyparowania są różne. Jednym z nich jest *zmęczenie gatunków*, gwałtowne zmiany kulturowe, które powodują, iż polska kultura się hybrydyzuje, zaś proces ten prowadzi dodatkowo do zagubienia, utraty pewności co do tego, kim jesteśmy:

R: Sięgam pamięcią wstecz, czyli polska szkoła plakatu, mieliśmy reżyserów, którzy tworzyli, mówimy o polskim teatrze, który porusza jakieś ważne kwestie. Teraz mam takie wrażenie rozproszenia i poszukiwania wciąż, że nie do końca jesteśmy w stanie określić, jaka jest ta nasza polska kultura, mam tu na myśli, że sztuka. Mam wrażenie takiego zagubienia, że w pewnym momencie musi coś nastąpić, musi wystrzelić coś, zmienić, bo wciąż jakbyśmy funkcjonowali gdzieś tam w zawiedzeniu.

Ten nostalgiczny ton wzmacnia inny respondent, który zwraca uwagę na to, iż trudno jest dziś znaleźć to, co specyficznie polskie, przede wszystkim ze względu na to, iż na siłę próbujemy się

euuropeizować. Skutkiem tego usiłowania jest ogólne obniżenie poziomu kultury w naszym kraju, którego obywatele przyjmują zbyt bezkrytycznie to, co przychodzi do nas z Zachodu.

R: Mam wrażenie, że my się, że my się bardzo miotamy, że, że, że jest mnóstwo szalenie w ogóle wartościowych jakichś projektów i szalenie wartościowych, nie wiem, przekazów i jakichś takich mód, właśnie trendów, czegoś, co się dzieje w kulturze. I to jest pomieszane z chłamem, znaczy z takim, z takim zasysanym z zewnątrz, jakimś pomysłami, które są wtórne, które po prostu jakby nie wnoszą nic nowego, które mają nas, nie wiem, zeuropeizować albo wprowadzić nas w wielki świat, a są tak naprawdę tylko po prostu powielaniem i jakby potwierdzeniem... Czasami mam wrażenie, że trochę słoma nam z butów wystaje, znaczy... na tym poziomie, tak.

Wtórnie mu kolejna osoba zwracająca uwagę na to, że polska kultura co prawda istnieje, tworzy się w niej bardzo interesujące rzeczy, ale jest ona *niewidzialna* w tym sensie, że w polu medialnym i w polu naszej uwagi dominują zupełnie inne treści, które *zakrzykują* to, co lokalne:

R: Dużo ludzi coś stara się robić. W radio leci cały czas to samo, w telewizji też, a większość ludzi opiera się na wiedzy telewizyjnej. Na pewno jest, na pewno jest kultura polska, tylko jest ona słabo promowana i słabo poznana. (...) Czyli taką cechą jest to, że polska kultura jest zakrzykana, znikoma, trudno do niej dotrzeć?

Część respondentów nie traktowała jednak faktu znikania tego, co można byłoby nazwać kulturą polską, jako problemu. Raczej dostrzegała w tym zjawisku przejaw nieuchronnych zmian technologicznych, powodujący intensywną dyfuzję kulturową, mieszanie się kultur, a co za tym idzie – większą ich otwartość. Procesy te są ponadto pozytywnie waloryzowane, przede wszystkim ze względu na dostrzeżenie, iż to, co narodowe, produkowało zjawiska negatywne, przemoc, ludobójstwo, a więc znikanie tego należy przyjmować z ulgą.

R: Zdecydowanie z kulturą w Polsce, to znaczy ja jestem z tych osób, które nie wierzą w narodowe cokolwiek. Myślę, że ja pamiętam czas wojenny i świat się strasznie po prostu zmienił. I jednak ja nawet nie mogę patrzeć na sport, który służy podziałom na linii narodowej. Po prostu ta idea mnie absolutnie odrzuca. I nie mieści się w moim obecnym światopoglądzie. Myślę, że hasło „kultura w Polsce” jest dużo trafniejsze w tym momencie. To jest też pewnie kwestia postępu technologicznego, Internetu, tego, że wszyscy mamy kontakt z całym światem, to się tak zlewa, miesza, że poza tym pod hasłem „narodowy” mieszczą się tak potworne zjawiska społeczne w tej chwili, że absolutnie nie chciałabym mieć z nimi nic wspólnego nigdy.

Niektórzy z naszych rozmówców w jeszcze inny sposób kwestionowali zasadność mówienia o polskiej kulturze. Wskazywali oni mianowicie na to, że myślenie o kulturze w kategoriach narodowych jest nieporozumieniem, że powinniśmy raczej mówić o dobrej i złej kulturze, o dziełach wysokiej i niskiej jakości, a niezależnie te oceny od tego, jakiej narodowości jest twórca i skąd pochodzi.

R: Myślę sobie, że w ogóle nie dzielę kultury na Polską i światową, tylko uważam, że artyści albo prezentujący wysoki poziom merytoryczny i działaniowy, albo niski, czyli dzielę w ogóle kulturę na dobrą i złą i taki podział na kulturę Polską wydaje mi się nieco niedobry i uważam, że jeżeli chodzi o kraj, oczywiście jest bardzo wiele działań o charakterze międzynarodowym na bardzo wysokim poziomie i mamy też bardzo dużo instytucji, który ten wysoki poziom trzymają, i wydaje mi się też, rokuje bardzo dobrze ta kultura, bo w tej chwili też jest dużo możliwości wsparcia, są różnego typu stypendia.

Tego rodzaju głosy, obecne przede wszystkim w przekonaniach młodszych respondentów, wskazują na znaczącą zmianę perspektywy przyglądania się kulturze – z narodowej na bardziej kosmopolityczną, traktującą takie zjawiska jak sztuka jako uniwersalne, możliwe do oceny za pomocą

wspólnych kryteriów pozwalających rozróżnić to, co wartościowe i bezwartościowe, bez względu na źródło, z którego pochodzi określone dzieło czy zjawisko. Jednocześnie dosyć trudno jest z pewnością zastosować taki sposób myślenia, gdy nie bierzemy pod uwagę tylko zjawisk artystycznych (które rzeczywiście funkcjonują w ponadnarodowym, quasi-autonomicznym świecie sztuki), a zaczynamy myśleć o kulturze jako sposobie życia pewnej lokalnej zbiorowości społecznej. Wówczas znacznie trudniej jest dokonać takich prostych podziałów na to, co wartościowe i bezwartościowe, czy stosować jakieś uniwersalne kryteria oceny. Co więcej, ten sposób myślenia może się stawać groźny, bo tego rodzaju uniwersalne miary, nawet jeżeli niektóre z nich są upowszechnione na całym świecie, mają zawsze lokalny charakter, służąc reprodukowaniu partykularnych systemów wartości, a ich przykładanie do wszystkiego, co istnieje, jest często przejawem kulturowej hegemonii pewnych zbiorowości, formą dominacji.

Innym, niezwykle ważnym powodem, który ma dyskwalifikować trafność stwierdzenia o istnieniu polskiej kultury, jest wskazanie na to, że to, co w ten sposób określamy, jest pewnego rodzaju fikcją wyprodukowaną przez państwo – fikcją ukrywającą całe mnóstwo lokalnych sposobów życia, kultur właśnie, które należy odkrywać i pielęgnować. Ten Gellnerowski⁶ i Hobsbawmowski⁷ w swojej naturze sąd, zgodnie z którym narodowe kultury są wytworem nacjonalizmu i państwa, służącym przede wszystkim kulturowemu wykorzenianiu, pojawił się w trakcie wywiadów przynajmniej kilkakrotnie. To z kolei może to potwierdzać postawioną wyżej tezę o tym, iż punktem odniesienia dla działań animacyjnych i edukacyjnych nie jest kultura narodowa, ale raczej kultura lokalnej, małej zbiorowości, w której obrębie się działa. Głosy tego rodzaju są istotne, bo problematyzują sens prowadzenia takich działań i programów, których celem jest dbanie o narodowe dziedzictwo kulturowe, bo zgodnie z nimi autentyczne jest tylko to, co lokalne, regionalne; co wypracowywano przez setki lat i co jest specyficzne dla małych zbiorowości, a więc ich osobne, wyjątkowe sposoby życia, strategie adaptacji do rzeczywistości.

R: Ja bym nie robiła takich podziałów, że polski... tak bardziej przekonuje mnie takie myślenie o lokalności, czy, no bo trudno powiedzieć, że ktoś, kto mieszka w jakimś mieście przygranicznym, to jakby jest na terenie, który należał w różnych okresach do różnych krajów, no to trudno tutaj mówić o jakiejś tam historii polskiej w miasteczku, tylko jest to bardziej lokalna, która z różnych względów była raz polska, raz niepolska, tylko jeszcze bardziej wymieszana, także wolę... to, to mi bardziej pasuje, takie podejście.

R: „Polska kultura” to nie znaczy, że ona jest polska i nie dopuszcza inności. Tylko bardzo mi się to kojarzy z dziedzictwem, to znaczy z czymś, co nie musi być dziedzictwem ściśle miejscowym, to nie musi być dziedzictwo polskie narodowe, to może być dziedzictwo różnych narodów, które zamieszkują Polskę, to może być dziedzictwo różnych grup, które zamieszkują Polskę, wreszcie to może być dziedzictwo rodzin, po prostu milionów rodzin, które zamieszkują Polskę.

Część respondentów zwracała też uwagę na to, iż trudno jest mówić o polskiej kulturze, bo to, co w ten sposób nazywamy, nie jest tworem jakiejś homogenicznej pod względem narodowym,

⁶ Ernest Gellner, 1991, *Narody i nacjonalizm*, PiW, Warszawa.

⁷ J. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, 2008, *Tradycja wynaleziona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

etnicznym, religijnym zbiorowości, ale kolektywnym dziełem tuziemców, innych i obcych, czymś, co jest kreowane w, często niechcianej, interakcji z Innymi.

R: *Wydaje mi się, że są dwa podejścia do kultury, które się w tym momencie w Polsce ścierają. Że jedno, które mówi, że jest coś takiego jak tożsamość narodowa, że ona ma zbiór cech i jeśli się do tego nie należy, nie ma się tych cech, to się do danej kultury nie należy. Do narodu wręcz. A jest inna postawa, która mówi, że kultura polska to jest zbiór, jest stworzona przez osoby, które tu mieszkają, ona jest wzbogacana przez imigrantów czy osoby, które idą wbrew głównemu nurtowi kultury. I mnie jest bliższe to drugie podejście.*

R: *Nie mówiłabym, że ona ma jakieś cechy, takie jak narodowość – bo to jakby nie w tym sensie. To raczej jest w kwestii, że odtworzone jest tutaj i przez ludzi tutaj mieszkających, ale też tak jak mówię, że często na przykład przez obcokrajowców, którzy zajmują się jakimś wątkiem, jakimś miejscem, jakimś twórcą, i to wtedy też można nazwać, że to jest polska kultura.*

2.2. KULTURA JEST UNIWERSALNA. POLSKA KULTURA JEST JEDNĄ Z WIELU REPREZENTACJI TEGO FENOMENU (ALBO NA ODWRÓT)

Pośrednim stanowiskiem w sprawie istnienia lub nieistnienia polskiej kultury jest to, zgodnie z którym kultura sama w sobie ma charakter uniwersalny (bo jest tworzona przez ludzi oraz stanowi istotny wyróżnik człowieka jako osobnego i specyficznego gatunku). Jednocześnie jednak mamy do czynienia z narodowymi, lokalnymi reprezentacjami tego, co uniwersalne. Jedną z takich reprezentacji jest właśnie polska kultura. Respondenci, którzy byli zwolennikami takiego sposobu myślenia, zauważali jednocześnie, iż cechy specyficzne danej kultury są bardzo trudne do uchwycenia. Można je dostrzec albo retrospektywnie (przyglądając się dziś temu, co zdarzyło się w przeszłości), albo z perspektywy uczestnika innej, obcej kultury, nie zaś z pozycji insidera. Dla tego ostatniego, ze względu na głębokie procesy habituacji, codzienność i prozaiczność tego, co tworzy jego kulturę sprawia, że jej cechy specyficzne są niewidoczne, albo sprowadzają się do kilku banalnych stereotypów.

R: *Kultura jest chyba jednak ponadnarodowa, ale każdy naród posiada jednak jakąś taką swoją formę reprezentacji kulturalnej, która jest gotowa do interpretacji dopiero post factum, dlatego ciężko powiedzieć.*

R: *Pytanie, kto to ocenia, kto na to patrzy. Pewnie osoby, które patrzą z zewnątrz, mogą powiedzieć, że jest jakiegoś rodzaju polska kultura, a ci, którzy są w środku, mają też zupełnie innego rodzaju perspektywę. Więc wydaje mi się, że to zależy od badacza, od tego, kto patrzy, kto się przygląda, kto ocenia.*

R: *Bo na przykład Anglicy, ci, którzy do nas przyjeżdżają, mówią, że istnieje coś takiego jak polska kultura, ale ja nie wiem co, nie do końca wiem, co oni przez to rozumieją. A ja, szczerze mówiąc, bym w ten sposób nie odpowiedziała. Myślę, że jest raczej kultura w Polsce. Ja nie – nie, nie, nie do końca czuję, że jakby jest coś, no tak.*

Kilkoro respondentów zwraca z kolei uwagę, że tym, co można nazwać kulturą polską, jest w istocie konglomerat różnorodnych kultur – poczynając od tych lokalnych, a kończąc na tych rodzinnych. Konglomerat, który można co prawda rozpatrywać jako całość, ale który na poziomie recepcji lokalnych zbiorowości nie jawi się jako jednorodny, jest on też przez nie w zupełnie odmienny sposób doświadczany.

R: Dla mnie polska kultura to jedzenie, to, co nam dziadkowie opowiadają, co mamy trwałego w przestrzeni miejskiej, to, co wiąże się z historią, to, co tworzą młodzi ludzie w odniesieniu do tradycji. To wszystko, co wynika z naszej tożsamości, ale my, Polacy, jesteśmy podzieleni na regiony, mimo wszystko. I ta polska kultura dla każdego będzie znaczyła coś innego. Myślę, że powinno się inwestować w tę kulturę – tradycję lokalną.

Ta waga tego, co lokalne, w tym, co narodowe albo uniwersalne, jest dosyć często akcentowana – czasami, jak w wypowiedzi przytoczonej poniżej – podstawowym zadaniem tych większych, narodowych kultur jest pielęgnowanie tego, co lokalne, dbałość o to, by to, co tworzone na poziomie konkretnych zbiorowości, składających się na zbiorowości narodowe, przetrwało.

R: Wydaje mi się coś, co także może mieć wymiar właśnie w kulturze, taki uniwersalny, bo tak naprawdę społeczeństwa zachodnioeuropejskie potrafiły to znakomicie zrobić i ocalić tę lokalną kulturę, i zrobić z tego te lokalne produkty, produkty turystyczne chociażby, czyli coś, co jest przekazywane całej wspólnocie europejskiej, lub szerzej – światowej. I to mnie cieszy, bo to pozwala ocalić bardzo wiele z tej kultury, także ludowej, i kultury regionalnej.

Jak się wydaje, ten ostatni cytat precyzyjnie definiuje optymalny model relacji pomiędzy kulturą narodową a składającymi się na nią kulturami lokalnymi czy regionalnymi. Zadaniem tej pierwszej jest dbanie o te ostatnie, bo dzięki temu może stać się ona bardziej różnorodna, ciekawsza, bardziej twórcza i atrakcyjna (również w roli produktu lub komunikatu, który przekazuje się na zewnątrz). Wypowiedź ta doskonale wpisuje się też w dominujące dziś tendencje myślenia o kulturze narodowej. Tę ostatnią postrzega się bowiem, z jednej strony, jako podstawowe źródło homogenizacji kulturowej, zabójczej dla tego, co lokalne, ale też, z drugiej strony, jako jedyną instancję, która przez systemowe działania, programy dotacyjne może wspierać starania lokalnych zbiorowości skierowane na ratowanie tego, co dla nich specyficzne. Ten paradoksalny układ doskonale z kolei pokazuje problematyczność kategorii „kultura narodowa” w globalizującym się i dekolonizującym się świecie.

2.3. ISTNIEJE POLSKA KULTURA I MA PEWNE SPECYFICZNE CECHY

Część respondentów przychyliła się do zdania, iż polska kultura jednak istnieje i że tworzy ją przede wszystkim to, co jest rezultatem zbiorowego, wielowiekowego wysiłku wszystkich Polaków. Wysiłku, który, co istotne, jest również współcześnie namnażany, wytwarzając to, co można określić mianem specyfiki narodowej polskiej kultury.

R: Ona jest specyficzna, związana z tym wszystkim, co na przestrzeni wieków wytworzyli nasi poprzednicy i wytworzą nasi następcy, więc myślę, że możemy mówić o specyfice kultury polskiej. Ona też jest związana ze świadomością narodową, ale także z preferencjami, z aktywnością.

Duża część respondentów traktuje jednocześnie polską kulturę jako ostoję tego, co tradycyjne, a dokładniej – uznaje za jej rdzeń kulturę ludową.

R: Na pewno można mówić o kulturze polskiej, jeśli chodzi o takie przekazywane z pokolenia na pokolenie aspekty na przykład w kulturze ludowej.

R: Oczywiście, że tak, istnieje coś takiego jak polska kultura. I to zarówno na poziomie kultury ludowej, gdzie mamy swoje różne wyznaczniki w postaci... W każdym razie istnieje ta polska kultura ludowa i jest ona bardzo odmienna od innych. I kultura tradycyjna.

R: Wie pani co, ta kultura ludowa tak bardzo i te takie tradycje ludowe, obrzędy i obyczaje. To mi się kojarzy bardzo z kulturą polską, czyli to dziedzictwo kulturowe i historyczne, to jest dla mnie takim identyfikatorem tej kultury polskiej.

Tego rodzaju sposób rozumienia polskiej kultury można uznać za dosyć stereotypowy i podążający za tym, w jaki sposób kultury narodowe były definiowane przez państwo u progu modernizacji. Lud traktowany był wówczas jako ta część zbiorowości narodowych, która jest najbliższa naturze, najmniej skażona tym, co niesie z sobą postęp cywilizacyjny, a co za tym idzie – jako specyficzny rodzaj pojemnika, w którym przechowywane jest wszystko to, co stanowi o tożsamości określonego narodu. Warto jednocześnie zauważyć, iż temu celebrowaniu kultury ludowej towarzyszyły bardzo intensywne procesy wykorzeniające, wprowadzające w miejsce lokalnych, autentycznych kultur homogeniczną pod względem językowym i ideologicznym kulturę narodową.

Nieprzypadkowo więc część respondentów próbuje walczyć z tym stereotypem, a przynajmniej, jak czyni to jedna z respondentek, łapie się w trakcie wywiadu na tym, jak bardzo stereotypowo (i trochę wbrew samej sobie) myśli o polskiej kulturze.

R: (...) rzeczywiście te cechy, które w nią wkładamy, zawsze są kojarzone z folklorem. To widać, nawet na przykładzie tego, jak Polonia za granicą obchodzi Dni Kultury Polskiej. To jest taki skansen, moim zdaniem, (...). U mnie od razu jest folklor, natomiast wszystkie moje zachowania załączyłabym do kultury polskiej, a nie chodzę w zapasce [śmiech].

Inni respondenci, dowodząc, iż polska kultura istnieje, wyliczali to, co uznawali za jej cechy specyficzne. Do takich atrybutów należała między innymi polska religijność, a dokładniej – katolicyzm:

R: Wie pani, no katolicyzm, który nas na pewno wyróżnia w świecie, bo jesteśmy z tego znani, spośród innych...

Wskazywano również na umiejętność samoradzenia sobie, na specyficzną zaradność pozwalającą odnaleźć się w każdej sytuacji, zwłaszcza w tych, które są nieprzyjazne i opresyjne.

R: Coś takiego, jak taka umiejętność samoorganizacji. Polacy są mistrzami w indywidualnym zorganizowaniu się w nieprzyjnym środowisku.

R: Myślę, że po prostu kreatywność, tak to jest, to jest chyba taka cecha bardzo, bardzo ciekawa i bardzo fajna, i też z drugiej strony, no, też myślę, że taka wbrew pozorom pracowitość przy, przy realizowaniu, no bo... taka zaradność, można powiedzieć, tak, taka po prostu chęć zrobienia czegoś, tak. Mi się wydaje, że w Polsce jeszcze to jest. Słyszałam, że w wielu zachodnich, sytych krajach już tego nie ma.

Kilkoro respondentów zwracało uwagę także na prorodzinność polskiej kultury, na to, że centralną wartością jest w niej pielęgnowanie małych wspólnot pokrewieństwa, uczynienie rodziny najważniejszą z wartości.

R: Ja myślę, że Polacy są strasznie rodzinni. Że tutaj można wyróżnić tę kulturę pod kątem rodzinnym. I wydaje mi się, że na tle innych kultur nie ma takich wzajemnych relacji między dziećmi a rodzicami, a dziadkami, że oni nas, ta opieka jakby wzajemna, te spotkania rodzinne są tak bardzo pielęgnowane. I myślę, że to wyróżnia tę polską kulturę. I myślę, że wiele jakichś wielkich dzieł czy malarstw jest z tym związanych, z rodziną.

Nasi rozmówcy, próbując udowodnić, iż coś takiego jak polska kultura istnieje, wskazywali też na te aspekty, które tworzą rdzeń naszej lokalnej narodowej automitologii, a więc na heroizm, waleczność czy umiłowanie wolności.

R: Wydaje mi się, że ważne jest jakieś takie umiłowanie niezależności i wolności.

R: Heroizm, proszę pani, chyba.

R: Na pewno jest to taka kultura trochę zdystansowana, osadzona w takich, w tych naszych stereotypach trochę polskich, takich: Bóg, honor, ojczyzna [śmiech]. Tak wygląda ta kultura trochę. Jest to poniekąd, jest to czasami taki zryw powstańczy i staramy się takie coś pokazać i właśnie, i to jest takie chyba charakterystyczne dla nas.

Tego rodzaju stwierdzenia określamy jako automitologiczne, przede wszystkim dlatego, że celebrują zachowania, które wcale nie muszą być traktowane pozytywnie (na przykład przemoc, walkę, poświęcenie życia dla tego, co jest wytworem ideologicznym). Traktujemy je w ten sposób również dlatego, że trudno o dobre i przekonujące miary pozwalające porównywać stopień heroizmu, umiłowania wolności, waleczności różnych zbiorowości narodowych i na tej podstawie stwierdzać, które z nich dysponują tymi cechami w stopniu większym, a które w mniejszym.

Część respondentów uznawała również za cechę specyficzną naszej kultury wyjątkowy, ze względu na swoją złożoność, język. Co więcej, według nich unikatowość języka polskiego sprawia, iż staje się on rodzajem bogactwa, z którego wartości zdają sobie sprawę tylko jego użytkownicy, a więc osoby, które się nim posługują. Oznacza to, iż jego waga wynika zarówno z tego, że wytwarza on (jak każdy język) wspólnotę, ale też z tego, że jest niedostępny dla innych, kreując tym samym dodatkową gardę chroniącą narodową tożsamość.

R: Wydaje mi się, że w ogóle to, co dla nas, Polaków, powinno szczególnie być cenne, to to, że my mamy bardzo ciekawy język. Sama literatura i to, co można zrobić ze słowem w języku polskim, jest czymś naprawdę wielkim. I umiejętność bawienia się tym, dostrzeżenia tego, to jest fajna sprawa. Tak mi się wydaje, że tu dużo tu mamy. A obcokrajowcy, nie znając języka, nie są w stanie dostrzec, zrozumieć. Takie sobie coś wymyśliłam.

Jeszcze inni rozmówcy, zwłaszcza ci definiujący kulturę w sposób wąski – jako domenę sztuki i działań artystycznych – wskazywali na nazwiska lub fenomeny, które uznawali za typowo polskie, jako coś, co określa i wyróżnia naszą kulturę, i sprawia, iż jest ona osobnym i specyficznym fenomenem.

R: Ci, którzy zajmują się muzyką, to na pewno to polscy twórcy muzyki od tych dawniejszych epok przez Chopina, Pendereckiego i tak dalej. Z kolei możemy mówić o polskiej szkole rzeźby, polskiej szkole plastyki, polskiej literaturze, która też swoją specyfikę posiada.

R: Nasz język, no i już, później jest polska muzyka, polskie malarstwo, później polski film, bo to jest nasze polskie myślenie, a nie europejskie, bo tu się urodziliśmy, tu się wychowaliśmy, tutaj doświadczyliśmy

historii, gdzieś tam to kształtuje osoby, które się zabierają za tworzenie tych dzieł, czy to będzie właśnie film, czy to będzie obraz, czy to będzie potem muzyka.

Podsumowując ten fragment raportu, warto zauważyć, iż wypowiedzi animatorów i edukatorów wskazują na obecność w polskim (ale pewnie też w szerszym, bardziej uniwersalnym) kontekście problemu tożsamości. Problemu, który sprowadza się do tego, iż dotychczasowe obiekty identyfikacji ulegają dewaluacji albo ze względu na to, że prowadzą one do samowykluczania jednostek i wspólnot (bo są wsobne, niezrozumiałe dla innych, tak odrębne, że utrudniają komunikację z innymi); albo dlatego, że są fragmentem przebrzmiałych mitologii narodowych (potrzebnych do budowania nowoczesnych, narodowych wspólnot, ale dziś deprecjonowane jako zbyt ekskluzywne, wykluczające, rodzące ksenofobię). Problem ten jest szczególnie istotny z perspektywy działań animacyjnych i edukacyjnych. Podejmujące je jednostki nie mają bowiem solidnego oparcia w kulturze, bo ona sama jest dziś bardzo labilna i zmienna, korzystanie z niej wymaga każdorazowo krytyczności wobec tego, co jeszcze kilka lat temu uznawano za bezdyskusyjne, pozytywne itd. Ta problematyczność jest jednak również szansą, przede wszystkim dlatego, że leczy z apodyktyczności i dydaktyzmu, z prób uczenia kogoś kultury w formie zamkniętego zbioru kanonicznych treści. W miejscu *edukacji do kultury* z konieczności musi się więc pojawiać bardziej otwarte, interakcyjne działanie o animacyjnym charakterze, którego istotą jest wzajemne poznawanie się, wymiennosc ról nauczycieli i uczniów, tych, którzy mówią, i tych, którzy słuchają. Od wykorzystania tej szansy zależy z kolei to, jaka będzie polska kultura/kultura w Polsce – otwarta i inkluzyjna, a poprzez swoją różnorodność pełna pytań i wątpliwości, ale też twórcza. Czy też przeciwnie – dająca poczucie bezpieczeństwa i lecząca ze wszystkich wątpliwości, ale też ksenofobiczna i zamknięta na to, co nowe i innowacyjne, *samozadowolona*.

3. KTO TO JEST CZŁOWIEK KULTURALNY?

Ta część raportu jest silnie powiązana z poprzednimi dwiema, pytamy w niej bowiem o to, jak animatorzy i edukatorzy definiują *człowieka kulturalnego*. Zapytanie ich o to powodowało czasami rozbawienie, podobne do tego, które wywoływałoby zadane dziś pytanie o kanon kulturowy i jego zawartość. W obu wypadkach mamy bowiem do czynienia z pojęciami z nieco innego niż współczesny kontekstu. Takiego, w którym istniała państwowa monokultura, wykorzystująca podległe jej instytucje do tego, by upowszechniać partykularne ideały uczestnictwa w kulturze i samej kultury; w którym istniał wyraźny podział na twórców i odbiorców oraz na tych, którzy wiedzą, i tych, którzy mają być przez nich kształceni. Ta archaiczność pojęcia *człowiek kulturalny* i jego nieadekwatność wobec współczesnego kontekstu kulturowego wydała nam się interesująca jako sposób docierania do tego, na ile edukatorzy i animatorzy dostrzegają gwałtowne przeobrażenia, jakich dziś doświadczamy, i na ile świadomość tych zmian zmusza ich do przebudowania strategii działań, myślenia o osobach, z którymi pracują, a szerzej też – do przededefiniowania ogólnych celów, które realizują, wykonując swoje profesje. Pytanie o to, kim jest *człowiek kulturalny*, nie miało jednak charakteru projekcyjnego, interesowała nas bowiem również treść, jaką wypełniali tę kategorię nasi respondenci. Jej

odtworzenie było zaś istotne, ponieważ kategoria ta jest niewątpliwie formą, w jakiej animatorzy i edukatorzy definiują cele własnych działań.

3.1. CZŁOWIEK KULTURALNY JAKO OSOBA DOBRZE WYKSZTAŁCONA I WYCHOWANA

Najbardziej stereotypową odpowiedzią na pytanie, kim jest człowiek kulturalny, było wskazanie na to, iż jest to osoba dobrze wychowana, posiadająca nienaganne maniery, prawidłowo się wystawiająca, uczestnicząca w tradycyjnych formach kultury artystycznej, a więc chodząca do teatru i opery, czytająca książki, odwiedzająca wystawy sztuki oraz zorientowana w tym, co aktualnie się dzieje w świecie sztuki.

R: (...) *ktoś, kto, właśnie mówię, jest odczytany, inteligentny, umie korzystać z [zastanowienie]... znaczy, bywa w teatrze, interesuje się filmem, muzyką. W zasadzie nawet nie musi się znać na wszystkim, ale ważne, żeby umiejętnie korzystał z tych dziedzin sztuki (...). I ktoś, kto się umiejętnie wystawia, wyraża, nie przeklina, kto dba o język polski, dla którego dobro, obyczaj, język mają też znaczenie.*

R: *Kulturalny to taki człowiek oświeceniowy, wykształcony, dobrze potrafiący się zachować i nieignorant.*

R: *Najczęściej taką osobę się nazywa kulturalną, taką, co ma dobre maniery. Na przykład taka, co się dobrze zachowuje do osób starszych, a taka, co się nie zachowuje, już nie jest postrzegana jako osoba kulturalna, wychowana, o, bo dobre maniery to jest po angielsku, a w Polsce to jest dobrze wychowana.*

R: (...) *który mówi dzień dobry, który, no jest, czyta prasę, który ma, może się wypowiedzieć na jakiś temat, który no uczestniczy w jakiś tam sposób w życiu kulturalnym miasta. To jest na pewno człowiek kulturalny.*

Ten sposób rozumienia człowieka kulturalnego ma zdecydowanie monokulturowy charakter, bo utożsamia bycie kulturalnym z zachowaniami charakterystycznymi dla dominujących kategorii społecznych, z partycypacją w charakterystycznej dla nich kulturze, a także z taką wizją życia społecznego, dla której ideałem jest społeczeństwo składające się z jednostek wzajemnie sobie nieprzeszkadzających, funkcjonujących obok siebie, ale za sprawą dobrych manier, niewchodzących sobie w drogę.

Dodatkowo część z naszych rozmówców utożsamiała z *kulturalnością* tylko część praktyk podejmowanych przez jednostki, przeciwstawiając je tym, w których udział jest niewystarczający, aby uznać kogoś za człowieka kulturalnego. Tymi ostatnimi działaniami są, zgodnie z tym sposobem myślenia, te formy uczestnictwa w kulturze, które są najbardziej powszechne, takie jak oglądanie telewizji czy chodzenie do kościoła.

R: (...) *taki jakiś, nie wiem, zamiast spędzać ten swój czas wolny na robieniu czegoś [zastanowienie] nieakceptowalnego społecznie, spędza właśnie czas na poznawaniu czy samodzielnym tworzeniu czegoś, to taki człowiek z kulturą, w kulturze, co coś takiego, czyli czerpiący, bo to jednak odróżnia nas od zwierząt, [śmiech] jestem tego zdania. Tak że tak mi się wydaje, że to taki jest człowiek, który nie ogranicza swoich działań tylko do oglądania telewizji czy chodzenia do kościoła i słuchania psalm i kołęd czy jasełek oglądania, tylko taki człowiek, który od czasu do czasu pójdzie i poczerpie trochę, nawet tak przypadkiem, ale nie odstrasza go to.*

To z kolei oznacza, iż człowiek kulturalny to nie tyle określenie każdej osoby, która partycypuje w kulturze, ile raczej wartościująca etykieta nobilitująca pewne zachowania jako pożądane i właściwe, ale też jako takie, do których trzeba być specjalnie przygotowanym i w których, siłą rzeczy, nie może brać udziału każdy. Oznacza to tyle, iż bycie *człowiekiem kulturalnym* to rodzaj, jak powiedziałby Stefan Czarnowski⁸, *wartości żywej*, wzorca praktykowanego tylko przez nieliczne jednostki, które przypominają w ten sposób i ustanawiają ideały, do których wszyscy powinniśmy dążyć. Warto przy okazji zauważyć, iż bardzo wielu naszych rozmówców głównym celem swojej działalności animacyjnej i edukacyjnej czyni konstruowanie tak właśnie rozumianego *człowieka kulturalnego*. Choć intencje tego rodzaju działań są niewątpliwie szlachetne, zaś nasi respondenci upatrują w zbliżaniu się jednostki do tego ideału emancypacyjnych potencji, to nie można ignorować faktu, że tak rozumiana edukacja i animacja stają się też otwartymi formami *przemocy symbolicznej*⁹. Ich celem nie jest bowiem poszerzanie pola kultury, tak aby zmieściły się w nim również praktyki kulturalne nienależące do kanonów działań preferowanych przez najlepiej wykształconych; nie jest nim również dowartościowanie aktywności kulturalnych jednostek funkcjonujących na marginesach społecznej uwagi czy aktywizowanie tego typu osób, ale raczej potwierdzanie i odtwarzanie istniejących układów nierówności. Mówiąc jeszcze inaczej, zmiana, jaką ma nieść w tym wypadku działanie animacyjne i edukacyjne, polega co najwyżej na *reprodukcji poszerzonej*, a więc na powiększeniu liczby osób, które podpadają pod kategorię *człowieka kulturalnego*, nie zaś na próbie przedefiniowania tej ostatniej tak, by była ona mniej wykluczająca.

3.2. CZŁOWIEK KULTURALNY JAKO OSOBA OTWARTA I CIEKAWA ŚWIATA

Znacznie mniej stereotypowy sposób rozumienia kategorii *człowiek kulturalny* proponowali ci respondenci, dla których pojęcie to jest tożsame z byciem otwartym i ciekawym świata.

R: (...) *człowiek kulturalny to pewnie człowiek, który jest zainteresowany światem, może w ten sposób.*

R: *No myślę, że to musi być człowiek, który ma „otwartą głowę”, po prostu, i lubi poznawać, uczyć się i eksperymentuje sam z sobą na różne rzeczy, których się czasem boi, nie rozumie, idzie dalej i w ten sposób też jakoś zmienia siebie (...), lubi eksperymentować, lubi poznawać i nie boi się czegoś takiego (...). To też człowiek nie tylko poszukujący, ale też bardzo inspirujący się, ale też innych. O, tak myślę o tym człowieku kulturalnym.*

R: *To jest taki człowiek, który oprócz tego, że ma swoją wizję kultury, ma swoje właśnie jakieś aspiracje, to jest to taki człowiek, który jest w ogóle bardzo ciekawy i który chętnie w ogóle dogląda, który chętnie wysłucha różnych rzeczy. To jest właśnie dla mnie postać kulturalna, postać ciekawa, ciekawa świata, ale też sama z siebie ciekawa.*

R: *Chętnie uczestniczy w takich różnych wydarzeniach, jest otwarty na takie nowe, nowe, nowe działania, nowe doświadczenia, nie jest taki... nie zamyka się właśnie w jakichś swoich przekonaniach, tylko obserwuje*

⁸ Stefan Czarnowski, 1958, *Kult bohaterów i jego społeczne podłoże. Święty Patryk, bohater narodowy Irlandii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

⁹ Pierre Bourdieu, 2012, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

to, co się dzieje. Jest baczny obserwatorem, ale też właśnie interesuje się sztuką, kulturą, swoim miastem, swoim otoczeniem, czyli taki człowiek zaangażowany.

Warto zauważyć, iż otwartość nie była tu traktowana jako wartość sama w sobie (co sygnalizuje już ostatni z powyższych cytatów, w którym jest ona powiązana z zaangażowaniem), ale raczej jako coś, co pomaga budować pewien ideał społecznego współżycia, a mianowicie taki, w którym jednostki nie zamykają się w swoich własnych grupach, w tym, co dobrze znają, ale próbują poza nie wychodzić, są zainteresowane tym, co inne, innymi niż własne sposobami życia czy też tymi formami praktyk kulturalnych, których dotąd nie znały.

R: *Na pewno jakiegoś rodzaju obycie, czyli coś, chociażby w tym, żeby mieć taki szacunek do tego, co tworzą, robią inni. Wzajemny szacunek i wzajemne zrozumienie, otwartość na różnego rodzaju działania. To też jest taka możliwość, którą daje kultura, żeby mieć otwartość, tę możliwość na wzajemność, tworzyć interakcje.*

R: *Dla mnie osoba taka powinna umieć wyjść na zewnątrz, poza własne środowisko. Kulturą dla mnie również jest siedzenie przed telewizją i oglądanie fajnych programów publicystycznych. Dla mnie kultura to umiejętność zainteresowania się światem. Wiedza na jego temat, ale nie z dziedziny sztuki, na przykład współczesnej, umiejętność rozmawiania na różne tematy społeczne, umiejętność dyskusowania i posiadanie jakiegokolwiek wiedzy na temat życia społecznego. Bardzo mi się to odnosi do życia społecznego i problemów społecznych.*

Otwartość jest też traktowana jako istotna kompetencja społeczna, którą możemy nabywać, między innymi, dzięki sztuce. W takim ujęciu człowiek kulturalny to na przykład osoba wrażliwa i empatyczna, taka, która jest w stanie wyjść poza siebie i dostrzec drugą osobę, jej potrzeby i oczekiwania.

R: *Myślę, że człowiek kulturalny to jest człowiek, przede wszystkim, człowiek wrażliwy (...). Myślę, że to jest fundamentalna idea naszego życia społecznego i dla takich naszych relacji międzyludzkich, rodzinnych, ta umiejętność wzruszenia, uczucia pewnej wrażliwości, dostrzeżenia potrzeby drugiego człowieka i pomocy drugiemu człowiekowi, jest w taki bardzo taktowny, wysublimowany sposób, a tu kolei bierze się nie tylko z cech charakteru i nie tylko z savoir vivre'u, ale to się bierze też w dużej mierze, co zyskujemy dzięki obcowaniu z kulturą, znaczy się z muzyką, ze sztuką szeroko pojmowaną.*

I chociaż powyższa wypowiedź nieco absolutyzuje pewne wybrane praktyki kulturalne jako narzędzia wyposażania jednostek w tę podstawową kompetencję, jaką jest wrażliwość, to warto zauważyć, iż jednocześnie sprawia, że sztuka przestaje być jedynym celem działań animacyjnych i edukacyjnych, a próbuje zaprezentować to, co artystyczne, jako ich instrument raczej niż punkt docelowy.

Dosyć charakterystyczna dla tego drugiego sposobu rozumienia kategorii *człowiek kulturalny* i mogąca stanowić rodzaj podsumowania jest poniższa wypowiedź jednego z naszych rozmówców:

R: *Jakie cechy powinien posiadać człowiek kulturalny? Powinien... Myślę, że to jest człowiek, który szanuje innych i samego siebie.*

Bycie kulturalnym to nie tyle bowiem aktywne uczestnictwo w kulturze, konsumowanie tych jej dzieł, które należą do kanonu ludzi wykształconych, ile raczej specyficzne nastawienie wobec siebie i innych, a dokładniej takie, w którym jednostka traktuje samą siebie jako kogoś wartościowego i podobne zdanie ma również o innych. Mówiąc jeszcze inaczej, decydujące dla tego drugiego

sposobu rozumienia interesującej nas tu kategorii jest utożsamienie kulturalności raczej z kompetencjami społecznymi niż z określonym zbiorem praktyk kulturalnych preferowanych przez dominujące kategorie społeczne, system edukacyjny czy świat sztuki.

3.3. CZŁOWIEK KULTURALNY JAKO OSOBA WEWNĄTRZSTEROWNA

Trzeci sposób rozumienia kategorii *człowiek kulturalny* polegał na utożsamieniu go z takimi pojęciami, jak *świadomość*, *krytycyzm* czy *wewnątrzsterowność*. Osoba kulturalna w tym rozumieniu to po prostu ktoś zdolny do samodzielnego działania, ktoś, kto nie jest więźniem ekspertów, bo potrafi sam wybierać i decydować o tym, co ma wartość, a co jest jej pozbawione.

R: *To jest osoba świadoma tego, że to, co wytwarza i konsumuje właśnie z zakresu obrazów, teksów i tak dalej, jest osadzone w pewnym kontekście i że może mieć różną jakość, i że warto jest się temu przyglądać. Jak dla mnie człowiek kulturalny to jest człowiek świadomy w tej sferze, w której się porusza.*

R: *Tak myślę sobie, że jest to człowiek chyba, który jest świadomy kultury, który po prostu, który po prostu z jednej strony ją ceni, z drugiej się do niej dystansuje.*

R: *Człowiek kulturalny to jest taki człowiek, który potrafi wykorzystać i czerpać z tego, co niesie mu współczesny świat, ale ten świat artystyczny. Ciężko wyjaśnić... powinien czytać, powinien słuchać muzyki, ale nie zamykać się na jakiś jeden rodzaj, ale czerpać szeroko z tego, co jest dostępne, oferowane. I mieć swoje zdanie na ten temat. Wypracowane zdanie, które nie powinno podlegać opiniom krytyków, bo ja uważam, że wytyczane wzorce są... średnie. Mieć swoje prywatne zdanie, wypracowane pod względem artystycznym, sztuki, muzyki, literatury.*

Warto zauważyć, że chociaż ten trzeci sposób rozumienia, kim jest *osoba kulturalna*, może przypominać pierwszy z wyżej wymienionych, bo również tu proponuje się pewien (monokulturowy?) ideał jednostki, to jednocześnie ta partykularność raczej odnosi się w tym wypadku do preferowanego mechanizmu realizowania się jako osoby, niż proponuje jej kompletną wizję. Mówiąc jeszcze inaczej, tym, co się tu forsuje, jest powrót do takiego modelu ludzkiej podmiotowości, który był charakterystyczny dla wczesnej modernizacji. Główną postacią był tu silny, samosterowny aktor, który jako uczestnik kultury nie jest jednocześnie jej więźniem; który jest w nią zaangażowany, ale nie bezkrytycznie; który pragnie poznawać zdanie innych, ale ma też własne¹⁰. Model ten nie określa, kim powinna być jednostka w sensie substancjalnym, a więc co powinna robić, w co powinna wierzyć, jakie praktyki kulturowe podejmować, ale raczej wskazuje na to, co powinno być podstawową dla niej formą adaptacji do rzeczywistości: zdolność do samodzielnego działania. Jak się wydaje, ideał ten leży u podstaw wszelkich działań animacyjnych i edukacyjnych – ich celem jest bowiem zazwyczaj wytworzenie sytuacji, które wzmacniają podmiotowość jednostki, podnoszą jej stopień wiary w zdolność do samodzielnego działania, dowartościowują przyjęte przez nią sposoby życia.

3.4. CZŁOWIEK KULTURALNY JAKO MIT

¹⁰ David Riesman, 1996, *Samotny tłum*, przeł. J. Strzelecki, Muza, Warszawa.

Ostatni ze zidentyfikowanych przez nas sposobów rozumienia kategorii *człowiek kulturalny* – bardzo rzadki, pojawiający się w przypadku pojedynczych respondentów – sprowadza się do kontestacji tego pojęcia jako bezużytecznego, staroświeckiego, a więc też jako takiego, którego nie da się utrzymać, gdy myślimy o kulturze w sposób szeroki, antropologiczny. Jak mówi jedna z respondentek:

R: Znaczy oczywiście, jeśli miałbym opisać jakąś osobę, która, tak jak powiedziałem, jest wykształcona, odczytana i tak dalej, to pewnie użyłbym takich określeń, ale nie używałbym słowa „kulturalna”, bo to jest jakby wbrew temu szerokiemu rozumieniu kultury, czyli byłaby tu trochę sprzeczność, gdybym starała się to zrobić. Sprzeczność w stosunku do tego, co powiedziałam wcześniej o tym, jak rozumiem kulturę.

Cytat ten wydaje się nam o tyle znaczący, że w dosyć wyraźny sposób pokazuje, jak bardzo problematyczne jest używanie dla opisu współczesnej kultury i przynależących do niej praktyk kulturalnych pojęć stworzonych w innym kontekście społecznym oraz cywilizacyjnym, i to na potrzeby specyficznej polityki kulturalnej prowadzonej wówczas przez państwo¹¹. Przytoczona powyżej wypowiedź pokazuje, że problemem współczesności, a więc świata, który w ciągu jednej, dwu dekad uległ całkowitemu przemeblowaniu, jest brak adekwatnych pojęć, za pomocą których można go opisywać, a co za tym idzie – również rozumieć. To z kolei oznacza, iż zmiany społeczne, technologiczne, cywilizacyjne następują dziś tak szybko, że nie nadążają za nimi próby ich językowej konceptualizacji, pojęciowego oswajania. W rezultacie raczej ich doświadczamy, jesteśmy świadomi tego, że zachodzą, ale nie bardzo je rozumiemy, nie mówiąc już o zdolności do ich krytycznego przepracowania. Problem ten jest szczególnie dotkliwy tam, gdzie upieramy się przy przekonaniu, iż działanie animacyjne lub edukacyjne opiera się na hierarchicznej relacji pomiędzy tymi, którzy wiedzą, a tymi, którzy jeszcze nie wiedzą. Dzisiaj bowiem utrzymywanie tego rodzaju podziału jest prawie niemożliwe – wszyscy zaczynamy należeć do kategorii tych, którzy nie wiedzą. Dlatego też tym, co można zrobić, jest nie tyle upieranie się przy apodyktycznych modelach edukowania do kultury, ile raczej dostrzeżenie potencjału w relacyjnym uczeniu się od siebie nawzajem. Uczeniu się, u którego podstaw leży idea wymiany, komplementarności i założenie, iż każdy z nas ma coś do przekazania innym, coś wartościowego.

4. KOMU/CZEMU POWINNA SŁUŻYĆ KULTURA?

Wśród wstępnych (i przez to zasadniczych) pytań, które zadaliśmy animatorom i edukatorom, znalazło się również to dotyczące funkcji kultury oraz ról, które może/powinna odgrywać. Pytanie to, co uświadomił nam jeden z respondentów, wskazujący:

R: Ja jednak wychodzę z założenia, że kultura to jest coś więcej. I jakby to nie ona ma nam służyć, ale my jej. To znaczy, możemy na nią wpływać, ale to jest coś większego od nas. I jakby raczej w tę stronę.

¹¹ Na temat tego rodzaju problematyczności pojęć zob. Marek Krajewski, 2013, *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1.

można uznać za ideologiczne. Zawiera się w nim bowiem założenie, iż kultura jest po coś, że powinna odgrywać jakąś rolę, a przynajmniej umieć się samouzasadnić, jako do czegoś potrzebna. Powyższy cytat uzmysławia też, iż o kulturze można myśleć zupełnie inaczej – nie traktując jej jako narzędzia, ale jako wartość, o którą należy dbać, bo jest ona potężniejsza, trwalsza od nas jako jednostek i od zbiorowości, w których obrębie funkcjonujemy. O tym, jak bardzo ideologiczne było to pytanie, świadczyła siła reakcji, z jaką niektórzy z naszych respondentów reagowali na sugestię, iż kultura może komukolwiek lub czemukolwiek służyć.

R: *Kultura to kultura. Nie jest dziedziną usługową. Nie wiem, czy powinna służyć.*

Pytanie to było traktowane jako ideologiczne również z innego powodu, a mianowicie sugerowało, że trzeba dla kultury znaleźć jakieś miejsce, po to by uzasadnić jej istnienie. Tymczasem dla wielu respondentów sfera ta ma tak podstawowe znaczenie dla naszego życia, że pytania tego rodzaju są bezzasadne albo przynajmniej odpowiedź na nie jest tak oczywista, że nie ma potrzeby się nad nim zastanawiać.

R: *Naprawdę, krótko mówiąc, miejsce kultury w życiu społecznym jest absolutnie podstawowe. I najważniejsze. Może nie być jedzenia, a kultura musi być.*

R: *Nie ma kultury bez ludzi ani ludzkości bez kultury, więc myślę, że są to naczynia połączone, i w tym sensie myślę, że to jest oczywiste.*

Jednocześnie, co warto zauważyć, bronienie autonomii kultury oraz wzdraganie się przed jakimikolwiek formami jej instrumentalizacji nie tyle było wyrazem uznania dla XIX-wiecznej artystowskiej idei *sztuki dla sztuki*¹², ile raczej wynikało ze świadomości, iż tego rodzaju autoteliczność jest (paradoksalnie) warunkiem społecznej użyteczności tego, co kulturowe. Jak zauważa jeden z naszych respondentów:

R: *Mam nadzieję, że kultura nie powinna niczemu służyć, że kultura po prostu powinna być czymś, co my uprawiamy, bez jakiegoś takiego określonego celu (...). To, co chcę powiedzieć, to jest to, że kultura po prostu trwa od wieków, rozwija się i naszym zadaniem jest po prostu stwarzanie warunków, możliwości na rozwój kultury, a przy okazji wykorzystywanie jej takiego pozytywnego, społecznego działania (...). Pamiętajmy, że za każdym razem, kiedy chcemy, żeby kultura realizowała jakiś cel, żeby miała po prostu jakiś sens, no to ona się tym celom nieco wymyka. I to też jest tajemnica i nie wiadomo, jak sobie z tym instytucjonalnie poradzić.*

To bardzo ważna uwaga, wskazuje ona bowiem, iż kultura najlepiej rozwija się wówczas, gdy nie określamy wprost celów jej istnienia, a więc gdy jej nie instrumentalizujemy. Jednocześnie to właśnie to pozorne zwolnienie kultury ze wszystkich zobowiązań sprawia, iż może być ona użyteczna. Ważne w tej wypowiedzi jest również dostrzeżenie istotnego problemu, przed jakim stają instytucje zajmujące się kulturą. Ponieważ funkcjonują one jako część złożonego systemu biurokratycznego, jakim jest państwo (i to niezależnie od tego, czy reprezentują je one bezpośrednio, czy też działają

¹² Na jej temat jako centralnego dla mitologii artystycznych hasła zob. Andrzej Osęka, 1975, *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa.

jako organizacje pozarządowe), to zobowiązane są do prowadzenia rozbudowanej sprawozdawczości, wykazującej uzyskiwane przez nie rezultaty (na przykład wskaźniki frekwencji; cele, jakie udało się osiągnąć dzięki wykorzystaniu publicznych pieniędzy). Tymczasem, jak sugeruje nasz respondent, kultura tego rodzaju *exclizacji* się wymyka, trudno jest zaprogramować to, czemu może ona służyć, jakie cele ma realizować, bo wówczas traci ona swoją najważniejszą własność – będąc pozornie niepotrzebna, jest niezwykle pożyteczna. Przy niezycliwej interpretacji można ten głos potraktować jako próbę postawienia działań instytucji kultury w stan niezaskarżalności. Niezaskarżalności, do której mają one prawo, bo zajmują się sferą tajemniczą, niemożliwą do kontroli i parametryzacji, co z kolei sprawia, iż powinny one być zwolnione z wszelkich pytań o celowość ich działań i o sposób, w jaki rozporządzają publicznymi środkami. Sens tej wypowiedzi wydaje się jednak inny – wyraża się w nim postulat pozostawienia instytucjom kultury większej autonomii oraz pragnienie, by były obdarzane większym zaufaniem, by nie formatowano ich działań poprzez zbyt restrykcyjnie wyznaczone cele. Jest to więc wołanie o to, by stwarzać warunki do swobodnego rozwijania kultury, bo tylko wówczas może się ona stawać społecznie użyteczna.

Większość naszych respondentów nie miała jednak wątpliwości co do tego, że kultura odgrywa rolę służebną, że jest ona w stanie realizować wiele ważnych celów społecznych. Wśród najczęściej wymienianych pojawiały się między innymi: rozwój jednostkowy, zmiana społeczna, przeciwdziałanie społecznej marginalizacji i wykluczeniu, emancypacja oraz dawanie przyjemności.

4.1. ROZWÓJ JEDNOSTKOWY

Dla naszych respondentów najważniejszym zadaniem kultury było występowanie w roli narzędzia jednostkowego rozwoju. Jednocześnie wskazywali oni na wiele odrębnych sposobów rozumienia tego procesu i na liczne formy, w jakich może się on urzeczywistniać.

Czasami był on rozumiany jako wprowadzanie jednostki do jej kultury, pojmowanej przy tym dosyć wąsko, jako pewien obowiązujący w niej system wartości i norm, który jednostka musi zinternalizować, by stać się jej pełnoprawnym uczestnikiem:

R: Człowiek jakieś pojęcie o wszystkim mieć powinien. Nie musi być znawcą, ale podstawowe dzieła musi znać. Chociaż raz się powinien wybrać do teatru, albo opery, raz usłyszeć koncert orkiestry. Służy to takiemu ogólnemu rozwojowi człowieka. Im więcej wiemy, tym więcej rozumiemy. Powinniśmy się rozwijać i z tej kultury korzystać. Ale jest coraz gorzej, tak samo jest z edukacją, tak samo jest z kulturą. W szkołach nie ma ani plastyki, ani muzyki, a jak się nie uczy od dziecka, to później jest coraz gorzej.

R: Na pewno służy drugiemu człowiekowi, powoduje to, że jest się lepszym, że jest się przede wszystkim wrażliwym człowiekiem, że się spostrzega... jakby ma się, że wie się, co jest dobre, a co złe, że są normy, których się, które na pewno powodują, no że jest dekalog, że jest jakiś kanon,

W powyższej wypowiedzi widoczne jest przekonanie, że chociaż kultura służy rozwojowi jednostkowemu, to tak naprawdę jej produktem jest taka forma porządku społecznego, w którym jego uczestnicy zgadzają się co do podstawowych wartości. To z kolei sprawia, iż sama zbiorowość

jest bardziej spoista. Celem działań animacyjnych i edukacyjnych jest więc wyposażenie jednostek w narzędzia rozwoju osobistego, ale rozumianego jako dojrzewanie do funkcjonowania w obrębie określonej wspólnoty. Na taki sposób pojmowania powinności kultury zwraca uwagę też inny respondent:

R: *Wydaje mi się, że kultura powinna tak naprawdę służyć temu, żeby ludzie nabrali szacunku do innych ludzi, do innych, do jakby do wytworu pracy innych ludzi, ale też do takiej pracy intelektualnej (...) takiemu rozwojowi osobistemu ludzi, w takim sensie też poszanowania wszystkiego, co jest wokół.*

W podobnym duchu wypowiada się też kolejny rozmówca, wskazujący, iż celem rozwoju kulturowego nie jest wartość artystyczna, wysoki poziom dzieł, ale raczej tworzenie społeczeństwa, które docenia wartość życia samego w sobie, a dzięki temu jest w stanie żyć godnie:

R: *Bo kultura jest pewną przestrzenią formy rozwoju takiego życia kulturalnego, jest przestrzenią takiej troski o swoje życie na poziomie, godne życie... gdzie się troszczy o siebie samego i poznaje się też wartość człowieka... Tak mi się wydaje, że to jest też ważna rola kultury, jako kształtowanie nie tyle takiego kulturalnego społeczeństwa, ale też takiego społeczeństwa, które widzi wartość swojego życia, wartość tego, co się dzieje, jest w stanie mądrze przeżyć swoje życie, bo wie więcej.*

Niektórzy z respondentów postrzegali z kolei rozwój jednostkowy przede wszystkim jako samopoznanie. Kultura jest tu traktowana jako środek, poprzez który jednostka, przyglądając się doświadczeniom i działaniom innych, może lepiej zrozumieć samą siebie, *dotrzeć do siebie samej*, uświadomić sobie lepiej swoje doświadczenia i przeżycia. Mówiąc jeszcze inaczej, kultura (i to nawet rozumiana wąsko, tak jak w przypadku poniższej wypowiedzi – jako działalność artystyczna), jest rodzajem lustra, w którym przeglądając się, widzimy, kim jesteśmy:

R: *(...) kultura pomaga zrozumieć wiele, przede wszystkim siebie (...) tam mogą zauważyć, że ludzie zmagają się z podobnymi żywiołami, z podobnymi problemami. (...) Więc zrozumienie przede wszystkim siebie w kulturze, dzięki kulturze.*

Część respondentów wracała do wspomnianego już wyżej wątku podmiotowości i rozumiała kulturę jako środek czynienia jednostek bardziej autonomicznymi, zdolnymi do samodzielnego działania.

R: *Powinna służyć temu, żeby ludzie, tworzeniu tożsamości ludzi, o tak bym to nazwał, budowaniu ich podmiotowości. I wtedy jakby, nieważne od tego, czy by to była kultura wysoka czy popularna, to dokładnie temu celowi może służyć, nawet jeśli to rozumiemy w taki bardziej wąski sposób.*

R: *Na pewno jest takim narzędziem, które w nieoczywisty sposób ułatwia nam życie, czyli uczymy się różnych zachowań, poznajemy siebie poprzez takie warsztaty, poprzez aktywność, poprzez twórczość, poznajemy siebie, czyli w pewien sposób oswajamy swoje wady czy lęki. Trochę innym człowiekiem się stajemy, być może dlatego łatwiej jest nam funkcjonować, łatwiej zrozumieć siebie czy innego człowieka, czyli raczej takie zachowania kształtujemy społeczne niż artystyczne.*

Jeszcze inni zwracali uwagę przede wszystkim na to, iż podstawowym zadaniem kultury rozumianej jako środek rozwoju osobistego jest czynienie jednostki bardziej otwartą na świat i tego świata ciekawą. Kultura to więc coś, co ma zdolność otwierania jednostkom oczu na otaczającą je rzeczywistość, odsłaniania tego, co dotąd umykało ich uwadze.

R: *A jaką rolę powinna pełnić, to na pewno otwieranie człowieka na świat i powodowania tego, żeby był osobą bardziej wrażliwą, empatyczną i niezamkniętą w swoim własnym środowisku, w czterech ścianach.*

R: *Moja młodzież dzięki kulturze zaczęła być bardziej otwarta, świadoma siebie i swoich potrzeb. Zaczęła bardziej szukać, szukać rzeczy, które ich interesują, skreślać te, które ich nie interesują. Tworząc, zaczęli być bardziej pewni siebie, być może też wyjeżdżając na spektakle, czytając książki, poezję czy słuchając muzyki, odnajdują część siebie, w tym co widzą i słyszą. Dążą, żeby odnaleźć siebie, żeby wiedzieć, że ktoś czuje podobnie jak oni.*

W cytowanej powyżej wypowiedzi, podobnie zresztą jak w przypadku poprzednich, widoczne jest wskazanie, iż celem zmian, jakich kultura ma dokonać, nie jest wyposażenie jednostek w jakieś wyjątkowe i specyficzne cechy, ale raczej w te bardzo podstawowe i uniwersalne. W te, które zarówno pozwalają na ich lepszą adaptację, jak i te, które je uspołecniają, pomagają im w nawiązywaniu relacji z innymi. Na tę integracyjną rolę kultury, ale wypełnianą poprzez działania na poziomie mikro, poprzez wyposażanie jednostek w odpowiednie kompetencje społeczne, zwracają uwagę kolejni z naszych respondentów:

R: *(...) kultura powinna mieć różne funkcje, na pewno powinna mieć funkcje te społeczne bardzo mocne, polegające przede wszystkim na jakiejś integracji, na tutaj kształceniu takich kompetencji i pracy z innymi, i takich umiejętnościach bycia z grupą, otwierania się, wyrażania emocji.*

R: *Na pewno też budowanie wspólnoty, budowanie wspólnych korzeni i takich rzeczy, które gdzieś łączą społeczeństwo. To jest takie budowanie obywatelskości na pewno ma w sobie taki cel.*

R: *Myślę, że przede wszystkim spajające, że powinna spajać społeczeństwo, cywilizację. Jakież kody kultury, ludzie powinni się z sobą komunikować i funkcjonować. To myślę, że są takie główne cele.*

Część naszych rozmówców akcentuje jeszcze jedną kwestię związaną z kulturą rozumianą jako medium jednostkowego rozwoju. Jest nią fakt, iż partycypacja w kulturze czyni nas bardziej *kompletnymi*. Dzięki niej możliwe jest bowiem realizowanie pełni naszego człowieczeństwa, dla którego urzeczywistnienia praca, codzienne obowiązki, rutynowe zmagania z rzeczywistością są niewystarczające.

R: *No chyba człowiek jest istotą jedyną na świecie, która oprócz takich codziennych zachowań, czyli jedzenia, picia i spania i tak dalej, nie potrzebuje czegoś więcej, poszukuje czegoś więcej. I ta kultura i sztuka wypełnia tę część naszego życia, w jakiś tam sposób uzupełnia, możemy się wyrazić poprzez te działania.*

R: *Przede wszystkim powinna być nieodłącznym elementem życia, bo nie można żyć tylko pracą, nie można żyć rodziną... no nasze życie jest jakby wieloaspektowe, składa się z różnych dziedzin i kultura jest tym niezbędnym elementem, i to ta kultura materialna i niematerialna*

Ta myśl w poetycki sposób rozwijana jest przez innego respondenta, który uważa, iż:

R: *kultura to piękno, to się gdzieś łączy z sobą, że sztuka, kultura, one służą w pewnym sensie w dotarciu do istoty człowieczeństwa, do istoty, kim tak naprawdę jesteśmy, do określenia naszej roli tutaj, na ziemi, do tego, po co tutaj jesteśmy, w jakim kierunku, w jakim celu i jaki sens ma tutaj to nasze bycie na ziemi (...) kultura pozwala mu dotrzeć do piękna do miłości. I do sensu istnienia, sensu pracy, sensu naszego bycia ponad czasem także, bo, jak mówi Norwid, praca po to, by się zmartwychwstawało, to powoduje też wymiar, taki metafizyczny też, tego wszystkiego, kultura pozwala nam żyć wiecznie, „nie cały umrę*

przecież”, dzięki kulturze pozostaje, cząstka mnie pozostaje, pomnik trwalszy od spizu właśnie dzięki kulturze.

Chociaż, jak wskazuje sam autor powyższej wypowiedzi, myśli on o kulturze w sposób partykularny, romantyczny, to gdy wczytujemy się w sens jego słów, dostrzegamy, iż jest on zbieżny z postulatami *kulturowego obywatelstwa*¹³. Zgodnie z nimi *bycie w kulturze* jest warunkiem realizacji nie tylko pełni naszego człowieczeństwa, ale również cieszenia się statusem pełnoprawnego uczestnika życia społecznego, podmiotu zdolnego do korzystania ze wszystkich przysługujących mu praw.

4.2. ZMIANA SPOŁECZNA

Dosyć zaskakujące było dla nas to, iż nasi rozmówcy stosunkowo rzadko traktowali swoje działania jako medium zmiany społecznej, przeobrażania porządku społecznego. Co prawda wątek ten jest obecny także w wypowiedziach dotyczących emancypacji jako podstawowego zadania kultury (o tym poniżej), ale istotniejsze jest to, iż nasi rozmówcy rzadko myślą o swoich działaniach za pomocą makrospołecznych kategorii. Nie przyglądają się też skutkom tych działań z perspektywy możliwości przeobrażania za ich pomocą całego społeczeństwa. Dlatego też tylko niekiedy i raczej rzadko pojawiały się głosy, w których obecne było postrzeganie animacji i edukacji jako medium zmiany społecznej.

R: *Zmieniać życie na lepsze.*

B: *Zmienić życie na lepsze?*

R: *Tak. Ja wiem, że to jest taki frazes, ale też myślę, że kultura... no, kiedy zmieniamy coś na lepsze, kiedy poddajemy refleksji to, co robimy, prawda. Czyli, jakby tak rozbudowując tę odpowiedź, ale nadal na poziomie ogólności, że kultura powinna służyć refleksji, generalnie rzecz biorąc. Bo to prowadzi do zmiany, też dobrej zmiany, do jakościowej, zmienia jakość życia.*

Kultura staje się medium zmiany, jak sugeruje powyższa wypowiedź, poprzez rozbudzanie refleksji nad światem, krytycznego spoglądania na rzeczywistość. To jest jednak niewystarczające, potrzebna jest również wola dokonywania przeobrażeń, wzmocnienie jednostki w taki sposób, aby była ona przekonana o tym, iż tego rodzaju zmian może dokonywać:

R: *Kultura jest czymś, co nam daje bardzo dużo odwagi, takiej odwagi, że możemy naprawdę zmieniać świat i też dawać innym coś dobrego.*

Część respondentów, chociaż dostrzega rolę kultury jako medium zmiany społecznej, zauważa również to, że jej zadaniem może i powinno być chronienie tego, co dla określonej zbiorowości jest cenne. Mówiąc jeszcze inaczej – nie zawsze powinna być ona narzędziem przeobrażania porządku, równie ważne jest to, by czasami występowała w roli tego, co przed zmianą chroni.

¹³ Nick Stevenson (ed.), 2002, *Culture & Citizenship*., Sage, London; Nick Couldry, 2006, *Culture and Citizenship: The Missing Link?*, „European Journal of Cultural Studies”, vol. 9, nr 3; Renato Rosaldo, 1991, *Cultural Citizenship and Educational Democracy*, „Cultural Anthropology”, vol. 9, nr 3.

R: Bardzo nośne jest teraz hasło od kilku lat, że sztuka czy kultura jest narzędziem zmiany społecznej i jest.. jakby tworzy rozwój. I wydaje mi się, że to są jakieś wciąż aktualne hasła. Z drugiej strony kultura może zachowywać jakiś status quo, czy działania związane ze sztuką mogą utrzymywać to, co jest dobre i co się sprawdza i podtrzymywać jakieś relacje społeczne, niekoniecznie dążąc do zmian.

Ten deficyt myślenia o działaniach animacyjnych i edukacyjnych jako środka zmiany społecznej jest dosyć zrozumiały, jeżeli weźmiemy pod uwagę to, co zostało napisane w poprzedniej części raportu, dotyczącej wykorzystywania tych aktywności jako medium rozwoju jednostkowego. W przeciwieństwie do polityków czy ekonomistów, ale też strategów układających plany rozwojowe dla całych zbiorowości, animatorzy i edukatorzy preferują zupełnie inną logikę działania. Jej istotą wydaje się kontakt z konkretną osobą, której przeobrażenie (się) jest małym krokiem w kierunku uruchomienia procesu społecznych zmian. Taka logika działania, produkująca efekty mało spektakularne, i to niezwykle rozciągnięte w czasie, z pewnością nie bardzo przystaje do naszego, spektakularnego i fetyszującego natychmiastowość (jako podstawową orientację temporalną), świata. Z tego jednak, paradoksalnie, wynika wartość tego rodzaju logiki, bo poprzez swoje *odklejanie się* od porządku współczesności ustanawia ona alternatywę dla niego, a tym samym pokazuje, że nie jest on jedyną możliwością, przed którą stajemy, że możemy wybierać. Logika ta rodzi też oczywiście wiele problemów, zwłaszcza tych na jej styku z podmiotami instytucjonalnymi, dla których widzialne i bezpośrednio doświadczalne skutki działań są niezwykle istotne jako forma, w jakiej uzasadniają one swoją społeczną przydatność. Ten problem (piszemy też o nim dalej – w części poświęconej najważniejszym problemom, z jakimi boryka się dziś kultura) wydaje się jednak nie do uniknięcia i jedyne, co nam pozostaje, to budowanie podstaw większego społecznego zaufania wobec animatorów i edukatorów, wzmacnianie przekonania, że ich działania mają sens i przynoszą społeczne korzyści.

4.3. PRZECIWDZIAŁANIE SPOŁECZNEJ MARGINALIZACJI I WYKLUCZENIU

Analiza wniosków grantowych, której rezultaty zaprezentowaliśmy w pierwszym z raportów, pokazywała, iż kwestia marginalizacji i wykluczenia społecznego jest jednym z najważniejszych zadań, jakie stawiają sobie animatorzy i edukatorzy (tego rodzaju cel pojawił się w 45% aplikacji – <http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2013/11/05/raport-badawczy-animacjaedukacja/>). Centralność tej kwestii nie znajduje jednak odzwierciedlenia w wypowiedziach naszych respondentów. Stosunkowo rzadko bowiem w bezpośredni sposób mówili oni o kulturze jako potencjalnym narzędziu walki z wykluczeniem społecznym. Można oczywiście jako formę tej walki potraktować część uwag dotyczących kultury jako medium rozwoju jednostkowego (zwłaszcza tych, które odnoszą się do kwestii wzmacniania jednostek i ich podmiotowości) oraz medium emancypacji, ale jednocześnie tak słaby nacisk na możliwość kultury jako środka walki ze społeczną marginalizacją z pewnością zaskakuje. Znaczące jest też to, że jeżeli już o tej możliwości wspomiano, to czyniono to z dosyć dużą rezerwą:

R: Kultura jest ogromnym lekarstwem na wykluczenia, przede wszystkim wykluczenia społeczne, ale nie oznacza to, że kultura jest celem, że celem kultury jest na przykład walka z patologiami czy wkluczeniami społecznymi.

Cytat ten dosyć przekonująco pokazuje, że chociaż zauważa się i docenia rolę kultury jako narzędzia walki z wykluczeniem, to jednocześnie nie chce się jej do niej sprowadzać. Kultura, zgodnie z tym, co

napisaliśmy wyżej, jest zbyt złożona, by zredukować ją do roli medium realizacji jakiegoś partykularnego zadania, pełni też inne funkcje.

Część respondentów zwracała uwagę na to, iż podstawowym zadaniem działań animacyjnych i edukacyjnych nie jest też *wyciąganie* kogoś ze środowisk zagrożonych patologiami społecznymi czy *uszlachetnianie* jednostki, ale raczej zapewnienie jej dostępu do kultury. Partycypacja w niej jest, zgodnie z tym sposobem myślenia, wystarczająco efektywnym narzędziem walki z marginalizacją i wykluczeniem. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że uzyskanie tego dostępu znacznie poszerza zakres jednostkowych wyborów i sprawia, iż jednostka może się stawać twórcza.

R: *Bo myślę sobie, że po prostu powinna, no powinna być jakby no da... dostępna, tak, i powinna sprawiać, że no jakby dzięki kontaktowi z niej ludzie mają szansę być twórczy, tak. Mają szansę jakoś, nie wiem, w inny sposób siebie wyrazić.*

R: *(...) służyć porozumiewaniu się ludzi. I myślę, że w tym przypadku, naszym, to jest włączanie ludzi defaworyzowanych. Czyli kultura powinna służyć temu, żeby ludzi defaworyzowanych było mniej. I żeby oni nie byli defaworyzowani.*

W podobnym duchu wypowiada się ostatni z tych nielicznych respondentów, którzy odnieśli się w trakcie wywiadów do kultury jako narzędzia walki ze społeczną marginalizacją.

R: *Na pewno te kwestie tutaj estetyczne są tutaj pewnie ważne, natomiast uważam, że bardziej istotne w tym wszystkim jest, żeby osoby nabywały pewnych nawyków i żeby przeciwdziałać takiemu wykluczeniu, ale takiemu wykluczeniu, jakim może być po prostu zamykanie się osób w domach, przed telewizorami, mówię dla tych bardzo prostych, chodzi o to, żeby te osoby miały jakąś alternatywę, żeby pokazywać jakieś możliwości wykorzystania swojego czasu, ale też zmiany – możliwość zmiany i prowokowania do niej.*

Jak można zauważyć, nasi respondenci raczej wzbraniają się przed zdefiniowaniem edukacji i animacji w kategoriach *kaganka oświaty* niesionego przez świątłych tam, gdzie panują ciemności. Chodzi raczej o to, i do tego sprowadza się walka z marginalizacją i wykluczeniem, aby poszerzać zakres wyborów, aby stwarzać nowe możliwości, by ustanawiać alternatywy wobec tego, co istnieje. To bardzo ważne zadanie, o ile uznamy, iż podstawowym komponentem wykluczenia społecznego i jednym z najważniejszych jego źródeł jest fatalizm, przekonanie, iż niczego nie można zmienić.

4.4. EMANCYPACJA

Kultura, w roli narzędzia emancypacji, nie pojawiała się zbyt często¹⁴ w wypowiedziach naszych respondentów. Znaczące jest też to, że w trakcie prowadzonych rozmów raczej nie krytykowali oni

¹⁴ Na marginesie, po przeczytaniu odpowiedzi naszych respondentów można odnieść wrażenie, że tylko nieliczni z nich mają w sobie duszę rewolucjonistów, którzy chcą zmieniać rzeczywistość w radykalny sposób. Większość stawia sobie inne zadania: albo wprowadzania drobnych korekt do istniejącego porządku, tak aby był on bardziej przyjazny dla jednostek, bardziej ludzki, sprawiedliwy; albo integrowania jednostek w ramach istniejącego porządku poprzez przełamywanie ich izolacji społecznej wynikającej z braku podstawowych kapitałów kulturowych, biedy, luk formalnego wykształcenia. Choć w obu wypadkach mamy do czynienia z dążeniem do zmiany, to punktem wyjścia do niej jest nie tyle totalne odrzucenie istniejącego ładu, ile raczej wola wprowadzenia doń korekt. Nie należy tej uwagi traktować jako zarzutu, ale raczej jako

istniejącego porządku *en bloc*, ale – świadomi jego dysfunkcji – proponowali raczej wprowadzenie doń pewnych korekt. Emancypacyjna rola kultury była jednak obecna w wypowiedziach niektórych animatorów i edukatorów i rozumiano ją, między innymi, jako ustanawianie przez kulturę alternatyw dla reżimów, w których obrębie zmuszone są dziś funkcjonować jednostki.

R: Powinna służyć wszystkim i ja wierzę, że to jest coś, co wyjmuje nas z takiego porządku produktywności, którymi jesteśmy podporządkowani, czyli, nie wiem, tam wykonywania określonych zadań w czasie, zarabiania pieniędzy, wywiązywania się z zobowiązań. To jest coś, co sprawia, że [zastanowienie], że jesteśmy jakby świadomi innych porządków, innych wartości. I myślę, że każdy powinien mieć do niej dostęp i każdy może ją tworzyć właśnie po to, żeby przestać być jednostką w kieracie.

Wypowiedź ta, wpisująca się w zasygnalizowany powyżej postulat względnej autonomiczności kultury, wyraźnie sugeruje, iż wartość tej ostatniej polega na tym, że ustanawia ona porządek alternatywny wobec kapitalistycznego ładu. Porządek pozwalający się dystansować od reżimów ustanawianych przez reguły rynku. Jak się wydaje, nie chodzi przy tym o to, by kultura funkcjonowała jak rodzaj samotnej wyspy, na której broni się przed komercjalizacją tego, co jest wartością, ale raczej by była ona rodzajem utopii potwierdzającej swoją obecnością, iż istnieje również taka sfera ludzkich działań, w których jednostki mogą być wolne, w której uwalniają się od codziennego *kieratu* nakładanego na nie przez sposób zorganizowania współczesnego świata.

R: Kultura to jest pewna przestrzeń wolności dla ludzi i w tej epoce komercjalizacji, takiej schematyzacji życia, gdzie ludzie są przytłoczeni ilością obowiązków zawodowych, różnych spraw takich formalnych do rozwiązania, życiowych trudności finansowych, to wydaje mi się, że dla społeczeństwa kultura może być ogromną dozą wolności życiowej i poczucia niezależności poza komercją, poza tym wszystkim, co na zewnątrz, i myślę, że te społeczeństwa zachodnie, jak na przykład Francuzi, to oni jakby to czują, tam są pełne galerie sztuki czy biblioteki, czy teatry, tylko że jest jeden problem, żeby dbać o to, żeby ta kultura też nie była droga dla uczestników (...). I myślę, że ta kultura przede wszystkim dla człowieka to jest ogromna sfera wolności, wyborów i możliwości kontaktu, a z drugiej strony (...).

Aby kultura mogła być formą krytycznej utopii, sama nie może być źródłem opresji. Stąd zdecydowana niezgoda na wykorzystywanie jej do budowania takiego porządku, który ogranicza ludzką wolność. Jest ona też zbyt istotna, by praktykować ją w sposób rytualny, w działaniach, które niczemu nie służą i są rodzajem pustego gestu, aktywnością pozorną:

R: Myślę, że to jest coś, co ma... jakby nie mam w sobie zgody na wszelkie, nie wiem, zabiegi kulturowe czy kulturalne, które, które krępują wolność człowieka, czy jakby, które... znaczy może nawet nie tyle co krępują, co po prostu, które, no nie wiem, no nie przy... które niczemu nie służą, są pustym rytuałem z jednej strony albo wręcz na przykład wprowadzają jakieś krzywdzące rozwiązania czy... No nie mam w sobie zgody na, na, na kulturę, która, nie wiem, jest opresyjna na przykład tak.

formę zasygnalizowania raz jeszcze tego, o czym była już mowa wyżej. Nieco brakowało nam w wypowiedziach naszych rozmówców bardziej rozbudowanych uwag dotyczących szerokiego kontekstu społecznego, politycznego i gospodarczego, w którego obrębie oni działają. Po części było to wywołane przez strukturę samego wywiadu, ale po części wydaje się też rezultatem stosunkowo wąskich ram, w jakich respondenci umieszczali swoje działania.

Emancypacja jest rozumiana również w nieco inny sposób. Animatorzy wychodzą z założenia, że podstawowym problemem współczesnego świata są, z jednej strony, deficyty więzi społecznych (a dokładniej – ich brak wynikający z daleko posuniętej indywidualizacji i to tej o rywalizacyjnym charakterze), z drugiej zaś – deficyty sprawstwa (a więc przekonania, iż można cokolwiek zmienić, że nasze działania mają jakikolwiek wpływ na rzeczywistość). Dlatego też uważają oni, iż głównym celem kultury, działań animacyjnych i edukacyjnych jest wyprowadzanie jednostek z zamkniętych na innych przestrzeni prywatnych i prowokowanie spotkań owocujących współpracą, której skutki wzmacniają poczucie sprawstwa.

R: Taka też może świadomość posiadania wpływu na to, na to środowisko lokalne. Na to, że rzeczywiście ja też mogę coś działać. Mogę wyjść gdzieś na podwórko czy też wokół ośrodka, który stworzymy, tak? I zaproponować jakieś małe działania tym, którzy są w tym środowisku. Że mogę coś zmieniać. Tak że tutaj też kultura może bardzo działać i zadziałać. Wyciągać i włączać ludzi w to życie. Nie tylko, żeby czekali, aż ktoś im coś powie: proszę bardzo, możecie brać. Ale też żeby się wzięli do roboty, wychodzili z domów.

Ten ostatni cytat jest nie tylko doskonałym podsumowaniem wątku dotyczącego emancypacji poprzez kulturę, ale również syntetyczną charakterystyką wszelkich działań animacyjnych i edukacyjnych. Ich istota sprowadza się bowiem właśnie do dwu ruchów: otwierania kontekstu życia jednostki na to, co na zewnątrz, oraz prowokowania interakcji i współpracy pomiędzy jednostkami.

4.5. DAWANIE PRZYJEMNOŚCI

Ostatnią z ról, którą wyznaczyli kulturze nasi respondenci, było dostarczanie jednostkom przyjemności – zarówno tych zmysłowych, jak i tych o charakterze duchowym – oraz poczucia satysfakcji wypływającego z faktu, iż odkrywamy rzeczy nowe, te, których wcześniej nie znaliśmy.

R: Zaspokojenie zmysłu wzroku, słuchu, może i smaku. Czyli coś, co człowiekowi będzie sprawiać przyjemność. Dla duszy. Dla ducha, o tak.

R: Przede wszystkim dawać poczucie przyjemności, satysfakcji, jak się dowiadujemy czegoś nowego, uczymy się, rozwijamy w jakiś sposób, poznajemy siebie bardziej, to jest nam lepiej, prawda.

Tego rodzaju funkcja przypisywana kulturze wydaje się marginalna i nieistotna. Jednocześnie warto zauważyć, iż dostarczanie jednostkom przyjemności jest niewątpliwie wstępem do realizowania przez kulturę innych zadań. Nie wynika to tylko i wyłącznie z tego, że żyjemy dziś w *społeczeństwie spopularyzowanym*¹⁵, a więc takim, w którym dostarczanie przyjemności jest zasadą nadrzędną, od której wypełnienia zależy możliwość realizacji innych celów (edukowania, mobilizacji społecznej, aktywności obywatelskiej, ewangelizowania itd.), ani też z tego, że procesy animacyjne i edukacyjne, by być efektywne, nie mogą przysparzać jednostkom cierpień. Kultura i przyjemność są z sobą

¹⁵ Marek Krajewski, 2006, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo UAM, Poznań.

powiązane przede wszystkim dlatego, że warunkiem doświadczania przyjemności jest zdolność do sprawowania kontroli zarówno nad obiektem, który ją przynosi, jak i nad procesem, poprzez który się ona realizuje. Oznacza to tylko tyle, że przyjemność pojawia się tam, gdzie jednostka może być podmiotem, gdy decyduje o tym, w czym uczestniczy, gdy samodzielnie wybiera. Dostarczanie przyjemności przez działania animacyjne i edukacyjne, choć na pierwszy rzut oka drugorzędne, z tego właśnie powodu stanowi warunek ich powodzenia.

5. CO JEST NAJWAŻNIEJSZYM PROBLEMEM, KTÓRY DOTYKA DZIŚ KULTURĘ W POLSCE?

Ostatnią kwestią, do której chcieliśmy się odnieść w tej wstępnej części raportu, jest próba identyfikacji tego, co przez animatorów i edukatorów jest postrzegane jako najważniejszy problem, z jakim boryka się kultura w Polsce. Zadając to pytanie, zdawaliśmy sobie sprawę, że może ono prowadzić do zbudowania swoistej ściany płaczu, służącej wyżaleniu się na to wszystko, co przeszkadza w codziennej pracy animacyjnej i edukacyjnej. Tak się poniekąd stało, zaś wypowiedzi naszych rozmówców dotyczące tego wątku były bardzo rozległe. Jednocześnie, co warto zauważyć, oplecione były one wokół zaledwie kilku, stale powtarzających się wątków.

5.1. MARGINALIZACJA KULTURY

Pierwszym i najczęściej pojawiającym się motywem było wskazanie na marginalizację kultury w Polsce, na traktowanie jej jako zbędnego albo przynajmniej mało istotnego aspektu życia społecznego. Ten problem bardzo silnie przekłada się na wiele aspektów związanych z funkcjonowaniem instytucji i organizacji zajmujących się kulturą. Najbardziej widoczną jego konsekwencją jest niedofinansowanie kultury. Jako mało istotna sfera życia, w oczach decydentów nie zasługuje na to, by w nią inwestować, tym bardziej że są ważniejsze od niej kwestie.

R: *No myślę, że problem największy to problem finansowy jednak, bo w naszym kraju ta kultura jest jednak trochę spychana na dalszy plan, jeśli chodzi o finanse. I właśnie tacy ludzie, którzy mają jakieś pomysły, chcieliby coś zrobić, troszkę są ograniczani i, no i napotykają właśnie takie finansowe problemy.*

R: *Jeśli to jest taka dziedzina, którą się słabo finansuje, o której się mniej mówi w stosunku do innych problemów, nie ma szans, żeby zagadnienie kultury gdzieś tam istniało w miarę na równi z zagadnieniami innymi o charakterze polityczno-społeczny, no to tak będzie zawsze. A wynika to z tego, że jest to taka dziedzina, gdzie najłatwiej, pozornie oczywiście, przeprowadzić jakieś cięcia, oszczędności.*

R: *Traktowanie przez niektórych ludzi jako coś nieważnego, coś, co komuś tam, ma nie po kolei troszeczkę w głowie i tutaj próbuje jakieś dziwne rzeczy robić, zamiast się zająć konkretnymi na przykład. Tego typu chyba myślenie, tak chyba teraz. Przypominają mi się różne takie wydarzenia, chociażby z realizacji tego projektu [nazwa projektu], tutaj macie jakieś fiu-bzdziu w głowie i takimi rzeczami się zajmujecie, jak są ważniejsze. Może nie od samych uczestników, ale od otoczenia, że to były takie hasła, jak my robiliśmy jakieś rzeczy, przychodzili ludzie i rzucali jakieś „a, wydajecie pieniądze na coś takiego, lepiej kupcie nam coś tam”, czy bardziej „przydałoby się, gdybyście wydali te pieniądze nie na jakieś tam malowania i wyjścia, tylko na kupienie ubrań dla tych dzieci, czy książek do szkoły.*

Marginalność kultury objawiająca się przede wszystkim w aktualności zasady *najpierw buty, potem Szekspir* nie jest tylko skutkiem niewłaściwego nastawienia do niej władz, ale również, jak sugeruje

ostatni cytat, samych potencjalnych odbiorców, niewidzących sensowności realizacji projektów edukacyjnych i animacyjnych, gdy są inne, bardziej według nich palące potrzeby. Oczywistość tego założenia (że są tysiące istotniejszych spraw niż kultura) jest w Polsce bezdyskusyjna, ale trudno w niej widzieć tylko funkcję głębokiego ubóstwa, nierówności społecznych, niezdolności państwa do zaspokojenia podstawowych potrzeb. Jest ona również konsekwencją niewystarczającego przygotowania użytkowników kultury oraz ich struktury potrzeb. Na ten problem zwraca uwagę wielu naszych rozmówców; na potrzeby raportu wybraliśmy tylko kilka, najbardziej wyrazistych, cytatów z ich wypowiedzi.

R: *Nieprzygotowanie odbiorców i pewne zjawiska traktujemy w ogóle jakoś tam marginalnie, jakby nie ma tego... ja tutaj widzę dużą rolę procesu edukacyjnego, gdzie my pewnych rzeczy tak po prostu pokoleniowo, kiedy dzieci kończą szkołę, że wychodzą z takim przekonaniem, że to nie jest ważne. W związku z tym nie potrafią nawet, można by tak to nazwać, nie potrafią różnych rzeczy odbierać.*

R: *Na pewno [śmiech] zaległości w dziedzinie edukacji kulturalnej. Na pewno z nie do końca pozytywnym odbiorem kultury przez osoby niezaangażowane w kulturę i też nieczujące takiej potrzeby, co oczywiście znowu zahacza o edukację kulturalną [szmer] obszarze.*

R: *Ja myślę, że jednak jest problem jakiś na poziomie edukacji ciągle. Znaczący nie w realizacji projektów edukacyjnych teraz, bo to super, że to się ruszyło, ale właśnie jest problem z tymi, którzy takiej edukacji wcześniej nie mieli szansy doświadczyć. Czyli z tymi, na których trudniej dzisiaj podziałać, bo nie są przyzwyczajeni do pewnych form, konwencji. I przez to, mam wrażenie, mają problem trochę z odbiorem kultury współczesnej zwłaszcza, która jest dla nich kompletnie obca, nieznaną, posługuje się narzędziami, których oni nie znają, z którymi nigdy nie mieli do czynienia. A więc tak jakby pokutuje dzisiaj to, że kiedyś ktoś edukacyjnie tak się tym pokoleniem [śmiech] czy tą częścią społeczeństwa nie zajął.*

Marginalność kultury jako przestrzeni partycypacji jest według naszych rozmówców skutkiem braków edukacyjnych, a więc tego, że odbiorcy nie tylko nie są przygotowani do korzystania z niej, ale również nie odczuwają potrzeby partycypacji w tej sferze życia społecznego. Należy oczywiście pamiętać o tym, że wywiady przeprowadzono z osobami, które reprezentują kulturę, w jakimś stopniu przynajmniej, instytucjonalną, a więc tylko jedną ze sfer tego sektora życia społecznego. Oznacza to, że chociaż zgadzamy się z tym, iż szkoła słabo przygotowuje do uczestnictwa w kulturze, oraz z tym, że deficyt ten może wpływać na brak potrzeb korzystania z kultury, to jednocześnie jest bardzo prawdopodobne, że to ostatnie realizuje się w działaniach nieformalnych, rozgrywających się poza sferą zarządzaną przez państwo i organizacje pozarządowe.

Powodem niekorzystania z oferty instytucji kultury niekoniecznie musi być jednak brak potrzeby tego rodzaju partycypacji. Nasi respondenci zwracali też uwagę na to, iż źródłem owej absencji może być też niedostępność tego, co proponują organizatorzy życia kulturalnego pewnym kategoriom jednostek. Niedostępność wynikająca przede wszystkim z kosztów, jakie pociąga za sobą możliwość korzystania z tego rodzaju oferty.

R: *Myślę, że tutaj może być dostępność do tej kultury chociażby przez, patrząc też tutaj pod względem naszym i organizacji czasami koncertów powiedzmy, jakichś większych eventów, że jest to progiem takim, który przeszkadza w tym uczestnictwie, jest na przykład cena proponowana biletów. Jest chęć uczestnictwa, ale często po prostu te osoby, które chciałyby, to niestety nie korzystają, ponieważ cena tutaj jest, że tak powiem, za wysoka.*

Jak jednak zauważają nasi rozmówcy, wskazywanie na bariery o charakterze finansowym nie jest do końca zgodne z prawdą. Bariery te nie są bowiem tak wysokie, aby nie można było ich pokonać, zaś sami organizatorzy życia kulturalnego starają się je eliminować, zawsze gdy mogą być one przeszkodą w kulturowej partycypacji.

R: *Nie postrzegam tego jako brak pieniędzy, bo niektórzy mówią: a dzieci biedne nie mają pieniędzy. Ale bilet kosztuje 10 złotych. I to dziecko wyda raz do roku 10 złotych, bo my nie chcemy więcej. Raz w roku niech przyjdą. Tylko tyle chociaż. No to przecież taki wydatek to nie jest. Zresztą my z chęcią fundujemy dla najbiedniejszych te gratisy, tak że tutaj jesteśmy tak otwarci na różne takie sytuacje życiowe.*

Dlatego też animatorzy i edukatorzy, poszukując przyczyn absencji odbiorców w proponowanych przez nich działaniach, wskazują też na nieefektywność swoich wysiłków, mniej lub bardziej otwarcie przyznają się do tego, że nie bardzo wiedzą, jaka jest przyczyna tego zjawiska:

R: *No jakoś tak jest, że nie przychodzą (...). No na pewno jest, no można tak powiedzieć, że faktycznie nie przychodzą, trudno ich tak. No ale to na pewno też ma wiele przyczyn [zastanowienie] w tym, że na przykład są zagonieni pracą czy czym innym.*

R: *Myślę, że dotarcie do odbiorcy. I jakby zachęcenie go, że działania, które proponujemy, naprawdę są dobre. Że warto. Z tym jest tutaj naprawdę ciężko. Myślę, że trzeba ich wręcz prosić i tutaj... Żeby cokolwiek tutaj zaistniało.*

Źródeł tej bezradności instytucji i organizacji pozarządowych wobec absencji uczestników część naszych respondentów upatruje w nieobecności zwyczaju diagnozowania potrzeb kulturalnych. Wskutek tego zaniedbania realizowane przedsięwzięcia są nietrafione i zamiast przynosić satysfakcję wszystkim zaangażowanym w nie stronom – frustrują.

R: *Myślę, że jednak tym głównym powodem jest taki brak ciągłości, taki brak zdiagnozowania potrzeb osób, uczestników, czy potencjalnych uczestników, życia kulturalnego. Czasami tak się szarpiemy, przygotowujemy pewne przedsięwzięcie, ono jest krótkie, jakieś wielkie wydarzenie, a ono potem znika.*

Jeszcze inni wskazują na brak profesjonalizmu w relacjach z publicznością oraz na rutynę, okrzepnięcie w pewnych przyzwyczajeniach, z których bardzo trudno jest zrezygnować.

R: *Wydaje mi się, że większym problemem niż dofinansowanie jest problem też niskiej świadomości tematyki z obszaru budowania publiczności, budowania widowni wśród [szmer] kultury. To jest często przywiązanie do jakichś swoich, po prostu zakorzenionych [szmer], do pewnych schematów i zapominania o tym, dla kogo się to robi.*

5.2. ŹLE FUNKCJONUJĄCE INSTYTUCJE KULTURY

Dwa powyższe głosy krytyczne są dobrym wprowadzeniem do kolejnego problemu, który nasi respondenci traktowali jako poważną przeszkodę w realizowaniu swoich zamiarów. Tym problemem jest złe, nieefektywne, niewydolne zarządzanie instytucjami kultury, zwłaszcza tymi, które są jednostkami samorządowymi lub narodowymi. Instytucje tego rodzaju przeciwstawiane są tym niezależnym, działającymi obok fundacji i stowarzyszeń.

R: *Największy problem to jest pewna niefunkcjonalność instytucji kultury w pewnych instytucjach. (...) Na przykład kwestia zatrudnienia w instytucjach, to jest zupełnie inna bajka, ale tak. Współpracując z teatrem*

niezależnym, rozmawiamy z dyrektorem teatru, który potem przyjeżdża i rozkłada sprzęt, a jeśli rozmawiamy z teatrem instytucjonalnym, to jest cała procedura tego, żeby piętnaście osób przyjechało i rozłożyło jedną dekorację po to, żeby potem jeszcze doszło do podpisania osiemnastu stron umowy. A tak naprawdę efekt jest taki sam.

I chociaż trudno tę wypowiedź potraktować jako prawdziwą w odniesieniu do wszystkich instytucji kultury, a w przypadku wielu z nich byłaby wręcz krzywdząca, to wskazuje ona na istotny problem. Jest nim specyficzna forma etatyzmu, prowadząca do tego, że państwo, przejmując opiekę nad instytucjami kultury, sprawia, iż przestają one wypełniać swoje funkcje statutowe, a stają się miejscami socjalnymi, dającymi zatrudnienie wielu osobom, ale też całkowicie nieefektywnymi w realizacji powierzonych im zadań. Fakt ten można traktować jako zjawisko negatywne czy wręcz jako patologię trawiącą instytucje kultury, ale dokonując jego oceny, należy wziąć pod uwagę i jej źródło, i kontekst, w jakim jest ona wypowiedzana. Ocena ta jest bowiem formułowana przez przedstawiciela NGO, w sytuacji daleko posuniętej prekarności rynku pracy¹⁶. Nie może więc ona być w pełni obiektywna, bo stałe zatrudnienie jest dziś rodzajem Świętego Graala, o którego zdobycie ubiega się wiele osób zajmujących się kulturą, formą rzadkiej, a przez to cennej nagrody, która z konieczności musi budzić silne emocje. Nie oznacza to jednak, iż problem traktowania przez część osób zatrudnionych w instytucjach kultury swojego miejsca pracy jako przede wszystkim *ochronki* zapewniającej podstawowe bezpieczeństwo socjalne jest błahy. Przeciwnie, jego obecność powoduje bowiem – na co zwraca uwagę kolejny respondent – iż instytucje tego rodzaju preferują stabilność i rutynę, stawiając je przed tworzeniem rzeczy nowych i wartościowych.

R: *Tak, wydaje mi się tak, że jest taki problem, ale on dotyczy, to jest brak otwartości. (...) na przykładzie [nazwa instytucji], który działa już, że tak powiem x czasu, widzimy, że to jest największym zabójcą, że cały czas są ci sami ludzie, którzy absolutnie nie rozumieją potrzeb, to, że oni mają tam ileś pieniędzy do wydania i muszą coś zrobić, prawda. I to jest tutaj największym problemem. Jakby się to tak fajnie otwierało, to myślę, że ludzie też by inaczej do tego reagowali.*

Powyżej zasygnalizowane kwestie powiązane są z innym, zbieżnym z nimi problemem, a mianowicie z deficytami dobrze wykształconych, profesjonalnych kadr, które mogłyby właściwie zarządzać instytucjami kultury, sprawiając, że ich funkcjonowanie byłoby bardziej efektywne.

R: *Największym problemem kultury ogólnie to jest brak, może nawet nie brak, może niedostatek odpowiednio wykształconych kadr, które by tą kulturą zarządzały i które by tę kulturę, kolokwialnie mówiąc, wyciągały za uszy do góry, prawda? Jest dużo instytucji, które działają tak jak działają tylko dlatego, że są źle zarządzane, a mogłyby być zarządzane lepiej, gdyby po prostu te kadry zarządcze... no były lepsze, kolokwialnie mówiąc, prawda?*

R: *Brak narzędzi pracy w kontekście takim, że my nie szkolimy na przykład menedżerów kultury, przepraszam, my szkolimy, ale nie uczymy ich tego, co oni potrzebują do efektywnego zarządzania projektami, do efektywnego zarządzania ludźmi. Dyrektorzy instytucji, że tak powiem po kursach doszkalających [śmiech] nie potrafią zarządzać zespołem na przykład.*

¹⁶ Guy Standing, 2011, *The Precariat: The New Dangerous Class*, Bloomsbury Academic, London, New York.

5.3. BRAK WSPÓŁDZIAŁANIA MIĘDZYSEKTOROWEGO

Niezwykle często poruszonym problemem, bardzo istotnym dla uczynienia działań animacyjnych i edukacyjnych bardziej powszechnymi i efektywnymi, jest brak współdziałania pomiędzy osobami oraz instytucjami reprezentującymi różne sektory życia społecznego.

R: *Przede wszystkim brak współpracy, nieumiejętność współpracy w ramach kultury, czyli pomiędzy kulturą, edukacją, turystyką, sportem, sektorem kreatywnym a sektorem instytucji kultury i sztuki.*

R: *Ta kultura masowa, kultura wysoka [szmer], taka kultura obywatelska, oddolna... że te wszystkie światy się tak rozjechały jakoś totalnie. I tak nawet nie zachodzą na siebie. I tak mi się wydaje, że nawet za komunizmu, że przepływy między tymi obszarami były większe i że to było jakieś takie bardziej... no nie wiem, jak to powiedzieć. Trudno mi jest to określić.*

Ta ostatnia wypowiedź, choć nieco nostalgiczna, zwraca uwagę na niezwykle istotną kwestię. Inicjatyw animacyjnych i edukacyjnych w różnych sferach życia jest dziś bardzo dużo, ale problemem jest to, że nie bardzo one z sobą korespondują. Prowadzi to, z jednej strony, do redundancji pewnych działań (czego najlepszym przykładem są prowokowane przez programy grantowe specyficzne mody na kategorie społeczne, z którymi należy pracować, takie jak zmarginalizowani i wykluczeni, osoby starsze, dzieci z postsocjalistycznych ośrodków wiejskich i miejskich, które przeżyły ekonomiczną degradację itd.), a z drugiej sprawia, iż na mapie potencjalnych aktywności tego rodzaju pojawia się wiele białych plam. Powyżej cytowanemu respondentowi wtóruje inny, apelujący o korelowanie z sobą działań animacyjnych i edukacyjnych, zarówno w kontekście lokalnym, jak i ogólnopolskim.

R: *Wie Pani co, jeszcze jest za mały zakres kooperatywy międzyinstytucjonalnej, i to dopiero jakby raczkuje, czyli takiej wymiany myśli wymiany w działaniu, wzajemnych praktyk, korelowania na przykład w poszczególnych miastach z instytucjami, dogadywania się kto w jakim zakresie pracuje, żeby pewnych rzeczy nie powielać.*

Problem braku współpracy międzyinstytucjonalnej jest widoczny szczególnie w przypadku deficytów kolaboracji pomiędzy instytucjami kulturami, NGO i szkołami. Nasi respondenci wskazują przy tym, iż ten brak współdziałania ma swoją przyczynę najczęściej po stronie instytucji edukacyjnych. Te ostatnie albo po prostu nie korzystają z oferty przygotowanej przez instytucje kultury i organizacje pozarządowe:

R: *Jednym z przykładów są szkoły, instytucje edukacyjne, które mogłyby z nami współpracować. W tych nielicznych przypadkach, kiedy to się dzieje, to jest niezwykle, co się robi – podczas takich warsztatów czy też zajęć wspólnie jakoś ze szkołą przygotowanych. Ale najczęściej tak się nie dzieje. Szkoły najczęściej z tego nie korzystają.*

albo nie są w stanie z niej skorzystać ze względu na absurdalne przepisy określające liczbę godzin, którą można w trakcie roku szkolnego wykorzystać na rozwijanie poza szkołą potrzeb kulturalnych i uczestnictwa w kulturze.

R: *Jest to problem w edukacji szkolnej. Ja bym tu widziała taki problem. Spotykamy się z taką barierą na przykład teraz, że gimnazjum, liceum nie przychodzi do filharmonii, ponieważ mają tak zwane liczenie*

godzin. Liczenie godzin wygląda to w ten sposób, że musi być w danym roku tyle i tyle fizyki, tyle i tyle matematyki, tyle i tyle. W momencie kiedy szkoła wychodzi do filharmonii, to im te godziny przepadają. I muszą je odrobić. Są oczywiście w szkołach przedmioty, tam chyba wiedza o kulturze, tak się taki przedmiot nazywa, tylko to jest sucha wiedza.

Poruszany tu wątek funkcjonowania poszczególnych sektorów życia społecznego jak samotnych wysp, pomiędzy którymi nie dokonuje się wymiana i które strzegą, nieco na siłę, swojej autonomii, doskonale podsumowuje poniższa wypowiedź, której autorka wskazuje na konsekwencję tego swoistego izolacjonizmu.

R: *I mnie się wydaje, że problemem kultury w Polsce jest nieprzenikalność środowisk. Z jednej strony te środowiska artystyczne między sobą się słabo komunikują, ale z drugiej strony też kultura na wysokim poziomie, elitarna, nie trafia pod strzechy. (...) każde spotkanie zaczynam od tego, kto był już w [nazwa instytucji], która jest rozpoznawalną marką na pewno w Polsce, a już na pewno przez elity związane ze sztuką współczesną – cokolwiek by to miało znaczyć. I się okazuje, że jak ktoś przyjeżdża z miejscowości oddalonej o 30 czy 40 km od [nazwa miejscowości], to jest pierwszy raz w tym miejscu. Jak zadaję pytanie, jakich artystów znają – nie znają żadnych. Ja nie mówię, że mają znać... znaczy tak, oczekiwałabym, że w [nazwa miejscowości] znają nazwisko Leona Tarasewicza – nie znają. Oczekiwałabym, że potrafią wymienić jedno nazwisko – Magdalenę Abakanowicz czy Nowosielskiego. Nie znają.*

Powyższy, dramatyczny w swojej wymowie, cytat ilustruje zjawisko nieco bardziej uniwersalne niż słaba znajomość sztuki współczesnej wśród odbiorców. Jego właściwy sens to próba wskazania na konsekwencje, jakie niosą z sobą daleko posunięty podział pracy i specjalizacja zawodowa. Prowadzą one do tego, iż każdy z nas funkcjonuje w nieco odmiennym świecie i to, co dla niektórych jest oczywistością, podstawowym, kanonicznym rodzajem wiedzy, którym każdy powinien dysponować, okazuje się całkowicie nieznanym innym. To namnażanie światów, w których funkcjonujemy, związane również z indywidualizacją życia społecznego, tym bardziej czyni koniecznością pociągnięcie powiązań pomiędzy nimi i wymusza wręcz potrzebę kooperacji podmiotów reprezentujących odrębne sektory systemu społecznego.

5.4. GRANTOZA

Nasi rozmówcy zwracali również uwagę na problem, który bardzo często powraca w dyskusjach nad działaniami animacyjnymi i edukacyjnymi, a mianowicie na konieczność podporządkowania logice projektowej. Chodzi tu przede wszystkim o to, że nawet w przypadku działań instytucji kultury większość przedsięwzięć jest realizowana na podstawie krótkoterminowych (1–2-letnich) grantów, które w znaczący sposób wpływają na jakość działań, wykluczając ponadto te, które wymagałyby ciągłości, długotrwałości, by mogły przynosić pożądane rezultaty. Projektowość jest krytykowana jako rodzaj uniwersalnego reżimu, w którego obrębie toczą się dziś działania animacyjne i edukacyjne, ale również z bardziej konkretnych powodów. Jednym z nich jest przypadkowość.

R: *Od projektu do projektu, na co nam się uda pozyskać pieniądze, to realizujemy. Jak na jakiś świetny spektakl z świetnymi działaniami edukacyjnymi czy animacyjnymi, to robimy. Jeżeli nie, to zostawiamy. Trochę taki rodzaj przypadkowej działalności, mam wrażenie. Nawet tutaj, w ramach programów Ministra czasami dostajemy dofinansowanie na projekt, który jest mniej wartościowy dla nas niż inny, który złożyliśmy. I to zwykle jest taki krótki okres realizowania czegoś, potem to gaśnie, nie możemy sprawdzić, czy faktycznie dokonała się jakaś trwała zmiana.*

Powyższa wypowiedź w sposób wyrazisty wskazuje, iż konsekwencją działania w logice projektowej jest nie tylko brak ciągłości, niekonsekwencja, ale także, przede wszystkim, brak kontroli nad tym, co się robi. Ośrodek tej kontroli jest bowiem umieszczony poza zasięgiem animatorów i edukatorów, tam gdzie decyduje się o przyznawaniu grantów. To z kolei pociąga za sobą realizowanie takich przedsięwzięć, na które otrzymuje się pieniądze, a nie tych, które uznaje się za najbardziej wartościowe, czy tych, które chciałyby się kontynuować, a także – co nie mniej ważne – porzuca się już rozpoczęte projekty tylko dlatego, że nie otrzymały one dofinansowania. Wszystkie te niechciane konsekwencje obniżają z kolei szanse na wywoływanie trwałych zmian, każą zaś zadowolić się tymi płytszymi, bo opartymi na krótkoterminowych działaniach. Warto zwrócić uwagę również na to, że logika projektowa wymusza specyficzne strategie dostosowawcze – zwłaszcza w przypadku tych inicjatyw, które realizuje się wyłącznie dzięki środkom pozyskiwanym w trakcie konkursów grantowych. Polegają one na jednoczesnym składaniu kilkunastu aplikacji, tak aby zabezpieczyć możliwość funkcjonowania stowarzyszenia lub fundacji. To z kolei pociąga za sobą przypadkowość działań i ich losową jakość, bo trudno sobie wyobrazić przygotowanie jednocześnie kilkunastu równie dobrych aplikacji grantowych.

Projektowość albo – jak malowniczo nazywają to zjawisko nasi rozmówcy – *grantoza* ma też inną negatywną konsekwencję: nie daje ona szansy na poprawę, nie pozwala na korygowanie popełnianych błędów, bo faworyzuje działania o charakterze jednorazowym i krótkotrwałym.

R: To jest temat rzeka. I, jak już poruszyliśmy tę wrażliwą strunę, to przede wszystkim projekty grantowe same w sobie nie gwarantują nam ciągłości. I zwyczajnie ciężko właśnie... ewaluować jakiś projekt zwyczajnie dlatego, że nie ma szans na to, żeby się poprawić.

Ten sam respondent zwraca uwagę również na inną kwestię związaną z projektowością, a mianowicie na fakt, iż wymusza ona zajmowanie się nie tylko tym, co stanowi istotę działań animacyjnych i edukacyjnych, a więc pracą z innymi, ale wymaga ogromnej pracy biurokratycznej, związanej zarówno z tworzeniem aplikacji grantowych, sprawozdawczością, jak i z rozliczaniem otrzymanych w konkursach środków.

R: Jeżeli chodzi o projekty kulturalne, bo mówię tylko o takich. O edukacji kulturalnej. Ilość... ilość papierologii yy... jest niewspółmierna do tego co... [śmiech] do pieniędzy, które można zdobyć zwyczajnie. Znaczący mówię nie tylko o ministerialnych, ale i o miejskich projektach.

Wtórują mu inni respondenci:

R: Myślę, że jest słabo dofinansowana, że my musimy ciągle pisać wnioski. Oczywiście my możemy to robić, ale jeżeli nam tylko ma to zabierać dużą część czasu naszej praktyki naszej pracy, to jest coś nie w porządku, to po pierwsze.

R: (...) powiem coś bardzo banalnego, ale mam wrażenie, że taka papierologia. (...) czasami jest tak, że rzeczywiście te strony formalne tak pochłaniają... czasami się zastanawiamy, co jest istotniejsze przy realizacji projektu [szmer] nie ma takiego problemu przy Ministerstwie Kultury. Zauważyłam, że tutaj [szmer] są kwestie merytoryczne, natomiast różnie to bywa w przypadku takich mniejszych dotacjobiorców.

Ten wątek, a więc nadmiernego skomplikowania i aplikacji grantowych, i sprawozdawczości pojawia się w wypowiedziach naszych respondentów bardzo często. Problem ten jest szczególnie uciążliwy

dla małych organizacji pozarządowych, gdzie nie ma wyspecjalizowanych osób zajmujących się obsługą prawną, księgowością, prowadzeniem dokumentacji działań i gdzie obowiązki te spadają na osoby, które powinny się zajmować kwestiami merytorycznymi. To z kolei odbiera im czas i zużywa energię, które mogliby wydatkować na działania będące sensem ich pracy.

Animatorzy i edukatorzy zwracali też uwagę na inny wymiar biurokratyzacji kultury związanej z reżimami projektowymi, w których obrębie ona funkcjonuje. Jest nim dominacja ilościowych kryteriów przy ocenie i wniosków, i przedsięwzięć, wkładanie się logiki efektywnościowej do myślenia o kulturze, fetysyzowanie mierzalnych efektów. Ta *policzalność kultury*, jako dominująca forma mówienia o niej, nie jest tylko domeną urzędników, ale – jak zauważa jeden z naszych rozmówców – również innych sfer, na przykład dyskursu dziennikarskiego.

R: Jeżeli się kulturę zaczyna traktować tabelkowo, w sensie takim, że ilość użytkowników. Jeżeli to będzie wyznacznikiem wartości, to to jest niebezpieczne i to będzie problem. I niestety w jakichś takich... nawet w rozdaniach finansowych... wiadomo, lista odbiorców... wiadomo, że to musi do kogoś trafiać, to nie jest takie coś, że [myśli] ktoś będzie realizował projekty, których nikt nie będzie oglądał, ale drugiej strony, jakby, wartościowanie tego, że... ok, to tutaj będzie 5 tysięcy ludzi, a tutaj 500, to lepiej zainwestować w te 5 tysięcy, bo tam będzie większa ilość odbiorców. Ja widzę w tym niebezpieczeństwo i ja nie mówię tylko o instytucjach, które przyznają granty. Chodzi też o podejście dziennikarzy, którzy starają się opisywać kulturę. Oczywiście nie wszyscy, ja nie chcę tutaj tak generalizować, ale obserwuję to zjawisko, i też u nas, w małym miasteczku, gdzie, posłużę się przykładem, byliśmy porównani do orkiestry dętej, jako teatr... że orkiestra dęta... jest 70 osób w orkiestrze dętej i że, jak oni są na ulicy, to są głośno, i że ich może usłyszeć tysiąc osób naraz. To jest takie porównanie, jakby, ja w ogóle nie wiem, jak z tym dyskutować.

Dosyć uderzające jest w tej wypowiedzi poczucie bezradności wobec tego dominującego, ilościowego, dyskursu, poczucie, iż jest on rodzajem niedyskutowanej oczywistości, z którą nie da się polemizować. Nieodparty argument, iż można czegoś zrobić więcej za mniejsze pieniądze, jest kolejnym przejawem tego, jak silnie sfera kultury podporządkowana jest myśleniu w kategoriach rynkowych. Z tymi ostatnimi zaś trudno polemizować, bo są one dla wielu po prostu rzeczywistością, dla której nie ma alternatywy.

Na inną, dosyć paradoksalną, konsekwencję *grantozy* zwraca uwagę kolejny respondent. Według niego animatorzy i edukatorzy fetysyzują dotacje jako coś, o co należy walczyć i zabiegać (i to nie tylko dlatego, że pozwala to na przetrwanie, ale też dlatego, że ich zdobywanie jest formą wywiązywania się z norm obowiązujących w tym środowisku). Powoduje to, iż tych, grantowych pieniędzy jest zbyt dużo w stosunku do liczby sensownych projektów. To z kolei sprawia, iż tego rodzaju środki są marnotrawione, wydawane nie tak, jak być powinny.

R: Według mnie kultura boryka się przede wszystkim z brakiem pieniędzy, ale w tej chwili, to również w stowarzyszeniu, ludzie, którzy się zajmują kulturą, są za bardzo zwróceni ku dotacjom. Po prostu jesteśmy rozkapryszeni i tak jakby przeinwestowani programami, które, czy środkami, które są nagle wydawane, bo trzeba je wydać. Te pieniądze bardzo często trafiają tam, gdzie nie powinny. Tak że z jednej strony brakuje pieniędzy, a z drugiej strony te pieniądze są rozdawane i dysponowane nie tak jak trzeba.

Powyższy cytat wydaje się nam bardzo trafny, chociaż forsuje dosyć niewygodną dla środowiska animacyjnego i edukacyjnego tezę. Problemem są w nim pieniądze, ale jego źródłem nie jest ich brak, ale raczej to, że są niewłaściwie wydawane. Wina za ich nieefektywne wydatkowanie nie leży jednak

tylko i wyłącznie po stronie organizatorów, ale również po stronie mało solidarnego zachowania samego środowiska zajmującego się kulturą. Zdajemy sobie sprawę z tego, że takie postawienie sprawy może zostać potraktowane jako wyraz skrajnej naiwności, ale najbardziej optymalnym środkiem rozwiązania tego problemu byłoby upowszechnienie postawy samoograniczania się w liczbie składanych aplikacji w taki sposób, aby zarówno zapewnić należytą jakość realizowanych za ich pomocą projektów, jak i umożliwić dostęp do tego rodzaju środków większej liczbie podmiotów. Problemem jest też niewątpliwie to, że na rynku dotacyjnym dominuje kilka dużych podmiotów (zarówno instytucji samorządowych, jak i pozarządowych), które, zgodnie z *efektem Mateusza* i zasadą *Winner-take-all*, są niezwykle efektywne w pozyskiwaniu środków dotacyjnych, a tym samym pozbawiają dostępu do nich innych o nie aplikujących. Ten problem można rozwiązać w stosunkowo prosty sposób (piszemy o tym w części poświęconej ocenie Programu *Edukacja kulturalna* w piątej części niniejszego raportu), ale uderzające jest to, jak silnie neoliberalne, efektywnościowe zasady obecne są również w polu kultury, w jak niewielkim stopniu środowisko z nim związane jest zdolne do zachowań opartych na zasadzie solidarności.

Na inny wymiar nieefektywności przyznawania dotacji grantowych zwraca uwagę kolejny rozmówca, dla którego problemem jest brak konsekwencji. Polega on na tym, że grantodawca nie jest zainteresowany podtrzymywaniem wartościowych i ważnych dla lokalnej społeczności przedsięwzięć, które sam w przeszłości sfinansował.

R: (...) jakiś super projekt, jest bardzo fajnie prowadzony, właśnie z kimś się spotykamy i na przykład nie dostaje kolejnych dotacji, nawet z tego samego miejsca na kontynuację jakby swoich działań (...). Mimo że projekt był nominowany, dostał nagrodę czy jest doceniany, aplikujemy o kolejną edycję i nie dostaje on pieniędzy. Nawet z tego źródła, które nagrodziło, tak. Tutaj dla nas taka tendencja niezrozumiała i widzimy, że nie ma takiego, powiedziałabym, holistycznego podejścia, czyli nie ma takiego całokształtu, że jest inna komisja, inna komisja inaczej oceni i tak że widzimy, że dużo świetnych projektów ludzi przepada po prostu na przykład po roku realizacji. To jest negatywna tendencja w kulturze, bo uważam, że jak ktoś coś innowacyjnego, dobrego wprowadzi, jakąś superjakość, to, nie wiem, jakoś inaczej powinno być to rozgrywane.

Poruszona wyżej kwestia jest oczywiście konsekwencją działania w logice projektowej, która faworyzuje to, co nowe, ale wynika ona też z tego, że komisje decydujące o przyznaniu dotacji często się wahają, czy przyznać środki *znów na to samo*. Tego rodzaju tendencja jest z jednej strony zrozumiała: grantodawca chroni w ten sposób swoją autonomię i broni się przed przekształceniem swojego programu w listę płac, na której dorocznie znajdują się te same przedsięwzięcia. Z drugiej jednak strony zasadne wydaje się nam uczynienie jedną z ważnych zasad procedur konkursowych, reguły *zależności od szlaku*, która powodowałaby, iż premiovane byłyby nie tylko duże i skuteczne podmioty, ale również te projekty, które mają być kontynuowane ze względu na swój wysoki poziom, znaczenie dla lokalnej zbiorowości, społeczny respons, z którym się spotkały.

5.5. FESTIWALIZACJA I JEJ POCHODNE

Zjawiskiem silnie powiązaniem z projektowością jest to, co nasi respondenci określają mianem *festiwalizacji*. Skojarzenie tego terminu z *karnawalizacją* nasuwa się samo, chodzi tu bowiem o fetyszyzowanie, zwłaszcza na poziomie lokalnym, dużych, spektakularnych, ale też krótkotrwałych przedsięwzięć kulturalnych. Przedsięwzięć, które co prawda mają zdolność do ogniskowania uwagi

publiczności i mediów (a więc też doskonale sprawdzają się w roli marketingowej, wizerunkowej), ale z pewnością nie służą dobrze realizacji zadań animacyjnych i edukacyjnych. Te bowiem wymagają systematycznej pracy, opartej na długotrwałym kontakcie o bezpośrednim charakterze. Co więcej, nawet jeżeli przyjmujemy, iż festiwale, festyny, duże plenerowe koncerty są potrzebne (bo pełnią one funkcje uspołeczniające i integrujące, dostarczają przyjemności, a także dlatego, że odgrywają często istotną rolę inicjującą, rodząc zainteresowanie kulturą), to powodują one pojawienie się jeszcze innych problemów.

Pierwszym z nich jest to, że są one często rodzajem alibi dla władz samorządowych, które przez ich realizację dowodzą, iż kultura jest dla nich sferą istotną i ważną. Określamy je mianem „alibi”, bo organizując tego rodzaju, jednorazowe, spektakularne działania, władze samorządowe zwalniają się jednocześnie z obowiązku stałej, systematycznej pracy związanej z prowadzeniem działań edukacyjnych, z rozwijaniem lokalnego pola kultury i tej na rzecz zmniejszania nierówności dostępu do niego.

R: Żyjemy w takim trybie festiwalowym, że bardzo ciężko jest nam po prostu realizować, że no festiwal jest jednym z narzędzi, w którym kultura jest i upowszechniona, i [zakłócenia] kultura się rozwija, ale wydaje mi się, że dużo trudniej jest zrobić coś takiego wieloletowego, wieloletniego i niekameralnego, znaczy bardziej kameralnego.

Drugim jest to, że te duże imprezy są kosztowne, a więc często pochłaniają lwią część środków przeznaczonych na finansowanie kultury przez samorządy, a tym samym odbierają je podmiotom prowadzącym mniej spektakularną, ale być może istotniejszą w długiej perspektywie czasowej, działalność animacyjną i edukacyjną.

R: To jest też, że bardzo się lubi ogromne pieniądze dawać na festiwale, na jakieś ogromne właśnie „roki”, a nie dostrzega się takich małych rzeczy, i organizacji pozarządowych w Polsce, które robią, robią fantastyczne programy i projekty, które naprawdę muszą zmagać się, żeby się przebić przez ten język trochę już skostniałej sztuki, że wiadomo, jakie teatry są finansowane, jakie spektakle będą. Wszystko jest takie spektakularne, na zewnątrz widoczne. Natomiast te rzeczy, które robią organizacje pozarządowe, czasem w ogóle nie mają siły przebicia, a szkoda, bo to są też bardzo piękne rzeczy. Powstają w małych środowiskach [szmer] zespołów, które są, że tak powiem, instytucjami, tylko jakimś ludźmi, którzy mają jakąś wielką pasję i miłość do tego, co robią, i chcą zmieniać świat.

Problem festiwalizacji pozwala zauważyć kolejną kwestię, która utrudnia prowadzenie działań animacyjnych i edukacyjnych, a dokładniej efektywnego *fundraisingu*. Mamy tu na myśli to, iż potencjalni sponsorzy i darczyńcy wolą finansować to, co duże i spektakularne, to, co bezpośrednio zwiększa ich widzialność i może zostać użyte jako środek wytwarzania wizerunku, niż małe, kameralne, dyskretne działania edukacyjne i animacyjne.

R: (...) przy niektórych projektach jak ja starałam się jako taki fundraiser pozyskiwać fundusze i dzwonię po różnych firmach, proponując te inwestycje w nasze kulturalne projekty, no to kultura nie jest takim mocnym, namacalnym tworem jak na przykład sport i on... Kiedyś dostałam taką informację zwrotną od producenta pewnej marki samochodów, że my nie jesteśmy do końca ich targetem. A na pytanie, jaki jest ten target, bo może niektóre nasze działania się wpisują w to, to on mi powiedział, że to chodzi właśnie o księży i o sport (...), tak naprawdę ja jestem przekonana, że długofalowo na pewno kultura daje większe efekty, długofalowo, bo to nie są takie efekty jak na przykład skok Małysza, szybko, tylko to są długofalowe efekty, i to silniejsze niekiedy może dać takie działanie. Ja wiem po tym, ponieważ niektórzy

nasi uczestnicy z różnego rodzaju warsztatów, kilka lat temu ludzie byli w liceach, a teraz są to ludzie, którzy powiedzieli, że dzięki na przykład warsztatom to stwierdzili, że pójdą do Łódzkiej Szkoły Filmowej i są studentami, i się realizują.

5.6. KŁOPOTY Z TOŻSAMOŚCIĄ

Na zakończenie tego fragmentu raportu, dotyczącego identyfikacji najważniejszych, według naszych rozmówców, problemów dotyczących kulturę we współczesnej Polsce, warto zwrócić uwagę na kwestię fundamentalną, a mianowicie na identyfikowane przez respondentów kłopoty z tożsamością. Ich źródłem, co do czego są zgodni, są przede wszystkim, sygnalizowane już wcześniej, gwałtowne zmiany, jakich dziś doświadczamy, przede wszystkim te związane z globalizacją, z narastającą relacyjnością współczesnego świata. Zjawiska te w opinii animatorów i edukatorów są podwójnie groźne. Z jednej strony pociągają one za sobą homogenizację kultury, wypłukiwanie jej z lokalnych różnic. Z drugiej zaś prowadzą do deprecjonowania tego, co lokalne, za czym idzie zaniedbywanie rodzimych tradycji i dorobku.

R: *To jest taka utrata takiej naszej tożsamości. Nie chcę tu absolutnie [śmiech] wyjść na jakąś nacjonalistkę, absolutnie. Ale zachłystywanie się tym, co nie jest koniecznie nasze, nie jest koniecznie dobre, to jest takie zagrożenie, tak mi się wydaje. Mamy dużo do powiedzenia, mamy wartości, które należy chronić i chyba tutaj na tym trzeba się skupić.*

R: *Czyli tak naprawdę gonienie Zachodu, który tak naprawdę został wypromowany. I niezauważanie tego, co mamy u siebie fajnego i dobrego, bo czy to będzie nasz folklor, który jednym się kojarzy z kiczem, a drugim się kojarzy, że właśnie z jakiegoś powodu przez lata i też na zachodzie słynęliśmy.*

R: *Moje myślenie jest takie, a nie inne, że mi szkoda tego, że dążymy do unifikacji. Ja jako animator właśnie nie lubię tego nurtu globalizacji i takiego uciekania od tradycji i traktowania czegoś, co jest tradycyjne, to jest złe, bo niestety dużo osób z mojego pokolenia i tych osób 30-latków animatorów ma tą skłonność, że już wszystko, co było, było beznadziejne, a tylko to, co jest teraz, jest super, a moim zdaniem najlepsze i najciekawsze jest równowaga, ja nie uciekam od użytkowania Internetu i interaktywnych form, ale nie uważam, żeby kaligrafia była czymś passé i niepotrzebnym, i nudnym.*

Te niepokojące zmiany wzmacniają też te zjawiska, które są dziś szeroko dyskutowane jako jeden z najważniejszych problemów społecznych, a mianowicie rozwarstwianie się społeczeństwa, przekształcanie go w silnie rywalizacyjną zbiorowość, w której przestają być obecne zaufanie i solidarność, a na ich miejsce pojawia się albo *amoralny familizm*¹⁷, faworyzujący małe, zamknięte zbiorowości potykające się o ograniczone zasoby; albo wyłanianie się tego, co Bauman określił mianem *wspólnot szatniowych*¹⁸.

¹⁷ Edward C. Banfield, Laura Fasano Banfield, 1967, *The Moral Basis of a Backward Society*, The Free Press, New York.

¹⁸ „Są to wspólnoty widma, jak widma ulotne, wspólnoty *ad hoc*, wspólnoty karnawałowe, wspólnoty, do których się przystępuje po prostu przez znalezienie się w gronie innych, tam, gdzie inni przebywają, przywdziewając ewentualnie symbole wspólnych z nimi intencji, stylu bycia czy gustu”. Zygmunt Bauman, 2009, *Konsumowanie życia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 120.

R: *Myślę, że największy problem to jest polaryzacja społeczna (...), trybalizacja, czyli zaznaczanie grup, które zamykają się jakby same w sobie, identyfikują się ze sobą i właśnie, które nie chcą dialogować z jakąś inną grupą. No jeśli jeszcze dołożymy do tego ogłupiające media plus wchodzące w przestrzeń czasu wolnego centra handlowe ze swoją propozycją, no to mamy „klops”.*

R: *To, co jest między ludźmi. Ten świat, który nagle, przez te ostatnie 20 lat wolności, spowodował, że wszyscy zaczęli się uczyć konkurować ze sobą i walczyć. To jest niesamowicie wyczuwalne. Te obszary wspólnego są strasznie rzadkie: Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy, amen, kropka. I to jest świat rzeczywiście po... Ja w Polsce się zawsze czułem, w miejscu, które jest rzeczywiście... Miało misję, wizję i ku czemuś parło.*

Ten rozpad życia wspólnotowego jest definiowany jako problem również dlatego, że generuje on konflikty przybierające postać lokalnej odmiany, obecnych dziś w całym zachodnim świecie, wojen kulturowych¹⁹.

R: *Myślę, że to, co się dzieje w tej chwili, ten rozdźwięk społeczny, tak, ten to po prostu ten, który... Ja nie mam tutaj żadnych złudzeń, moim zdaniem, ten rozdźwięk, który idzie po prostu od góry. No w takim, że no wczoraj wyczytałam na przykład, że Polska Solidarna dekoruje tęczę, tak, na biało i czerwono, na placu Zbawiciela. I ja myślę, że... ja myślę no, że po prostu podział ten społeczny, tak, ta nieumiejętność dogadania się, tak, to... Jeżeli jakiś obiekt kultury, powiedzmy tak, trafia po prostu w taki wir, jest interpretowany z klucza, który, no, nie powinien być jakoś, wydaje mi się, tutaj uruchamiany, a w Polsce jest uruchamiany coraz mocniej, coraz silniej, tak, coraz, coraz więcej, coraz większe się piętrzą tutaj przeszkody.*

Ta ostatnia wypowiedź jest o tyle cenna, że stanowi jedną z nielicznych prób osadzenia działań animacyjnych i edukacyjnych w szerszym kontekście społeczno-politycznym. Jak jest on istotny, pokazują spory wokół edukacji równościowej i seksualnej toczące się dziś w Polsce. Spory te nie dotyczą tylko jakichś partykularnych kwestii (związanych z płcią, obyczajowością, praktykami seksualnymi), ale stanowią pole, na którym rozgrywa się walka o to, kim jesteśmy, jaki charakter ma państwo, oraz, co ważne, kultura. Jak się wydaje, animatorzy i edukatorzy nie powinni, nawet działając lokalnie, od tych potyczek abstrahować, bo ich rezultat, czy tego chcą czy nie, wyznacza granice swobody również ich działań, decyduje o tym, którymi z obywatelskich praw im przysługujących będą mogli oni dysponować.

¹⁹ Na temat ich pierwowzoru w amerykańskim wydaniu z lat 80. i 90. zob. Frédéric Martel, 2008, *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, A. Czarnacka, G. Majche, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa, r. 6 – *Culture wars. Nowa prawica*.

Przeprowadzone przez nas badania pokazują dwa rodzaje zjawisk. **Pierwsze z nich** to ogromne zróżnicowanie sposobów myślenia i działań kryjące się pod pojęciami *edukacja kulturalna* i *animacja kulturalna*. To zróżnicowanie wynika między innymi ze skrajnie odrębnych kontekstów, w których funkcjonują wnioskodawcy: perspektywa koła fotograficznego w wiejskim domu kultury radykalnie różni się od tej, z której ogląda świat organizator warszawskiej konferencji międzynarodowej o przemysłach kreatywnych. To ogromne zróżnicowanie działań proponowanych przez wnioskodawców jest jednak także rezultatem współistnienia w Polsce odmiennych wizji świata oraz celów i założeń dotyczących edukacji i animacji. W analizowanym Programie możemy więc znaleźć inicjatywy, których cele działania są z sobą całkowicie sprzeczne; projekty posługujące się metodami, które przez innych wnioskodawców uważane są z kolei za zaprzeczenie idei animacji; sposoby rekrutowania odbiorców, które inni oceniają jako błędne itd. **Drugie z zasygnalizowanych wyżej zjawisk** to bardzo podobne dylematy i problemy, które, mimo różnic w celach i sposobach pracy, napotykać edukatorzy i animatorzy. Są one przede wszystkim związane z podobnym otoczeniem instytucjonalnym i organizacyjnym, w którym oni funkcjonują, i dotyczą takich kwestii, jak relacje z lokalnymi władzami, szkołami, systemem finansowania działań. Obydwa rodzaje zjawisk będą się przewijać w tej części raportu, poświęconej próbie odtworzenia tego, czym są i w jaki sposób są rozumiane animacja i edukacja w Polsce, jak się je uprawia, jakie cele stawiają sobie osoby, które je realizują, a także identyfikacji potencjałów i ograniczeń obecnych w tego rodzaju praktykach.

1. CEL. PO CO EDUKOWAĆ I ANIMOWAĆ?

Analiza wniosków grantowych, zawarta w pierwszym z raportów [<http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2013/11/05/raport-badawczy-animacjaedukacja/>] pozwalała na wyciągnięcie dwóch ogólnych wniosków.

Po pierwsze, dwoma dominującymi w aplikacjach grantowych celami działań są *edukacja do sztuki* (w tym umiejętność tworzenia, budzenie zainteresowania kulturą i sztuką, poszerzanie wiedzy na ich temat oraz umiejętności korzystania z nich) oraz *provokowanie zmiany społecznej* (w niektórych przypadkach realizowane poprzez sztukę lub przy jej wsparciu), rozumiane jako budowanie więzi społecznych, pomnażanie kapitału społecznego, otwieranie kanałów komunikacji, przeciwdziałanie skutkom nierówności społecznych itd.

Po drugie, cele te się nie wykluczają, lecz bardzo często współistnieją. Niewiele odnaleźliśmy takich wniosków, w których proponuje się realizację tylko jednego z nich, w których istniałby one samodzielnie lub w których jeden całkowicie dominowałby nad drugim. O ile jednak w niektórych aplikacjach grantowych takie współistnienie *edukacji do sztuki* i *provokowania zmiany społecznej* wynika z precyzyjnie zdefiniowanej relacji między tymi celami, o tyle w innych relacja ta albo wydawała się raczej deklaratoryjna, a przez to wątpliwa, albo miała charakter niezamierzony, ujawniający się dopiero w trakcie realizacji projektu.

Wywiady telefoniczne pozwalają na dokładniejsze przyjrzenie się tym problemom. Jest to możliwe dzięki wyjściu w trakcie rozmowy poza język wniosków grantowych, co z kolei umożliwia rekonstrukcję sposobów myślenia rozmówców reprezentujących poszczególne projekty. Na podstawie informacji pozyskanych w tej części badań można głębiej wniknąć w te sposoby myślenia i pokazać istnienie korespondujących z nimi projektów, a także napięcia i dylematy wynikające z przenikania się różnych sposobów myślenia o edukacji i animacji.

1.1. CEL: EDUKACJA ARTYSTYCZNA

Choć analizowane przez nas projekty zostały złożone w programie *Edukacja kulturalna*, wiele z nich dotyczy w dużej mierze edukacji artystycznej, to jest wprowadzania do świata artystycznego poprzez stwarzanie okazji do przyswajania wiedzy i umiejętności, które umożliwiają tworzenie lub odbiór czy ocenę sztuki. Zjawisko to samo w sobie jest interesującym wskaźnikiem tego, iż edukacja kulturalna przez bardzo wiele podmiotów jest utożsamiana z edukowaniem do sztuki.

Jak potwierdzają wywiady, w programie finansowane są takie przedsięwzięcia, których celem jest:

- a.** wyrabianie kompetencji artystycznych (nauka używania konkretnego narzędzia, umiejętności, techniki) i zachęcenie do samodzielnego tworzenia lub edukowania się w kierunku artystycznym;
- b.** wyposażanie w wiedzę o sztuce (jako uzupełnianie edukacji szkolnej) i wyrabianie umiejętności krytycznej recepcji sztuki lub
- c.** ogólne zainteresowanie sztuką, przełamywanie barier oddzielających ludzi od sztuki. Przyjrzyjmy się każdemu z tych trzech rodzajów projektów.

Ad a.

Projekty, w których dominującym celem jest właśnie wspieranie kompetencji artystycznych, często kładą akcent na naukę konkretnych umiejętności – technik plastycznych, muzycznych, teatralnych, filmowych, ale też najróżniejszych, innych rodzajów umiejętności pozwalających tworzyć. Nie znaczy to, że nie pojawia się w nich próba kształtowania szerszych kompetencji kulturowych czy społecznych lub że brak w nich prób przeobrażania działania w medium zawiązywania nowych relacji międzyludzkich. Tego typu skutki pracy edukacyjnej i animacyjnej są tu jednak drugoplanowe oraz podporządkowane głównemu celowi, którym jest rozwijanie różnorodnych kompetencji artystycznych.

R: Te warsztaty designu właśnie kształciły kompetencje artystyczne, ponieważ były... no były poświęcone designowi. Konkretnie zadania uczestnicy wykonywali. Projektowali konkretne przedmioty. Uczestniczyli przede wszystkim studenci architektury, ale też młode osoby zajmujące się designem. I tutaj raczej chodziło o kształtowanie konkretnych umiejętności.

R: Z samych warsztatów, to tutaj jak najbardziej (...) kompetencje artystyczne, myślę, że przede wszystkim. Społeczne... społeczne jakby mniej (...) uczestnicy w ogóle są może nie tyle zamknięci w sobie, ale są tak skoncentrowani na tym, co robią, i na tym żeby to było jak najlepsze, i właśnie pod względem artystycznym szczególnie, żeby te rysunki były dopracowane i żeby ta scenografia wyglądała fajnie i żeby później przy montażu filmu to wyglądało naprawdę profesjonalnie, tak że tutaj myślę, że artystyczne walory jak najbardziej wynoszą z warsztatów.

R: W pierwszym roku było tak, że w ogóle mieli się nauczyć szablonu, czyli tym, czym jest szablon, bo to chodzi o to, że dzięki szablonowi można łatwo powielić jakiś obraz na, w wielu miejscach. (...) No jest to dosyć skomplikowane, bo wycięcie tego sześciokątnego szablonu jest dość skomplikowane (...) najpierw trzeba dużo się nad tym zastanowić, dobrze to przemyśleć, żeby to wykonać prawidłowo, że jak

to się odbije na ścianie, to żeby jedno z drugim się zgadzało. (...) Prócz tej technicznej rzeczy, to jakby też nauczył ich o tym myśleć, żeby też sami decydowali o tym, w którym momencie co i jak, kiedy wycinać, żeby nie było tego błędu i że jak popełnią ten błąd, żeby zrozumieli, że już czegoś tam nie da się odwrócić. No właściwie na tym to polegało. No to też by było chyba na tyle.

W tego typu działaniach pojawia się też tendencja do oceniania rezultatów warsztatów przez pryzmat tego, czy doprowadziły do udanego wydarzenia artystycznego, do udoskonalenia umiejętności artystycznych, czy też do podniesienia jakości dzieł tworzonych przez uczestników. Oto kilka przykładów. Pierwszym będzie projekt polegający na wciąganiu młodych ludzi do świata muzyki i na zachęcaniu ich do grania na rozmaitych instrumentach muzycznych. Jego sukces jest mierzony przez jego koordynatorkę tym, że rodzice po warsztatach zakupili dzieciom instrumenty i zdecydowali, iż opłacą z własnej kieszeni kolejne edycje kursu.

R: *Zasadniczą częścią są to warsztaty artystyczne dla dzieci (...). Generalnie nie ma zajęć za darmo instrumentalnych w szkołach. (...) Akcja pokazała pełny sukces. Dzieci bardzo chciały grać, zagrały koncert, rodzice po tym koncercie stwierdzili, że kupują dzieciakom instrumenty i że skoro nie ma pieniędzy na projekt, to oni będą płacić za dalszy ciąg.*

Następne trzy przykłady dotyczą projektów teatralnych. W pierwszym z nich istotnym celem było zachęcenie uczestników do brania udziału w wydarzeniach teatralnych, a jego sukces mierzony jest także liczbą osób, które podjęły studia artystyczne.

R: *Przed wszystkim zaczęli przychodzić do teatru i uczestniczyć w innych wydarzeniach, innych zajęciach artystycznych i edukacyjnych. (...) Część osób (...) zdecydowała się iść na studia w takich kierunkach wybranych przez siebie, jakies tam studia artystyczne, przede wszystkim ASP czy Akademia Teatralna. (...) Więc na pewno ich jakies takie osobiste umiejętności, kompetencje są wzmocnione.*

Z kolei projekt, którego rdzeniem były warsztaty dla młodych ludzi oraz nauczycieli, uczące tworzenia sztuk teatralnych, zakończył się powiatowym przeglądem twórczości i konkursem. Mówiąc o jego celach i skutkach, koordynatorka zwraca uwagę na podnoszenie poziomu artystycznego i na nagrody, które wcześniej omijały uczestników zajęć, a po wzięciu w nich udziału zaczęły spływać z różnych stron.

R: *Wszystko było zogniskowane wokół (...) przeglądu twórczości amatorskiej, teatralnej, z powiatu. (...) zaczęło się to od warsztatu, przez konsultacje, i jakby punktem głównym był (...) konkurs, ale potem też promocja tych wyróżniających się spektakli w powiecie, w różnych ośrodkach. (...) poziom tych spektakli, które były przygotowywane na przegląd, jakby przez to się poprawił. (...) Te zespoły, które brały udział w konsultacjach, tak jak wcześniej nie otrzymywały żadnych nagród, tak teraz dostały, albo dostały wyższe. (...) Powiem tak – te spektakle, które u nas były na przeglądzie, one się też pojawiają na innych przeglądach tutaj w regionie, w województwie i zdobywają nagrody. (...) więc jakby tutaj okazało się, że te zespoły, które jakby też korzystały z tego, to nie zostało jakby jednorazowo spożytkowane, tylko jakby ta wiedza jest dalej przekazywana. (...) zawiązała się [też] taka grupa teatralna w ośrodku kultury, która na przykład rok temu na przeglądzie dostała tam małe wyróżnienie, natomiast w tym roku już dostali już Brązową Maskę, czyli jakby już o szczybel wyżej. Zauważa się pewien postęp.*

Podobnie jest także w projekcie realizowanym w małej miejscowości, w której marzeniem części osób jest przywrócenie działania, zawieszonego niegdyś, profesjonalnego miejscowego teatru. O efektach projektu mówi się w kontekście podnoszenia poziomu wystawianych spektakli, udziału młodzieży w olimpiadach oraz wybieranych przez nią kierunków studiów.

R: *Może niech to nie będzie koniecznie teatr profesjonalny, ale amatorski na dobrym poziomie (...), bo i nauczyciele (...) [i] mamy takich uczestników warsztatów, którzy gdzieś tam pamiętają tę sytuację, gdzie*

ten teatr funkcjonował (...).No i potem te dramaty, które powstały po tych warsztatach, no to widać było, że one są już lepsze, no może to nie takie słowo, ale już takie bardziej jakby świadome. (...) no przede wszystkim tutaj chodzi o nabycie nowych kompetencji, o naukę, żeby te nowe umiejętności też w jakiś sposób można było no przełożyć i powiem pani, że osoby, które w tamtym roku wzięły udział w tych warsztatach, w tym roku na przykład uczestniczą w olimpiadzie polonistycznej. Także no jest na pewno jakieś przełożenie, na pewno tak. I tak samo osoby, które uczestniczą w warsztatach teatralnych, uczestniczą też w konkursie recytatorskim. I w ubiegłym roku mieliśmy takie sytuacje, że nasze osoby przechodziły do tych no poziomów, bym powiedziała, międzywojewódzkich. Także no jest to przełożenie. No i co, mamy studentów, którzy po tym, po udziale w [nazwa projektu], chcą studiować, no niekoniecznie na PWST, ale też tacy są, którzy próbują zdawać, chociaż im się nie udaje, ale jak nie na PWST, to w innych uczelniach artystycznych czy na teatrologii.

Jeszcze raz należy zaznaczyć, że projekty, w których dominuje omawiany tu sposób myślenia o celach działań edukacyjnych, nie są pozbawione skutków społecznych, natomiast są one raczej niezamierzone i niekoniecznie traktowane jako istotne albo, jak w opisywanym poniżej projekcie dla dzieci, celowo ustawione na drugim planie.

R: *[to są] performansy muzyczne z udziałem niewielkich grup dzieci, które mają charakter zdarzenia artystycznego połączonego z taką formą warsztatową [oraz] koncerty muzyki współczesnej dla dzieci. (...) one mają taki walor edukacyjno-kreacyjny, bo to oczywiście, że wszystkie nasze formy mają charakter też edukacyjny, aczkolwiek nie powstają z zamysłem czysto edukacyjnym, powstają bardziej z zamysłem artystycznym, a ten wątek edukacyjny niejako sam siebie narzuca w przebiegu całego zdarzenia. (...) my musimy też z artystami pracować, to znaczy my sobie wybieramy takich, którzy nam pasują, no to nie każdego, chcemy też żeby bardzo dobrze zagraли (...) Musi to być naprawdę dojrzały, gotowy artysta. (...) czyli jakby od strony artystycznej dbamy. [Ale] Jeśli chodzi o ten wątek edukacyjny, to on jest obecny w każdym naszym działaniu (...), tylko to nie jest tak, że my tworzymy ten koncert z zamysłem edukacyjnym, zawsze tworzymy z zamysłem artystycznym, żeby fajne powstały utwory, żeby one były poważne, choć są dla dzieci, poważne w sensie, że dobrze zrobione (...).*

Ad b.

Drugą wyróżnioną wcześniej odmianą edukacji artystycznej jest ta, w której nacisk zostaje położony na przekazywanie wiedzy o sztuce i/lub wyrabianie umiejętności krytycznej recepcji sztuki. Taki cel wynika często z chęci uzupełniania przez projekt, edukacji szkolnej, traktowanej tu jako niewystarczająca lub niewłaściwie prowadzona.

R: *(...) kwestią priorytetową projektu jest edukacja młodzieży (...) zaproponowanie takiego programu, który w szkole nie funkcjonuje (...), bo jest [tylko] ta wiedza o kulturze, do której tak naprawdę pakowane są wszystkie tematy związane w ogóle ze sztuką, muzyką i tak dalej, więc jest ten temat bardzo okrojony (...). Tak, takie kształtowanie świadomości poznawczej uczestników warsztatów i mieszkańców a propos sztuki współczesnej (...) sądzę, że znalazły się osoby, które gdzieś tam dzięki temu projektowi sobie tę wiedzę poszerzyły i zainteresowały się tematem i zainteresowały się sztuką w ogóle.*

R: *To był taki kompleksowy projekt edukacyjny (...) od kilku lat galeria prowadzi taką, mogą powiedzieć, systematyczną edukację w zakresie sztuki współczesnej. Jest to na tyle istotne, że w regionie nie ma żadnej uczelni, gdzie byłaby historia sztuki czy kierunek kształcenia artystycznego związanego ze sztuką wizualną (...).*

Omawiany tutaj cel projektów edukacyjnych jest realizowany na bardzo różne sposoby – poprzez wykłady, zapewnianie możliwości aktywnego uczestnictwa w tworzeniu sztuki czy obserwowania, *na żywo*, kreujących ją artystów. Wspólnym mianownikiem projektów kładących nacisk na ten rodzaj edukacji jest to, że ostatecznym efektem ma być przygotowanie do kontaktu ze sztuką.

R: [celem projektu było] *przygotowanie uczniów do odbioru spektakli i poruszania się w materii teatru jako widz, ale też od strony teoretycznej i praktycznej, w cyklu kilkumiesięcznych zajęć, w trakcie których młodzi poznają każdy etap powstawania spektaklu od podszewki, podczas gdy próbuje się ich uposażyć w narzędzia do odbioru i refleksji nad spektaklem, tak że w rezultacie rozkręca [się] teatralnie uczniów, ale też gdzieś poza wglądem narzędziami merytorycznymi daje im rzeczywiście uczucie uczestnictwa i pozwala zobaczyć, jak to się dzieje w rzeczywistości.*

Ad c.

Trzecim celem edukacji artystycznej, rozumianej jako forma działań edukacyjnych lub animacyjnych, jest budzenie ogólnego zainteresowanie sztuką i przełamywanie barier oddzielających ludzi od sztuki. Cel ten jest rozumiany w sposób zróżnicowany. Czasem jest bliski idei zwiększania klasycznie rozumianego uczestniczenia w kulturze – frekwencji w teatrach, operach i filharmoniach oraz budowania publiczności dla swojej instytucji.

R: *To, co jest wartością dodaną takiego projektu, to jest to, że potem oni sami jeżdżą do teatru, proszę pani. Oczywiście my też organizujemy takie wyjazdy, które nie są tutaj opisane w projekcie, my się sami spotykamy gdzieś tam i zamawiamy bilety i zabieramy. (...) pojedzie, zobaczy i też nasiąknie, będzie miał inną wiedzę i możliwość dyskusji.*

Kiedy indziej cel ten rozumiany jest jako *oswajanie ze sztuką* i tworzenie pomostów między tą ostatnią a innymi obszarami życia, albo jako ukazywanie powiązań między tym, co artystyczne, i tym, co codzienne.

R: [staramy się] *łączyć te wszystkie elementy z takim życiem społecznym dziecka, czyli z jego światem. Jak (...) Święty Mikołaj wchodzi przez komin, [jest] piosenka amerykańska, jazzowa, fantastyczna, to z dziećmi rozmawiamy o ich życiu, (...) co my tam robimy, po co te święta; jak zrobiliśmy koncert tutaj urodzinowy (...) o głosach ludzkich (...), bo akurat było stulecie opery i zrobiliśmy urodziny, zrobiliśmy koncert na urodziny opery, to jednocześnie rozmawialiśmy o tym, czym w ogóle są urodziny, tak, kiedy je obchodzimy, że można obchodzić urodziny instytucji, ale można obchodzić urodziny kompozytora, my wszyscy sami, jak to świętujemy, dlaczego ta muzyka jest taka, a może być poważna, a może być taka, czyli (...) w różny sposób pokazujemy te obszary tej muzyki, ale jednocześnie wkomponowujemy w codzienność życia dziecka.*

Dla sposobu realizacji tak postawionego celu edukacji istotne znaczenie ma stosunek do wartościowania wytworów kulturowych. Rozpóciiera się on pomiędzy uznawaniem, iż wszystkie one mają podobny status, a jedynie istniejący porządek społeczny niektóre z nich absolutyzuje jako najpełniejszy wyraz ludzkiej zdolności do tworzenia (takim wytworem jest profesjonalna sztuka), a założeniem, iż czynienie takich wartościujących rozróżnień jest nieporozumieniem. Zgodnie z tym ostatnim sposobem myślenia, stosunkowo rzadkim w edukacji artystycznej, istotniejsze od dzieła jest działanie, a od wytworu kreacji – sam jej akt czy choćby podjęcie jego próby. Podobnie zróżnicowane są sposoby myślenia od uczestnika zajęć, mające burzyć bariery pomiędzy nim a sztuką. Czasami jest on traktowany jako ktoś, kto jest niekompetentny i może się czegoś nauczyć od tych, którzy są profesjonalistami. O wiele rzadziej traktuje się go jako *interaktora*, partnera, kogoś, kto może się czymś cennym podzielić z prowadzącymi zajęcia.

Kwestią otwartą pozostaje jednak pytanie, w jakim stopniu da się oprzeć edukację artystyczną na modelach egalitarnych, zakładających równoprawność wszystkich praktyk kulturowych i ich efektów – a więc to, czy ten sposób myślenia nie odbiera podstawowej sankcji dla tego rodzaju edukacji. Sankcji, którą jest założenie, iż istnieją dwie kategorie jednostek: ci, którzy wiedzą i nie wiedzą; ci,

którzy potrafią tworzyć, i ci, którzy tego nie umieją; ci, którzy edukują, i ci, którzy są edukowani. Likwidowanie tego typu podziałów jest bardzo trudne, ale z pewnością również niezmiernie istotne jako narzędzie wychodzenia poza rutynę edukowania do sztuki.

Porzucając wskazany wyżej trójpodział celów w obrębie edukacji artystycznej, warto zauważyć, iż tym, co często spina z sobą te różne jej warianty, jest dążenie do *przemycenia* pewnych wartościowych treści²⁰. Chodzi o to, aby uczestnik działań zetknął się z czymś nieobecnym w jego świecie, z tym, z czym nie miał okazji lub wręcz nie chciał się dotąd zetknąć. Taka – powiedzmy wprost – nieco siłowa *kontrabanda* ma podnosić kompetencje artystyczne jednostek poprzez kontakt z tym, co trudne, nieznanne lub niechciane, ale opakowanym w to, co łatwe, znane i atrakcyjne. Jak tłumaczą prezentujący taki sposób myślenia rozmówcy:

R: (...) edukacja kulturalna kojarzy się z zajęciami w szkole o najśłynniejszych malarzach i tak dalej. No nie, nie (...), to są rzeczy, które się tak przenikają i tak zazębiają i nawzajem uzupełniają, że jednak powinno się przemycać w takich bardziej działaniach animacyjnych może trochę takiej wiedzy, którą przekazuje się w szkole i wzajemnie – żeby to miało jakieś bogactwo i trafiało do uczestników.

R: No i też nie ukrywam, że gdzieś tam zawsze poezję próbowałam, znaczy chciałam przemycić w jakieś te działania edukacyjne. Pomyślałam sobie, że to jest bardzo fajna rzecz, tym bardziej że wiem, że takie eksperymenty gdzieś tam się już udawały (...).

Takim atrakcyjnym opakowaniem stosowanym przez edukatora/animatora mogą być na przykład warsztaty gastronomiczne uzupełniające – bardziej poważne i wymagające – warsztaty teatralne, które same w sobie są czymś, przez co *trzeba przejść*.

R: (...) stosuje się to często do tego, żeby przemycić jakieś treści bardziej trudniejsze, żeby zachęcić do czegoś, co jest niemedialne, co może jest nie tak atrakcyjne, formy łatwiejsze typu warsztaty gastronomiczne, to jest taka forma przyciągania. I też o niej też nie można zapominać, bo przy (...) teatralnych warsztatach dłuższych, jeżeli ludzie mają pracować ze sobą przez dwa tygodnie, to jeżeli się nie zapomni o tych elementach takich rekreacyjnych, no to też łatwiej jest im przez to przejść.

W mniejszych miejscowościach *przemytniczy* sposób myślenia o edukacji, jak się wydaje, wpływa nieraz z przekonania, że żyje się na kulturowej prowincji, którą powinno się *użyźnić*. Najlepszym na to sposobem jest zaś transfer *prawdziwej kultury* z centrum, import choćby odrobiny *wielkiego świata*.

R: Natomiast nie ukrywajmy, że pojawienie się [nazwisko zagranicznego artysty] wniosło wiele światła, było takim [przesłaniem]: teraz my jedźmy gdzieś w świat, bo ktoś już przyjechał do nas! A tu większość dzieci nigdy nie była poza granicami Polski. (...) Myślę, że to jest tędy droga, że te dzieciaki chcą czerpać z różnic kulturowych, że spotkań z innymi, one są głodne świata, a tu jest to ograniczone.

R: no trzeba dawać możliwości, no i prowokować do tego przyjscia, no prowokować to może złe słowo, ale zapraszać do pójścia do instytucji kultury. No na przykład teraz w [nazwa instytucji] jest taka wystawa [nazwa] i to jest taka wystawa, która wczoraj miała, wczoraj zaczęła, wczoraj miała swoje otwarcie, gdzie można każdego... dużo dowiedzieć się o tym, że można każdego eksponatu dotknąć. Oczywiście to nie jest Centrum Kopernik, ale jakaś, jakieś minimum, które dzieje się w miastach, że można przyjść rodzinami, czegoś się nauczyć dobrze i w inteligentny sposób.

²⁰ O motywie tym piszemy również w części poświęconej typom idealnym edukatorów i animatorów, zwłaszcza w odniesieniu do *Miłośników kultury* [zob. s. 107 i dalsze tego raportu].

1.2. CEL: EDUKACJA KULTUROWA

Niektóre przytoczone wyżej przykłady działań z zakresu edukacji artystycznej były bliskie drugiemu podstawowemu celowi obecnemu w analizowanych projektach, jakim jest *edukacja kulturowa*. Rozumiemy ją jako wprowadzanie człowieka do kultury i ułatwianie mu adaptacji do środowiska, w którym żyje, poprzez stwarzanie okazji do przyswajania wiedzy i umiejętności, które ten proces umożliwiają.

Tego typu działania często angażują sztukę, ale traktują ją jako narzędzie do realizacji celu, jakim jest jakaś zmiana sposobu doświadczania świata i działania uczestników projektu. Przykładowo w projekcie, którego tematem był film dla dzieci:

R: celem (...) jest psychoedukacja i kształtowanie teraz, mówiąc górnolotnie, kompetencji społeczno-emocjonalnych dzieci, czyli inteligencji emocjonalnej dzieci, tak, praca nad ich pewnością siebie, nad relacjami, nad umiejętnościami budowania relacji, nad empatią i tak dalej, i tak dalej. Tam jest pięć obszarów, dlatego pięć filmów, dlatego że specjalista z zakresu inteligencji emocjonalnej David Goleman (...) ujął pięć kluczowych kompetencji właśnie emocjonalnych (...) no i my po prostu jakby tutaj staramy się w to wstrześcić.

Realizacji takiego celu sprzyja oczywiście praca długofalowa. Tak o efektach osiągniętych w małym mieście od siedmiu lat organizowania warsztatów teatralnych mówi ich koordynatorka:

R: [edukacja] (...) jest to taki wszechstronny proces rozwijania człowieka. Głównie to takie efekty długofalowe (...) widać, w jaki sposób dzieci i młodzież, i dorośli rozwijają się niekoniecznie artystycznie, ale na przykład wzmacniają poczucie własnej wartości. Na przykład radzą sobie z różnymi problemami w szkole, z nieśmiałością, czy poprawiają nawet taki swój warsztat, patrząc na przykład na takie zajęcia praktyczne, na przykład warsztaty dykcyjne, czyli przełamują też bariery. Jest takich sporo, powiedziałabym, rolę społecznych tutaj, więcej nawet niż artystycznych. (...) oczywiście, patrząc na tę grupę, niewielki odsetek zostanie tymi artystami w przyszłości. Większość z nich raczej po prostu jakoś tak wzmacnia siebie, czyli to są zdecydowane społeczne. Umiejętność pracy w grupie, komunikacji, dialogu z drugim człowiekiem, raczej w tę stronę.

Innym przykładem tak rozumianej edukacji kulturowej jest projekt, którego celem była dyskusja nad ksenofobią, przybierającą postać agresywnych zachowań wobec Innych oraz metody redukcji takich postaw. Wśród zaproponowanych działań znalazły się przykładowo warsztaty dotyczące haftowania i designu, w trakcie których razem z artystką haftowano agresywne napisy zauważone na murach. Jak opowiada koordynatorka, były to:

R: Warsztaty jak najbardziej w przestrzeni sztuki, ale raczej nastawione na rozwój myślenia, prawda, na uruchomienie skojarzeń: to nie były umiejętności, nikt nikogo nie uczył haftowania, tylko to też było połączone z taką refleksją nad codziennością. (...) na serwetki ręcznie haftowane przносиła napisy, które znajdowała na murach, i to ją doprowadziło do takiego myślenia, że mamy pewien poziom agresji, który różnie w sobie nosimy, albo uzewnętrzniamy (...) i też przeniósła to na warsztaty. (...) bo ja z jednej strony program edukacyjny traktuję jako takie działanie artystyczne i mało tam jest takich praktycznych umiejętności.

Inne z działań w tym samym projekcie polegało na wyszukiwaniu dyskryminujących materiałów w gazetach, na nagrywaniu telefonami komórkowymi wywiadów z bliskimi na temat odnalezionych

w ten sposób treści, na rejestrowaniu dyskryminujących dowcipów i na wielu innych działaniach wykorzystujących nowoczesne techniki wizualne jako środki do osiągnięcia pozaartystycznego celu. Podobny cel przyświecał projektowi, w którym zrealizowano warsztaty uwrażliwiające na architektoniczne elementy codzienności i wskazujące na możliwość ich samodzielnego przekształcania. Rola artysty była w nich sprowadzona do wzbudzenia refleksji i pokazania nowego obszaru tworzenia.

R: (...) to jest taka sztuka właśnie w przestrzeni publicznej, miejskiej. (...) polegająca na ingerowaniu trochę w tę przestrzeń i zmienianiu jej, tak, przekształcaniu. Te warsztaty poprowadził (...) specjalista w tej, w tej dziedzinie, który też za granicą tworzy swoje, swoje projekty, i on starał się pokazać tutaj uczestnikom, jak w prosty sposób można, można zmieniać to, co tak naprawdę mijamy codziennie, czyli jakąś ławkę czy choćby ścianę budynku. Co zrobić, żeby ona nas na przykład nie denerwowała, tylko żeby nadać jej jakiś nowy charakter, i tak no coś zmienić po prostu, po swojemu, żeby to się stało fajne dla nas. Na tym polegały te warsztaty i w ich ramach uczestnicy właśnie stworzyli taką instalację, która (...) została zbudowana na takiej kładce nad torami, która rzeczywiście taka jest bardzo brzydka, a uczestnicy wymyślili ją, taką konstrukcję z kulek kolorowych i rzeczywiście niesamowicie to wyglądało, zupełnie inaczej. (...) w bardzo prosty sposób przy użyciu bardzo prostych narzędzi, jakiś tam kulek styropianowych i patyków, można było stworzyć coś naprawdę fajnego.

Jeszcze jednej ilustracji omawianej tu metody działań dostarcza projekt, w którym angażuje się profesjonalnych artystów do tego, aby pokazać życie codzienne z niecodziennej perspektywy, a tym samym rozbudzać wyobraźnię oraz radykalnie rozszerzyć sposoby doświadczania audialnej warstwy rzeczywistości.

R: My jako fundacja pojmujemy to dość szeroko, to nie jest tylko nauka o sztuce, dla sztuki, budowanie kompetencji, tylko to jest życie, tak? [śmiech]. Szeroko pojmujemy kulturę. Na przykład idę kupić gazetę do małego kiosku i rozmawiam z panią, i to też jest jakiś element kultury. Idę z dziećmi na wycieczkę do parku, to, to jest też jakiś element kultury. Kulturą jest, nie wiem, chyba samo życie (...) mieliśmy na przykład taką sytuację, że uczestnik prowadził zajęcia i zaczął mówić o partyturze, o kompozytorze i rozdał dzieciom kartki cztery białe. A dzieci od razu mówiły „my nie chcemy malować, rysować”, „A kto wam każe rysować? Ja chcę żebyście zagrali na tej kartce” – dlatego oczy w słup postawiły, nie wiedziały w ogóle, o co chodzi. Bo im się wydawało, że mają wyciągnąć kredki i malować, i rysować, a tu zupełnie inne podejście do kartki. Więc też o to nam chodzi, żeby oczy szerzej otwierać, nie tylko uszy, ale też oczy się w pewnym momencie otworzyły i że można zupełnie inaczej podchodzić do różnych takich rzeczy, które na co dzień zupełnie inaczej nam się kojarzą.

Ten sposób myślenia o edukacji świetnie podsumowuje koordynatorka projektu, która w swoich działaniach łączy sztukę współczesną z innymi dziedzinami codziennego życia – traktując tę pierwszą jako pretekst i inspirację do wspólnego działania, jako okazję do poszerzania wyobraźni i refleksji nad sobą, a tylko przy okazji do – raczej ograniczonej – edukacji artystycznej.

R: Te działania zawsze koncentrowały się na sztuce, ale poprzez sztukę chcemy edukować do różnych rzeczy, zajmować się wszystkimi tematami, którymi może się zajmować, powiedzmy, sztuka aktualna czy kultura w ogóle. Znaczący są to tematy antropologiczne i socjologiczne najczęściej. (...) Dla mnie oczywiście to jest kluczem edukacji w ogóle, edukacja do poszerzania horyzontów wszelakich. Do zadawania pytań. I ja bym w tym kontekście nie widzę żadnej różnicy pomiędzy jakąkolwiek edukacją artystyczną czy kulturalną, czy kulturową. (...) nie ma znaczenia to, czy to jest rzeźbienie w glinie, czy robienie gry edukacyjnej, czy chodzenie po tej glinie bosymi stopami, ale jakby co jeszcze się za tym kryje, co można przez to powiedzieć. I czego się dowiemy o sobie samych. No tutaj ja tak czytam sztukę współczesną, to działanie jest tylko jakimś pretekstem dla mnie. (...) estetyka dla mnie schodziłaby tutaj na dalszy plan, że tak powiem [śmiech]. Nie, no chodzi o to, żeby się rozwinąć oczywiście i cieszyć się tym, że coś robimy oczywiście, jak najbardziej.

Podobny sposób wykorzystania sztuki obecny jest w projektach edukacyjnych angażujących osoby niepełnosprawne umysłowo w przedsięwzięcia, których celem jest osvajanie z innością, ale też jej dowartościowanie, ukazywanie pełnowartościowego charakteru twórczości tego typu osób.

R: [celem było] *przybliżenie społeczeństwu (...) sytuacji osób z zespołem Downa. (...) Może tak się zdarzyć, że ktoś będzie – no spotkamy się z osobami z zespołem Downa czy to w pracy czy, czy w rodzinie, i to jest jedno. Z drugiej strony to była kwestia spektaklu (...) [którego celem] było przygotowanie dzieci na odmiennosc, przygotowanie osób pracujących do, dzieci do spotkania, znaczy żeby nauczyciele czy tam opiekunowie potrafili nauczyć te dzieci, że w jakiś twórczy, inny sposób, nie że za pomocą jakiegoś tam wykładu – tak, są tacy inni ludzie, więc w porządku. (...) w sposób artystyczny, wykorzystując te chwytły artystyczne związane ze sztuką do przygotowania na spotkania z odmiennością, na to, że to jest normalnie, że to się zdarza, że każdy jest w pewnym sensie troszkę odmienny.*

1.3. CEL: ANIMACJA KULTUROWA I ZMIANA SPOŁECZNA

Edukacja kulturowa rozumiana jako intensyfikowanie relacji między człowiekiem a bardzo szeroko rozumianą kulturą obecna jest także w tych projektach, które kładą nacisk na trzeci z wyżej wymienionych fundamentalnych celów opisanych w analizowanych przez nas projektach. Tym celem jest *provokowanie zmiany społecznej*, zwłaszcza takiej, do której prowadzi pogłębione i długotrwałe animowanie lokalnej społeczności – animowanie, które opiera się na współdziałaniu z nią i na byciu w niej. Sednem takich działań jest tworzenie warunków sprzyjających nawiązywaniu relacji między ludźmi, dawaniu nowego życia starym lub zmarginalizowanym formom obecności w kulturze oraz wykorzystywaniu ich w nowych, współczesnych kontekstach.

W przedsięwzięciach, w których zmiana społeczna jest celem pierwszoplanowym lub przynajmniej istotnym skutkiem, najważniejsze jest to, co wytworzy się między uczestnikami projektu. Równie ważne są relacje zawiązujące się między nimi a animatorem oraz z miejscem, w którym oni żyją.

R: *Najważniejsze w tym projekcie było to, żeby (...) zaangażować mieszkańców w działania kulturalne, żeby dać im tę możliwość w ogóle uczestniczenia w działaniach kulturalnych (...). No i też drugim celem było ożywienie miejsca. (...) chcieliśmy po prostu dać mu nowe życie i (...) na czas projektu oddać je mieszkańcom. (...) to miejsce stało się takim punktem spotkań mieszkańców naszego miasta.*

Dominującym motywem takich projektów jest wszelkiego rodzaju aktywizowanie jego uczestników, przy czym nacisk położony jest na dowartościowywanie tego, co lokalne, i/lub na ożywianie tego, co zmarginalizowane lub zapomniane, co w rezultacie prowadzi również do nawiązywania i intensyfikowania relacji między ludźmi. Działania skoncentrowane na tym celu dotyczą więc zwykle takich społeczności, które zostały w jakiś sposób zepchnięte na kulturowy margines.

R: *Problemem tych społeczności, w których pracujemy, jest to, że one są cały czas okradane z zasobów, które są przekazywane jakimś innym, że tak powiem, konsumentom, natomiast z nimi samymi się prawie nie pracuje w ogóle.*

Tego typu praca może polegać na wytwarzaniu nowych połączeń między ludźmi oraz z ich otoczeniem lub na przedefiniowaniu tego rodzaju stosunków. Przykładem są projekty opisywane poniżej.

Pierwszy dotyczy graffiti i street artu, rozumianych jako oddolne formy ekspresji twórczej, i jest próbą ich dowartościowania. Jego ważnym aspektem jest też przełamywanie granic między środowiskiem osób nielegalnie malujących na murach a zajmującymi się tego rodzaju sztuką artystami, którzy tworzą swoje prace za przyzwoleniem władz miejskich i właścicieli budynków.

R: *Graffiti nie jest uznawane jako sztuka. Właśnie chodziło o to, żeby pokazać, że to jest sztuka. (...) [Ludzie, którzy] gdzieś tam na co dzień mają wyroki, a (...) gdzieś tam tym graffiti się zajmują (...) no żeby one też w tym w jakiś sposób uczestniczyły i żeby, no żeby jakby to sprzyjało ich dalszemu rozwojowi w tę pozytywną stronę (...) żeby ich odciągnąć od tych sytuacji deprawujących, gdzie to by się mogło dla nich [źle] zakończyć (...) żeby im jakąś tą drogę pokazać, żeby wiedzieli, że robią coś, co można też zrobić z pożytkiem dla innych, a nie tylko tam niszczyć i robić to z pożytkiem dla siebie.*

Drugi z nich jest z kolei skoncentrowany na próbach otwieraniem domów pomocy społecznej na miejscowość, w której placówki te funkcjonują poprzez dowartościowywanie aktywności i podnoszenie statusu mieszkających w nich osób.

R: *(...) My tam wchodzimy do tego DPS-u i w tych domu robimy po prostu próby teatralne. Ale te próby się tak odbywają, że ich świadkiem jest właściwie cała społeczność tego domu. Bardzo często drzwi otwarte tego pomieszczenia, a jeśli są do tego warunki, to robimy je na zewnątrz. Jest liczne grono ludzi, którzy podglądają, a równocześnie personel staje się świadkiem tego. I powiedzmy są... takie elementarne rzeczy, których ci ludzie stają się świadkiem. Jak to, że wchodząc do czyjegoś pokoju, się puka – co nie jest w zwyczaju w takim DPS-ie. Sposób, w jaki się rozmawia. Ale też po prostu się widzi, jak ci ludzie rozkwitają. Jak nagle z takich wycofanych, zamkniętych w sobie osób stają się kontaktowi i odstaniają wiele ze swoich zalet.*

Praca w tego typu projektach może też realizować się jako próba ożywiania takich form relacji między ludźmi i takich form tworzenia, które zaniknęły pod wpływem zewnętrznego nacisku kulturowego, albo straciły swoją wartość – jak w przypadku zamieszczonego poniżej przykładu opisującego pracę ze sztuką ludową i zwyczajami wiejskimi.

R: *Istotny jest też wpływ takiej rewitalizacji „wprost” jakichś lokalnych, tradycyjnych form na przykład to, że my tworzymy taką sytuację, kiedy ludzie starsi, mieszkańcy wsi, znajdują kontekst do śpiewanie pieśni, których już się w życiu publicznym nie śpiewa czy w ogóle się nie śpiewa. (...) Wywołuje to takie bardzo silne społeczne poruszenie. (...) Ożywa tam [też] lokalny zwyczaj, czyli zajścia. (...) [Które] Zaczęły zanikać wraz z popularyzacją kultury „telewizyjnej”. Odkąd przyjeżdżamy z naszymi projektami, ludzie ponownie zaczęli organizować te zajścia, udostępniając swoje lokale.*

Autorzy projektów wysuwających na pierwszy plan zmianę społeczną kategorycznie odrzucają możliwość traktowania ich przedsięwzięć jako terapii lub *leczenia*, które ma polegać na wypełnianiu różnego rodzaju luk, na poprawianiu niedoskonałości i uzupełnianiu deficytów ludzi czy ich środowiska. Tego rodzaju niezgoda wynika z tego, iż praca z tym, co lokalne, według naszych rozmówców powinna się opierać raczej na dowartościowaniu tego, co lokalne, na dostrzeżeniu ukrytych tu wartości i potencjałów, na *doenergetyzowaniu*.

R: *Większość programów edukacyjnych i tych związanych z edukacją artystyczną koncentruje się na wypełnianiu deficytów, a to jest według mnie bardzo kiepska strategia, bo to, co rzeczywiście działa i co jest dla mnie istotne w edukacji i animacji, to jest to, że się, że tak powiem, doenergetyzuje i wspiera własne zasoby i własne, że tak powiem, dążenia ludzi. Nie ma innego początku w tego rodzaju działaniach.*

Doenergetyzowanie polega na dodawaniu wartości temu, co już istnieje, i na intensyfikowaniu potencjałów jednostek, z którymi się pracuje, w tym także na wyzwoleniu energii płynącej

z tworzenia połączeń między ludźmi, spotykania się i prowokowania dalszych, nieprzewidzianych projektem, zdarzeń i aktów wymiany, rozwijania empatii i zrozumienia dla innych.

R: *Rzeczywiście to strasznie poszło w ludzi, to jest bardzo nośne, przełamuje się tak problem, który tutaj na [nazwa regionu] jest bardzo poważny, mianowicie tutaj właściwie nie było, szczególnie w takich małych miejscowościach, życia publicznego otwartego, nie było spotkań, nie było wewnętrznie okazji, no naprawdę, i te wspomnienia, cała akcja z tym tworzy taką okazję. Coś rzeczywiście zaczyna się tam mocno kręcić wtedy (...). Dokładnie tak, i to jest też jakby takie indywidualne narracje, jeżeli one są dobrze zaopiekowane, jeżeli one nie dotyczą kwestii wiecznych, wielkiej historii – bo na poziomie wielkiej historii wszyscy tu byli wrogami (...) – czyli na poziomie wielkiej historii jest słabo, natomiast kiedy się mówi o historii ludzkiej, o indywidualnej biografii, to tam okazuje się, że jest masę rzeczy, które łączą, budzą empatię, współczucie, sympatię i radość, bo to nie tylko są smutne historie.*

Do projektów, dla których tworzenie połączeń między ludźmi i zmiana społeczna są celami absolutnie pierwszoplanowymi, należą też te, których motywem przewodnim jest partycypacja, a więc tworzenie budżetów partycypacyjnych czy projektowanie partycypacyjne – tworzenie przestrzeni publicznych w toku wielomiesięcznych spotkań, dyskusji, warsztatów, akcji artystycznych. Oto przykładowa relacja na temat tego typu działań.

R: *Staraliśmy się również rozwiązywać różne konflikty, które powstawały podczas różnych konsultacji, a dodatkowo urządziliśmy spotkania ze specjalistami, czyli na przykład z osobą, która zajmuje się inwestycjami w mieście i tłumaczyła, w jaki sposób przebiega proces takiej inwestycji w mieście oraz jest możliwe do zrealizowania w tym parku. Spotkaliśmy się również z osobami, które zajmują się zielenią, nie tylko w mieście, ale też na uniwersytecie. Próbowaliśmy one rozwiązać konflikt, który powstał przy decyzji podjęcia koron drzew w parku, przeciwko której protestowali mieszkańcy. (...) Zorganizowaliśmy dodatkowo happening, który służył integracji mieszkańców. (...) połączony z wystawą (...). Artyści starali się wejść w interakcje z mieszkańcami, także trochę zmienić przestrzeń parku na potrzeby użytkowników. Dalekosiężnym celem, którego efekty już dziś obserwujemy, jest uświadomienie mieszkańcom, że mogą wpływać na procesy decyzyjne dotyczące kształtowania przestrzeni publicznej i mogą włączać się w różne dyskusje na ten temat, a nawet sami mogą zainicjować tego typu projekty. (...) efekt w postaci wywołania po raz pierwszy dyskusji na temat tego, jak wygląda ta przestrzeń publiczna w mieście. Mogliśmy mieć wpływ na to, że mieszkańcy uświadomili sobie ważność tych przestrzeni.*

Jeszcze jedną, prostą formą prowokowania zmiany społecznej jest tworzenie okazji do spotykania się ludzi reprezentujących różne środowiska i pokolenia. Popularną strategią jest łączenie starszych i młodszych, dzieci z rodzin o różnym poziomie zamożności czy różnych typach kapitału kulturowego, ale też – osób z różnych branż (na przykład nauczycieli z różnych szkół czy instruktorów z różnych domów kultury). Efekty takich działań, polegające na wymianie wiedzy i perspektyw, na redukowaniu stereotypów na swój temat, na budowaniu empatii, są wymieniane w bardzo wielu wnioskach grantowych i wywiadach – także tych dotyczących projektów skupionych bardziej na edukacji artystycznej.

R: *(...) my jesteśmy z tych projektów zadowoleni przede wszystkim dlatego, że my jako ośrodki kultury... no zintegrowaliśmy się. Animatorzy czy instruktorzy wzajemnie się poznali i tak samo dyrektorzy. To nie są już teraz takie dyrektorskie spotkania, gdzie się każdy wymienia, co też zrobił w swoim ośrodku kultury, tylko to naprawdę są bardzo partnerskie spotkania, jak ktoś coś potrzebuje, to nie ma problemu, żeby się z kimś czymś wymienić, czy nawet doświadczeniem. Tak że to też jest taka jakby wartość dodana tych całych projektów.*

R: *Otwierały i na drugiego człowieka i na spotkanie, i pokazywały pewnego rodzaju inność. I to jest właśnie dużego rodzaju plus warsztatów, że zbiera się tak zróżnicowana grupa, bo wiadomo, że jak przyjdzie licealista, który ma zupełnie inne doświadczenie, i osoba pracująca, która jest z zupełnie innej bajki, ma*

specyficzne zainteresowania, i na przykład ktoś, kto już jest na emeryturze i postanowił się dowiedzieć czegoś nowego. Oni mają różne doświadczenia, różne spojrzenia, i to się bardzo dobrze w takich grupach pracuje przez to, że każdy coś do tych warsztatów wnosi.

Zagrożeniem dla tego ostatniego typu działań mających na celu prowokowanie zmiany społecznej jest nieraz ich fasadowość. Fasadowość, która wynika z tego, że tego typu cel jest często wymuszony strukturą programów grantowych, promujących w ostatnich latach projekty wielopokoleniowe i wielośrodowiskowe, nastawione na budowę *kapitału społecznego*, a więc też na *linkowanie*, znaczenie różniących się jednostek w sieci współpracy. Tego rodzaju cel ten nie zawsze jest czymś, co sami animatorzy i edukatorzy uznają za rzeczywiście istotne, z czym się w pełni utożsamiają i co potrafią osiągnąć poprzez swoje działania, ale raczej czymś, co wpisują w aplikację grantową, by zwiększyć jej szansę na pozyskanie dotacji. Fasadowość ta ma jednak również inną przyczynę – są nią trudne do pokonania, nawarstwiające się często przez kilka pokoleń bądź zaognione antagonizmy pomiędzy poszczególnymi kategoriami społecznymi. Ich wyeliminowanie nie jest z pewnością możliwie za sprawą krótkotrwałego projektu edukacyjnego czy animacyjnego, i to niezależnie od tego, jak bardzo staraliby się o to jego inicjatorzy. Dlatego też niewiele projektów finansowanych w analizowanym przez nas programie można uznać za animację kulturową w ścisłym tego słowa znaczeniu.

2. ANIMACJA/EDUKACJA – OSOBNE ŚWIATY CZY DWIE STRONY TEGO SAMEGO MEDALU?

Zastosowane powyżej rozróżnienie na trzy dominujące cele działań proponowanych przez wnioskodawców w programie grantowym *Edukacja kulturalna* (a więc na *edukowanie do sztuki; edukację kulturową* oraz *prowokowanie zmiany społecznej* przez działania animacyjne) wydaje się poręcznym narzędziem do ukazania obecnego wśród nich zróżnicowania. Rzecz jasna, ma ono swoje wady. **Po pierwsze**, jak w każdej typologii, również proponowany tu podział jest znaczącym uproszczeniem rzeczywistości, co sprawia, iż niektóre analizowane przez nas projekty wydają się tego rodzaju dystynkcje rozsadać. **Po drugie**, poszczególne cele obecne w interesujących nas przedsięwzięciach realizowane są nieraz w jednym i tym samym projekcie, ale w różnych proporcjach.

Warto jednak zauważyć, że omówione powyżej pojęcia i podziały stosują także sami grantobiorcy – niektórzy w sposób słabo urefleksyjniony, inni natomiast jako podstawowy element definicji swoich działań. Czy edukacja artystyczna jest wartością samą w sobie, środkiem do animacji kulturowej czy może konkurentem wobec niej? Czy i w jaki sposób sztuka może pomagać w animacji kulturowej? Czy zmiana społeczna wynika także z działań czysto artystycznych? Na te pytania pojawiają się różne, sprzeczne z sobą odpowiedzi. Działania naszych respondentów pełne są więc wątpliwości, przenika je też poczucie bezradności obecne wówczas, gdy z dylematami tymi trzeba sobie poradzić w faktycznej pracy edukacyjnej i animacyjnej. Poniżej prezentujemy tego rodzaju kontrowersje – nie po to, aby rozsądzić zaproponowany wyżej trójpodział celów edukacji i animacji kulturowej, ale by zasygnalizować, jak bardzo złożone i trudne w realizacji są tego rodzaju działania.

2.1 EDUKACJA ARTYSTYCZNA I ANIMACJA KULTUROWA JAKO DWA BIEGUNY DZIAŁAŃ

Autorzy projektów składanych w programie MKiDN są ogromnie zróżnicowani pod względem stopnia refleksji nad swoimi działaniami. Dla części z nich – głównie tych, którzy pracują od dawna i często w większych ośrodkach – omówione wyżej pojęcia są narzędziami poznawczymi stosowanymi na co dzień i wielokrotnie dyskutowanymi z innymi osobami podejmującymi podobne praktyki. Tacy *starzy wyjadacze* zajmują jednak wobec tego typu dyskusji bardzo różne stanowiska, a ważnym narzędziem ich autodefinicji jest krytyka innych poglądów i takich przedsięwzięć, które uznają za mniej wartościowe lub też – niedopasowane do problematyki Programu Ministra. Zjawisko to można zaprezentować na przykładzie dwóch modelowych stanowisk wyrażonych w trakcie wywiadów przeprowadzonych z szefami prężnie działającymi i dobrze znanymi w Polsce organizacji edukacyjno-animacyjnych.

Pierwszy przykład, obrazujący stanowisko osób skoncentrowanych na społecznych efektach działań edukacyjnych i animacyjnych, pochodzi z rozmowy z animatorem, od lat działającym głównie w małych miejscowościach. Projekt, o którym rozmawialiśmy, dotyczył pamięci historycznej i jej wpływu na funkcjonowanie niewielkich zbiorowości na terenach przesiedleńczych.

R: *Po prostu [to jest teren poprzemieszany] i ta pamięć nie funkcjonowała publicznie przez sześćdziesiąt lat, była ukrywana. Więc jest pełna skarbów, ale jednocześnie różnego rodzaju min. I dlatego pracowaliśmy no z ludźmi, uczyliśmy ich tego, jak rozmawiać, jak zdobywać, jak docierać do tej pamięci ludzkiej. Z drugiej strony prowadziliśmy to głównie w środowiskach wiejskich i w momencie, kiedy się zaczyna ten rodzaj procesu, pytania, prowadzenia wywiadów, natychmiast zaczyna się akcja we wsi. Czyli zaczyna się po prostu proces taki. Może to być proces kulturotwórczy. I to była druga rzecz, którą uczyliśmy, staraliśmy się ludziom przekazać z naszych doświadczeń – jak to można wykorzystać.*

W trakcie działań animacyjnych w tym projekcie wykorzystano sztukę, jednak, po pierwsze, była ona tu drugorzędna, po drugie – stanowiła zaledwie środek do celu. Nasz rozmówca zdecydowanie opowiada się bowiem za tym, aby to działania kulturotwórcze i społeczne były rdzeniem edukacji kulturalnej i by to je finansować w ministerialnym programie o tej samej nazwie.

B: *A jak pan myśli, jeśli chodzi o sam program edukacja kulturalna. Czy on jest dobrze zbudowany, żeby wspierać działania wśród takich osób, takie działania, jak państwo prowadzą?*

R: *Nie, nie. Jest fatalnie zbudowany.*

B: *Co należałoby w nim zmienić?*

R: *To dotyczy edukacji artystycznej, a nie edukacji kulturalnej i kulturowej. Po prostu to tak straszliwie widać, że tam sobie artyści pozabatwiali fuchy u pana ministra, że nie wiem.*

B: *Czyli mówi pan, że to jest pomieszanie kategorii edukacji artystycznej z kulturową?*

R: *Absolutnie tak. W ciągu ostatnich 2–3 lat ja obserwuję raczej odejście (...) od takich ideałów, które Ministerstwo rzeczywiście w sposób bardzo innowacyjny zaczynało wprowadzać wtedy, kiedy pracowało nad programem rozwoju kapitału społecznego. Zniknęło na szczęście jakieś takie, nie wiem, przedziwne zupełnie kryterium tego typu, że punktowane było, albo doceniano obecność wybitnych i znanych artystów, albo młodych dobrze się zapowiadających programach. No rany Boskie, no! Artysta zazwyczaj jest bardzo złym pedagogiem. I do tego jeszcze bardzo złym animatorem, ponieważ jego istota działania jest bardzo silnie związana z ewaluacją ego. Należy do istoty tej działalności. (...) ...no brakuje edukacji artystycznej, gdzie uczy się ludzi używać narzędzi charakterystycznych dla sztuki, ale coś musi być jeszcze*

obok tego, albo przed tym, no. I dla mnie to jest właśnie edukacja kulturalna, która uczy przede wszystkim relacji z innymi, ze światem, z przeszłością (...).

Drugie modelowe i przeciwne stanowisko na temat edukacji kulturowej i artystycznej odnajdziemy w rozmowie z edukatorką działającą w Warszawie, legitymującą się bardzo dobrym wykształceniem artystycznym. Rdzeniem jej projektu jest edukacja muzyczna polegająca na tworzeniu młodym ludziom okazji do kontaktu z muzyką i samodzielnego jej tworzenia – okazji, których, w jej opinii, nie oferuje szkoła.

R: *Ten projekt to jest tak naprawdę taki program edukacyjny wielocłonowy (...), staramy się przede wszystkim, żeby [uczestnicy mogli] czynnie się wypowiedzieć (...). Fakt, że współpracujemy z artystami, powoduje, że w tych naszych warsztatach dużo ciekawych rzeczy się znajduje. (...) Zawsze okazuje się przy tej okazji, że są dzieci jakoś szczególnie artystycznie uzdolnione i są wtedy, mają okazję popisać się, właśnie piszą, akompaniują na instrumentach – na tych klipach muzycznych to widać – na skrzypcach, na gitarze, są takie, które piszą teksty, piszą muzykę również, więc zdaje się, że jest to bardzo pożyteczny projekt. (...) Dzieciaki i młodzież uczestniczą w czymś, co im daje frajdę i rozwija ich muzycznie i artystycznie. (...) gra na instrumentach w oświacie nie funkcjonuje, tego nie ma. To nie jest dlatego, że uczniowie tego nie potrzebują, tylko państwo stwierdziło, że na instrumentach mogą grać ludzie w szkołach muzycznych, a zwykły obywatel nie dostanie od państwa wsparcia. Z tą sytuacją staramy się walczyć (...). To jest bardzo poważna luka.*

Tak rozumiany cel staje się obiektem krytyki osób, którym bliższy jest, zaprezentowany wcześniej, model działań animacyjnych. Koordynatorka koncentrującego się na muzyce projektu jest jednak zdania, że edukacja artystyczna stanowi część edukacji kulturalnej i środek do rozwijania umiejętności społecznych oraz budowania pozytywnych relacji między ludźmi.

R: *Środowiska animatorów kultury powinno wziąć sobie to do serca, ponieważ to jest również środowisko, które wymaga edukację artystyczną, w sensie nauki gry na instrumentach z obszaru edukacji kulturalnej. Osobiście rozmawiałam z wieloma osobami ze środowiska animatorów kulturalnych, którzy uważają, że nauka muzyki to jest edukacja formalna, a więc powinna być w szkołach muzycznych. Moim zdaniem jest to totalne nieporozumienie. Edukacja artystyczna jest absolutnie częścią edukacji kulturalnej, jest jej przejawem i w pewnym podstawowym zakresie powinna być dla wszystkich dostępna, ponieważ to właśnie edukacja artystyczna przejawiająca się w grze zespołowej ma ogromne znaczenie dla rozwoju umiejętności społecznych. (...) muzyka (...) jest najbardziej uniwersalnym językiem na świecie. (...) Jeśli mówimy o komunikowaniu się między ludźmi, grupami społecznymi, to ta muzyka może być znakomitym medium.*

B: *Czy to znaczy, że animatorzy kultury... każdy animator powinien kompetencje artystyczne i muzyczne posiadać?*

R: *Ależ oczywiście. Animator kultury to jest ktoś – dla mnie – kto ożywia zainteresowanie sztuką, a więc również i muzyką. Nie może robić tego kompletnie po omacku. To, że nie posiada kompetencji muzycznych, to jest jego wadą, a my nie powinniśmy się z tym tak łatwo godzić.*

W trakcie rozmowy, której fragment został przytoczony powyżej, wielokrotnie dochodzi do głosu rozgoryczenie rozmówczynie odczuwanym przez nią marginalizowaniem edukacji artystycznej lub wyłączeniem jej z zakresu edukacji kulturalnej/kulturowej. Jak wskazują jej wypowiedzi, w jej środowisku jest to temat wielokrotnie dyskutowany i drażliwy.

Dyskusja między zaprezentowanymi wyżej stanowiskami to echo bardziej ogólnych sporów nad relacją między edukacją artystyczną i kulturalną oraz dyskusji nad rolą sztuki w życiu społecznym. Bardzo interesujące stanowisko zajmuje w niej inna edukatorka, pracująca na co dzień w Warszawie.

Wskazuje ona na jedno ze źródeł tezy o problematyczności idei mierzenia społecznych skutków sztuki i powody, dla których wymaganie od sztuki społecznego oddziaływania bywa przez niektórych odbierane jako rodzaj opresji.

R: (...) ja w ogóle przeszłam dosyć długą drogę, jeżeli chodzi o moje myślenie na temat sztuki, dlatego że ja w ogóle jestem muzykiem z pierwszego wykształcenia, z tytułem magistra sztuki. Czym się zupełnie już teraz nie zajmuję. Moje opinie na ten temat też bardzo ewaluowała przez te kilka lat. (...) byłam w listopadzie na Europejskim Forum Kultury, wysłuchałam jednego znakomitego wykładu jednego człowieka który jest dyrygentem, prowadzi orkiestrę w Bazylei badając i on trochę prześmiewczo mówił o tym, że teraz wszystkie wydarzenia po prostu, koncert orkiestry musi być opakowany w pięćdziesiąt różnych warsztatów od dzieci po dorosłych, bo inaczej nie dostanie grantu. I to też się zrobiła taka trochę nasza hipokryzja. Ja nie mam w tym momencie jakiejś gotowej odpowiedzi, bo sama się nad tym bardzo zastanawiam. Na pewno bardzo przydają się rozmaite programy wzmacniania i budowania wrażliwości na sztukę i tego, żeby zrozumieć, jak ona funkcjonuje, jaka jest jej rola w społeczeństwie. Nie jestem w stanie w tym momencie powiedzieć z pełnym przekonaniem, że mam jakąś receptę na to, czy na przykład Warszawska Jesień powinna zostać opakowana również w warsztaty dla dzieci, dla dzieci z korzystania z instrumentów smyczkowych albo, nie wiem, z głównych zasad twórczości Lutosławskiego. Chociaż on raczej jest bardzo mało awangardowy w tym momencie [śmiech]. Nie wiem naprawdę. Wiem, że jest ogromne ciężenie w tym kierunku i się zastanawiam, czy nie następuje jakieś przeciężenie. Żeby po prostu nie mylić różnych rzeczy.

Między tymi dwoma zaprezentowanymi powyżej modelami działań rozpościerają się, silnie obecne w trakcie rozmów, stanowiska pośrednie. Dwa, najpowszechniejsze, próbujemy zaprezentować w poniższych fragmentach raportu.

2.2. EDUKACJA ARTYSTYCZNA I EDUKACJA KULTUROWA TO DWIE RÓŻNE SPRAWY, KTÓRE SIĘ JEDNAK WZAJEMNIE NIE WYKLUCZAJĄ

Poniżej cytowana wypowiedź prezentuje edukację artystyczną i edukację kulturową jako dwie osobne, ale komplementarne formy działań. Ta pierwsza służy rozwijaniu talentów i polega przede wszystkim na pracy z osobami uzdolnionymi, a jej skutkiem ma być działanie o wysokim poziomie artystycznym. Ta druga, mniej ceniona przez respondenta, jest pracą ze zwykłymi ludźmi, pozbawionymi talentów, ale wyposażonymi w, naturalną w przypadku człowieka, wolę i umiejętność tworzenia, zaś jej celem jest czynienie tych osób szczęśliwymi.

R: Więc jeśli chodzi o tę edukację artystyczną, to my rozumiemy, że to ma być coś, co jest, coś, co jest rzeczywiście artystyczne i ma mieć jakiś wymiar artystyczny wyjątkowo. (...) że to na przykład mają być warsztaty aktorskie albo (...) z zakresu malowania, (...) nie wiem, na szkole. Wszystko jedno, ale że to musi mieć jakiś taki bardzo ścisły wymiar artystyczny. (...) edukacja kulturowa wydaje nam się, że jest odrobinę lżejsza, to znaczy schodzimy niżej trochę, o jeden poziom niżej, i zakładamy, że tak tam nie muszą ludzie mieć talentu wielkich i nie muszą od razu zostać malarzami, ale że każdy z nas ma w sobie jakiś, jakiś potencjał twórczy i po prostu chce być twórczym człowiekiem. Nawet jeśli nie będę nigdy sławną aktorką, a na pewno nie będę, to lubię brać udział, nie wiem, w spektaklach, lubię wchodzić w różne role, nawet jeśli to się nie skończy spektaklem, to nie wiem – tworzyć jakieś happeningi założmy, tak? (...) Czyli [edukacja kulturowa] ma służyć temu, żeby ludzie (...) mieli możliwość wyrażania siebie w jakieś innej formie niż tylko przez słowa, w jakiś twórczy sposób, i dzięki temu żeby, żeby nie tylko powstawały ciekawe efekty, powiedzmy, artystyczne czy ciekawe dzieła, ale też żeby ci właśnie ludzie byli bardziej szczęśliwi.

W nieco inny sposób relacje pomiędzy tymi różnymi formami działań z kulturą proponuje uporządkować kolejny respondent. Według niego edukacja artystyczna to tyle, co profesjonalna praca z uzdolnionymi, prowadzona przede wszystkim w szkołach, zaś edukacja kulturalna to rodzaj

magnesu, który ma przyciągać do kultury zwykłe jednostki.

R: *edukacja artystyczna właściwie jest w szkołach, przede wszystkim tych, które kształcą przyszłych zawodowych artystów (...) edukacja artystyczna i edukacja kulturalna – to są dwa terminy, które są mylone. Trochę się zapomina, że w tej kulturalnej chodzi w ogóle o to, żeby w ogóle człowieka do tej kultury zbliżyć, w różny sposób, bo też przecież edukacją kulturalną mogą być warsztaty gastronomiczne poświęcone, nie wiem, kuchni żydowskiej przy okazji poznania obyczajów. Natomiast z edukacją artystyczną to już raczej ciężko jest powiedzieć właśnie o warsztatach gastronomicznych tutaj.*

Takie ujęcie obu kategorii działań sprawia, iż nie ma zasadniczego problemu łączenia ich w obrębie jednego projektu. Edukacją artystyczną jest wówczas to, czego uczestnicy uczą się w trakcie warsztatów, zaś kulturową to, czego mogą się nauczyć odbiorcy ich działań, osoby stykające się z rezultatami ich pracy.

R: *Czyli tutaj, w tym projekcie, edukacją artystyczną byłyby warsztaty, na których na przykład instruktor im pokazuje, że w taki sposób wycinając szablon, osiągniesz lepsze efekty, a robiąc tak, to będzie na przykład ładniejsze, ciekawsze, niż robiąc to tak. A tą edukacją kulturową może być to, że jeżeli zostanie wykonanych kilka takich obrazów i na przykład one są, bo tematem jest rock, czyli zawierają tematykę rocka, to ktoś ze społeczeństwa, kto na co dzień nie jest artystą, nie jest twórcą lub jakby w tej twórczości nie występuje, to się na przykład uczy tego, czym mniej więcej to było na podstawie tego i dowiadyuje się w ogóle, że takie te zjawiska jak street art czy to graffiti w ogóle ma miejsce, że w ogóle coś takiego jest. Na przykład zaczyna odróżniać, że bo jest i street art, i graffiti, to czym się różni to graffiti od street artu.*

Współistnienie obu rodzajów edukacji w jednym projekcie jest też charakterystyczne dla działań, które uznają sztukę i edukację artystyczną za główne narzędzie realizowania edukacji kulturowej, a więc uznających, że edukacja artystyczna i sztuka to dobre narzędzie i pretekst do wspierania edukacji kulturowej.

2.3. EDUKACJA ARTYSTYCZNA I SZTUKA TO DOBRE NARZĘDZIE I PRETEKST DO WSPIERANIA EDUKACJI KULTUROWEJ

Jak pokazywała analiza wniosków grantowych (<http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2013/11/05/raport-badawczy-animacjaedukacja/>), w większości aplikacji złożonych w Programie *Edukacja kulturalna* wśród wykonawców znalazł się przynajmniej jeden artysta. Czasem pełnił on funkcję wspierającą, często jednak był głównym wykonawcą, decydującym o metodach pracy, czasem też określającym ogólną formułę przedsięwzięcia. Oto przykłady ilustrujące taki sposób podejścia do relacji między edukacją artystyczną a kulturową, pochodzące z projektów, w których jednocześnie zwraca się uwagę na relacje między rolą artysty a rolą edukatora.

W pierwszym z nich artysta zostaje zdefiniowany jako rodzaj narzędzia, którym posługuje się inicjator działania edukacyjnego – narzędzia dobrane w ten sposób, by było ono dopasowane do tego, jaki cel społeczny, poprzez sztukę, chce się zrealizować:

R: *(...) bardzo wielu artystów w przeciagu tych lat żeśmy zaprosili (...). I czym żeśmy się kierowali? No przede wszystkim tym, że chcieliśmy zrobić warsztaty z młodzieżą na bardzo konkretny temat. (...) [w tym roku chcieliśmy] razem z młodzieżą się zastanowić, co takiego się z nami dzieje, że odtrącamy ludzi, o których nic nie wiemy. Co takiego się dzieje, że posługujemy się symbolami, powszechnie znanymi, które mają na przykład, ewidentnie są naznaczone takim negatywnym ładunkiem, a to jednak się pojawia na*

murach ulic, prawda. No i tutaj wybór artysty prowadzącego zajęcia był oczywisty, bo to [imię i nazwisko artysty] jest artystą, który tymi problemami się zajmuje w sztuce. (...) a zatem koncepcja też była powiązana z tym, że wiedziałam, z jakimi artystami mogę pracować, znaczy mam rozeznanie, którzy artyści, oprócz tego, że są świetnymi artystami, mają na przykład doświadczenie dydaktyczne, co jest bardzo istotne.

W dużej liczbie projektów ich twórcy zakładają istnienie korelacji między edukacją artystyczną a edukacją kulturową. Zazwyczaj polega to na przekonaniu, że praca z jakąś formą twórczości artystycznej albo dodatkowo wzbogaci uczestników, albo stworzy pretekst do kontaktu, który wykroczy poza wąsko rozumianą czynność tworzenia.

Przykładowo, jednym z głównych komponentów kolejnego projektu, stanowiącego ilustrację omawianej tu tendencji, było tworzenie filmów poklatkowych przez dzieci i rozwój ich kompetencji związanych z nowymi technologiami. Według twórców był to jednak tylko jeden z wielu pretekstów do otwierania uczestników tego warsztatu na świat, wzmacniania ich wiary w siebie i w swoje możliwości, budowania platform kontaktu z rówieśnikami z innego osiedla oraz forma zagospodarowania przestrzeni okolicy. W innym z projektów uczestnicy tworzyli murale, a projekt był silnie skoncentrowany na nauce konkretnych umiejętności związanych ze street artem. Jednocześnie jego celem było wytworzenie przekonania, że warto doskonalić swoje umiejętności i kanalizować je w legalny sposób, zamiast malować napisy na murach wbrew zgodzie właścicieli, a więc swojego rodzaju *resocjalizacja*.

Podobnie w jednym z projektów teatralnych, którego celem było wszechstronne poznanie przez licealistów pracy w teatrze: choć myślano o nim w kategorii zdobywania wiedzy, umiejętności i doświadczenia przez osoby z klas o profilu teatralnym, dodatkowym walorem działań była okazja do wymiany doświadczeń i nawiązania relacji.

B: *A te zajęcia, to uczyły kompetencji artystycznych czy też społecznych?*

R: *Trudno mi powiedzieć, czy uczyły kompetencji artystycznych, bo założenie było takie oczywiście, że część osób będzie szła w kierunku artystycznym. (...) kompetencje artystyczne były założone, ale kompetencje społeczne również, no bo to jednak współpraca, praca w grupie, współdziałanie. Tutaj też, szczególnie jeżeli chodzi o założenia, to zapraszaliśmy też różne szkoły. Była to i szkoła społeczna, i liceum płatne, takie bardziej prestiżowe, i zwykła szkoła, zwyczajny ogólniak, też ta szkoła specjalna i ośrodek. Czyli spotykały się osoby z bardzo różnym doświadczeniem, bardzo różną sytuacją życiową. Myślę, że to była taka praca dodatkowa, dodatkowy walor i też dla nas nowe doświadczenie, że da się w jednym projekcie połączyć i zdobywanie kompetencji artystycznych i społecznych.*

Jak opowiada z kolei koordynatorka projektu polegającego na partycypacyjnym planowaniu przestrzeni miejskiego parku:

R: *Sztuka jest świetnym narzędziem do tego, aby zachęcić mieszkańców, ludzi do myślenia abstrakcyjnego, ale także do spotykania się. (...) Po zeszłorocznym działaniu widzimy, że współpraca pomiędzy mieszkańcami a artystami przynosi dużo ciekawych efektów. (...) [artystka] zaangażowała w tym roku do swojego działania ludzi poruszających się na wózkach inwalidzkich, które pomogły w organizacji wydarzenia w postaci przygotowania drogi – po nich w wózkach miały przejechać osoby sprawne, głównie urzędnicy czy osoby odpowiedzialne za tworzenie inwestycji w mieście. Są to działania, które bardzo silnie oddziałują na rzeczywistość, edukację „zwykłych” mieszkańców, ale też osoby, które podejmują decyzje o tym, jak tak przestrzeń publiczna wygląda czy sytuacja kultury w mieście. (...) Oprócz wzbudzenia zainteresowania samą akcją, to również efekt był w postaci edukacji, gdzie słucha się kogoś z zewnątrz,*

i zainteresowanie ludzi tematami z zakresu sztuki lub abstrakcyjną refleksją nad kulturą czy tożsamością kulturową.

Jak więc można zauważyć, edukacja artystyczna i działania zbliżające się do edukacji kulturowej, czy wręcz do animacji, wcale nie muszą się wykluczać. Te pierwsze bardzo często wykorzystuje się bowiem jako narzędzia tej drugiej albo przynajmniej, tak jak w niektórych projektach *stricte* artystycznych, próbuje się przemycać cele społeczne.

2.4. WĄTPLIWOŚCI, WAHANIA, ROZTERKI

Choć przedstawiony trójpodział projektów edukacyjnych/animacyjnych jest poręcznym narzędziem porządkującym ich przestrzeń, to w przypadku części projektów jest on drugorzędny wobec bardziej doraźnych celów, które albo trudno w ogóle umiejscowić na osi edukacja artystyczna–edukacja kulturowa, albo w których trudno odnaleźć jakiś głębszy zamysł edukacyjny. Mamy tu na myśli przede wszystkim następujące rodzaje przedsięwzięć. **Po pierwsze**, takie, w których działanie sprowadza się do pokazania czegoś odbiorcom, wyprodukowania *eventu*, zasadzającego się na jednostronnej, nadawczo-odbiorczej relacji. Relacji, która dodatkowo w ogóle nie stwarza żadnych okazji do działań o charakterze animacyjnym lub edukacyjnym. **Po drugie**, takie, w których dominującym motywem jest to, żeby *coś tu się zadziało*, dążenie do tego, by *zapełnić ludziom czas*, zrobić coś wielkiego i fajnego, skanalizować swój zapał. W projektach tych edukacja i animacja odgrywają rolę drugorzędną. **Po trzecie**, takie, które są *projektami dla projektu*, których twórcom trudno w ogóle wskazać cel przedsięwzięcia.

Warto zwrócić uwagę również na to, iż wśród analizowanych projektów znalazły się też takie, w których edukacja poprzez sztukę jest centralnym elementem, ale gdzie jednocześnie punktem wyjścia są raczej liczne luźne pomysły i podpatrzone techniki warsztatowe (na przykład sztuka poprzez kulinaria), niż spójne założenia i jasno zdefiniowane cele.

Nie mniej ważne jest też to, iż kłopoty z rozumieniem pojęcia *edukacja kulturowa* wywołują u niektórych grantobiorców poczucie zagubienia. W oczach wielu z nich projekt wartościowy to taki, który *oswaja z podstawową kulturą i sztuką* oraz dociera do jak największej liczby odbiorców. Nie rozumiejąc idei niektórych projektów, oswajają ten problem tezą, że edukacja kulturowa to działania *odjechane, dziwne*, a także *kameralne* – w jakiś sposób luksusowe i niepotrzebne.

Głównym celem niektórych projektów jest przede wszystkim przełamywanie barier oddzielających jakąś zbiorowość od innych, walka z marginalizacją. W innych przedsięwzięciach edukacyjnych taki cel, choć nie był zamierzony jako główny, okazywał się w rezultacie niezwykle ważny. Chodzi nam przede wszystkim o te projekty, które były pomyślane jako czysta forma edukacji artystycznej, a w trakcie ich realizacji okazywało się, że najważniejszym ich rezultatem było sprowokowanie okazji do spotkania się ludzi – okazji sprawiających, iż dochodzi do przełamywania barier istniejących między różnymi środowiskami lub kategoriami jednostek, jak również do prostego usieciowienia (tak jak w wypadku przedsięwzięć, które stawały się platformą do spotkań nauczycieli z różnych szkół, animatorów reprezentujących instytucje kultury działające w regionie czy rówieśników pochodzących z odrębnych środowisk społecznych, rejonów tego samego miasta). Sam projekt, choć jego organizatorzy tego nie zakładali, inicjuje tu procesy komunikacyjne owocujące zaskakującymi i często bardzo cennymi społecznie skutkami. Piszemy o tym przede wszystkim dlatego, żeby pokazać, iż taka

nieoznaczoność projektów edukacyjnych i animacyjnych stanowi jedną z istotniejszych ich cech, co z kolei sprawia, iż toczenie, często jałowych, sporów o to, czym jest to, co robimy (edukacją artystyczną, przez sztukę, kulturową, partycypacyjną, animacją) i próba sztywnego trzymania się wytworzonych w ten sposób ram działania jest tylko formą symulowania zdolności do kontroli przebiegu tego rodzaju przedsięwzięć. Mówiąc jeszcze inaczej, po przeprowadzeniu rozmów z animatorami i edukatorami przychylamy się do stanowiska, zgodnie z którym pole wyznaczone przez omawiane tu kategorie działań nie jest tworzone przez zwalczające się obozy, z których każdy rości sobie prawo do monopolu na prawdę. Tym, co bowiem łączy wszystkie te stanowiska, jest doświadczenie wymykania się uruchamianych procesów edukacyjnych i animacyjnych spod kontroli, niemożność ich zaprogramowania, precyzyjnego zdefiniowania ich celów. Dlatego też tym, co może się stawać punktem wyjścia do działań animacyjnych i edukacyjnych, jest przyjęcie tego faktu do wiadomości oraz potraktowanie pola animacji i edukacji jako otwartego zbioru możliwości, filozofii, wizji życia społecznego, dla których wspólnym mianownikiem jest świadomość pracy z ludźmi, ich różnorodności i konieczności jej poznawania i pozwalanie sobie na niekonsekwencję – wszędzie tam, gdzie wymaga tego sytuacja wytworzona przez realizowane przedsięwzięcie.

Warto również zauważyć jeszcze jedną istotną zmianę, jaka następuje współcześnie w polu animacji i edukacji kulturowej. W ostatnich latach zachodzą dynamiczne przemiany wielu lokalnych instytucji kultury, prowokowane przez programy takie jak *Dom kultury +*, szkolenia dla lokalnych liderów czy przez zapraszanie animatorów z dużych ośrodków do pomocy w diagnozie lokalnego środowiska i modyfikacji programu instytucji. W rezultacie obserwujemy nieraz współistnienie starych i nowych sposobów myślenia, niejednokrotnie zupełnie do siebie nieprzystających, i rozmaite próby godzenia dotychczasowych przyzwyczajęń z nowymi tendencjami. W takim kontekście, który w innym miejscu określiliśmy jako *ruchome piaski*, silnie obecne jest napięcie pomiędzy dążeniem do pełnienia funkcji strażnika dobrej sztuki oraz roli *facylitatora* klasycznie rozumianego uczestnictwa w kulturze a dostrzeganiem wartości takiej perspektywy, która akcentuje egalitarność relacji w kulturze i *kulturowe obywatelstwo*, opiera się na przekonaniu o potrzebie dwustronnej i pogłębionej komunikacji, wykraczającej poza proste prezentowanie dzieła odbiorcy z nadzieją na jego uszlachetnienie. To napięcie potęguje jeszcze fakt, iż animatorzy i edukatorzy chcą jednocześnie tworzyć rzeczy ważne społecznie, ale też mają ambicje docierania do jak najszerszego grona odbiorców oraz nadal do ich edukowania, nawet wtedy, gdy ci ostatni tego nie chcą. Tego rodzaju napięcia, rozdarcie pomiędzy chęcią bycia otwartym na ludzką różnorodność *egalitarystą* a wiarą w to, że istnieje prawdziwa kultura, i ta kultura czasami oznacza poruszanie się po omacku.

R: Teraz na przykład, w tym roku zrobiliśmy taki spektakl, który byłby, był takq, no jak wiem, symfonią głosów. No może to tak źle zabrzmia albo niezrozumiałe jest, ale spróbowaliśmy połączyć takie typowe warsztaty pracy z głosem z minimalną tylko formą ruchu i z minimalną formą aktorstwa, ale to zamknęło się w takim naprawdę, w takim ciekawym koncercie, spektaklu. Także wyszliśmy poza jeszcze jakąś taką jakość, której nie znaliśmy, o tak bym powiedziała. No poszukiwaliśmy ich na tych warsztatach, tak kręciliśmy się i potem okazało się, że wyszła nam jeszcze inna jakość, ale bardzo dobra jakość, którą na pewno, którą w przyszłym roku będziemy chcieli może nie powtórzyć, ale spróbować w jakiś sposób jeszcze tam pokazać, w jakimś innym obliczu, bo wiemy, że jeszcze coś takiego można zrobić.

Obecność tego rodzaju napięcia, chociaż prowokuje do eksperymentowania, poszukiwania nowych formuł działania, wiąże się też z ryzykiem wprowadzania nowych, obcych form działania do lokalnego kontekstu, bez uwzględnienia jego specyfiki i szczególnych zasobów jego mieszkańców. Przemoc

i brak uwzględnienia lokalnej specyfiki mogą jednak dawać o sobie znać w bardziej prozaiczny sposób, choćby poprzez likwidację automatu z napojami, który, jak sugeruje jedna z naszych rozmówczyń, uderza w ideę domu kultury jako przybytku sztuki. Przedstawicielka tej instytucji z fascynacją opowiadająca o diagnozie lokalnych potrzeb jako nowej metodzie, wpajanej instruktorom na szkoleniach przeprowadzonych w ramach ministerialnego grantu, jednocześnie wskazuje na to, że w trakcie tych wydarzeń, którymi udało się zainteresować mieszkańców jej miejscowości, trwa praca nad wyrugowaniem ich *złych przyzwyczajzeń* (takich jak picie kawy podczas uczestnictwa w kulturze) i nauka właściwego odbioru sztuki.

Jeszcze innym przykładem napięć między starymi i nowymi celami i metodami pracy jest relacja pewnej osoby pracującej w teatrze. Kultura kojarzy jej się głównie ze sztuką, zaś w analizowanym projekcie i innych swoich działaniach nasza rozmówczyni przybliżyła młodym ludziom proces tworzenia spektakli teatralnych poprzez działania aktywizujące i spotkania z osobami na co dzień tworzącymi teatr. Ta sama osoba zauważa jednocześnie w trakcie wywiadu, że głównym rezultatem jej pracy jest rozwój kompetencji społecznych i rozwój osobisty uczestników:

R: Takie najprostsze warsztaty absolutnie teatralne, które są już przez siedem lat prowadzone, to widać, w jaki sposób dzieci i młodzież, i dorośli rozwijają się, niekoniecznie artystycznie, ale na przykład wzmacniają poczucie własnej wartości. Na przykład radzą sobie z różnymi problemami w szkole, z nieśmiałością, czy poprawiają nawet taki swój warsztat, patrząc na przykład na takie zajęcia praktyczne, na przykład warsztaty dykcyjne, czyli przełamują też bariery. Jest takich sporo, powiedziałabym, rolę społecznych tutaj, więcej nawet niż artystycznych. (...) patrząc na tę grupę, niewielki odsetek zostanie tymi artystami w przyszłości. Większość z nich raczej po prostu jakoś tak wzmacnia siebie, czyli to są zdecydowanie społeczne. Umiejętność pracy w grupie, komunikacji, dialogu z drugim człowiekiem, raczej w tę stronę.

Wywiad staje się dla niej okazją do zastanowienia się nad – jak sama mówi – trudnymi pytaniami, takimi jak to o rolę kultury. W jego trakcie dochodzi ona do wniosku, że skutkiem jej działań, mniej lub bardziej zamierzonych, okazuje się właśnie rozwój kompetencji ogólnokulturowych:

R: [kultura] jest takim narzędziem, które w nieoczywisty sposób ułatwia nam życie, czyli uczymy się różnych zachowań, poznajemy siebie poprzez takie warsztaty, poprzez aktywność, poprzez twórczość, poznajemy siebie, czyli w pewien sposób osławiamy swoje wady czy lęki. Trochę innym człowiekiem się stajemy, być może dlatego łatwiej jest nam funkcjonować, łatwiej zrozumieć siebie czy innego człowieka, czyli raczej takie zachowania kształtujemy społeczne niż artystyczne. Ale mi pani trudne zadaje pytania [śmiech].

Rozmówczyni nie traktuje takiego sposobu działania jako wyniku w pełni świadomie założonej filozofii. Momentami jakby tłumaczyła się z tego typu pracy, wskazując na brak odpowiednich kwalifikacji odbiorców:

R: Ale w większości jednak rzeczy jest to takie zderzenie po raz pierwszy ze sztuką, czy jakimś rodzajem twórczości (...). Bo mimo tego, że powiedziałam, że część tych osób to były klasy teatralne, czyli osoby, które widziały, jak wygląda teatr czy praca w teatrze, bo chociaż trochę się z tym spotkały, to jednak nie pracowały takimi metodami profesjonalnymi, czyli takimi narzędziami, z jakimi pracują aktorzy, choreografowie na co dzień. (...) Więc mówię, to nie są jakieś niesamowite efekty, to znaczy nie zaprojektowaliśmy kostiumów do opery, ale każdy gdzieś tam szukał, zapoznawał się po swojemu z tematem, czyli rodzaj procesu, tak to wygląda.

Wydaje się, że taka narracja wynika z tego, że teatr, w którym pracuje, od kilku lat poszukuje nowej formuły działania, którą niełatwo jest urefleksyjnić i dokładnie wytyczyć. Zmiana polega na

rozhermetyzowaniu instytucji, otwarciu się na zewnątrz i *długofalowym myśleniu o edukacji jako o takim działaniu istotnym*, realizowanym w dawniej nieobecnych formach pracy:

R: Obserwując tutaj naszą, nasz teatr, gdzie kilka lat temu było całkowicie niemożliwe prowadzenie jakichkolwiek działań i po prostu dokonaliśmy pewnych zmian w dokumentach, w innym patrzeniu osób pracujących w teatrze. Stało się po prostu oczywiste, że nawet takie banalne warsztaty, jakiekolwiek, które praktycznie nie były możliwe, teraz już stały się stałym elementem.

Tego typu transformacja wywołuje niepewność co do swojego statusu oraz przyczynia się do ciągłego szukania swojej nowej roli, często po omacku, na podstawie intuicji:

R: Czasami odnoszę takie wrażenie, że nie do końca wiemy, w jakim kierunku ma zmierzać edukacja teatralna. Najczęściej są to podejmowane takie działania intuicyjne, wynikające z jakichś rozmów czy takiego chwilowego zainteresowania, zapotrzebowania. Być może jest potrzebne takie szersze spojrzenie i szersze myślenie.

Z tego samego powodu trudna okazuje się odpowiedź na pytanie, jaka jest rola animatora i jaka edukatora:

R: Och, pytanie, które dookoła pada, kim jest animator, a kim jest edukator. (...) No mam takie wrażenie, że nie do końca mamy to zdefiniowane i to są nasze takie prywatne odczucia, na które też patrzymy, jak spotykamy się z osobami, które raz się zwą animatorem, potem edukatorem, pedagogiem. Ja też sama, trudno jest mi określić, w jaki sposób ja na siebie patrzę, postrzegam.

Przykład respondentki, której wypowiedzi cytujemy powyżej, nie jest odosobniony, ale raczej symptomatyczny. Tym, co bowiem jest charakterystyczne dla postaw osób zajmujących się edukacją i animacją kulturową, są wątpliwości. Dotyczą one w zasadzie wszystkich aspektów ich pracy i nie wynikają ze zmęczenia tym, co się robi, czy z rozpoznania, iż działania tego rodzaju są bezcelowe i niepotrzebne. Przeciwnie – wątpliwości są konsekwencją osadzenia współczesnych praktyk animacyjnych i edukacyjnych w dynamicznie zmieniającym się polu kulturowym, o którym pisaliśmy w pierwszej części raportu. Jednocześnie obecność tego rodzaju dylematów, stała obecność samokwestionowania jest najlepszym, co według nas może się zdarzyć animatorom i edukatorom. Bo choć tego rodzaju postawy znacznie obniżają komfort życia i poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa, to chronią też przed dogmatyzmem i rutyną, sprawiając, iż oparte na nich działanie znacznie lepiej przylega do rzeczywistości, że daje większą szansę na bycie wśród uczestników projektów.

3. CZAS I EFEKTY

W tej części raportu koncentrujemy się przede wszystkim na dwu aspektach. **Po pierwsze**, na próbie zrekonstruowania temporalnego wymiaru pracy animacyjnej i edukacyjnej. Kwestia ta wymaga według nas osobnego namysłu, ponieważ jest ona sercem interesujących nas przedsięwzięć, określa ich charakter i możliwe do osiągnięcia efekty. Czas i stosunek do niej jest też wskaźnikiem tego, jak myśli się o uczestnikach – czy traktuje się ich jak klientów czy też jak partnerów; jako powtarzalną kategorię jednostek czy też jako osoby unikatowe. **Po drugie**, celem tej części raportu jest też próba przyjrzenia się temu, jak animatorzy i edukatorzy definiują rezultaty swoich działań, a także temu, z jakimi rodzajami skutków mamy do czynienia w polu tego rodzaju aktywności.

3.1 CZAS

Istotnym wymiarem różnicującym działania edukacyjne i animacyjne jest długość i ciągłość ich realizacji.

Mówiąc o długości trwania, mamy na myśli różnice między tymi projektami, których realizacja trwa kilka dni (choć przygotowuje je się nieraz znacznie dłużej) i które przyjmują w związku z tym formę jednorazowych warsztatów (od krótkich, nawet jednogodzinnych, aż po kilkudniową pracę z tą samą grupą), festiwalu, konkursu, przeglądu, a takimi, które trwają wiele miesięcy czy wręcz lat i polegają na ciągłej, systematycznej pracy nad jakimś problemem, nieraz z tą samą grupą ludzi.

Z kolei mówiąc o ciągłości projektów, mamy na myśli ten wymiar ich zróżnicowania, który da się uporządkować na osi. Jeden jej biegun tworzą działania jednorazowe (a więc projekty, które realizowano w danym roku, po czym je bezpowrotnie zakończono). Na środku znajdują się te projekty, które są kontynuowane w kolejnych latach (albo w postaci kolejnych edycji ulepszonych działań o podobnym charakterze, albo w postaci nowych projektów opierających się na doświadczeniach zdobytych w trakcie poprzednich edycji). Drugi biegun zawiera natomiast takie działania, które są kontynuowane przez wiele lat (przy czym do tej grupy należą dwa odmienne ich rodzaje – odbywające się cyklicznie, często od bardzo wielu lat, kolejne edycje konkursów, festiwali, warsztatów oraz systematyczna, rozłożona na wiele lat praca animacyjna w lokalnych społecznościach).

Najczęściej spotykaną formą *ciągłości* jest ciągłość organizacyjna i tematyczna, zdecydowana mniejszość działań opiera się zaś na stałej pracy z tą samą grupą osób, zwłaszcza na pracy o charakterze animacyjnym.

Do tej pierwszej, dominującej grupy przedsięwzięć *ciągłych w sensie technicznym* należą przede wszystkim projekty mające swoje kolejne edycje. To zwykle inicjatywy, których rdzeniem są wydarzenia odbywające się w określonym momencie roku, przyjmujące każdorazowo podobny charakter, choć stopniowo, ewolucyjnie udoskonalane. Przybierają one najczęściej postać festiwali (bądź form pokrewnych, jak przeglądy, konkursy, gale, festyny), na które składają się serie wydarzeń skumulowanych w krótkim czasie. Popularną strategią jest też sklejanie tego typu działań w większe całości, konglomeraty wydarzeń składające się z całej palety odbywających się równoległe warsztatów, koncertów, wykładów, dyskusji, tak *by każdy znalazł coś dla siebie*.

R: *Wie pani, my się staramy robić festiwal w taki sposób, żeby jak najwięcej osób mogło z niego skorzystać, i staramy się przygotowywać najciekawszą ofertę. I zawsze zapraszamy do współpracy wszystkie żydowskie instytucje, które działają we [nazwa miejscowości i regionu], i staramy się wspólnie zaplanować jakoś program, bo każdy jest zaangażowany w tą działalność, oraz staramy się zaprosić instytucje inne. Wtedy to było [nazwa uczelni], pomagało nam przygotowywać warsztaty plastyczne, ponieważ chcemy tam stworzyć tak różnorodną ofertę, żeby każdy mógł znaleźć coś dla siebie. Są zajęcia dla dzieci, są koncerty, były warsztaty plastyczne, są zawsze warsztaty językowe, były wykłady, jest warsztat winiarski, było gotowanie, więc maksymalnie różnicujemy swoją ofertę tak, żeby każdy się mógł zainteresować czymś. (...) Każdy warsztat dotyczył czegoś innego (...) [Co roku coś zmieniamy], bo wiadomo, że ten sam produkt [drugi raz] aż taki by nie był pożądanym przez odbiorców. Zmiany są zawsze dobre, dlatego nigdy nie powtarzamy warsztatów, zawsze zmieniamy formułę i staramy się przedstawić coś nowego.*

W związku z krótkim czasem trwania, głównym celem takich wydarzeń jest zazwyczaj umożliwienie atrakcyjnego spędzenia czasu oraz zasygnalizowanie istnienia jakichś zjawisk, a nie pogłębiona praca nad nimi. Fakt ten wywołuje krytykę tych edukatorów, którzy stawiają na systematyczną pracę i długotrwałe rezultaty. To z kolei sprawia, iż organizatorzy takich festiwalowych wydarzeń są zmuszeni do wyjaśnienia nieco odmiennych celów niż te preferowane przez krytyków:

R: [warsztaty w trakcie festiwalu] *nie miały na celu przekazania konkretnej wiedzy, tylko pokazania kawałka świata i co można dalej w tym kierunku zrobić. (...) nie miały na celu nauczyć jednej konkretnej techniki, na przykład plastycznej. Miały otworzyć na świat, pokazać różnego rodzaju historie biblijne, to, czym się kierują różni ludzie, i dać szerszy ogląd.*

Formuła kolejnych edycji tego samego projektu jest też jednak wcielana w życie poza formą festiwalową, na przykład w postaci corocznej serii podobnych konstrukcyjnie warsztatów na temat muzyki, o których tak opowiada ich organizatorka:

R: *Ten projekt to jest tak naprawdę taki program edukacyjny wielocłonowy. Z jednej strony jest eksperymentalny, bo zawsze w każdym roku odmieniamy go – więc mamy taką szansę, żeby coś zmieniać. Składa się z czterech składników. (...) Zasadnicza część są to warsztaty artystyczne dla dzieci i one też co roku są troszeczkę inne, choć jeśli chodzi o konstrukcję, to bardzo podobne.*

Tego typu cykle powstają także w instytucjach kultury, które wplatają je w swoją codzienną działalność, a dzięki takiej podstawie organizacyjnej są w stanie systematycznie i przez długi czas pracować z tymi samymi grupami osób. W takim wypadku edukacja staje się też formą budowania publiczności dla innych działań instytucji. Jak mówi organizatorka tego typu działań:

R: (...) *na pewno jest to konsekwentnie budowany program edukacyjny od 2006 roku.*

B: *Na czym polega ta kontynuacja?*

R: (...) *są moduły warsztatowe, na przykład warsztaty rodzinne. I to był taki pierwszy moduł, od którego później ten program edukacyjny, w takiej postaci jak w tej chwili, był rozwijany. Czyli to są warsztaty dla rodziców z dziećmi takimi w wieku 6–8 lat, 5–8, gdzieś tak, z takimi dziećmi, które no jeszcze same na zajęcia nie wychodzą z domu. I to jest kontynuowane. Warsztaty, spotkania autorskie, będą też kontynuowane warsztaty ze starszami. (...)*

B: *A ja się tak zastanawiam, a czy te osoby, które uczestniczą w warsztatach w danym roku, to też one uczestniczą w tych warsztatach w późniejszych latach, czy to są po prostu nowe grupy?*

R: *Wie pani, to jest bardzo różnie, bo tym takim dobrym modułem, gdzie można to prześledzić, udział w warsztatach, to są te warsztaty rodzinne. Bo rzeczywiście jest tak, że dzieciaki zaczęły do nas przychodzić, mamy już taką grupę, która zaczęła do nas przychodzić właśnie z rodzicami, a od przyszłego roku, 2014, dla nich już mamy zaplanowany oddzielny cykl warsztatów, gdzie oni będą sami przychodzili. Będą też takie warsztaty też pod... jakby określające uczestników, jako takich do 15. roku życia, gdzieś 11–15 lat, i to będą też zajęcia warsztatowe, nadal praca z artystą, zmierzam do tego, że te dzieciaki, które wyrosły z naszych warsztatów rodzinnych, teraz będą uczestniczyły w następnej ofercie, jako przygotowanych specjalnie z myślą o nich. (...) mamy nadzieję, że to będzie taka grupa, która przejdzie później do warsztatów rodzinnych, takich, gdzie dzieci, no po prostu systematycznie będąc w galerii, uczestnicząc w różnych formach takich zajęć plastycznych, będą już samodzielnie do nas przychodzić. Znaczą cały czas budujemy tę publiczność w ten sposób, żeby pojawiały się w różnych momentach w galerii.*

Jak już wspomniano wyżej, ale też w raporcie z pierwszego etapu badań [<http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2013/11/05/raport-badawczy-animacjaedukacja/>], niewiele jest natomiast takich działań, które polegają na systematycznej, pogłębionej pracy w tym samym miejscu i z tą samą grupą. Autorzy takich działań zwykle negatywnie odnoszą się do projektów jednorazowych i/lub polegających na kolejnych odsłonach. Ich zdaniem wspierane powinny być tylko projekty zakładające

taką formę ciągłości, która jest preferowana przez samych autorów tych opinii, i taką, którą stosują oni w swojej pracy, gdyż tylko ona daje szansę na faktyczny efekt edukacyjny lub animacyjny.

R: *To były [za każdym razem] te same miejsca, ponieważ te same osoby bo [nazwa poprzedniego projektu] na tym osiedlu też był skierowany do dzieci czy młodzieży (...) tak naprawdę ci uczestnicy pojawiali się ci sami. Zresztą w tym roku kontynuowaliśmy te działania w troszeczkę innej formie i na [nazwa osiedla] znowu wracały te same dzieciaki. (...) dla nas ważna była kontynuacja w tych obu miejscach, więc też mam poczucie, że takie jednorazowe czy jednoroczne działania są pewnie ważne, ale na dłuższą metę się nie sprawdzają, tutaj ważne jest to, żeby była ta obecność. Pojawia się pytanie, kiedy możemy sobie pójść z takiego miejsca, że może kiedyś taki moment nastąpi i tutaj przekazywanie tego, co nam się udało wypracować.*

R: *[te warsztaty] mają ciągłość roczną, bo nie chodzi o to, żeby zrobić jeden pokaz, a potem nic nie robić, prawda. Tak naprawdę to tak jednocy, że oni się spotykają, że my się spotykamy, że my przychodzimy, że my rozmawiamy, że pracujemy. To jest najważniejsze. Bo takie jednorazowe działanie to nie buduje tej tożsamości, nie buduje dialogu, nie buduje tych dodatkowych wartości, które są w projekcie.*

Jak można zauważyć, osobna logika temporalna projektów nie jest tylko ich technicznym aspektem. Przeciwnie, stanowi ona reprezentację tego, w jaki sposób myśli się o działaniach animacyjnych i edukacyjnych. Kiedy mają one odgrywać wyłącznie rolę inicjującą albo budować zainteresowanie ofertą instytucji – jednorazowość i brak ciągłości wydają się istotnym narzędziem. Gdy jednak chodzi o zmianę społeczną, wzmacnianie lokalnych tożsamości – jednorazowość, krótkotrwałość nie wchodzi w grę, potrzeba do tego bowiem długotrwałej, rozciągniętej na lata, systematycznej pracy z tą samą grupą osób.

Ważnym, często obecnym w projektach edukacyjnych i animacyjnych, środkiem pracy jest duże, angażujące wiele osób wydarzenie – nazywane dziś nieraz *eventem*. Tego typu działanie wydaje się bardziej typowe dla edukacji artystycznej niż kulturowej lub animacji i dla projektów, które polegają na organizacji intensywnego, kilkudniowego przedsięwzięcia, niż na wielotygodniowej, wielomiesięcznej, a zwłaszcza wieloletniej pracy w jednym miejscu. Jednocześnie zamknięcie udziału węzłowym wydarzeniem odnajdziemy w obu rodzajach tych projektów, ale pełni ono różne funkcje: **a.** bywa zwieńczeniem długotrwałej pracy animacyjnej, jest wówczas świętem, wyzwoleniem energii powstałej podczas wspólnie spędzonego czasu; **b.** przyjmuje postać festynu bądź pokazu, na który przychodzą mieszkańcy, rodzice, dziadkowie wyrażający w ten sposób aprobatę dla działań uczestników warsztatów lub zajęć artystycznych, których rezultaty są w ten sposób prezentowane. W tym wypadku *event* ma więc na celu dowartościowanie pracy tych ostatnich; **c.** bywa zdarzeniem istotniejszym, choćby pod względem artystycznym, niż to, co działo się w trakcie warsztatów lub zajęć. Taka sytuacja sprowadza *event* do próby pokazania dzieł mistrzów, jest ramą wyznaczającą poziom, który uczestnicy zajęć powinni się starać osiągnąć; **d.** staje się też czasami formą testowania wiedzy i kompetencji uzyskanych w trakcie zajęć, przyjmuje wówczas formę konkursu sprawdzającego, czy te ostatnie przyniosły zamierzone rezultaty.

Niezależnie jednak od tego, jaką formę przybierają *eventy* zamykające projekty, ich obecność staje się istotnym przejawem tego, jak myśli się o ich logice czasowej. Traktowane są one bowiem jako proces, który ma swój początek i powinien mieć swój koniec. Mówiąc jeszcze inaczej, nawet w projektach o charakterze animacyjnym działanie zmierza w jakimś kierunku, ma swój wyraźny horyzont czasowy,

zaś wszystkie uwikłane w nie strony mają świadomość, iż kiedyś musi się ono zakończyć. Ta pozorna oczywistość jest w rzeczywistości ogromnie problematyczna i pozwala dostrzec jeden z najważniejszych dylematów działań animacyjnych: *czy i kiedy animator powinien odejść.*

3.2. EFEKTY

W tej części raportu zastanawiamy się nad tym, jak animatorzy i edukatorzy myślą o rezultatach swoich działań. Warto zacząć od wskazania, iż w wielu projektach kwestia ta nie pojawia się na początku realizowanych przedsięwzięć, ale raczej w ich trakcie, zaś one same są oparte na dosyć daleko posuniętej improwizacji. Ta ostatnia najczęściej wynika z prób dostosowywania się do zmieniających się warunków i sytuacji napotykanych w trakcie realizowania projektów, ich ewoluowania w procesie ich urzeczywistniania, z prób wsłuchiwania się w potrzeby odbiorcy i dopasowywania wstępnych założeń do lokalnego kontekstu:

R: *[te warsztaty] się bardzo rozwinęły. Ja w ogóle myślałam, że to będzie miało troszeczkę mniejszą formę. A ponieważ nasi partnerzy z innych miast naprawdę bardzo się w to zaangażowali, to wyszło lepiej, niż we wniosku wyglądało, szczerze mówiąc. Zamiast takich warsztatów mieliśmy całodniowe albo nawet półtoradniowe konferencje, które bardzo fajnie się sprawdziły.*

Czasami to improwizowanie i taktyczne przebudowanie struktury zakładanych rezultatów wynika z tego, że okazuje się, iż coś, co miało być formą edukacji artystycznej, niesie inne cele.

R: *[Były] przygotowane bardzo dokładnie opisy poszczególnych warsztatów, więc osoby, które prowadziły te warsztaty, po pierwsze, one zwróciły uwagę na takie czy inne aspekty zastosowania takich, a nie innych metod, więc były ściśle realizowane takie, jakie sobie te osoby założyły. [Ale] Można powiedzieć, że zostały wzbogacone, bo warsztaty nie kończyły się w momencie, kiedy czas ich upłynął, ale jeszcze, bo jak były dwa dni, więc uczestnicy mieli do dyspozycji wieczorem tych prowadzących i te spotkania potem kończyły się dużo później, bo jeszcze, jeszcze, można powiedzieć, były omawiane różne problemy, jeszcze pytania... bo wiadomo, że jak uczestnikom zostały przedstawione jakieś nowe metody, możliwości, to niekiedy tak było, że osoby mówiły – ojej, to było takie łatwe i proste, a ja na to nie wpadłam. Więc tak naprawdę te działania były działaniami animacyjnymi, gdzie nieraz tylko pstryknięcie spowodowało, że coś się tam dalej otwierało i rozszerzało możliwości wykorzystania tego albo wpadnięcia na pomysł – aha, no przecież to można było tak i tak zrobić, to ja teraz tak zrobię; albo jeszcze powstawały nowe pomysły tam. Także często na koniec, na to forum, które było, to zaskoczyli nas uczestnicy, bo przywozili swoje przykładowo filmy, które zrobili w swoich ośrodkach, o których nie mówiliśmy, których nie zakładaliśmy, więc powstały jak gdyby takie dodatkowe wartości.*

Często jednak improwizacja wynikała też z wielu innych powodów. Do najważniejszych z nich można zaliczyć: **a.** pójście na żywioł i zakrojenie projektu tak szeroko, jak się da, by potem dopiero zastanawiać się nad tym, co daje się realizować; **b.** niemożliwość przewidzenia, jak przedsięwzięcie będzie się rozwijać w praktyce, i tworzenie czegoś na potrzeby wniosku ze świadomością, że potem będzie się to zmieniać; **c.** brak wiedzy o odbiorcy, uczestniku projektu; **d.** specyficzne, loteryjne komponowanie wniosku, zgodne z następującym rozumowaniem: *Ponieważ nie jestem pewien, co może się spodobać komisji przyznającej granty, wpisuję do aplikacji dużą liczbę modnych haseł i zróżnicowane grupy odbiorców, a dopiero gdy otrzymuję dotację, zaczynam się zastanawiać, co uda się zrealizować, a czego nie.*

Problem skutków działań animacyjnych i edukacyjnych pojawia się również tam, gdzie obecne jest napięcie między tym, co chce się osiągnąć, a tym, co da się udokumentować, wpasować w logikę sprawozdania z wykonania projektu i formularza rozliczenia grantu.

R: *Były przeprowadzone ankiety wśród rodziców, które były przygotowane właśnie przez [tu nazwa podmiotu], które miały pokazywać to, czy dokonała się jakaś zmiana na poziomie właśnie tych kompetencji społeczno-emocjonalnych, tak przynajmniej to wyglądało z pozoru. (...) czy zaobserwowali jakąś zmianę właśnie w ramach kompetencji emocjonalnych, czyli czy dzieci więcej i chętniej mówiły o swoich emocjach, czy dzieci chętnie, chętnie się otwierają, czy tam poprawiały się relacje i tak dalej, I tak dalej. No i tutaj oczywiście jakby wyniki nikogo nie zaskoczyły, to znaczy... no, rodzice nie obserwują takiej dramatycznej zmiany, ale to oczywiście jakby było w jakieś mierze do przewidywalne, że tak, że tak będzie, dlatego że no po prostu pięć warsztatów godzinnych naprawdę niczego w tym temacie załatwić nie może. Jedyne, co może, to... Znaczący powiem tak dla nas to, co... my pracujemy z dziećmi, pracując tak naprawdę nad rodzicami, bo to jest takie długofalowe działanie po prostu, na zasadzie, że chcemy pokazywać rodzicom dobre sposoby, dobre jakby możliwości, dobre rozwiązania na pracę z dziećmi, tak żeby po prostu na przykład zostawić ich z tym tak, żeby oni po prostu sobie potem właśnie w inny sposób myśleli o kinie, w inny sposób myśleli o tych kompetencjach społeczno-emocjonalnych, o tym, że warto z dziećmi rozmawiać o ich uczuciach i tak dalej, i tak dalej. Więc, więc te ankiety tak trochę, myślę, że były trochę skrojone pod rodziców, żeby oni się uspokoili, że my to mierzymy i że my chcemy (...).*

Wypowiedź ta może sugerować, iż grantodawcy i grantobiorcy są połączeni rodzajem cichej umowy, która sprawia, iż obie strony oddają się działaniom pozornym. Ci pierwsi udają, że prowadzą systematyczną politykę kulturalną i społeczną przez programy dotacyjne, a ci drudzy, iż ją realizują na poziomie lokalnym. Obie strony wiedzą przy tym doskonale, że zakładanych skutków za pomocą krótkotrwałych projektów grantowych nie da się zrealizować. Po części z pewnością rzeczywiście tak jest, ale tylko wtedy, gdy przyglądamy się tego typu układowi w krótkiej, jednorocznej perspektywy czasowej. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę to, że programy takie jak *Edukacja kulturalna*, trwają przez lata, to recepcja tej, pozornie fikcyjnej, relacji musi ulec zmianie. Mamy tu bowiem raczej do czynienia z powolnym procesem drobnych przeobrażeń, których skutki, kumulując się, prowadzą do zmiany. Aby to jednak było możliwe, potrzebne jest zadbanie o to, by systematycznie wydłużać czas trwania finansowych projektów, i o to, by w kolejnych edycjach konkursu w większym stopniu zapewniać ciągłość finansowania tym przedsięwzięciom, które przyniosły wartościowe rezultaty. Realizacja tych zadań wymaga z kolei korekt w procedurach rozliczania dotacji (poprzez położenie większego nacisku na ocenę merytoryczną) oraz, co nie mniej istotne, bardziej systematycznego praktykowania zasady *zależności od szlaku*.

4. UCZESTNIK. KOGO LUB Z KIM EDUKOWAĆ I ANIMOWAĆ?

W tej części raportu próbujemy odtworzyć, kim dla animatorów i edukatorów jest uczestnik ich przedsięwzięć, skąd on się bierze; to, w jaki sposób jest on rekrutowany, i to, z jakimi problemami wiążą się procesy tego rodzaju współpracy. Ten aspekt wydaje się nam o tyle istotny, że wraz z rozwojem nowoczesnych technologii tworzenia oraz dystrybuowania dóbr kultury, a także wraz ze zwiększającą się dostępnością do nich za pośrednictwem sieci internetowej znaczącej ewolucji ulega relacja łącząca animatorów i edukatorów oraz tych, do których kierują oni swoje przedsięwzięcia.

4.1 SKĄD WZIĄĆ ODBIORCĘ?

Analizowane przez nas przedsięwzięcia animacyjne i edukacyjne różnią się nie tylko metodami dobierania uczestników, ale też poziomem i rodzajem refleksji dotyczącej tego zagadnienia. W sporej części realizowanych projektów refleksja ta wydaje się ograniczona lub też znaczenie przypisywane kwestii doboru odbiorców jest raczej niewielkie. Przedsięwzięcia tego rodzaju są oparte na dobrowolnych zapisach uczestników, co wynika też na ogół ze specyfiki tych projektów – kierowane są one do wszystkich chętnych i przede wszystkim *normalsów*, nie zaś do jakiejś szczególnej grupy.

R: *To był otwarty nabór na warsztaty, także prowadzaliśmy nabór przez naszą stronę internetową i wcześniej właśnie to informowaliśmy o tym mieszkańców właśnie poprzez plakaty, poprzez te tablice ogłoszeniowe chociażby właśnie na domu kultury. Informowaliśmy o naborze, o sposobie właśnie zapisu i przez tę naszą stronę internetową każdy mógł wypełnić krótki formularz i zapisać się na te warsztaty.*

R: *To było dobrowolne. Oczywiście to są klasy artystyczne, mają zajęcia pozalekcyjne z nauczycielami i oczywiście to jest dobrowolne, bo nauczyciel nie ma żadnych możliwości, żeby zmusić, ani nie było takiej potrzeby. Czyli jeżeli były na przykład zajęcia w szkołach albo zajęcia w teatrze, no to były pozalekcyjne, czyli nie w godzinach pracy szkoły, lekcji. Także przychodzili uczniowi ci, którzy mieli chęć, mieli ochotę.*

Taki sposób rekrutowania uczestników może być zrozumiały, o ile wynika z założenia, iż w projekcie mają brać udział wszyscy chętni. Wówczas taki szeroki nabór gwarantuje, iż w przedsięwzięciu będą uczestniczyć tylko ci, którzy tego chcą i są do tego odpowiednio zmotywowani. Taka forma naboru staje się jednak problemem, gdy w założeniach projektu przyjmowano, iż wezmą w nim udział jednostki z określonych środowisk społecznych, często takich, do których trudno w ten sposób dotrzeć. Mówiąc jeszcze inaczej, taki szeroki sposób rekrutacji staje się wątpliwy w sytuacji, gdy pewne kategorie jednostek są wykluczone z życia społecznego, gdy nie korzystają z nowych technologii czy oferty instytucji kultury, gdy pozbawione są podstawowych kompetencji potrzebnych do tego, by zrozumieć i właściwie zinterpretować informację o naborze.

Opisana wyżej strategia – a więc szerokiego doboru – jest czasem wynikiem braku pogłębionej refleksji nad odbiorcą, jak w przypadku projektu edukacji filmowej, w którym organizowano między innymi seanse dla kilkudziesięciu osób i towarzyszące im warsztaty. Organizatorzy, zapytani o powody takiego, a nie innego zdefiniowania profili uczestników, mieli dosyć duże problemy, aby to wyjaśnić, zaś ich wypowiedź sprawia wrażenie konstruowanych *ad hoc* uzasadnień tego typu.

R: *To przedsięwzięcie, ono było skierowane do takich grup, ja tutaj widzę właśnie: do dzieci, do studentów, trzydziestoczerolatków, trzydziesto-, czterdziestolatków, przepraszam, do seniorów, nauczycieli, edukatorów, rodziców, dzieci i tak dalej. Dlaczego takie grupy? Znaczący, z czego wynikał ten wybór? (...) No dzieci to jest chyba oczywiste, prawda... (...) no bo jest projekt przeznaczony dla nich (...). Studenci, dlatego że współpracujemy z [nazwa uczelni] i ona nas wspiera bardzo mocno promocyjnie, nawet mamy taką z nimi umowę, że, och, studenci mają dziesięć procent zniżki. Kino [jest w tej samej dzielnicy] co uczelnia (...) i to wszystko jakoś tak się ze sobą zająbia i rzeczywiście potem koniec końców się okazuje, że tych studentów [nazwa uczelni] na naszych pokazach jest całkiem sporo. (...) Natomiast jeżeli chodzi o nauczycieli i rodziców, no to są takie grupy, do których kierujemy bardzo mocno serwis internetowy. (...) Co tam jeszcze – seniorzy, seniorzy ponieważ... yyy... seniorzy często chodzą, chętnie chodzą do kina (...). Zwłaszcza że właśnie też tak jakby chcemy te, to wymianę międzypokoleniową tutaj jakoś uskutecznić.*

Dążenie do pozyskania jak największej liczby osób, i to reprezentujących maksymalnie szerokie spektrum społecznych kategorii odbiorców, łączy się też z dwiema innymi motywacjami. **Po pierwsze**, dobrze współgra z działaniami zmierzającymi do budowy publiczności instytucji: dążeniem do jak

najskuteczniejszego pozyskiwania jak większej liczby grup odbiorców.

R: (...) i... no tak mi się wydawało, że to jest oczywiste, że (...) to jest miejsce, które ma być dostępne dla wszystkich. (...) że jak pracujemy z przedszkolakami, no to dzieci wracają do domu ze swoimi rysunkami i być może rodzicom przyjdzie do głowy, że ta galeria to jest ciekawe miejsce i warto tam pójść samemu nie tylko na warsztaty, ale na przykład na wystawę, prawda? (...) że jeżeli pracujemy z ludźmi starszymi, no to też, no, może [ich] koleżanki czy tam koledzy spotykają [się] na spacer, do parku i może przy okazji zahaczą o galerię, no bo to jest miejsce, do którego można przyjechać. Ja myślę, że to takie właśnie budowanie jak najszerzego, jak najszerzej adresowanego programu edukacyjnego, to jest jednak w znacznej mierze związane z tym myśleniem o budowaniu publiczności, tak, to tak bym to uzasadniła, dlaczego tak szeroko adresujemy.

R: Z czego wynikał ten wybór? Powiem pani coś takiego. My w latach poprzednich prowadziliśmy coś takiego, takie projekty, znaczy warsztaty teatralne dla młodzieży. Wiedzieliśmy, że jeżeli będziemy tę młodzież wychowywać od początku, kształtować ich, to oni do nas potem wrócą, wrócą jako uczestnicy może nie ci bezpośredni, którzy będą uczestniczyć w warsztatach, tych wszystkich działaniach, ale będą uczestnikami pośrednimi, którzy będą oglądać te spektakle, którzy będą przychodzili na wykłady teatralne, którzy będą uczestniczyć w pokazach scenicznych na zasadzie odbiorcy. Na tym nam bardzo zależało, to wiadomo, że trzeba to kształtować od samego początku, bo czym skorupka za młodu nasiąknie...

Po drugie, w niejednym projekcie dąży się do zwiększania liczby odbiorców – czy to z chęci dotarcia do jak najszerzej publiczności, czy po to, by podwyższać wskaźniki frekwencyjne z nadzieją na to, że zwiększy to szansę uzyskania dotacji. Ważnym celem jest dla takich edukatorów zapewnienie sprawnej organizacji zapisów i jak największej efektywności mierzonej właśnie liczbą tych, którzy *przewinęli się* lub *przeszli* przez warsztaty, i tym, czy *nie było pustych przebiegów*.

R: przez cztery lata (...) [udział wzięło] na pewno ponad 12 tys. uczniów szkół podstawowych, przez te warsztaty w [nazwa miejscowości] przeszło. (...) Nawet był taki rok, kiedy mieliśmy cztery tysiące uczestników. Wiąże się to z tym, że dzieciaki przyjeżdżają na te jednodniowe warsztaty i, średnio biorąc, tak 100–140 dzieci bierze w nich udział każdego dnia, więc taki wynik stąd taki jest. (...) Decyduje kolejność zgłoszeń. W przypadku warsztatów dla dzieci jest 15 miejsc w grupie, także po prostu dzieci się zapisują, znaczy rodzice zapisują. Decyduje kolejność zgłoszeń, a z drugiej strony też wpłaty bardzo są dla nas ważne, żeby po prostu nie było pustych przebiegów i zajętych niepotrzebnie miejsc.

Drugim powtarzającym się sposobem rozwiązania kwestii wyboru odbiorcy jest kierowanie się kryterium dostępności i opłacalności i mierzenie siły na zamiary. W ten sposób tłumaczy się nieraz wybór dzieci jako uczestnika najłatwiejszego do pozyskania, ale też jako takiego, który sprawia najmniej problemów, z którym łatwo jest nawiązać kontakt.

R: Było to skierowane do najmłodszych, do najmłodszych mieszkańców, bo z nimi jest jakby najłatwiej nawiązać kontakt i oni też najszybciej obdarzają zaufaniem osoby z zewnątrz.

R: Znaczący myślę, że też młodzież jest... dzieci i młodzież jest tak najbardziej... yyy... taka chłonna i najbardziej chętna do działania. My też ten projekt realizowaliśmy w okresie wakacyjnym, czyli wtedy, kiedy właśnie te grupy mają najwięcej czasu, nawet mówią, że się nudzą w naszym mieście.

R: To nie jest tak, że to nie są dla nas priorytety, natomiast, no nie ukrywając, po prostu jest tutaj mniejszy, mniejsza nisza na rynku, jeżeli chodzi o działania dla dorosłych, tych działań jest tak strasznie dużo. (...) Jakby przy frekwencji rzędu pięćdziesięciu–siedemdziesięciu osób na seansie to po prostu no nie zawsze mamy takie zasoby przerobowe, żeby takie niszowe małe projekty robić, więc nie wiem, ale no w [obecnym] planach są dwa cykle.

Pozyskanie dorosłych uczestników działań wydaje się wielu edukatorom znacznie trudniejszym

zadaniem niż pozyskanie dzieci. Sprawia to, iż tych pierwszych próbuje się czasem pozyskać za pośrednictwem tych drugich lub też korzysta się z tego, iż taki proces zachodzi sam z siebie – rodzice dzieci biorących udział w działaniach zaczynają się interesować projektem i jego autorami.

R: *Tak. To się wiąże troszeczkę z tym, że my (...) pracowaliśmy (...) z bezdomnymi, z wykluczonymi, z alkoholikami i zajmowaliśmy się dziećmi tych osób wykluczonych, alkoholików, dziećmi z problemami. I potem założyliśmy własną fundację, która miała docierać do młodszych osobników, bo przedtem to byli ludzie pięćdziesiąt+, a chcieliśmy dotrzeć do dzieci i młodzieży. (...) I tutaj jakby cały czas pracujemy przy takim założeniu, (...) że poprzez dziecko możemy dotrzeć do dorosłego, że dorosły nas zupełnie inaczej odbiera, gdy w jakiś sposób zajmujemy się jego dzieckiem, jest dużo łatwiej nawiązać kontakt. Dorośli też czasami biorą udział w takich warsztatach (...) dziecko im powiedziało, że są takie a takie warsztaty i na przykład przyjdą drugiego dnia z dużo młodszym bratem, jako opiekun występują, ale też pomagają.*

R: *Tak, tak i to też postrzegamy za taki nasz mały sukces, że ci rodzice zaczęli przychodzić. Poznaliśmy tych rodziców i, jak czasami tam bywam, no to są takie mamy i tatusiowie, z którymi się kojarzymy i rozmawiamy, oni wiedzą, co my robimy, i też chyba zyskaliśmy ich zaufanie, bo puszczały swoje dzieci z nami gdzieś tam [do innych miejscowości] i nie mieli z tym problemu, więc jednak, wydaje mi się, udało nam się zaskarbić zaufanie części przynajmniej tych rodziców, no bo wiadomo, że tam taka specyfika jest, że część nie wie, nie obchodzi ich, co te dzieci robią, więc to jest w dwojaki sposób, ale myślę, że jest to też nasz mały sukces – ci rodzice, przekonani do nas.*

Te ostatnie wypowiedzi są o tyle interesujące, że ze słabości wielu projektów edukacyjnych i animacyjnych (polegającej na tym, że są one skierowane nie do tych, którzy najbardziej tego potrzebują, ale do tych, którzy są dostępni) uczyniono strategię działania, umożliwiającą wplatanie w realizowane przedsięwzięcia tych, którzy w innym przypadku nigdy by się w te projekty nie zaangażowali.

Trzecim sposobem wybierania uczestników projektu jest selekcjonowanie osób cechujących się szczególnymi umiejętnościami. Dotyczy to przede wszystkim tych inicjatyw, których celem jest uczenie zaawansowanych technik twórczych i które adresowane są do osób utalentowanych lub mających już określone kompetencje.

R: *Rekrutacja wyglądała w taki sposób, że zostały na naszej stronie internetowej opisane kursy, opisana metoda, idee i po prostu formularze (...). Te formularze zgłoszenia były (...) obszernie, w związku z tym już samo wypełnienie formularza (...) pokazywało, i sposób, w jaki ludzie to robili, i pokazywało nam, czy ktoś naprawdę jest zainteresowany tym, żeby w danym kursie uczestniczyć czy nie, bo to po prostu wymagało czasu i namysłu. To jest jedna rzecz. Druga rzecz jest taka, że jak ludzie już wypełnili te formularze (...) koordynator taki ogólny i dwóch koordynatorów merytorycznych każdego kursu siadało i przyznawało punktację każdej ankiecie od jeden do pięć. I te osoby, które uzyskały największą liczbę punktów, były po prostu zapraszane do udziału w kursach.*

Selekcja następuje też w niektórych projektach, które nie mają na celu kształtowania jakichś specyficznych, elitarnych umiejętności, ale wymagają wysokiego stopnia zaangażowania uczestników, i to przez dłuższy czas. Do najczęstszych problemów, z którymi mierzą się edukatorzy w przypadku działań obliczonych na dłuższe trwanie, należy bowiem podtrzymanie zaangażowania uczestników. To ono właśnie, a dokładniej jego przejawianie przez potencjalnych uczestników, staje się podstawą decyzji o ich włączeniu w projekt.

R: *(...) najbardziej zależało na tych osobach już na tym pierwszym etapie, na etapie warsztatów weekendowych, żeby to były grupy, to były takie osoby, które z nami zostaną przy tym projekcie do końca, czyli w wielu aspektach – będą chcieli nad nim pracować, ba, jeszcze będą chcieli go pokazać w innym miejscu niż w swojej placówce. Więc z takich osób to tutaj się wyłoniła taka grupa. I powiem tak, to są*

najcenniejsi jakby uczestnicy, bo można na każdy weekendowy warsztat [zapraszać] inne osoby, natomiast najcenniejsze jest to, że jednak te osoby są od początku do końca i rzeczywiście śledzą ten proces.

Czwarty sposób wybierania uczestników działań spotkamy głównie w tych projektach, które są bliskie pogłębionej animacji kulturowej, a więc opierają się na systematycznej i długotrwałej pracy z konkretną lokalną społecznością i które dążą do uaktywnienia drzemającego w niej potencjału. Dla autorów takich projektów uczestnik jest więc najważniejszym elementem definiującym sens całego projektu i często punktem wyjścia oraz inspiracją do jego stworzenia. Dobrą ilustracją tego ostatniego sposobu dobru uczestników są wypowiedzi dotyczące projektów teatralnych angażujących lokalne zbiorowości:

R: *No wybór, że tak powiem, jest dosyć prosty, nakazują, nakazuje to filozofia pracy Teatru ze Społecznością i nakazuje to filozofia pracy Teatru Forum. Teatr ze Społecznością, jak sama nazwa wskazuje, to jest metoda pracy, która zakłada, że tak powiem, ideowo włączanie społeczności lokalnych w tworzenie spektakli czy jakichś wydarzeń o charakterze kulturalno-artystycznym. (...) Jeśli chodzi o Teatr Forum, no to w założeniu, w ideologii i w metodologii, i jednocześnie w idei tej metody pracy leży to żeby (...) włączać w tego typu działania teatralne i tworzyć spektakle teatralne z osobami, które generalnie należą do grup defaworyzowanych czy tam w jakiś sposób marginalizowanych, a żeby one gdzieś w tym dyskursie społecznym też poprzez teatralne środki wyrazu, poprzez tworzenie spektakli właśnie, a później wystawienie mogły, że tak powiem, pokazać swój punkt widzenia świata, swój głos można powiedzieć, tak zaistnieć w ogóle w tym świecie społecznym.*

R: *Ten cały projekt opierał się na podstawowym doświadczeniu, że teatr odwiedza społeczności, różne grupy i że obecność teatru powoduje taki odwrócony proces: z jednej strony adepci szkoły teatralnej doświadczają coś wyjątkowego dla nich – doświadczenie spotkania z „zupełnie” innym światem – a z drugiej te odwiedzane społeczności doświadczają dialogu, tego, że ktoś się nimi interesuje, powoduje, że aktywność lokalna, która była u nich często zamierająca, ożywa znowu.*

4.2 POMIĘDZY NAMI A NIMI

Relacja z uczestnikami jest główną cechą określającą, z jakim rodzajem działania animacyjnego i edukacyjnego mamy do czynienia – czy jest to klasyczna edukacja, oparta na relacji mistrzowskiej; edukacja kulturowa, w której wszystkie strony czegoś się od siebie uczą, czy też działanie animacyjne, podmiotem i głównym aktorem czyniące osoby, do których jest skierowane określone przedsięwzięcie. W specyfice tej relacji wyrażają się więc fundamentalne, choć niekoniecznie poddawane refleksji, założenia dotyczące kształtu kultury, celu edukacji/animacji i charakteru relacji międzyludzkich.

Doniosłość specyfiki tych relacji dla realizacji zadań, jakie stawiają sobie animatorzy i edukatorzy, w pełni ujawnia się wówczas, gdy projekt rozmija się z potrzebami, oczekiwaniami, kompetencjami jego uczestników. Warto spojrzeć na relacje osób, które doświadczyły takiego problemu.

R: *Myślę, że słabiej było z tymi poetyckimi. (...) wydawało nam się, że zaproponowaliśmy coś bardzo nowatorskiego, innowacyjnego, czego nie było, z fajnym prowadzącym, który ma osiągnięcia w tej dziedzinie właśnie, ale okazało się to na tyle niszowe, że gdzieś tam nie znalazło tych odbiorców, takiej ilości odbiorców, jakiej oczekiwaliśmy.*

Do rozminięcia się potrzeb obu stron może dojść zwłaszcza wówczas, gdy ambicją edukatorów jest uzyskanie wysokiego poziomu artystycznego wydarzeń i zaznajomienie uczestników z ambitną

sztuką. Tak było również w projekcie, którego koordynatorka cytowana była powyżej. Jak tłumaczy rozmówczynie:

R: (...) *napotkaliśmy na taki problem, (...) [że] sztuka współczesna jednak nie jest do końca jest zrozumiana w tym naszym mieście. I stąd wpadliśmy na taki pomysł, właściwie nas olśniło, że może nie powinniśmy tylko pokazywać tej sztuki, ale też jakoś mocniej ją tłumaczyć. (...) Może właśnie tego, tego tutaj brakuje. Może z tym jest problem, że jednak ci mieszkańcy po prostu tego nie znają i, no wiadome, że jeśli czegoś nie znamy, trochę się też tego boimy. No dlatego teraz już staramy się, staramy się bardziej, bardziej jeszcze edukować i tłumaczyć, co, co ten artysta ma na myśli. I stąd nawet w tym roku już nasze działania polegały na tym, że, że stworzyliśmy dużo takich materiałów filmowych, multimedialnych, które po prostu tłumaczyły jakieś podstawowe pojęcia i sugerowały trochę, i podpowiadały interpretacje różnych tych naszych działań. Także troszkę poszliśmy w tym kierunku, żeby nie tylko pokazywać, ale też bardziej tłumaczyć to, żeby właśnie otworzyć trochę oczy ludziom i... Ale też nie tłumaczymy tego dosłownie, wiadome, że to nie miałoby sensu, jedynie naprowadzamy ich i troszkę podpowiadamy.*

Można oczywiście zadać pytanie, czy problem omawianego projektu zostanie rozwiązany przez wymienione działania *translacyjne* i czy nie wynika on z ogólniejszego niedopasowania jego założeń do potrzeb i zasobów lokalnej społeczności.

Podobny problem wystąpił w większej liczbie projektów. Przykładowo w takim, który usiłował realizować edukację kulturalną – rozwój inteligencji emocjonalnej – za pomocą sztuki filmowej. Jak opowiada jedna z osób zaangażowanych w jego realizację:

R: *To znaczy tak, jak pisałam nawet w raporcie do Ministerstwa (...) popełniliśmy na pewno taki błąd, który polegał na tym, że filmy były źle dobrane, to znaczy były to filmy, które teoretycznie, no, były świetne, tak, to znaczy to były filmy szwedzkie z lat siedemdziesiątych, realizowane na podstawie prozy Astrid Lindgren, czyli proza lubiana, mądra, taka polecana właśnie do psychoedukacji i tak dalej, i tak dalej, czyli tutaj jakby nie mam najmniejszych wątpliwości, natomiast te filmy, one miały jedną bardzo podstawową wadę: one były długie i realizowane powolnym tempem. I dlatego dzieci, no szczególnie, na przykład na jednym filmie, który trwał ponad dwie godziny, a potem jeszcze dwie godziny warsztatów, to, to dla dzieci jest po prostu bardzo wyczerpujące (...).*

W kolejnej edycji projektu większy nacisk został w związku z tym położony na sposób doświadczania filmu przez uczestników działań, którymi były małe dzieci. Skłania to też organizatorów do sformułowania ogólniejszej rekomendacji dla innych edukatorów, polegającej na dokładnym przyglądaniu się potrzebom odbiorców.

R: *No to na pewno nam się w tym roku zmieniło (...). Naprawdę udało nam się w tym roku bardzo fajne filmy znaleźć, i to już nie takie, że odgórnie sobie narzucamy, że to jest właśnie proza Astrid Lindgren i mamy to z głowy, odfajkowane, bo to na pewno mądre i ciekawe, tylko po prostu żeśmy rzeczywiście tego przypilnowały i te filmy były bardzo fajne. (...) Powiem tak, no ja myślę, że tak, że przede wszystkim trzeba patrzeć na potrzeby swoich odbiorców i to jest, ja bym radziła po prostu bardzo pokornie podchodzić do, do tej właśnie kwestii, tak. Jakby nie upierać się na działania. (...) że to jest bardzo ważne, żeby odpowiadać na autentyczną potrzebę, żeby widzieć autentyczną potrzebę. I że to z jednej strony ułatwia działania, bardzo, a z drugiej strony no też jakby no uzasadnia je (...) od tego trzeba zawsze wyjść i zawsze zadać sobie takie pytanie, czy ten mój projekt naprawdę jest potrzebny, tak, pomijając to, że jest potrzebny mi.*

W powyższym projekcie na duże uznanie zasługuje refleksyjność jego autorów i chęć udoskonalania tego przedsięwzięcia. Istnieją także takie projekty, w których rozminięcie się potrzeb obu stron wywołuje raczej rozczarowanie uczestnikami i ich kompetencjami oraz poczucie rozżalenia.

R: *Praca na ugorze. Myślę, że bardzo efektywna jest praca warsztatowa, no to rzeczywiście ludzie się angażują, zaczynają przychodzić na wernisaże częściej, jakoś tak zaczynają się tą sztuką interesować, na krócej czy dłużej, niemniej to jest jakieś doświadczenie w ich życiu. Natomiast ten cały cykl otwartych wykładów, spotkań autorskich, to dramat. W ogóle nie ma... znaczy świadomość sztuki współczesnej jest zerowa.*

Innym problemem związanym wprost z budowaniem relacji pomiędzy organizatorami przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych a ich uczestnikami jest trudność z dotarciem do takich grup społecznych, do których były one skierowane, ale które są jednocześnie zupełnie obojętne wobec intencji organizatorów i ignorują tego rodzaju zaproszenie. O pierwszym tego rodzaju projekcie piszemy szeroko w dalszych częściach raportu – tu tylko wspomnijmy, iż zakładał on zaangażowanie kibiców – *kiboli* – jednego z klubów piłkarskiej ekstraklasy – jako osób, którym przypisano poglądy prawicowe, rasistowskie, ksenofobiczne. Samo przedsięwzięcie miało być zaś próbą przepracowywania tego typu postaw. *Kibole* się nie zjawili i zaplanowane w granice działania odbyły się z udziałem *grzecznych dziewczynek z bardzo porządnymi domów*. Projekt, o czym niżej, zakończył się co prawda porażką, ale też przyniósł sporo zaskakujących, nowych doświadczeń, zmieniających sposób widzenia ksenofobii przez edukatorów, którzy wymyślili całe przedsięwzięcie.

Drugi przykład dotyczy znacznie częstszej sytuacji. Popularnym celem projektów, jak już wspominaliśmy wyżej, pisząc o zagrożeniu *fasadowością*, jest mianowicie łączenie osób z różnych *światów społecznych*, w tym zwłaszcza członków różnych, często skrajnie odrębnych, grup wiekowych. Niejednokrotnie okazuje się, że bez dodatkowych, przemyślnych starań do takiego spotkania nie dojdzie, a już w szczególności nie nastąpi głębsza wymiana.

R: *No mieliśmy troszkę problem pewnie z tą grupą starszych, jednak (...) większość (...) uczestników przynajmniej warsztatów to byli ludzie młodzi bardzo, czyli tak powiedzmy do dwudziestego drugiego roku. (...) czyli tych starszych jednak nie udało nam się wtedy zaangażować tak, jak byśmy tego chcieli. Po prostu pewnie się trochę obawiali tych naszych działań, może bali się tej konfrontacji właśnie z młodymi i stąd jednak tych starszych było niewiele. Ale oni wzięli udział jako widzowie, czyli przyszli już w dniu finału, bo rzeczywiście tych starszych ludzi było sporo, czyli po prostu tak wybrali taką drogę neutralną i przyszli jedynie podglądać, co zrobiliśmy, natomiast w warsztaty się nie zaangażowali jakoś tak mocno.*

Aby uniknąć tego typu problemów, konieczna jest często długotrwała i pogłębiona praca skoncentrowana na pozyskiwaniu osób, które trudno zaangażować do wspólnego działania, a których sposób myślenia o świecie jest dla nas bardzo ważny. Wymaga to zazwyczaj działań znacznie szerzej zakrojonych niż wysłanie zaproszeń, organizacja otwartego spotkania lub rozwieszenie plakatów, a więc takich, które polegają na dosłownym dotarciu do ludzi i wymagają pozyskania ich zaufania. Jak opowiada koordynatorka projektu, którego celem było wspólne stworzenie publicznej przestrzeni:

R: *Na początku spotkania były otwarte i pojawiało się na nich dużo osób. Wraz z kolejnymi spotkaniami osób było coraz mniej. Wiązało się to z trudnością uczestnictwa we wszystkich spotkaniach mieszkańców, dlatego zaczęliśmy zgłaszać się do poszczególnych uczestników tego projektu. Ważnym elementem tego projektu była obserwacja przez nas tego miejsca. Obserwowaliśmy, którymi drogami kto przechodzi przez [nazwa miejsca] i kto z niego korzysta. Najczęściej były to osoby starsze, dlatego prowadziliśmy też warsztaty i spotkania z uniwersytetem trzeciego wieku. Użytkownikami były też matki z dziećmi, dlatego w ramach projektu, spotkaliśmy się z klubem mam. Kolejnymi użytkownikami byli uczniowie pobliskich szkół, (...). odbywają się tam zajęcia taneczne i dzieci określiły podczas warsztatów, że chciałyby, aby takie zajęcia odbywały się również na zewnątrz, na przykład latem. Zgłaszaliśmy się i współpracowaliśmy często z Ochotniczym Hufcem Pracy, który jest taką trudną szkołą, a znajduje się w pobliżu [nazwa] – wiele osób*

z tej szkoły spożywa alkohol na terenie parku – dlatego chcieliśmy ich zaangażować w projekt do wspólnego tworzenia społecznej koncepcji zagospodarowania tego miejsca.

4.2.1 POMIĘDZY NAMI A WŁADZĄ

To, co się dzieje *między nami a nimi*, a więc problem relacji społecznych obecnych w przedsięwzięciach animacyjnych i edukacyjnych, dotyczy również stosunków zawiązywanych z tymi, którzy funkcjonują na zewnątrz projektów, ale którzy jednocześnie mają zdolność do określenia ich przebiegu, wpływają na nie, ułatwiają ich realizację lub przeciwnie – znacznie utrudniają. A więc na przykład z lokalnymi władzami. Nasi respondenci do tych ostatnich nastawieni są krytycznie i choć czasami trudno uniknąć wrażenia, że wyrażają w ten sposób charakterystyczny dla większości Polaków dystans do instytucji państwa i brak zaufania wobec nich²¹, to jednocześnie wskazują też na wiele konkretnych dysfunkcji związanych ze sposobem funkcjonowania władz samorządowych – dysfunkcji znacznie utrudniających ich działania animacyjne i edukacyjne.

Współpracę z władzami lokalnymi czyni na przykład nieefektywną fakt, iż według naszych respondentów zasiadają w nich osoby do tego nieprzygotowane i, co więcej, niezainteresowane kulturą, które pomimo ewidentnych dowodów, iż działania animacyjne i edukacyjne są potrzebne, nie widzą sensu ich wspierania. Zarzuca się im jednak nie tylko niekompetencję, ale też stawianie na pierwszym miejscu *świętego spokoju*, bo to on pozwala działać w sposób rutynowy i nie niesie z sobą żadnego ryzyka.

R: *Moim zdaniem to co, to co jest, to co powinno się wydarzyć, to albo w tych urzędach powinni zasiadać ludzie, którzy realnie interesują się tym, co się wydarza, i przychodzą na wydarzenia, które sponsorować, których nie sponsorują, ale którymi są zainteresowani, żeby pomyśleć, czy nie warto tego wspierać. I w momencie, kiedy warto, bo to to widać, przecież to widać, to widać, czy są ludzie, czy nie ma ludzi, czy są zadowoleni uczestnicy, jakie są ankiety ewaluacyjne, czy się warsztaty odbywają, czy się nie odbywają. Tego się nie da ukryć. I w momencie, kiedy widać, że po prostu to wszystko działa, to powinni mieć swój żywotny interes w tym, żeby, no, wspierać tę, no, jakby finansowo, tak. Ale nie tylko finansowo, no też poprzez swoje zainteresowanie po prostu.*

R: *To nie są osoby, które jeżdżą na szkolenia, na przykład organizowane przez [nazwa instytucji]. Są to osoby, które w jakiś sposób oszukują albo nie próbują z organizacjami pozarządowymi wypracować wspólny model działania. Charakteryzują się dosyć często niekompetencją i pracą z przyzwyczajenia od wielu lat.*

W tych wypadkach, kiedy pojawia się zainteresowanie lokalnych decydentów tym, co robią animatorzy i edukatorzy, ma ono charakter pozorny i silnie zinstrumentalizowany. Objawia się w tym, że tego rodzaju przedsięwzięciami można się pochwalić przed innymi, w trakcie oficjalnych spotkań, ale w żaden sposób nie przekłada się to na wspieranie tych inicjatyw.

²¹ Na ten temat zob. Komunikat CBOS, 2012, *Zaufania społeczne*, BS/33/2012 (dostępny pod adresem: http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2012/K_033_12.PDF), i wcześniejsze komunikaty dotyczące tej kwestii; kolejne edycje *Diagnozy społecznej* (dostępne pod adresem: <http://www.diagnoza.com/>) i inne (data dostępu: 2014.07.13).

R: *To znaczy, wie Pani co, no dla mnie wygląda fatalnie lokalnie (...). Jesteśmy młodą fundacją powstałą w 2011 roku, ale też już taką fundacją, którą jakby, no, w cudzysłowie można się pochwalić, prawda. No bo robimy duże projekty, wiele osób bierze udział w naszych, w naszych zajęciach. Mamy olbrzymią frekwencję na spektaklach. Wkładamy w to mnóstwo pracy i pasji. (...) I teraz to jest trochę taka sytuacja, jak można się nami pochwalić i nas wziąć na spotkanie z burmistrzem, żebyśmy my opowiedzieli o jakimś fantastycznym projekcie finansowanym przez... z tych pieniędzy ministerialnych. To my jesteśmy zapraszani i my przez 15 minut stoimy w marynarkach i produkujemy się na temat tego, co zrobimy dla naszej dzielnicy. Ale w momencie, kiedy przychodzi do tego, żeby przyjść na nasz spektakl, to się nikt nie pojawił. A nie mówię już o tym, nie mówię już o, nie mówię o pieniądzach, bo wiadomo, że za takimi działaniami muszą stać pieniądze, żeby one się mogły odbyć.*

R: *Tutaj powiem tak: są pewne rzeczy, których ja nie rozumiem. Urząd Marszałkowski, na przykład Urząd Marszałkowski przyznaje dotacje. Ja idę na rozmowę tam, do departamentu kultury i słyszę (...) „najlepsze projekty, najlepsze projekty w województwie” i co roku dostajemy dotację rządu, nie wiem, trzy tysiące. (...) Trudno pisać projekty. Na projekt, gdzie przyjechało do nas piętnastu artystów z Madrytu robić murale i przyjechali prawie na pół miesiąca, gdzie musieliśmy im zapewnić noclegi, wyżywienie, przeloty, dostaliśmy na przykład osiem tysięcy z Urzędu Marszałkowskiego, a same przeloty kosztowały pięć tysięcy [śmiech]. A to są murale, więc ile metrów kwadratowych ścian i farb w związku z tym. Tak to wygląda „super, super”, ale...*

Czasami to zainteresowanie władz lokalnych przejawia się w inny sposób, a mianowicie w urzędniczej nadgorliwości, która krępuje aktywność, bo wymusza skupienie się animatora przede wszystkim na pracy sprawozdawczej i aplikacyjnej, a więc biurokratycznej.

R: *A ilość papierów i, że tak powiem, skrupulatność urzędników jest niesamowita. I mnie... przeraża mnie, szczerze mówiąc. Teraz na przykład borykamy się z projektem, który był dwa lata temu, bo w rubryce napisaliśmy, że to jest na przejazd na PKP i PKS, a taksówkę pozwoliliśmy sobie z tego wykorzystać za dziesięć złotych. Musimy się z tego usprawiedliwiać. Mnie to osobiście już nie bawi [śmiech]. I nie chce mi się zwyczajnie pisać często, bo... szkoda mi mojego czasu. No, ale bywamy zmuszeni do tego. Bo też na tego typu działania ministerialne wnioski nie odpowiadają często, bo, bo są zbyt małe, zbyt lokalne, często yyy... hmmm. Często są to projekty za niewielkie pieniądze, natomiast prowadzić je najlepiej cały rok i tak dalej, i tak dalej.*

Animatorzy i edukatorzy zwracają również uwagę na to, iż nie mogą często uzyskać od władz samorządowych pomocy w sprawach zasadniczych, takich, które znacznie utrudniają im funkcjonowanie, a których rozwiązanie zależy właśnie od miejskich urzędników.

R: *(...) nasze stowarzyszenie nie, jeszcze do tej pory wciąż nie ma swojej siedziby, mimo tego, że już od wielu lat się o nią staramy, ale po prostu nasze miasto jakby do tej pory nie, nie znalazło kawałka jakiejś małej przestrzeni nawet, którą mogliby nam udostępnić. (...) Więc my po prostu jesteśmy zmuszeni [śmiech] czasami no spotykać się gdzieś u nas, po prostu w naszych prywatnych mieszkaniach. Czy no nawet takie pisma jakiejś do Ministerstwa gdzieś tam musimy wypełniać i podpisywać prawie że na kolanie, bo, bo nie mamy takiej siedziby, gdzie, gdzie moglibyśmy to zrobić tak profesjonalnie, tak, tak jak się należy. Po prostu nie mamy gdzie się spotkać, nie mamy gdzie jakby przeprowadzić takich warsztatów. Tylko to wszystko musimy, to wszystko musimy walczyć o tak, o wszystko musimy walczyć.*

Nasi respondenci zauważają również, iż problem ich relacji z władzami lokalnymi polega na tym, że ta ostatnia nie dysponuje wystarczającymi środkami finansowymi, by zaspokoić potrzeby wszystkich potrzebujących, co z konieczności rodzi niezadowolenie tych ostatnich. Większym problemem jest

jednak to, iż tymi środkami dysponuje ona w sposób niewłaściwy, stawiając na pierwszym miejscu potrzeby wizerunkowe, interesy turystów, a nie te bezpośrednio dotykające mieszkańców.

R: *To jest obsesyjne kurwa myślenie, no. To ma być dla turystów, a dla tych ludzi nie ma nic. Oni mają żyć dla turystów, ich życie ma być dla turystów, no.*

R: *Posłużę się znowu przykładem – że miasto ma oczywiście swoje biuro promocji i jakieś pieniądze przeznaczone na promocję i jej efektywność można mierzyć chociażby tym, że robią filmy promocyjne, w których oczywiście promują się poprzez kulturę i te filmiki mają, nie wiem, kilkadziesiąt tysięcy odsłon (...) [nazwa projektu], który jest robiony za bardzo małe pieniądze, nieporównanie mniejsze, niż miasto wydaje na promocję (...) [robi] filmy promujące swój festiwal, a przy okazji [nazwa miejscowości], bo to przecież jest dokładnie – no nie można wypromować czegoś, nie mówiąc, gdzie to jest – i te ich filmy mają kilkaset tysięcy odsłon. I na przykład ten festiwal, który powinien być finansowany, mieć założone finansowanie, z góry przeznaczoną taką i taką kwotę na kolejną edycję, tym bardziej że to jest festiwal z kilkuletnim już dorobkiem, zawsze się regularnie i dobrze rozliczali z pieniędzy, które wygrywali w konkursach, więc jakby płaszczyzna do budowania zaufania została już stworzona, prawda. Ano właśnie, te pieniądze są według mnie wydawane w sposób tak mało przemyślany.*

Niewłaściwe wydawanie pieniędzy polega też na tym, że w opiniach respondentów reprezentujących organizacje pozarządowe zbyt dużo pieniędzy jest przeznaczanych na finansowanie źle i nieefektywnie funkcjonujących i zarządzanych instytucji kultury, a zbyt mało na działalność lokalnych NGO.

R: *Nie jest łatwo. Jest to mniejsze miasto i jest mniej środków na finansowanie kultury. Tym bardziej że miasto preferuje model przekazywania większości środków dla instytucji, które mają przejąć zadania organizacji pozarządowej.*

R: *(...) ja uważam, że środki są marnotrawione – może w ten sposób. Strasznie mało pieniędzy idzie na wydarzenia, które są organizowane przez organizacje pozarządowe, a te są zawsze bliżej odbiorcy, i że budżety instytucji kultury są absolutnie przestrzelone, że są wydatkowane w sposób, no powiedziałabym, nie do końca uzasadniony. (...) ponieważ władza lokalna jest oderwana od rzeczywistości. Może w ten sposób.*

Osobną kwestią²² jest też to, że projekty dotowane przez władze samorządowe są rozliczane wyłącznie finansowo, nikt zaś nie interesuje się tym, w jaki sposób środki przeznaczane na przedsięwzięcia kulturalne są wydawane, a więc poziomem i jakością tego typu działań.

R: *(...) ogólnie też na szczeblu lokalnych samorządów czy środków z urzędów marszałkowskich, czy wojewódzkich, że projekty merytoryczne są rozliczane tylko i wyłącznie na podstawie faktur. Nigdy nie miałam zapytania, czy te wszystkie lata od 2008 roku, a regularnie dostajemy dotację, nigdy nie było pytań merytorycznych, zawsze rozliczenie projektu jest tylko i wyłącznie na podstawie faktur, to jest dość dziwne dla nas.*

R: *Tak, ze środków gminy lub województwa, gdzie składamy projekty, tak samo, tylko i wyłącznie interesują ich faktury, merytoryka w ogóle nie jest oceniana, to znaczy nie mamy w ogóle pytań. Napiszemy, nie wiem, merytorykę na pół strony formatu A4, czy na 10 stron formatu A4, nigdy nie ma problemu.*

²² Obecną również jako problem sygnalizowany w ocenie Programu Ministra dokonywanej przez naszych rozmówców – zob. ostatnia część niniejszego opracowania.

Jak więc widać, problemów w relacjach z lokalnymi władzami jest całkiem sporo, o innych wspominały też w pozostałych częściach raportu. Nie byłibyśmy jednak uczciwi, gdybyśmy nie pokazywali i tych przykładów stosunków animatorzy i edukatorzy–władza, które układają się lepiej niż w powyżej przytoczonych przypadkach. Nasi rozmówcy o tych pozytywnych relacjach czasami mówią z umiarkowanym optymizmem, krytycznym wobec władz. I choć sugerują, co można byłoby w tych stosunkach zmienić, to wyrażają wobec nich przychylne nastawienie.

R: *Przez władze lokalne, no trudno mi tutaj jakby określić jednoznacznie, bo pewnie jest dużo plusów i dużo minusów, więc na pewno jest wiele rzeczy, które można by poprawić, jak na przykład komunikacja i współpraca pomiędzy wszystkimi jednostkami, instytucjami, placówkami, które zajmują się kulturą bądź mogą ją w jakiś sposób propagować, także trudno tutaj jednoznacznie wskazać. Jest dobrze, ale wiadomo – zawsze mogłoby być lepiej, ale myślę, że jakby poziom realizacji jest jakby zadowalający.*

R: *Jest nieźle, ale mogłoby być lepiej [śmiech]. Na pewno [nazwa miejscowości] jest miastem, które ma bardzo duży potencjał. Moim osobistym zdaniem naszym największym bogactwem jest nauka, jak na miasto tej wielkości mamy naprawdę dużo uczelni wyższych – dobrych uczelni wyższych i dobrych liceów, natomiast kwestia jest taka, że drugim naszym bogactwem jest kultura, bo tu jest dużo działań i alternatywnych, i tradycyjnych, właśnie ośrodki animacji i ośrodki sztuki, mimo że jesteśmy no dosyć małym/średnim miastem na mapie Polski i nasze władze wiedzą o tym. Czasami są to kwestie finansowe, że czasami brakuje tego wsparcia, czasami to, o czym ja mówiłam, że myślenie będzie takie o tym, że – jak mówiłam – że za dużo będzie o tym dla mnie tego nowego, a za mało dbania o tę równowagę. Zasadniczo uważam, że nasze władze, mając całkiem nieźle podejście do tego tematu, mają dużą świadomość, że nie jest idealnie i nigdy idealnie nie będzie, jak mówię, mogłoby być lepiej, powoli wszyscy staramy się o to, aby lepiej było.*

Czasami mamy do czynienia z otwartym wskazaniem na to, iż władza wspiera działania podejmowane przez naszych rozmówców, ale czyni to dlatego, że wpisują się one w logikę mówienia o kulturze przez nią zaproponowaną, tak jak w poniższej wypowiedzi, w której prowadząca teatr podejrzewa, iż jest on dotowany przez miasto, bo działania tej instytucji są zgodne ze strategią promocyjną miasta.

R: *Sprzyja, muszę powiedzieć, że władze lokalne są bardzo sprzyjające, bardzo wspierają działanie naszego teatru i teatru lalki, teraz też powstała nowa galeria, więc myślę, że miasto [nazwa] jest bardzo zainteresowane kulturą i że też zauważyło, że kultura i sukcesy kultury głównie [nazwa teatru i miejscowości] oddziałują i promują to miasto. Myślę, że władze miasta są świadome tego, jak duża promocją jest duża rozwijająca się kultura, więc też wspierają.*

Czasami zaś pojawia się otwarcie wyrażany entuzjizm wobec poczynąń władzy.

R: *To znaczy ja jestem ogromnym entuzjastą... ja myślę, że to zależy od człowieka, od jego wychowania, edukacji czy poziomu świadomości. My jesteśmy w bardzo komfortowej sytuacji, bo burmistrz [nazwa miejscowości] wcześniej był wojewodą [nazwa województwa] i to jest pan, który pierwsze, co zrobił, jak został burmistrzem, to przyszedł na nasz spektakl, i to był taki moment, że my nie mieliśmy tutaj... byliśmy zupełnie na aucie, na marginesie, próby były w domu, nie mieliśmy siedziby. Jako teatr się realizowaliśmy na zewnątrz, bo mieliśmy konflikt z władzami, że tak powiem, w 2006 roku, i ja zrezygnowałem z pracy, jeszcze inne trzy osoby. I nie mieliśmy miejsca do pracy i byliśmy tacy wyklęci, że tak powiem. No i ten burmistrz przyszedł i zaproponował, że ten teatr musi... że to było nieporozumienie, co było kilka lat temu. I ten teatr musi być w tym mieście, bo on jest wartości i on tych wartości będzie bronił. (...) Zamknął dyskotekę w centrum miasta i tę dyskotekę przekazał nam, tak że od dwóch lat mamy swoją siedzibę, mamy swój niewielki, ale wystarczający i zadowalający budżet i, jakby, ja pierwszy raz w życiu poczułem się dowartościowany, że ktoś po tylu latach, po piętnastu latach działalności powiedział: „Jesteście potrzebni”, w tym miejscu, gdzie się jest, bo głosy potrzeby ja słyszałem bardzo wiele, ale u siebie, żeby ktoś powiedział: „Ja Was chcę, ja Was potrzebuję”. I to ktoś, kto mówi to publicznie, i to ktoś, kto ma*

wpływ na to, jak to miasto będzie wyglądało, czy, jakby, społeczeństwo – to było pierwszy raz. I dla mnie to jest ogromna wartość.

Ten ostatni cytat jest też dosyć symptomatyczny, bo wskazuje na dwie istotne kwestie określające charakter relacji pomiędzy władzą a sferą kultury. **Po pierwsze** na to, iż rozwój tej ostatniej nie wynika z systemowych rozwiązań, ale z trafu. W powyższym wypadku tym trafem jest wybór na stanowisko burmistrza osoby, która uznaje wartość działań lokalnego teatru i która odwraca niekorzystne sytuacje, jakie dotykały tę instytucję za czasów rządów poprzednika. Oznacza to z kolei, iż zarządzanie kulturą i prowadzenie działalności organizacyjnej z nią związanej jest skrajnie spersonalizowane, a więc też nieprzewidywalne. **Po drugie** na to, iż ludzie kultury, jak mówi stare branżowe powiedzenie, *oprócz bananów na śniadanie potrzebują też akceptacji*. Nie chodzi w żadnym wypadku o to, że chcą być oni pieszczołami władzy, ale raczej o to, że chcieliby być przez nią dostrzegani. Tylko w ten sposób mogą bowiem dowieść, że to, co robią, jest wartościowe. Od dostarczenia tego rodzaju dowodu zależy z kolei los realizowanych przez nich przedsięwzięć i to, czy będą się mogli zajmować tym, co kochają.

W tej części raportu prezentujemy próbę uporządkowania nie tyle samych działań animacyjnych, ile raczej postaw i strategii działania reprezentowanych przez osoby, które je podejmują. Wyodrębniliśmy trzy typy idealne tego typu postaw. Z jednej strony ich *idealność* oznacza, iż żadne z analizowanych przedsięwzięć i żaden z branych przez nas pod uwagę podmiotów nie reprezentuje w pełni któregoś z tych trzech typów, a jedynie się do nich zbliża lub od nich oddala, łącząc w sobie elementy przynależące do każdego z nich. Z drugiej jednak strony te trzy typy wyznaczają w naszym przekonaniu przestrzeń, w której obrębie rozgrywa się każde z działań animacyjnych i edukacyjnych realizowanych we współczesnej Polsce. Identyfikacja tej przestrzeni jest o tyle istotna, że pozwala z kolei na uchwycenie możliwości, przed którymi stają osoby podejmujące interesujące nas tu działania, oraz definiuje to, co jest traktowane jako normalne, wyobrażalne w trakcie ich planowania. Tego rodzaju przestrzeń to więc obszar środowiskowego *common sense*, w którego obrębie da się pomieścić wszystko to, co nazywamy w naszym kraju edukacją i animacją kulturową.

Wyodrębnienie powyżej wskazanych typów idealnych było możliwe przede wszystkim dzięki temu, iż przeprowadzona przez nas analiza wywiadów pokazała, że pomimo bardzo dużego zróżnicowania projektów animacyjnych i edukacyjnych oraz tego, że każdy z naszych rozmówców był w pewien sposób niepowtarzalny, ich postawy i działania zawierały wspólne komponenty. Były to powtarzające się cele i motywy działania, podobna recepcja możliwości i ograniczeń dla nich, identyczne lub zbieżne w swojej logice narzędzia pracy animacyjnej i tak dalej. Interesujące jest natomiast to, że – jak sygnalizowaliśmy w części zatytułowanej, *Animacja/edukacja – osobne światy czy dwie strony tego samego medalu?* – tego rodzaju podobieństwa przecinają w poprzek najbardziej popularny rodzaj klasyfikowania interesujących nas tu zjawisk, a więc dystynkcje pomiędzy edukacją artystyczną, kulturową i animacją. To z kolei pozwala raz jeszcze podkreślić, iż spory, jakie toczą się wokół tych podziałów, bardzo często nie przynoszą znaczącej wartości poznawczej, bo rzeczywistość jest nieco bardziej złożona.

1. ZAKORZENIENI

Do pierwszego typu idealnego, a więc *Zakorzenionych*, zaliczamy osoby i instytucje działające w danym środowisku od lat. To ludzie wywodzący się z określonego regionu lub tacy, którzy rozpoczęli pracę w nim dawno temu, niektórzy jeszcze w latach 80. lub 90, inni w ostatnich kilku latach. Ich działalność jest często związana ze sztuką, ale zaprzęgniętą do realizacji zmiany społecznej. Pracują zazwyczaj w małych miejscowościach w Polsce. Dominującym celem ich aktywności jest dokonywanie specyficznie rozumianej zmiany społecznej, w tym przede wszystkim dowartościowywanie tego, co lokalne. Działanie to sprowadza się przede wszystkim do ożywiania tego, co zmarginalizowane i zapomniane; do intensywnych prac z pamięcią miejsc i jednostek, z dawnymi rytuałami; do prób przepracowywania konfliktów historycznych; do wysiłków mających na celu wydobywanie drzemiących w ludziach, i dotąd nieujawnionych, potencjałów. U podstaw działań tej kategorii jednostek leży wkładanie ogromnej osobistej energii w miejsce, w którym się pracuje,

zaangażowanie nie tylko czasu pracy, ale również całego swojego osobistego życia. Nie mniej istotne jest również to, iż próbuje się tu dokonywać zmiany nie poprzez jej mechaniczne, zewnętrzne wywoływanie, ale poprzez dostarczenie żyjącym w określonym miejscu osobom narzędzi, dzięki którym mogą one dokonywać pozytywnych przeobrażeń. Ważnym aspektem działań *Zakorzenionych* jest też świadomość tego, iż nie są oni w stanie dokonywać przekształceń, działając w pojedynkę albo w obrębie jednej tylko sfery lokalnej rzeczywistości. Stąd nieustannie ponawiana próba łączenia różnych lokalnych światów z sobą, dążenie do tworzenia komunikacyjnych i funkcjonalnych powiązań pomiędzy nimi. Tego rodzaju postawy bardzo dobrze ilustrują poniższe wypowiedzi.

R: *Ten projekt to kolejny krok na drodze, którą obrał sobie nasz teatr i konsekwentnie ją realizuje. Jest to wieloletnia praktyka, która ewoluje. Podstawowym punktem wyjścia tej praktyki było spotykanie, odwiedzanie różnych małych społeczności w trakcie wystaw teatralnych. To był pomysł jeszcze z czasów naszej działalności w latach 90. (...). Zaczęliśmy z takimi wyprawami, one miały z początku taki wymiar etniczno-artystyczny. Interesowało nas po prostu takie badanie czy doświadczenie też sytuacji takich elementarnych, w takiej wymianie „na żywo”, elementów tradycyjnej kultury, tradycyjnych widowisk oglądowych. Ale taki był punkt wyjścia. I od tego końca lat 90. nastąpiły wielkie zmiany w tym podejściu, związany z samym faktem odwiedzania tych społeczności.*

R: *Ten cały projekt opierał się na podstawowym doświadczeniu, że teatr odwiedza społeczności, różne grupy i że obecność teatru powoduje taki odwrócony proces: z jednej strony adepci szkoły teatralnej doświadczają coś wyjątkowego dla nich – doświadczenie spotkania z „zupełnie” innym światem – a z drugiej, te odwiedzane społeczności doświadczają dialogu, tego że ktoś się nimi interesuje, powoduje, że aktywność lokalna, która była u nich często zamierająca, ożywa znowu.*

Zakorzenieni, i to kolejna istotna cecha, opierają swoje działania nie tylko na kompetencjach artystycznych, umiejętności tworzenia sztuki, pracy teatralnej, wiedzy dotyczącej folkloru, ale również, co niezmiernie istotne, na analizie procesów społecznych zachodzących w małych, często defaworyzowanych i poprzecinanych konfliktami zbiorowościach. To z kolei oznacza, iż opisywany tu typ działań animacyjnych i edukacyjnych jest również formą diagnozowania życia społecznego i działań o charakterze interwencyjnym, których celem jest rozwiązywanie bardzo konkretnych, lokalnych problemów.

R: *Generalnie coraz bardziej nas interesowała społeczna sytuacja ludzi, także ekonomiczna sytuacja, ich miejsce w tkance społecznej Polski. I... W związku z tym też, powiedzmy, język artystyczny, zainteresowania motywami artystycznymi się coraz bardziej wzbogacały. Podstawowe działanie, które było punktem wyjścia, polegało na pewnego rodzaju rewitalizacji obrzędu w społeczności lokalnej, wiejskiej. I w przypadku wypraw zapustnych ten zabieg obejmował także ludzi wykluczonych, na przykład ludzi z domów opieki czy bezdomnych. Zaczęliśmy w końcu lat 90. od samego obrzędu, teatru obrzędowego. Natomiast w coraz większym stopniu doszły do tego motywy teatralne współczesne, które powodowały, że te spotkania tych „przybyszów” ze społecznością odwiedzaną nabierały coraz więcej takich dynamicznych treści.*

R: *Z jednej strony zaobserwowaliśmy bardzo silny wpływ... [zastanowienie] Nie wiem, jak to nazywać, czy socjoterapią...? [zastanowienie] W pewnym sensie „uzdrawiający” wpływ, wpływający na lokalne relacje lub relacje dziejące się wewnątrz mikrospołeczności. Na przykład konflikty są w jakiś sposób łagodzone. Na przykład kiedy odwiedzamy wioskę w Beskidzie Niskim, gdzie panują wielkie problemy związane z ogromną rozpiętością stylów życia. Bo na jednym terenie żyją tradycyjni łemkowie, a obok nich przybysze z aglomeracji miejskich. I wykonanie przez naszą grupę warsztatową obrzędu oraz końcowe spotkanie powodują, że konflikty w tej społeczności rozładowują się. Wielokrotnie ludzie nam potwierdzali, że to są takie działania i że jest to niezwykle ważne, ponieważ integruje wszystkich we wspólnym wydarzeniu końcowym. Istotny jest też wpływ takiej rewitalizacji „wprost” jakichś lokalnych, tradycyjnych form, na*

przykład to, że my tworzymy taką sytuację, kiedy ludzie starsi, mieszkańcy wsi, znajdują kontekst do śpiewania pieśni, których już się w życiu publicznym nie śpiewa czy w ogóle się nie śpiewa.

R: *Trochę odrębny nurt to to, co najczęściej ma miejsce w czasie zapustnych wydarzeń, bo one się kierują właśnie do mikrospołeczności, pariasów społecznych czy ludzi z ośrodków uchodźców bardzo często przez nas odwiedzanych albo domów opieki społecznej, czyli bardzo silne przełamywanie granic. Bo mimo że teoretycznie nie ma zamkniętych drzwi, ale te miejsca jednak są oddzielane niezwykle szczelną barierą od otoczenia. W domach pomocy społecznej, oprócz wykluczenia przez społeczeństwo, istnieją także zjawiska... samowykluczenia się, taką niewiarą, że można być częścią szerszej społeczności. Nasze działania w domach pomocy społecznej – one się wpisują się w szerszy proces, na który jest ciężko znaleźć odpowiedź w ramach jednego projektu. To jest proces, który już też jest wieloletni. Bo nasza stała obecność w tych miejscach pomogła zachęcić mieszkańców do tworzenia wspólnie z nami spektakli teatralnych. I to jest jakiś olbrzymi krok, ponieważ rzeczywiście... [wzdycha]. W pewnej pracy magisterskiej opisującej nasze działania w domach opieki społecznej zostało – nie bez słuszności – użyte określenie, że to są miejsca totalitarne. Bardzo silne są w nich reguły, hierarchia wewnątrzspołecznego podporządkowania się. I właśnie otwieranie, przełamanie tej bariery oddzielającej ten zamknięty świat od zewnętrznego świata, właśnie wejście w „normalną interakcję”, jak równy z równym, powoduje wolne, stopniowe, ale jednak rozmiękczenie wewnątrz tej instytucji.*

Innym ważnym aspektem działań animacyjnych i edukacyjnych charakterystycznych dla *Zakorzenionych* jest ich oparcie na kontrapodyktycznej podstawie. W jej centrum znajduje się otwarcie na pomysły osób, z którymi się pracuje, traktowanie ich jako partnerów, uczestników, nie zaś jako uczniów, edukowanych, oświecanych czy kulturowo zależnych bądź wykluczonych. Zgodnie z tym sposobem myślenia, podstawowym zadaniem animatora i edukatora jest stwarzanie pretekstów do ujawniania się wiedzy, kompetencji, umiejętności oraz wrażliwości jednostek, a także dostarczanie tym ostatnim odpowiednich narzędzi. Odpowiednich – to znaczy takich, których można użyć, by nie tylko pokazywać te ukryte potencjały, ale też po to, by pozwalać się im rozwijać. Tym narzędziem ma być w opiniach *Zakorzenionych* często sam animator.

R: *Natomiast ważne jest to, że my ciągle, chcąc uniknąć tej pozycji kolonizatora, uważamy, że dzieci są też ekspertami w pewnym momencie i to one mają nam opowiedzieć o swojej miejscowości poprzez kontekst tych dźwięków. Mają być takimi naszymi pierwszymi przewodnikami, że to one nas wprowadzają w tę swoją sferę kultury, dźwięku i tego swojego życia społecznego w tych swoich miejscowościach, i to one jakby mapują i pokazują nam te wszystkie rzeczy, a my tylko dostarczamy im narzędzi w postaci rekorderów, tych ćwiczeń i potem wspólnie realizujemy właśnie nagrania, zatwierdzamy wspólnie poprzez wybór propozycji, który oczywiście dzieciaki podrzucają, wybieramy pewne aspekty, nagrywamy je, czasami tworzymy słuchowisko.*

R: *Ja współpracowałam wcześniej z koleżanką, z którą realizuję projekt [nazwa instytucji] w [nazwa miejscowości], i to było ewidentnie nauczanie do sztuki, przez sztukę, do rozmowy o niej, przez też budowanie działań wizualnych, plastycznych, performerskich. A teraz bardziej w tym projekcie nawet artysta i edukator staje się tym narzędziem dla tych dzieci i one [śmiech] mogą wykorzystać to narzędzie, aby dojść do jakichś wniosków.*

Zakorzenieni zwracają również uwagę na wartość silnego integrowania działań z lokalną specyfiką i obecnymi w niej zasobami, wykorzystywania tego potencjału jako istotnego narzędzia pracy animacyjnej i edukacyjnej. Co więcej, dostrzegają oni również, iż na ich działaniach korzystają nie tylko ci, do których są one skierowane, ale również oni sami. Praca animacyjna i edukacyjna jest tu więc traktowana jako owocna (dla wszystkich uwikłanych w nią stron) wymiana, nie zaś, jak

w klasycznych modelach procesów edukacyjnych, jako transportowanie tego, co wartościowe, z jednych miejsc do innych.

R: *Cel jest dwustronny. W kolejnych, nowszych projektach skupiających się na osobach wykluczonych coraz bardziej podkreślamy, że tu nie może być mowy o żadnej formie niesienia „kagańca”, ani oświaty, ani aktywizacji lokalnej. Aczkolwiek jest ten proces, ten aspekt jest bardzo silny. Tam coś się dzieje, ludzie wierzą bardziej w swoje siły i na pewno wpływa to na społeczności lokalne. Natomiast cel jednak jest obustronny. Cel jest również taki, aby zjawiska kulturowe, które dzieją się w miejscach odległych, wpłynęły także na nas: ludzi mainstreamu, ludzi miasta, na naszych adeptów... Wpływają przez strumień tej wielkiej i ciągle niezbadanej energii, jaką są te zjawiska teatru obrzędowego, ale wpływają też przez poznawanie światów i sytuacji, które nie wyróżniają się tylko jakimiś tam etnicznymi szczegółami.*

Warunkiem wprowadzenia w życie takiej logiki działania jest jednak to, by miało ono charakter trwały, by opierało się, niczym rytuał, na cyklicznych powrotach do tych samych miejsc i na pracy z tymi, których już się dobrze zna.

R: *Dlaczego o tym mówię? Bo mamy doświadczenie, że wielokrotne powroty w dane miejsce właśnie mają sens.(...) To znaczy w okolicy naszej to jest reguła. Jeżeli chodzi o DPS-y, to tam zawsze bywamy, i to działanie się rozwija z roku na rok. Dochodzą na przykład teraz nowe ośrodki nawet, bo w jednym z DPS-ów, w którym regularnie pokazywaliśmy, już rok temu udało się spowodować taką sytuację, w której ten DPS zaprosił inny DPS i zrobiło się z tego wspólne wydarzenie dla obu tych miejsc. I w tym roku będziemy coś robić w tamtym kolejnym DPS-ie, już włączając do współpracy lokalną inicjatywę, która się dzieje w tamtej miejscowości. Tak że jeśli chodzi o wyprawę kolędniczą, jest to miejsce od lat przez nas odwiedzane. I... No to jest bardzo istotne. Ludzie po prostu utożsamiają się z tym.*

R: *No i też ten kontekst lokalny, wiadomo, że te małe ośrodeczki, koło gospodyń wiejskich, straż pożarna, albo jakieś lokalne fundacje, zapraszamy je często do projektu i przez nie też pozyskujemy klientów do projektu: dzieci, seniorów, czasami są to też osoby dorosłe, a też ważne, żeby ludzi z danej organizacji... by też brały udział w naszych warsztatach i też by zawiązała się współpraca na jakiś dłuższy okres czasu, by to też nie było jednorazowe. Bo wiemy, że najcenniejsze są jednak cykle, czyli że jak jest jakaś akcja, to potem jest ewaluacja i w kolejnym roku możemy się pojawić z czymś, zrealizować coś lepiej, potem znowu w kolejnym roku możemy coś ulepszyć. To w takim działaniu widzimy sens.*

Tylko bowiem tego rodzaju stała (albo przynajmniej cyklicznie ponawiana) obecność pozwala na dobre zrozumienie lokalnej specyfiki, a poprzez to na odwoływanie się do niej w trakcie działań animacyjnych i edukacyjnych.

R: *Tu, w przypadku Mazur, jakichś jezior, zbiorników wodnych, staraliśmy się wykorzystać jakoś kontekst lokalny, chociażby poprzez wykorzystanie hydrofonów, czyli podwodnych mikrofonów i różnych... infrastruktury do pływania, które też brały udział w jakichś koncertach. Zawsze staraliśmy się odnieść do kontekstu lokalnego. I tutaj ważna była ta pozycja dzieci, że my cały czas nie chcemy narzucać pewnych rzeczy, tylko my pytamy. Ewaluacja jest obecna też podczas samych warsztatów, że dzieciaki też mogą decydować, co dalej, i mają często wybór.*

To zakorzenienie w lokalnych zbiorowościach; fakt, że albo ludzie realizujący projekty z nich wyrastają, albo są w nich bardzo dobrze rozpoznawani, *czyteln* dla *lokalsów*, sprawia, iż o wiele prościej jest budować sieci współpracy, znajdować uczestników realizowanych przez siebie przedsięwzięć. Zakorzenienie buduje więc zaufanie, potrzebne zwłaszcza w takich miejscach, gdzie panuje niechęć wobec innych albo skomplikowane relacje łączące tutejszych i przybyszów z zewnątrz.

R: *My pochodzimy z Mazur, więc wiemy, gdzie uderzać, i też społeczność lokalna troszeczkę inaczej do nas podchodzi, wiadomo, jak jesteśmy stąd, z Mazur, to jest zupełnie inny oddźwięk, gdzie w ogóle są... nie jesteśmy takimi kolonizatorami na Mazurach. I taka też dychotomia, z jednej strony taka turystyka, z której oni się utrzymują, Mazurzy, znaczy trochę przesadziłam, Mazurzy... ludzie z Mazur [śmiech] się utrzymują, ale też z drugiej strony strasznie nienawidzą tego charakteru, tego turystyki. Pojęcie funkcjonujące typu „warszawka” działa na nich bardzo pejoratywnie. Też taka ludność napływowa nie do końca serio traktowana, rozmowa jest inaczej prowadzona, a jak podkreślamy, że jesteśmy stąd, i o co nam chodzi, to też zupełnie inaczej jesteśmy przyjmowani. Jesteśmy przyjmowani jak swoi.*

Czasami dla pozyskiwania tego zaufania potrzebne jest zdobycie lokalnego przyczółku, na przykład wejście w głębokie relacje z lokalną instytucją kultury, która funkcjonuje w projekcie zarówno jako przewodnik po nieznanym terenie, jak i jako podmiot pozwalający na łatwiejsze nawiązywanie relacji.

B: *Czy trudno było państwu znaleźć odbiorców do projektu...?*

R: *Nie! My tu długo działamy, to... poza tym [nazwa instytucji] nam pomagała w naborze, bo jakby zorientowaliśmy to w części poza tymi NGO-sami, które znaleźliśmy, z którymi się kontaktowaliśmy, bo z naboru tego otwartego tam, to chyba tylko z cztery czy pięć kandydatur się zgłosiło – bo był oczywiście i taki. Druga sieć to byli ci ludzie, o których wiedzieliśmy, że można im w jakiś sposób zaufać. Bo to naprawdę trudna materia jest i jak się wpuszcza jakiegoś idiotę w wieś, to on tam może narozrabiać mocno, napsuć ludziom krwi, tak że zwracaliśmy się do tych, których wiedzieliśmy, że można bezpiecznie zainicjować tego rodzaju działalność, no i bibliotekarzy – z tego względu, że nasze doświadczenie jest takie, że to są dużo bardziej potencjalne edukacyjne, animacyjne miejsca niż domy kultury.*

Skoncentrowanie na tym, co lokalne, i na próbach jego wzmacniania, sprawia, iż jednym z najważniejszych zadań, jakie stawiają sobie osoby i instytucje, które określiliśmy mianem *Zakorzenionych*, jest tworzenie pretekstów i okazji do tego, by sami mieszkańcy małych zbiorowości stawali się ich animatorami. Nie chodzi tu tylko o to, by pozostawiać w lokalnych zbiorowościach swoich uczniów, którzy będą kontynuować dzieło animatorów, gdy opuszczą już oni te wspólnoty. Chodzi raczej o to, by dawać pretekst do powrotu do tych tradycji i zwyczajów, które dawniej integrowały społeczność, a dziś zostały zapomniane.

R: *Trochę tak zasugerowałam, że ludzie stają się animatorami, ale rzeczywiście istnieje parę form takiej lokalnej animacji, które są nawet dość mocno uchwytnie. Właściwie to ludzie są gospodarzami tych wydarzeń finalnych. Przykładowo w tej wsi [nazwa regionu] jednym z głównych gospodarzy wydarzeń finalnych jest nauczycielka jednej z najmniejszych szkół w Polsce. (...) drugim gospodarzem jest [nazwa organizacji], to jest z kolei środowisko przybyszów z miasta. I te dwie grupy wspólne organizują wydarzenie końcowe. Podobnie jest w [nazwa miejscowości]. Tam ożywa taki lokalny zwyczaj, czyli zajścia. Bo tam nie ma świetlicy, tylko ludzie spraszali sąsiadów do swoich domów i nazywali takie spotkania zajściami. (...) Ale odkąd przyjeżdżamy do [nazwa miejscowości] z naszymi projektami, ludzie ponownie zaczęli organizować te zajścia, udostępniając swoje miejsca. Dwa razy nawet było tak, że gospodarz specjalnie adaptował swój dom po to, żeby mogło tam zaistnieć zajście.*

Chodzi również o to, by przedsięwzięcia realizowane w takich lokalnych zbiorowościach nie były traktowane w kategoriach *dokonania* przez samych inicjatorów, ale raczej o to, by dawać możliwość działania innym, zwłaszcza poprzez wiązanie z sobą podmiotów, które samodzielnie, z własnej inicjatywy nigdy do takiej współpracy by nie przystąpiły.

R: *No, kurczę, to jest właśnie jeden z naszych podstawowych misji, żeby nie monopolizować efektu. Tylko (...) to nie jest tak, że my się odcinamy od tych ludzi: powinno się robić projekty, które są sieciowe, w których oni mają własną rolę i nie zostają sami, bo teren i możliwości działania w terenie, szczególnie dla*

małych stowarzyszeń, są, no, niełatwe ze względu na ubóstwo finansowe samorządów lokalnych i ich postawę często.

Zakorzeniony to więc ktoś bardzo podobny do zaangażowanego socjologa opisanego przez Alaina Touraine'a²³. Ktoś, kto dostarcza narzędzi, pokazuje, że można coś zrobić, kto wiąże jednostki z sobą, wyposaża w wiedzę (albo ją tylko aktywizuje), ale kiedy to wszystko już zrobi, powinien się wycofać w cień i pozwolić działać tym, z którymi dotąd współpracował. Tego rodzaju postawa wydaje się niezwykle cenna jako narzędzie walki z marginalizacją. Nie tylko bowiem wzmacnia się tu jednostki, uaktywnia ich ukryte potencjały, ale też daje się im poczucie, iż nikt tu nikomu niczego nie zawdzięcza, że wszystko jest wspólnym dziełem.

Zakorzenieni to jednocześnie osoby i instytucje, które borykają się z wieloma problemami znacząco utrudniającymi im działanie. Jednym z nich jest specyficzna sprzeczność interesów, w jakiej pozostają ich działania ze sposobem funkcjonowania instytucji, które powinny się zajmować podobnymi problemami jak te podejmowane przez animatorów. Logiki działania tych dwu stron i perspektywa widzenia rzeczywistości często są bowiem całkowicie odmienne. Jest to szczególnie widoczne na przykład w zderzaniu się tego, co określa się mianem *pamięci zbiorowej* (a więc tej wyrastającej z doświadczeń i praktyk konkretnej wspólnoty) i tej *społecznej* (a więc tej, której kreatorem jest państwo i jego instytucje, takiej jak muzea czy akademie)²⁴.

R: *Bo jak się mówi o pamięci w znaczeniu animacyjnym i tym, że tak powiem, że to buduje ludzką społeczność, wspólnotę, tożsamość i powiązanie z miejscem etc., no to są abstrakty, natomiast jak się mówi, że się robi miejsca takie pamięci jak muzeum, to oni od razu myślą o turystach i im się to od razu lepiej kojarzy, no. No a problemem tych społeczności, w których pracujemy, jest to, że one są cały czas okradane z zasobów, które są przekazywane jakimś innym, że tak powiem, konsumentom, natomiast z nimi samymi się prawie nie pracuje w ogóle.*

Czasami ta sprzeczność pojawia się na styku logik działania i współdziałania wpisanych w działania animacyjne i tych, do których socjalizują instytucje edukacyjne.

R: *Naprawdę, główny wróg, przeciwnik, w procesach edukacji kulturowej to jest szkoła, no. Że uczy agresji, indywidualizmu, kombinowania i tego, że wiedza jest niepotrzebna, no. (...) pracowaliśmy z wieloma szkołami, ale to jest czarna dziura. Po prostu. No zasysa wszystko. Nie mogę powiedzieć – znamy wielu bardzo fajnych i bardzo oddanych nauczycieli, natomiast jak używać w starym punkowym stylu słowa „system”, i w tym znaczeniu, to znakomicie pasuje do tego systemu edukacji w naszym kraju. Czarna dziura, okropna. Wiejskie szkoły, które kompletnie straciły funkcje kulturotwórcze, bo nauczyciele tam dojeżdżają na godziny i jadą do następnej szkoły i żaden nie mieszka we wsi, no.*

Jeszcze kiedy indziej działalność z rzecz lokalnych zbiorowości pozostaje w silnym konflikcie ze stereotypami na temat osób podejmujących takie aktywności oraz zderza się z tym, co jeden z respondentów określa mianem *polskiego piekielka*.

²³ Alain Touraine, 2010, *O socjologii*, przeł. M. Warchala, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

²⁴ Zob. Marek Ziółkowski, 2003, *Cztery funkcje przywracanej pamięci* (w:) Andrzej Kojder (red.), *Los i wybór: dziedzictwo i perspektywy społeczeństwa polskiego: pamiętnik XI Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego, Rzeszów–Tyczyn, 20–23 września 2000 r.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.

R: *Zdecydowanie tak, oczywiście. I to strasznie ich wzmacnia, bo każdy taki lider wiejski, on się skarży, że on jest uważany trochę tam za... albo za wariata, albo za cwaniaka, który kręci straszną kasę. Presja jest bardzo duża. Ale to jest żadne odkrycie, tak jest prawie wszędzie, prawie w całej Polsce. Tak z moich doświadczeń wynika. Czyli jeżeli oni znajdują poza jakby własnym środowiskiem, które zawsze tam wyśmiewa trochę, trochę obgaduje, trochę zazdrości, jeżeli ci ludzie znajdują inną instancję wsparcia i kontakt, to jest niesłychanie ważne. Tworzy to dystans do tego środowiskowego piekielka.*

Pracę zakorzenionym niezwykle utrudnia też to, co jest słabością większości władz samorządowych, ale też szerzej – państwa, a mianowicie brak jakiegokolwiek czytelnej, przemyślanej polityki kulturalnej. W opinii naszych respondentów jest ona zastępowana przez *kulturę reakcji*, a więc przez działalność *ad hoc*, kompulsywną i sprowadzającą się do gaszenia różnego rodzaju ognisk zapalnych pojawiających się w obrębie pola kultury.

R: *(...) żaden samorząd nie ma samodzielnej strategii kultury. I tam jakby w tyle działalności kulturalne są takie kompulsywne albo wybuchowe, znaczy coś się dzieje – jedna impreza, dwie, a potem jest kompletna pustka. Czyli styl uprawiania kultury i sposób zorganizowania infrastruktury kulturalnej, które w żaden sposób nie sprzyja takim procesom edukacyjnym i animacyjnym. Kompletnie jest do tego nieprzystosowany.*

Jeszcze innym typem barier utrudniających pracę animacyjną w terenie jest, przywoływany już wcześniej, problem braku współpracy międzysektorowej i międzyinstytucjonalnej. Dotyczy to zwłaszcza współdziałania pomiędzy instytucjami kultury i tymi o charakterze edukacyjnym czy pomocowymi a organizacjami pozarządowymi.

R: *Dla mnie to jest niesamowicie ważna sprawa: taka możliwość współpracy NGO-sa merytorycznie z instytucją. Ale tu widać głównie wiele braków. Jednym z przykładów są szkoły, instytucje edukacyjne, które mogłyby z nami współpracować. W tych nielicznych przypadkach, kiedy to się dzieje, to jest niezwykle, co się robi – podczas takich warsztatów czy też zajęć wspólnie jako że szkołą przygotowanych. Ale najczęściej tak się nie dzieje. Szkoły najczęściej z tego nie korzystają. Myślałam, że coś się zmieni po wprowadzeniu nowych obowiązków nauczyciela, bo oni muszą się teraz wykazywać pewną inicjatywą pozalekcyjną, ale to chyba się zamyka w jakimś innym kręgu. (...) Wydaje mi się, że szkoły to są takie zamknięte światy najczęściej. A drugi przykład to jest nasza współpraca, albo raczej brak współpracy, z domem pomocy społecznej. My tam jesteśmy obecni regularnie od... [zastanawia się] ...od 2009 roku bodajże, albo 2008. I do tej pory nie ma właściwie czegoś takiego jak współpraca. Są oczywiście rozmowy, koordynujemy pewne sprawy, na przykład kiedy ma odbyć się pokaz grupy warsztatowej czy warsztat typu arteterapia ze wszystkimi mieszkańcami. My to koordynujemy i wtedy jest jakaś... no współpraca domu polega na tym, że jest herbata robiona i ludzie na wózku zostają przewiezieni do świetlicy, natomiast nie ma prawdziwej wymiany. (...) Bardzo bolesne jest też to, że nie mamy wsparcia z ich strony.*

R: *Bardzo silną barierą jest styk pomiędzy NGO-sami a instytucjami, i to na wielu poziomach. Dotyczy to samej sfery pozyskania pieniędzy, tworzenia stabilności bazy prac... ale także sfery merytorycznej (...)* Stowarzyszenie zdobywało środki na działanie jako stowarzyszenie i komplementarnie w centrum były zatrudnione dwie osoby, które zdobywały dofinansowanie... były to takie dwie półkule. To jest częsta praktyka, w ramach której powołuje się do współpracy do stowarzyszenia wspierające działalność instytucji w kwestii pozyskania funduszy. Współpraca zakończyła się, bo po prostu samorząd uznał, że jest to niewłaściwa praktyka i instytucja nie powinna w ten sposób współpracować ze stowarzyszeniem. Te dwie osoby, które prowadziły to z ramienia z instytucji, zostały zwolnione i w tej chwili nasza działalność jest prowadzona wyłącznie na zasadzie NGO-sa.

R: *Instytucje nie są – w większości – w ogóle nastawione na to, żeby szukać czegoś poza sobą.*

Organizowaliśmy teraz jesienią konferencję pod tytułem Sztuka ponad barierami i to była sztuka właśnie na styku ludzi wykluczonych z powodu wieku lub niepełnosprawności. I starałam się bardzo znaleźć z tego środowiska opieki społecznej uczestników i niestety nie. Nie ma zainteresowania. (...) od czasu do czasu jesteśmy w kontakcie z nauczycielami. Nie robiliśmy czegoś takiego, że idziemy do dyrektorów szkół i mówimy: mamy warsztaty do zaproponowania. Można by było się jeszcze do tego posunąć, ale... jeśli zazwyczaj czegoś nie robimy, to zwyczajnie z powodu, że nie dajemy rady. Ale te kontakty z nauczycielami, którzy przyprowadzają swoje grupy do nas, uczą nas, że ci nauczyciele są narażeni na problemy, że taki nauczyciel niekoniecznie ma wsparcie swojej szkoły. Aczkolwiek... Często bywa tak, że taka instytucja jest „ciężka” po prostu, bardzo nieruchawa. Mam tu lokalnie bardzo dobry kontakt z pedagogką szkolną z podstawówki i gimnazjum. I nieraz jest tak, że my się zgłaszamy: robimy coś, co może być dla was ciekawe. I się okazuje, że nie ma autobusu szkolnego, że ktoś tam nie może dostać wolnego, że coś tam, pod górkę, po prostu.

Tego rodzaju problemy tylko po części wynikają ze złej woli osób zatrudnionych w instytucjach, w dużej mierze ich źródłem są źle skonstruowany system i niedopasowane do współczesnych realiów reguły prawne, krępujące swobodę działania instytucji czy ograniczające ich autonomię przez zbyt restrykcyjne i złożone przepisy. Głównym źródłem tych problemów jest jednak słabość zarówno instytucji, jak i organizacji pozarządowych, niezdolnych do wzięcia na swoje barki zadań związanych z kontynuacją działań zainicjowanych przez animatorów.

R: One są biedne (...) i tego rodzaju przedsięwzięcia spotykają się rzeczywiście z dużą życzliwością i zainteresowaniem, bo nikt nam nie przeszkadzał, ale nie istnieje struktura, która jest w stanie to rzeczywiście to tak naprawdę przejąć. Są stowarzyszenia, które działają, ale to w dalszym ciągu my spełniamy rolę takiego parasola i impulsodawcy. A chętnie byśmy się tego zrzekli.

Na zakończenie charakterystyki modeli działania *Zakorzenionych* warto wspomnieć jeszcze o kilku kwestiach, które uznają oni za bardzo problematyczne. Jedną z nich jest, już wspomniana wyżej, *grantoza*, która jednak w przypadku animacji opartej na logice długotrwałego, cyklicznego działania, silnie zakorzenionego w lokalnej zbiorowości jest szczególnie dotkliwa.

R: Tutaj mogę też powiedzieć, że mieliśmy bardzo dobry kontakt z ludźmi, którzy opiekowali się tym ośrodkiem. Trochę żałuję, że ten kontakt się potem urwał. To jest taki mankament takiego działania... z którym jako stowarzyszenie musimy się często mierzyć. To znaczy jesteśmy przyzwyczajeni, że działamy od projektu do projektu. Ponieważ aplikujemy i w sumie jednym głównym, podstawowym źródłem finansowania jest Ministerstwo, bo chociaż mamy sporo innych źródeł, to jednak w Ministerstwo pod względem merytorycznym nasze wnioski najpełniej się wpisują. Więc tutaj wszystko zależy od tego, czy uda się wejść we współpracę. A aplikuje się w listopadzie, a dowiadujemy się w lutym, czyli już po tym zapustnym widowisku. I nie ma takiej możliwości, żeby planować to wcześniej. Właściwie te pierwsze wyprawy organizujemy troszkę na kredyt, w większości wiele kosztów jest opłacanych po prostu przez uczestników.

Nie mniej istotne są z pozoru prozaiczne problemy – czysto techniczne i logistyczne.

R: Bardzo bolesne jest też to, że nie mamy wsparcia z ich strony. Bo jeśli chcemy organizować próbę na terenie naszego teatru, bo w DPS-ie często nie ma warunków dla niektórych rzeczy, to musimy tych ludzi własnym samochodem przewieźć do teatru (to jest 4 kilometry), a my nie mamy sprzętu do przewożenia wózków inwalidzkich, co jest konieczne w tym wypadku. To są bardzo proste, elementarne sprawy i niestety...

R: Przy tej całej mobilności, wyjazdowości strasznym problemem, dużą barierą było to, że komunikacja, transport publiczny (...) to jest w tak fatalnej kondycji, szczególnie właśnie w ciepłych miesiącach. To jest w ogóle dość dziwne, bo wtedy jest sezon, to jest dość ciężko dojeżdżać w pewne miejsca. Ja na przykład musiałam kupić rower, żeby dotrzeć do niektórych miejscowości [śmiech], skrzynki jakieś ładowałam,

jakieś recordery w aluminiowe wielkie skrzynie i musiały dojeżdżać dwadzieścia–trzydzieści kilometrów czasami.

2. MIŁOŚNICY KULTURY

Drugi z wyodrębnionych przez nas typów idealnych, choć w swoich konkretnych przejawach opiera się na podobnym zaangażowaniu i poświęceniu jak w przypadku *Zakorzenionych*, jest wobec nich znacząco odmienny. Co prawda również tu chce się dokonywać zmian społecznych, ale zupełnie odmienne jest to, jak się o nich myśli, jakich narzędzi się używa, by je wywołać, a w końcu też to, jak definiuje się tych, do których działania mają być skierowane. Działalność *Miłośników kultury* ma bowiem u swoich podstaw przekonanie, iż istnieje taka sfera ludzkich działań, z którą warto zapoznawać każdego i która jest cudownym remedium na wiele indywidualnych i społecznych bolączek. Tą sferą działań jest kreacja, a dokładniej ta jej forma, która przybiera postać sztuki. Nieprzypadkowo więc większość działań podejmowanych w obrębie interesującego nas tu typu ma na celu osvajanie odbiorców ze sztuką, pokazywanie, iż jest ona ciekawa i wartościowa, przygotowywanie do jej tworzenia i recepcji.

R: To można powiedzieć to, co przed chwilą opowiedziałam. To znaczy przybliżenie młodym ludziom sztuki współczesnej (...). I głównie na tym się... tym się sugerowaliśmy i tak tworzyliśmy projekt. Ale prócz tego takie cele, które, powiedzmy, my zawsze wykorzystujemy w projektach. Znaczący, ogólnie, podwyższenie poziomu edukacji i czasu, w jakiś ciekawy sposób ten wolny wypełniamy tym młodym ludziom [śmiech]. Takie, które, że tak powiem, zawsze są przez nas wykorzystywane, no, ale prócz tego kładliśmy jeszcze nacisk na... na taką sztukę, powiedzmy, nową. Znaczący XX, XXI wiek. I przybliżenie ich było takim celem głównym.

R: Edukacja artystyczna no jakby skupia się na tej dziedzinie i jest węższym terminem niż edukacja kulturowa, no to, to bez dwóch zdań, tak. I na pewno, na pewno oznacza, nie wiem, no zapoznanie się z pewnym konkretnym zasobem wiedzy, tak jakby poświęconej sztuce w ogóle, a myślę sobie, że też po prostu... (...) bardziej chyba chodzi o kształtowanie po prostu kompetencji i umiejętności właśnie korzystania z tej wiedzy, jakby widzenia relacji między jednymi, jednym zasobem wiedzy a drugim, analizowania, przetwarzania i tak dalej, czyli tego wszystkiego, co pozwala nam właśnie, na przykład Coś, nie wiem, wobec tej sztuki się odnaleźć, tak. (...) po prostu nam bardzo zależy na tym, żeby właśnie kompetencje do odbioru sztuki rozszerzały się.

Innym ważnym motywem powtarzającym się w wypowiedziach osób reprezentujących *Miłośników kultury* jest, wspomniany już we wcześniejszych częściach raportu, wątek *przemycania wartościowych treści* w działaniach na pozór prostych i błahych. Jego obecność jest dobrym dowodem na to, iż osoby i podmioty należące do omawianego tu typu działań animacyjnych i edukacyjnych pogodziły się z faktem życia w *spopularyzowanej rzeczywistości*, że przyjmują jej reguły, ale też próbują je wykorzystać do innych niż reprodukcja systemu celów. Polega to przede wszystkim na prowadzeniu rodzaju taktycznej rozgrywki, w której wykorzystuje się mało wartościowe zdarzenia kulturalne, imprezy, spotkania, po to aby zapoznawać widzów z tym, co uznaje się za bardziej wartościowe, trudniejsze. Chodzi więc przede wszystkim o to, by korzystając ze zdolności przyciągania uwagi przez to, co popularne, uszczknąć nieco z tej widzialności i przekierować ją na to, co niewidzialne, a więc na trudną, ambitną sztukę.

R: *Chociażby spektakl, który powstał wtedy – ten spektakl był później pokazywano właśnie w dniu finału dla mieszkańców miasta – to był spektakl w formie takiej bardzo performatywnej. No nawet mogłabym zaryzykować i powiedzieć, że trochę trudnej w odbiorze, bo nie był to taki tradycyjny spektakl opierający się na dialogu prostym, dialogu, i taki ze scenografią, takimi elementami, które podpowiadają trochę, tylko tutaj widz naprawdę musiał się mocno zaangażować w to, żeby cokolwiek zrozumieć. Tak że to było bardzo, bardzo takie współczesne podejście, myślę, wszystkich, wszystkich tych prowadzących, czyli właśnie takie, takie, które nie jest obecne w tym naszym mieście. Chcieliśmy trochę tej sztuki takiej bardzo współczesnej tutaj przemycić do nas.*

R: *To jest taka najbardziej chyba uniwersalna definicja, a że się stosuje często do tego, żeby przemycić jakieś treści bardziej trudniejsze, żeby zachęcić do czegoś, co jest niemedialne, co może jest nie tak atrakcyjne, formy łatwiejsze, typu warsztaty gastronomiczne, to jest taka forma przyciągania. I też o niej też nie można zapominać, bo przy [nazwa projektu] czy przy warsztatach dłuższych, jeżeli ludzie mają pracować z sobą przez dwa tygodnie, jeżeli się nie zapomni o tych elementach takich rekreacyjnych, no to też łatwiej jest im przez to przejść.*

Nie mniej istotnym motywem działania jest próba doprowadzenia do tego, *żeby coś się działo*. Jego urzeczywistnienie przebiera różne formy, z których pierwszą jest rozbijanie monotonii życia na prowincji poprzez organizację nietypowych wydarzeń kulturalnych, spośród których cenione są zwłaszcza te, w których uczestniczą osoby ze świata poważnej kultury, rozpoznawalne i uznane, choć niekoniecznie popularni twórcy. Chociaż w wypowiedziach reprezentujących *Miłośników kultury* pojawia się wyświechtany (i mający niezbyt chwalebny przeszłość) slogan *trafiania ze sztuką pod strzechy*, to jednocześnie trudno odmówić im też pasji, zaangażowania, wiary w sensowność tego rodzaju działań.

R: *[przyjechał do nich] spektakl [nazwisko artysty]. Tam nie ma żadnej świetlicy, tam nie ma żadnego miejsca, w którym mogliśmy zrobić takie wydarzenie, w związku z tym postawiliśmy im namioty, oni nam pomogli przygotować jakieś poczęstunki, pomogli nam te namioty porozkładać, przygotować teren. I po wydarzeniu. No, te spektakle są dość trudne, więc... dla nich to było zaskoczenie, że mogą w swojej miejscowości brać udział w takim spektaklu, a przede wszystkim, że tyle osób z zewnątrz na ten spektakl ogląda.*

R: *I trzecie wydarzenie z kolei to był koncert fortepianowy (...). I to był... Ten koncert odbył się w stodole. W starej stodole właściwie popegeerowskiej, gdzie właściwie ta stodoła była zagracona zupełnie, ona została, wspólnie, animatorzy razem z mieszkańcami wysprząkali i po prostu w tych surowych ścianach. Też tam jakąś wystawę zorganizowali lokalnego artysty, ale w tych surowych ścianach odbył się koncert fortepianowy, również biletowany, gdzie, gdzie, miło było posłuchać, że te dźwięki Chopina rozbrzmiewają pod... pod, w takich, że tak powiem, warunkach. Powiem tak, że sporo osób przybyło, bo ponad sto osób było na tym koncercie. Dla mieszkańców spotkanie z artystą, była wcześniej taka próba koncertu, więc yyy... ci, którzy nie mogli kupić biletu, no to mieli możliwość yyy... we wszystkich przypadkach spotkania się z artystami wcześniej. Także i uczestniczenia w próbie, próbach. No powiem tak, że no była też dyrektorka filharmonii w Szczecinie i się bardzo pozytywnie wypowiadała, że taka muzyka pod takie strzechy dociera.*

Żeby coś się działo oznacza też zupełnie coś innego, a mianowicie dążenie do tego, by dawać ludziom okazję do zajęcia się czymś, w opinii *Miłośników kultury*, pożytecznym. Ten cel jest traktowany jako niezwykle istotny w odniesieniu do osób funkcjonujących na marginesach społecznej uwagi, w tym do dzieci.

R: *(...) prowadziliśmy te warsztaty na zewnątrz, przed tą kawiarnią, to tak rzeczywiście przychodziły takie dzieciaki tak zwane „z ulicy”. Głównie znikąd. Po prostu oni... Tam jest zresztą, to jest w starych murach*

i jakby dużych pięciometrowych murów, które... w którym stworzono piłko... boisko do piłki nożnej. Takie ładne yy... orlikowe. I one przychodziły tak na te mury wyżej, zresztą po piłkę często [śmiech], ale też ze [niezrozumiałe słowo] na przykład. I głównie chłopcy tacy po prostu zostawieni samopas w wakacje, nudzący się. I oni rzeczywiście zaczęli przychodzić.

R: *Znaczący, myślę, że też młodzież jest... dzieci i młodzież jest tak najbardziej yy... taka chłonna i najbardziej chętna do działania. My też ten projekt realizowaliśmy w okresie wakacyjnym, czyli wtedy, kiedy właśnie te grupy mają najwięcej czasu, nawet mówią, że się nudzą w naszym mieście. No i to była właśnie taka odpowiedź na tę nudę dla nich, żeby znaleźć, wypełnić im jakoś tak kreatywnie czas.*

R: *Natomiast nie ukrywamy, że pojawienie się [pseudonim artysty] wniosło wiele światła, było takim... nawet to oczekiwanie po zakończeniu, naszych uczestników: teraz my jedźmy gdzieś w świat, bo ktoś już przyjechał do nas. A tu większość dzieci nigdy nie była poza granicami Polski.*

R: *Tak, tam nie ma szkoły, nie ma ośrodka kultury, nie ma kościoła, tam mieszka około 300 osób, w tym znaczna grupa dzieci (...). To jest maleńka miejscowość, ale leży. Jest tak dosyć urokliwie położona, właśnie na jeziorami i jest tam taki ośrodek wczasowo-wypoczynkowy. I prowadzący rok wcześniej, tak głośno się zastanawiał, rozmawialiśmy, co w tym czasie, kiedy on te nasze warsztaty robi, robią dzieci w tej miejscowości. I ja nigdy wcześniej na to nie zwracałam uwagi, o tym nie pomyślałam. Tak, że ta jego myśl była przyczynkiem do takiej, bardziej rozbudowanej refleksji, że rzeczywiście warto by pomyśleć o tych dzieciach, które tam są przecież latem, bo mało kto wyjeżdża. I one spędzają te wakacje na tych przydomowych podwórkach, może pomagają rodzicom w polu. W taki sposób pewnie średnio atrakcyjny dla dziecka. I poszłam w tym kierunku, żeby pomyśleć o czymś takim, co byłoby dla nich alternatywą na te wakacje. I jednocześnie taką intelektualną przygodą, przygodą z teatrem. Ten projekt był przede wszystkim skierowany do dzieci i on już aktywizował, angażował tę grupę dzieci od kwietnia.*

Miłośnikom kultury chodzi też o to, by stwarzać okazję do tego, co traktują oni jako uczestnictwo w kulturze, a do czego nie ma zbyt wielu okazji w miejscowościach, w których oni działają. Taka strategia odpustynniania prowincji ma u swoich podstaw motyw animacyjny, ale chodzi w tym wypadku o uaktywnianie potencjałów nie tyle drzemających w jednostkach, ile raczej tych, które ukryte są w miejscach i przestrzeniach, a więc o rewitalizowanie tych ostatnich.

R: *Może powiem ogólnie o naszym mieście też, bo to się jakby wiąże bardzo z tym projektem. Chodzi o to, że [nazwa miejscowości] jest takim miastem średniej wielkości i to jest miasto raczej robotnicze, i jeśli chodzi o kulturę i sztukę, ona nie za bardzo tutaj dociera. Nie mamy za wiele wydarzeń kulturalnych. Mieszkańcy nie mają możliwości uczestniczenia w takich jakichś tam przedstawieniach teatralnych czy innych koncertach i tego typu wydarzeniach. I stąd właśnie pomysł, żeby, żeby to zmieniać, i my jako stowarzyszenie właśnie staramy się od kilku lat organizować takie, takie działania, które będą dla mieszkańców bezpłatne, bo wszystkie nasze działania są bezpłatne. Tak samo było właśnie z tym projektem.*

R: *Celem było ożywienie miejsca, miejsca... (...) tak jak powiedziałam, wtedy był to stary dworzec PKP, który tak naprawdę straszyl, ponieważ on był zamknięty już od wielu lat, bo nie funkcjonuje jako dworzec. I chcieliśmy po prostu to miejsce – dać mu nowe życie i, i ożywić go właśnie tak kulturalnie i na czas projektu oddać go mieszkańcom, czyli żeby oni mogli tam przyjść i właśnie... Bo tam się odbywały też jedne z warsztatów. Była tam wystawa zorganizowana.*

Jedną z cech charakterystycznych dla *Miłośników kultury* jest specyficzne napięcie przenikające ich działania i sposób myślenia o animacji i edukacji kulturowej. Polega ono na tym, że traktują oni sztukę jako coś, co jest integralnym elementem życia społecznego, czymś, co dodatkowo ma charakter egalitarny w tym sensie, że każdy może ją tworzyć, bo jest kreatywny i dysponuje niezbędnym ku temu potencjałem. Jednocześnie w filozofii *Miłośników kultury* centralną rolę zajmuje też dbałość

o efekt i poziom, chęć nieustannego poprawiania tego, jak tworzą i co wiedzą osoby uczestniczące w ich przedsięwzięciach. Dlatego też, jak pokazuje poniższy cytat, wykorzystuje się w tym samym projekcie film jako narzędzie zmiany społecznej, ale jednocześnie zakłada się, że aby ono zadziało, należy najpierw przygotować do tego odbiorcę, bo ten ma niskie kompetencje kulturowe. Mówiąc jeszcze inaczej, aby mógł być on podmiotem zmiany, musi najpierw przejść specyficzny kurs *kulturowej resocjalizacji*. Inaczej projekt się nie powiedzie.

R: *Projekt ma na celu wywołanie pewnej społecznej zmiany, wykorzystując film jako narzędzie – to jest psychoedukacja poprzez film. Po prostu wychodzimy z założenia, że film jakby otwiera pewne ścieżki, przygotowuje grunt, pozwala nam zupełnie inaczej przeprowadzić pewne działania edukacyjne, jakby one wtedy nie trącały dydaktyką itd. (...) Te filmy były bardzo do... staranie dobrane, żeby no, bo też nam na tym zależy, żeby promować pewnego rodzaju, znaczy ambitne kino i też takie dobre oglądanie, mądre oglądanie – to nie są byle jakie filmy, tylko one są właśnie dobrane tak, żeby, żeby też promować wartościowe kino. I potem jest warsztat (...). Tutaj, tutaj nam się zdawało, że po prostu program i to, co usiłujemy zrobić, i cel w ogóle projektu jest troszeczkę jakby „cel uświęca środki”, tak że jakby te, te filmy, no że możemy puścić dzieciom filmy z lat siedemdziesiątych, które... (...) ...natomiast, natomiast, no po prostu, no to już się słabo się udaje.*

W praktykach *Miłośników kultury* obecne jest więc specyficzne napięcie – z jednej strony chęć pracy ze zwykłymi ludźmi, a z drugiej zawiedzenie tym, że są oni do tego nieprzygotowani. Oznacza to z kolei, iż *Miłośnicy kultury* dosyć mocno absolutyzują to, co sami uznają za wartość, i dlatego nie wykonują ruchu w przeciwną stronę, a więc nie próbują poznać i zrozumieć tego, co jest traktowane jako wartościowe przez uczestnika ich zajęć.

R: *Praca na ugorze. Myślę, że bardzo efektywna jest praca warsztatowa, no to rzeczywiście ludzie się angażują, zaczynają przychodzić na wernisaże częściej, jakoś tak zaczynają się tą sztuką interesować, na krócej czy dłużej, niemniej to jest jakieś doświadczenie w ich życiu. Natomiast ten cały cykl otwartych wykładów, spotkań autorskich to dramat. W ogóle nie ma... znaczy świadomość sztuki współczesnej jest zerowa.*

R: *Jeżeli na przykład organizuję pokaz w ramach moich zajęć, spotkanie z jakimś innym instruktorem, to te dzieciaki oprócz tańca uczą się też szacunku do tego instruktora, tak. Czasami jak jest wyjazd na przykład na... powiedzmy, na balet, tak, albo na jakiś spektakl, tak, gdzie, gdzie jest taniec, to dziecko uczy się też zachowania... yyy... zachowania jako widz, tak? Tego, że trzeba się... to nie tylko chodzi o taniec, ale tego, że trzeba się, trzeba się ładnie zachować jako widz, czy, czy, czy ubrać się i tak dalej. Bo się okazuje, że nieraz jak są spektakle, to nawet dorośli nie mają takiej wiedzy, że na przykład no dziecko zaczyna płakać, a rodzic nie wychodzi na spektaklu. (...) Ale to niestety, to jest praca od podstaw, żeby, żeby... ludzie nie tylko edukować artystycznie, ale również edukować w zakresie odbioru wszelkiej sztuki, sztuki i kultury, nie? Że... yyy...*

Napięcie, o którym tu mowa, prowadzi też do tego, iż próba wywoływania zmian społecznych, a więc realizowanie celu charakterystycznego dla *Zakorzenionych*, w przypadku *Miłośników kultury* nie opiera się na partnerskich relacjach, ale na skonstruowanej przez nich hierarchicznej sytuacji o dydaktycznym charakterze. Być może to napięcie i sprzeczności, które one wywołują, wynikają z próby wejścia edukatorów artystycznych w nowe role – animatorów kultury, próby wymuszonej instytucjonalnie i nie zawsze pozwalającej uwalniać się od starych przyzwyczajień. Warto jednak zauważyć, iż osoby tego rodzaju są tego faktu świadome i próbują mniej lub bardziej efektywnie wychodzić z roli edukatorów i praktykować tę zbliżającą się do pracy animatorów.

R: *U nas w ośrodku kultury, że nagle... instruktorzy przestali być tymi edukatorami artystycznymi, mogą tak*

powiedzieć, a stali się animatorami kultury. Bo nagle oni zaczęli dostrzegać, że warto robić też inne rzeczy i warto też się uczyć, uczyć innych rzeczy od innych ludzi po to, żeby zrobić coś wspólnie. No na przykład no... ja... sobie to wysoko cenię, że ja jestem instruktorem tańca, ale potrafię też różne inne rzeczy, bo... na przykład nagle zobaczyłam, że ktoś mnie może nauczyć filcować i z kim mogę zrobić jakieś inne ozdoby.

R: *No chociażby to, że jak animatorzy zaczęli wychodzić do środowiska, mówię też o tych inicjatywach lokalnych już w tej chwili, dotarli do młodzieży w parku, jak nakreśliśmy, że mogą coś zrobić za jakieś tam niewielkie pieniądze, wymarzyli sobie jakiś koncert, zaczęli wkoło tego koncertu biegać, nagłośnili go, my im pomogliśmy, no bo wiadomo, papierowe sprawy no musi zrobić ośrodek kultury (...).*

To napięcie i trudność wychodzenia z tradycyjnych ról objawiają się również w tym, że nawet jeżeli widzi się efekty swoich działań w postaci zwiększającej się aktywności samych mieszkańców czy też tego, że ci ostatni sami stają się animatorami, to i tak tęskni się za konwencjonalnymi zdarzeniami kulturowymi, spektakularnymi, z wielkimi nazwiskami. Jak zauważa jeden z naszych respondentów:

R: *Także no na pewno to wpłynęło w sposób jakiś znaczący. Yy... tak jak mówię, jakoś tak rozbudziliśmy też w nich taką aktywność do, do działania, ponieważ oni dzisiaj też organizują już samodzielnie gdzieś jeszcze. (...) Też myślę, że nie wszystko trzeba realizować na takiej dużej grupie odbiorców, czasem można zacząć od, od małej, niewielkiej, ale można z nimi zrobić coś naprawdę fajnego.*

Chwilę potem jednak mówi też coś zupełnie innego, deprecjonując wywołaną przez własne działania, przemianę, która dokonała się w jego miejscowości, i traktując ją w kategorii *etapu* mającego prowadzić do stworzenia czegoś naprawdę wielkiego.

R: *Ja jakby wiem, że jednak brakuje, jeśli chodzi o nasze miasto, to tutaj brakuje takich dużych wydarzeń, właśnie takich koncertów, właśnie festiwali. Wiem, że to, to by przyciągnęło na pewno sporą liczbę osób. No ale też warto takimi małymi krokami, trochę pracy u podstaw, stopniowo dochodzić do tych następnych etapów.*

Dla *Miłośników kultury* dosyć charakterystyczna jest też specyficzna obojętność wobec tego, kto jest uczestnikiem ich zajęć, łatwość, z jaką dostosowują się oni do oczekiwań grantodawców i nowych priorytetów w konkursach grantowych. Owocuje to między innymi, dosyć koniunkturalnym, dorzucaniem do grup, z którymi się pracuje na co dzień, przedstawicieli zbiorowości defaworyzowanych, które to działanie nie ma innego celu poza zwiększeniem swoich szans na uzyskanie dotacji.

B: *Tak, jak już pani trochę mówiła, państwa przedsięwzięcie miało być skierowane do bardzo dużej grupy odbiorców, bo to, z tego, co czytałam we wniosku, i przedszkolacy i uczniowie, i studenci, i osoby dorosłe, rodziny, ale też emigranci i uchodźcy z Czeczenii. Dlaczego właśnie te grupy? To znaczy, z czego wynikał ten wybór?*

R: *No, a dlaczego nie? [śmiech]*

Warto jednak zauważyć, iż czasami ta przypadkowość doboru uczestników nie wynika z koniunkturalizmu, ale z tego, że nie udaje się zrealizować wszystkich wstępnych założeń projektów, bo ci, którzy mieli brać w nich udział, ignorują zaproszenie i nie zamierzają w nich partycypować.

R: Wysłałam też zaproszenie, no, można to nazwać, że to jakaś forma zorganizowana była, do takiego stowarzyszenia (...), to jest stowarzyszenie przy klubie sportowym (...), i to jest właśnie dokładnie o takim charakterze kibolskim stowarzyszenie. Ale to nie zadziałało. Oni nie przyszli. (...) ech... wiem, że nie ułatwię pani pracy, bo tak, zakładałam sobie, że trafiamy do młodzieży kibolskiej, ale z młodzieży kibolskiej nikt nie przyszedł, a młodzież przyszła, tylko inna. I pracowaliśmy z tą inną młodzieżą. I po prostu, jakby to, co się zakłada na początku, zwłaszcza takiego projektu bardzo skomplikowanego, jak ten multimedialny [nazwa projektu], to te założenia nasze w ogóle były nieadekwatne do rzeczywistości...

Ta błędność wstępnych założeń staje się czasami doniosła, bo prowadzi do autorefleksji na temat tego, jak bardzo stereotypowo myśli się o pewnych kategoriach jednostek, jak bardzo jest się nieprzygotowanym do tego, by z nimi pracować. Mówiąc jeszcze inaczej, i jak podkreśla to nasza respondentka, tego rodzaju, wynikające z nieprzygotowania, porażki są bezcenne, jako te momenty pracy edukacyjnej i animacyjnej, które prowadzą do przewartościowania praktykowanych sposobów myślenia, sprawiają, iż zaczynają one lepiej przystawać do rzeczywistości.

R: No, znaczy, zakładałam, że przyjdzie do nas taka grupa, a przyszła inna, i efekt tych warsztatów w pracy z inną grupą jest powalający. Po prostu obnażył wszelkie stereotypy, w których wszyscy jesteśmy zanurzeni po czubek głowy, ja o poglądy kibolskie, rasistowskie, przypisywałam to z automatu młodzieży kibolskiej, podczas gdy na nasze warsztaty przyszły grzeczne dziewczynki z bardzo porządnymi domów i miały tak skrajnie prawicowe poglądy, że my byliśmy w szoku... (...) Spróbowałabym jeszcze z kibolską, tylko inaczej bym ich szukała i już na pewno bym nie określała tego jako grupa kibolska, bo też moje myślenie ulega jakiemś przewartościowaniu. Już bym nikogo nie obrażała określeniami „kibola” – to na pewno. Oczywiście, jakby ogłaszając te warsztaty, nie używaliśmy określenia, że szukamy kiboli, ale też nawet w takim formułowaniu uzasadnienia do wniosku już bym się nie posłużyła takim określeniem.

W podobnym duchu wypowiada się inna osoba, tym razem animatorka pracująca z osobami starszymi.

R: (...) też takim stereotypem się posługiwałam, że osoby starsze są za... te, które są, te, które się określa mianem pięćdziesiąt+, że one są zagrożone wykluczeniem, a to jest bzdura. Wykluczeniem są zagrożone osoby starsze, które są chore i zniepełniałe. Które wymagają takiej opieki socjalnej czy zdrowotnej. Natomiast osoby takie, które są zdrowe, takie, nie wiem, do siedemdziesiątego roku życia, no może sześćdziesiątego piątego, to są ludzie, którzy w ogóle nie są zagrożeni zmarginalizowaniem w sensie uczestnictwa w kulturze, a jedyny problem, jaki jest, to, że oni nie mają nawyków uczestnictwa w kulturze.

Dodaje ona również kilka cennych uwag dotyczących tego, jak współdziałanie z uczestnikami powinno przebiegać. Jego rdzeniami powinna być uważna obserwacja i poznawanie ich, ale również wykonywanie ruchu w ich stronę, dostosowywanie działań do ich potrzeb.

R: Yy... no przede wszystkim, żeby, żeby właśnie nie, nie realizowali tego tak... żeby jednak obserwowali tę grupę i to otoczenie, z którym chcą współpracować, ponieważ tu jest jakby to bardzo ważne, żeby się nie rozminąć, bo czasem osoby, które organizują coś, mogą, mogą jednak... My, na przykład nasza grupa się, tak jak mówiłam, interesuje rzeczywiście tą sztuką, tą kulturą, my czasami rzeczywiście bywamy w tych dużych ośrodkach kulturalnych i widzimy tę sztukę, natomiast żebyśmy jednak pomyśleli, że niekoniecznie to, co my znamy, jest też znane dla naszych odbiorców, i że jednak powinniśmy się kierować ich potrzebami, a nie do końca naszymi [śmiech], prawda? Że musimy po prostu obserwować, obserwować te grupy, z którymi chcemy działać i jakby ich pytać, czego potrzebują i co chcieliby, czego im brakuje w tej, w tym miejscu właśnie tutaj.

Ta ostatnia wypowiedź jest w naszym przekonaniu dobrym przykładem tego, w jakim kierunku mogłyby ewoluować działania *Miłośników kultury*. Nie chodzi więc o to, aby zarzucać przekonanie, iż sztuka jest istotnym aspektem kultury, czy też o to, by zaprzestać klasycznej edukacji artystycznej,

edukacji do sztuki. Chodzi raczej o to, by tego rodzaju postawy i działania nie były absolutyzowane jako, z definicji, wartościowe dla wszystkich. Chodzi też o to, by uczynić relację łączącą edukatorów i animatorów oraz uczestników ich projektów mniej hierarchiczną i jednostronną, by nie tylko oświecać, ale też dać się oświecić.

3. METROPOLITARNI PROFESJONALIŚCI

Ten ostatni typ działań jest charakterystyczny wyłącznie dla podmiotów działających w największych miastach. Nie oznacza to jednocześnie, iż wszystkie projekty urzeczywistniane w dużych miastach są realizowane przez *Metropolitarnych profesjonalistów*. Na podobnej zasadzie przedstawicielami tego typu idealnego są wyłącznie ludzie młodzi, ale jednocześnie wśród *Zakorzenionych* oraz *Miłośników kultury* z łatwością znajdziemy osoby należące do najmłodszego pokolenia animatorów i edukatorów. Związek interesującej nas tu kategorii z dużym miastem i z osobami młodymi jest dosyć oczywisty – to środowisko życia i to pokolenie mają z sobą wiele wspólnego, jak na przykład: wykorzenienie i specyficzny kosmopolityzm (nie objawia się on koniecznie obojętnością wobec własnego narodu czy miasta, ale raczej przekonaniem, iż granice – państw, kulturowe, językowe, obyczajowej – nie są żadną przeszkodą działania); przyzwyczajenie do myślenia w kategoriach projektowych i traktowanie logiki projektu jako rzeczywistości, a nie jako jednej z wielu możliwości; docenianie uniwersalnej wiedzy eksperckiej dającej się zastosować w bardzo różnych kontekstach; fetyszyzowanie tego, co nowe, wyraziste, modne, a więc też dążenie do tego, by trzymać rękę na pulsie.

Cechy te objawiają się również w projektach animacyjnych i edukacyjnych realizowanych przez *Metropolitarnych profesjonalistów*. Projekty te zawsze dotyczą tego, co aktualnie najbardziej progresywne – *designu; projektowania partycypacyjnego; miejskich partyzantek; mediów i falabów; przemysłów kreatywnych*. Ich cechą jest też specyficzne wykorzenienie – nie chodzi nawet o to, że obojętne jest to, gdzie są realizowane, ale raczej o dążenie do tego, by opierały się one na elastycznych i zdelokalizowanych sieciach współpracy, na osobach i instytucjach rozporoszonych w całej Polsce i poza nią. Skalę tego zjawiska oddaje poniższy opis, określający, co udało się zrealizować w ramach projektu w ciągu roku. Dosyć uderzający jest w nim nacisk położony na wymienianie kolejnych węzłów sieci, na skalę wydarzenia, jego narodowy i ponadnarodowy charakter:

R: *To były. Jeśli chodzi o te konferencje, to tak: mieliśmy konferencje regionalne, które w zależności od tego, w jakim mieście się odbywały, przybierały inną formę. W [nazwa miasta] to był cykl czterech paneli dyskusyjnych, które były na tematy, które sobie wybraliśmy wspólnie z osobami koordynującymi ze strony [nazwa miasta], właśnie całe przedsięwzięcie. W [nazwa miasta] mieliśmy taki warsztato-panel z udziałem gości zagranicznych z dwóch innych projektów akurat goszczących wtedy w [nazwa miasta], z udziałem publiczności. Taka forma wypracowania rekomendacji dla inkubatorów sektora kreatywnego. To było zupełnie co innego. Mieliśmy konferencję, która odbywała się w [nazwa miasta] z organizacją naszą partnerską z [nazwa miasta], i tam cały nacisk był raczej postawiony na osoby, które reprezentują przemysł sektorów kultury, a nie sektora kreatywnego, więc to nachylenie było zupełnie inne i to też miało formę częściowo warsztatów, częściowo debat na temat polityki miejskiej, w jaki sposób to kształtować i tak dalej. I w [nazwa miasta] było dosyć podobnie. W [nazwa miasta] mieliśmy cztery warsztaty w specjalnościach: dla osób które zajmują się designem, fotografią, modą i architekturą. Więc to nie były takie... bo te miejskie konferencje były bardziej poświęcone budowaniu programów, polityk miejskich, raczej tej formy „jak wspierać”, od osób organizujących i form zbudowania rekomendacji i ze strony osób podejmujących decyzję, i ze strony osób zaangażowanych, w jaki sposób ten sektor powinien być rozwijany. I oczywiście w różnym nachyleniu. Natomiast w [nazwa miasta] mieliśmy po prostu warsztaty:*

jak w tym sektorze działać, jak się rozwijać, jakie są regulacje, prawne, jak można ten rynek zawojować, w jaki sposób wypromować produkt i na arenie lokalnej, i już później, jak wyjść z produktem na działalność międzynarodową. Mieliliśmy też taką konferencję podsumowującą, która była już trochę na takim poziomie narodowym. Powiedzmy w dyskusji. I też przedstawialiśmy najlepsze praktyki organizacji działalności sektora kreatywnego, wspierania z zagranicy.

Na podobnej, profesjonalnej podstawie opiera się też rekrutacja uczestników przedsięwzięć realizowanych przez *Metropolitarnych profesjonalistów*. Już sam jej opis nie pozostawia wątpliwości, iż została ona przeprowadzona z użyciem wszystkim możliwych dziś nowoczesnych, narzędzi i środków. To oczywiście cieszy, ale też budzi obawę, że tego rodzaju środki są tu fetyszyzowane jako coś, co zaświadcza o wysokim poziomie merytorycznym projektu i jego społecznej doniosłości.

R: (...) *myśmy bardzo szeroko akcję promocyjną prowadzili, naprawdę. Dysponowaliśmy listami mailingowymi jeszcze z zeszłego roku. Przez portal creatives mamy też możliwość wysyłania newslettera do osób tam zalogowanych, zarejestrowanych. Korzystaliśmy z baz instytucji współpracujących, łącznie z British Council, która posiada całą bazę przedsiębiorców kreatywnych. Oczywiście Facebook. Mieliliśmy też kilka zajawek prasowych plus jakieś plakaty i ulotki, które był rozdawane w lokalnych centrach kultury, to już dotyczy głównie konferencji warszawskiej i tych warsztatów dzielnicowych.*

Nie inaczej jest z dbałością o identyfikację wizualną projektu; podkreślanie jej znaczenia w trakcie wywiadu, wskazuje, iż *Metropolitarni profesjonalisci* są doskonale świadomi reguł, jakie rządzą współczesnym polem społecznej widzialności. Dlatego też wiedzą, że bez wyrazistych i rozpoznawalnych logotypów, spójnej komunikacji przedsięwzięcia, promowania go w mediach, przejdzie ono niezauważone, a co za tym idzie – będzie też nieistotne społecznie. To utożsamienie widzialności ze społeczną doniosłością jest tu uderzające i zdradza silne zinternalizowanie reguł rządzących polem medialnym oraz przyjęcie, iż to one właśnie określają też specyfikę kultury, życia społecznego, obyczajowości.

R: *I też myśmy produkowali całą tę część dotyczącą identyfikacji wizualnej. I wysyłany był mailing na podstawie baz adresowych, list adresowych z danej organizacji. Wiem też, że ukazywały się ogłoszenia prasowe. Zdaje się, że było przeprowadzanych kilka wywiadów, zdaje się że głównie w [nazwa miasta], wiem, że było radio.*

Dosyć charakterystyczne jest też tu myślenie o uczestnikach projektów w kategorii ludzi z branży, podkreślenie praktycznych rezultatów spotkań oraz fetyszyzowanie jako wartości naczelnej tego typu zdarzeń nowych kontaktów. Równie charakterystyczne jest też gaśnięcie zainteresowania projektem w momencie, w którym się on kończy. Zupełnie tak, jakby był on po prostu kolejnym profesjonalnym zadaniem pośród wielu innych, podobnych w swoim statusie.

R: *Ja myślę, że na przykład bardzo ciekawe rzeczy powstały z tych warsztatów branżowych tak zwanych, bo tam rzeczywiście wykładowcy wyciągnęli bardzo ciekawe, bardzo takie praktyczne rzeczy dla osób zajmujących się przygotowaniem tych programów i rekomendacje płynące z tych konferencji były naprawdę bardzo interesujące. (...) dzięki organizacji tego projektu udało się nawiązać fajne kontakty. I też przekazać wiedzę, która została – jakiś taki urobek tych spotkań – przekazać ją wyżej. (...) Wiem, że takie kontakty nastąpiły. Zdecydowanie. Ale nie jestem panu w stanie powiedzieć, jak to się dalej rozwija i czy się rozwija.*

Ze względu na to, iż projekt edukacyjny jest tylko i wyłącznie profesjonalnym zadaniem, jego wykonawca nie traktuje samego siebie inaczej niż jako producenta.

R: *My staramy się raczej występować jako producent danych wydarzeń.*

Co więcej, sama inicjatywa realizacji przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych nie pochodzi od ich bezpośredniego organizatora, ale ze strony szerszej struktury, do której jest on włączony:

R: Pomysł wyszedł właściwie ze strony... Katedry, jednej z Katedr [nazwa uczelni], z którą współpracujemy. Właściwie filozofią działania tej Katedry jest to, żeby pozostawać jak najbliżej studentów, żeby ten kontakt ze studentami nie sprowadzał się tylko do... do, tak jak to się mówi, numeru w indeksie, tylko żeby coś tym studentom dać ponad program nauczania. Jednym z takich pomysłów było, aby rozbudzić w nich yy... potrzeby kulturalne, aby... Aby po prostu wyjść do nich też nie tylko z ofertą dydaktyczną, ale przemyścić jakoś też ofertę kulturalną. I tu był właściwie taki załączek pomysłu dla tego projektu. Chcieliśmy po prostu stworzyć program takich działań, które dla tych studentów będą ciekawą, interesującą ofertą kulturalną, przemycaną oczywiście bardziej w formie rozrywkowej, niekoniecznie w formie takiej stricte... stricte kulturalnej.

Ponieważ podmiot realizujący jest tylko producentem, to jak rasowy producent zleca część działań podwykonawcom. Ich zadaniem jest realizowanie podstawowego celu tego typu przedsięwzięć, czyli dostarczanie widzom rozrywki o edukacyjnych walorach.

R: Natomiast w te wieczory artystyczne też chcieliśmy wpleść takie elementy... elementy edukacyjne na przykład jeden z wieczorów był poświęcony żydowskiemu dziedzictwu kulturowemu i w jego ramach, i w ramach współpracy z Towarzystwem Społeczno-Kulturalnym Żydów w Polsce była na przykład yy... pokaz kuchni żydowskiej zorganizowany. Czyli też takie delikatne przemykanie dziedzictwa kulturowego rozumianego bardzo szeroko, bo dziedzictwo kulinarne też jest, prawda, jakimś elementem dziedzictwa kulturowego i w ten sposób chcieliśmy to pokazać.

Chociaż ten ostatni cytat z pewnością oburzyłby wielu *Zakorzenionych*, zaś samo działanie z pewnością zostałyby uznane za formę instrumentalizacji dziedzictwa i jego wulgaryzacji, to jednocześnie warto zauważyć, iż *Metropolitarni profesjoniści* nie muszą być wcale cynikami, którzy wykorzystują projekty grantowe do realizacji kolejnych, quasi-korporacyjnych celów. Nie sposób nie dostrzec w tych wypowiedziach szczerego przekonania, iż produkowane przez nich zdarzenia mają wartość, że realizują jakąś istotną misję społeczną, że służą różnym branżom czy środowiskom. Warto też pewnie zauważyć, iż *Metropolitarni profesjoniści* są bardzo skuteczni w pozyskiwaniu środków grantowych, że realizowane przez nich przedsięwzięcia są bardzo dobrze i efektywnie komunikowane na zewnątrz, że próbują oni rozszczelnić hermetyczne, lokalne światy animacji i edukacji, otwierać je również na międzynarodowe formy współpracy. Pomimo że niektóre z metod działania *Metropolitarnych profesjonalistów* mogą budzić wątpliwości (przede wszystkim dlatego, że przypominają dojrzałą kulturę korporacyjną), że może drażnić język, w jakim mówi się tu o animacji i edukacji (bo przypomina on *biznesową korpomowę*), i same motywy działania, to z pewnością warto się im przyglądać, czerpać z nich organizacyjną wiedzę i uczyć się skuteczności. Nie chcemy przez to powiedzieć, iż działania *Metropolitarnych profesjonalistów* sprowadzają się tylko i wyłącznie do odgrywania roli pouczającego przykładu, ale z pewnością to ona właśnie jest tą, którą najłatwiej jest osobom reprezentującym dwa pozostałe typy działań animacyjnych i edukacyjnych zaakceptować.

CZĘŚĆ PIĄTA. OCENA PROGRAMU EDUKACJA KULTURALNA

W ostatniej części raportu przedstawiamy ocenę Programu MKiDN *Edukacja kulturalna*, której w trakcie wywiadów dokonali animatorzy i edukatorzy. Należy zwrócić uwagę na to, iż ocena ta nie jest w pełni bezstronna, ponieważ naszymi rozmówcami byli wyłącznie przedstawiciele tych

podmiotów, których projekty uzyskały dofinansowanie w ramach Programu. Fakt ten nie musi, ale może wpływać na postawy wobec tego ostatniego, co zresztą zaznaczyło w trakcie rozmowy kilkoro respondentów:

B: A czy uważa Pani, że co powinno się w nim zmienić, poprawić?

R: *Zależy, czy dostanę dotację, to powiem, czy się podoba czy nie [rozbawienie].*

R: *Bardzo dobrze oceniam, jeżeli dostaję dotację – to oceniam bardzo dobrze [śmiej], jak nie dostaję dotacji, to oceniam trochę gorzej.*

Dlatego też ocena dokonana przez respondentów w trakcie wywiadów telefonicznych niewątpliwie powinna zostać skonfrontowana z informacjami, jakich udzielili wszyscy aplikujący w Programie w 2012 roku, wypełniając internetową ankietę (http://e-sklep.mik.krakow.pl/ebooks/animacja-edukacja_internetowe-badanie-ankietowe.pdf).

Pierwszą i najważniejszą kwestią, pojawiającą się w prawie każdym wywiadzie, było wskazanie, iż już samo istnienie Programu jest zjawiskiem, które należy traktować bardzo pozytywnie przede wszystkim dlatego, że jest on bardzo potrzebny i wiele przedsięwzięć edukacyjnych i animacyjnych nie byłoby możliwych bez tego rodzaju wsparcia. Wśród tych ogólnych pozytywnych ocen Programu wskazywano również, że jest on dobrym dowodem na to, iż MKiDN przywiązuje do kwestii edukacji ogromną wagę:

R: *Ale też Ministerstwo dużą wagę przywiązuje do edukacji i to widać. Także no tutaj trzeba to podkreślić, jest to dobrym tym. I starają się też inne konkursy, które też są z pogranicza edukacji, wprowadzać.*

Ważnym aspektem było również dostrzeżenie tego, iż Ministerstwo słucha głosów i opinii, które do niego docierają, stara się modyfikować zasady prowadzenia konkursów, i to nie tylko pod względem formalnym, ale również merytorycznym. Doceniano więc to, że jest to instytucja ucząca się i otwarta na głosy środowiska, a także taka, która stara się trzymać rękę na pulsie zmian społecznych i kulturowych oraz nadążać za nimi.

R: *Myślę, że to jest jakby korygowane, no korygowane, jest wzbogacane. Choćby nawet możemy to zauważyć w tym roku poprzez dodanie podpriorytetu do „edukacji kulturalnej” i nowego priorytetu „edukacja medialna, informacyjna”. To jest potwierdzeniem tego, że ten konkurs się rozwija, i to jest bardzo fajne.*

R: *Podoba mi się, że się coś zmienia, mam wrażenie, że to żyje, trzy lata temu była tylko Edukacja kulturalna, potem Edukacja kulturalna i artystyczna, potem z medialną połączona... Teraz jest medialna oddzielnie. Fajnie jest, bo mam wrażenie, że to jest odpowiedzią pewną na to, co się dzieje.*

R: *Ministerstwo próbuje: patrzy, co się dzieje, słucha, stara się nadążyć za postępem, za światem. Ale mam wrażenie, że ten ogon nie nadąga za nim.*

Czasami ta progresywność Ministerstwa okazuje się jednak problemem. Dzieje się tak dlatego, że instytucja ta angażuje się w zbyt wiele przedsięwzięć, co owocuje przeładowaniem jej obowiązkami, z których nie zawsze jest w stanie należycie się wywiązać.

R: *(...) mam wrażenie, że Ministerstwo teraz, w mojej ocenie się pozytywnie, niesłuchanie, wyróżnia. I właśnie próbuje zrobić to, co powinni zrobić inni. To, co powinny robić samorządy, miasta... I jak gdyby to*

powoduje, że Ministerstwo ma za dużo rzeczy do zrobienia i, oczywiście, te rzeczy się wykluczają, że nie może się skupić na głównym nurcie. Czyli skupia się na promowaniu czegoś, wielu rzeczy zaniebawianych przez samorządy, na przykład. Ale jest dla mnie niesłychanie pozytywne.

Ministerstwo doskonale też wypada na tle innych podmiotów wspierających kulturę i działania na rzecz edukacji kulturowej. Ten wątek pojawiał się szczególnie często, co może oznaczać również, iż wysoka ocena prac MKiDN wynika zarówno z dobrej organizacji pracy w tej instytucji, z jej otwartości i z faktu, iż pracują w niej osoby zainteresowane tym, co robią, angażujące się w swoją pracę, jak i z deficytów tych wszystkich cech, na który cierpią instytucje samorządowe.

R: *Ja osobiście bym w nich nic nie zmieniała. W porównaniu z współpracą z samorządami lokalnymi to program ministerialny świetnie działa, łącznie z tym, że są wprowadzone od tego roku formularze elektroniczne – myślę, że takie ułatwienia bardzo pomocne.*

R: *Znaczący powiem panu tak, że generalnie na różne instytucje, które ubiegamy się o dofinansowanie, to Ministerstwo Kultury uważamy za jedną z lepiej działających tutaj instytucji pod tym względem. I sam ten interfejs procedury składania wniosków, jest to przyjazne i jest to przejrzyste, i też jeżeli chodzi o współpracę z osobami z Ministerstwa, nigdy nie mieliśmy problemów, zawsze... zawsze, jeśli potrzebowaliśmy pomocy, to ta pomoc była, jeżeli potrzebowaliśmy wyjaśnienia, to to wyjaśnienie było. Tak że tutaj pod tym względem nie mam... nie mam żadnych uwag.*

R: *Oceniam bardzo pozytywnie, na tle innych konkursów i prowadzonych przez jednostki rządowe, i przez jednostki samorządowe... zwłaszcza sposób organizacji przeprowadzenia konkursu, taka kompleksowość regulaminu, jego szczegółowość jego przejrzystość, cała procedura konkursowa, ograniczenie do minimum wymogów formalnych, tylko i wyłącznie tego potwierdzenia... to są wszystko atuty nie do przecenienia.*

R: *Znaczący, wie Pani co, ja akurat współpracę z Ministerstwem oceniam fantastycznie. Ja mam... ja również współpracuję z dzielnicami akurat, znaczący już w tej chwili akurat nie, ale współpracowałam w ramach innej organizacji z dzielnicami i jeszcze jakiś czas temu zdarzyło mi się współpracować z inną dzielnicą niż [nazwa dzielnicy], czyli z [nazwa dzielnicy]. I powiem szczerze, że po prostu, jakość tej współpracy – ja mam tutaj na myśli ludzi, z którymi my się kontaktujemy, czyli to, że oni są mili, że są sympatyczni, że oni nie traktują nas po prostu jak dziesiąte koło u wozu i nie zbywają, tylko starają się odpowiadać na nasze pytania, nawet jeśli one są idiotyczne, albo nie potrafią na nie odpowiedzieć, albo nie mogą na nie odpowiedzieć, ale jednak się starają i ja... Po prostu czuć po drugiej stronie chęć pomocy i zaangażowanie. To jest po prostu absolutnie nie do przecenienia. Nie do przecenienia jest to, że urzędnicy no piszą nam zwykłe maile: zbliża się czas rozliczeń projektu, bardzo proszę o...*

Wypowiedź ostatniego z respondentów pozwala zasygnalizować to, na co nasi rozmówcy zwracali uwagę bardzo często, a mianowicie fakt, iż osoby zatrudnione w MKiDN są nie tylko niezwykle kompetentne, ale również życzliwe i pomocne, zaangażowane w swoją pracę i bardzo chętne, by udzielić wszelkiej pomocy tym, którzy składają wnioski.

R: *Jednocześnie taki sposób komunikacji z pracownikami Ministerstwa odpowiedzialnymi za poszczególne wnioski, jest znakomity, w większości są telefony komórkowe podane, można się w każdej chwili skontaktować, telefony są odbierane, więc jak gdyby mamy jak najlepsze zdanie, powtarzam to nie dlatego, że otrzymaliśmy dotacje na ten czy inny projekt, bo na wiele projektów nie dostaliśmy od ministra pieniędzy. Bardzo lubimy składać wnioski w tych programach operacyjnych.*

R: *Fajny jest też kontakt z Ministerstwem. Tak naprawdę, kiedy trzeba o coś dopytać, to też ci ludzie są, tak? Jakby wspierają to działania, aż do momentu rozliczenia czy sprawozdania, złożenia tych wszystkich ewaluacyjnych rzeczy. Oczywiście są [śmiech], też dużą cierpliwością się wykazują. To też jestem wdzięczna, bo to mój pierwszy projekt, rzeczywiście tutaj takie wsparcie było.*

Pozytywnie oceniane są przez respondentów również dwie inne kwestie. Po pierwsze, modyfikowanie elektronicznego generatora wniosków w taki sposób, iż stał się on, z małymi zastrzeżeniami, przyjazny i nie sprawia żadnych problemów.

R: *Nie, myślę, że nie. Nie spotkaliśmy problemów, bo jakby wygodny jest generator, że tam niczego nie trzeba, tylko się po prostu pisze w generatorze, wysła się tylko potwierdzenie i to wszystko. Nie trzeba tam załączać na etapie pisania wniosku całej masy dokumentów.*

Po drugie, przejrzystość reguł konkursowych i transparentność samego konkursu (choć ta ostatnia kwestia, jak za chwilę pokażemy, budzi już większe kontrowersje).

R: *Bardzo pozytywnie oceniam też system oceny eksperckiej, który, od kiedy zaczął funkcjonować, wprowadzony przez ministra Zdrojewskiego, też pokazał, że wszystkie takie formy skostniałe, anachroniczne przydzielania dotacji przez urzędników, tylko i wyłącznie jak to miało miejsce dawniej, jak one świetnie wywracają, że tak powiem, te zatęchłe struktury i powodują twórczy ferment, bo od momentu, w którym minister Zdrojewski wprowadził system ekspercki, właściwie całkowicie zmieniła się liczba beneficjentów otrzymujących dotacje.*

Przejdźmy teraz do tego, co według naszych rozmówców wymagałoby zmiany albo korekty, zaznaczając od razu, iż wśród głosów na ten temat nie znaleźliśmy jakiegokolwiek, w którym widoczna byłaby ogólna niechęć do Ministerstwa, Programu, zasad, na jakich on się opiera. Poniższe uwagi zaczerpnięte z wywiadów doskonale to obrazują – nasi respondenci angażują się w to, by ulepszyć Program, nie podważają natomiast jego filozofii, reguł, na jakich się on opiera, czy kompetencji osób weń zaangażowanych ze strony organizatora.

Wśród kwestii wymagających zmiany w Programie *Edukacja kulturalna* szczególnie często pojawiała się konieczność wprowadzenia różnego rodzaju parytetów w taki sposób, aby różnorodne podmioty w nim startujące miały podobne szanse. Parytety te dotyczyły takich kwestii, jak wielkość miejscowości, w której funkcjonuje podmiot składający wniosek; rodzaj organizacji ubiegającej się o dotację oraz wielkość samego planowanego przedsięwzięcia.

R: *(...) oddzielnie powinny być oceniane i finansowane wnioski składane przez instytucje kultury, które mają swój budżet, i organizacje pozarządowe, z wyłączeniem dużych organizacji pozarządowych, jak na przykład [nazwa organizacji], która ma duży budżet i jest utrzymywana z budżetu, prawda.*

R: *Ja się zawsze boję tego, że te konkursy są krojone na dużych graczy, czyli na instytucje ogólnie..., działające ogólnie... na, na terenie kraju. W związku z tym, jeśli jest taka instytucja, która działa lokalnie, to może się nie zatapać, mówiąc kolokwialnie.*

Szczególnie często pojawiało się apelowanie o stworzenie odrębnego programu dla małych projektów. Apelowanie o możliwość ubiegania się o dotację na mniejsze przedsięwzięcia wynika nie tylko z tego, że wymagają one mniejszego wkładu własnego, a więc nie wykluczają interesujących i wartościowych inicjatyw, które są realizowane przez małe podmioty instytucjonalne. Wynika ono również z tego, że animatorzy i edukatorzy chcieliby prowadzić zajęcia w bardziej kameralnych

warunkach, z mniejszą liczbą osób, bo tylko takie przedsięwzięcia dają szanse na uzyskiwanie spodziewanych rezultatów, są więziotwórcze, bardziej wartościowe.

R: (...) po drugie, powinien być program grantowy, który jest dostępny dla mniejszych projektów, żeby te progi minimalne finansowania były też niższe.

R: Tutaj by się marzył mały projekt, dla wąskiej grupy odbiorców, ale wiemy, że tym 30 osobom, które uczestniczyło, to jesteśmy faktycznie coś w stanie dać, jesteśmy w stanie zmierzyć to, co osiągnęli. Ale często się jednak zakłada dużo większą liczbę uczestników, wtedy projekt ma większy zasięg.

Wielu respondentów wskazywało również na niejasności kryteriów oceny wniosków, a także na nieczytelność podstaw działania recenzentów. To z kolei sprawiało, iż formułowali oni postulaty dotyczące zmian właśnie tych aspektów Programu:

R: Być może.. być może dużym ułatwieniem byłoby jakieś... byłoby bardziej jasne określenie kryteriów oceny. Nie pamiętam akurat, jak było w przypadku tego priorytetu, ale w przypadku innych priorytetów coś takiego by się przydało, że te kryteria oceny są troszeczkę za ogólnie napisane i ciężko... ciężko wpasować się w ten klucz ocen.

R: Może taka pomoc, jeśli chodzi o to, jak ten wniosek mógłby wyglądać, żeby on przeszedł. To znaczy nie zawsze, do końca nigdy nie wiemy, czy taka aplikacja przejdzie, a później już jest za późno. Może to powinno być na zasadzie, żeby była możliwość poprawienia tego, dopisania, wzbogacenia. Nigdy się chyba do końca nie poznaje przyczyny, dlaczego wniosek się spodobał lub nie.

R: (...) chociaż czasami jest tak, że bardzo podobny projekt merytorycznie zostaje oceniony bardzo wysoko, a na przykład rok później zostaje oceniony bardzo nisko, i to w punktach, które, wydawało mi się, są naszymi najmocniejszymi. Mam wrażenie, że to jest czasami kwestia niezrozumienia jakichś konkretnych osób, które oceniają na przykład, to są takie kwestie subiektywne, których, wiadomo, nie przeskoczymy.

R: Wie pani co, czasami, w przypadku naszych wniosków, ja rozumiem, że każdy ekspert przydziela punktację, bo wiem, jak to wygląda na tym szczeblu ministerialnym, ale czasami ta punktacja... nie wiem z czego wynika.

Kontrowersje wzbudzała też rozbieżność co do tego, jak edukację kulturalną rozumie Ministerstwo, a jak rozumieją ją wnioskodawcy, a także to, że definicja ta zmienia się w czasie, co powoduje, iż te formy działań edukacyjnych, które były uznawane za takie w przeszłości, dziś już nie mają takiego charakteru.

R: Jakby, być może, to, co byłoby dla mnie potrzebne, to żebyśmy wiedzieli, że mamy taką samą definicję edukacji kulturalnej co Ministerstwo. Bo nie mam takiej pewności i zawsze, pisząc wniosek czy pomagając moim kolegom pisać, zastanawiam się, czy to, co my chcemy... To, co rozumiemy jako edukację kulturalną, będzie tak właśnie zinterpretowane. A nie na przykład potraktowane jako coś nieadekwatnego.

Część respondentów ma też żal do grantodawcy, iż ocenia on zrealizowane projekty tylko i wyłącznie poprzez sprawozdania finansowe, a nie merytoryczne. Tego rodzaju domaganie się sprawdzenia jakości wniosku jest istotne, bo wskazuje, iż grantobiorcy traktują swoje działania bardzo poważnie, z odpowiedzialnością podchodząc również do kwestii rozporządzania publicznymi pieniędzmi. Merytoryczna ocena projektów, według nich, potrzebna jest nie tylko po to, by określić, czy publiczne

pieniądze są sensownie wydawane, ale również dlatego, że stanowi ona formę docenienia trudu wkładanego w budowanie projektów edukacyjnych i animacyjnych, pozytywnie je dowartościowuje jako użyteczne i potrzebne społecznie.

R: *Rozliczany jest wniosek głównie na bazie finansowych środków, jak zostały finansowe środki wydane i tak dalej. Merytoryczny opis jest bardzo krótki w podsumowaniu. Dla mnie, jako animatora, serce mnie boli [śmiech], że później najważniejsze są faktury i tak dalej.*

R: *Tak, myślę, że problemem jest też to, ale to nie tylko w Ministerstwie, to ogólnie też na szczeblu lokalnych samorządów, czy środków z urzędów marszałkowskich, czy wojewódzkich, że projekty merytoryczne są rozliczane tylko i wyłącznie na podstawie faktur. Nigdy nie miałam zapytania, czy te wszystkie lata od 2008 roku, a regularnie dostajemy dotację, nigdy nie było pytań merytorycznych, zawsze rozliczenie projektu jest tylko i wyłącznie na podstawie faktur, to jest dość dziwne dla nas.*

Na jeszcze inny aspekt potrzeby takiej merytorycznej oceny projektów finansowanych przez Ministerstwo zwracają uwagę dwaj inni respondenci, dla których tego rodzaju nadzór to nie tyle forma opresji, ile raczej, przynajmniej potencjalnie, rodzaj tutoring, w trakcie którego beneficjent koryguje swój projekt w taki sposób, aby stawał się on coraz lepszy.

R: *Mieliśmy bardzo dobre doświadczenie z European Culture Foundation. (...) To jest taka holenderska fundacja, ale działająca na całą Europę. Tam ta taka adekwatność była jeszcze dalej posunięta i było to dla mnie bardzo ciekawym przykładem, jak tworzenie warunków do uzyskania grantu może też wpłynąć na rozwijane się grantobiorcy. Bo równolegle korzystaliśmy z funduszy tej fundacji i sam kwestionariusz kierował na myślenie kompleksowe, to znaczy takie, żeby wydarzenie kulturalne, inicjatywy widzieć, łączyć i czytać w określonym kontekście społecznym: swoim własnym i kontekście grupy beneficjentów. Tam też partnerstwo w tym holenderskim programie było dużo wyraźniej nagrodzone – ponieważ to było nastawione na wielość partnerów. I właściwie ten program wpłynął na nas w ten sposób, że tworzyliśmy nowe partnerstwa i część tych partnerstw działa do dziś i nie są to partnerstwa na papierze, to jest bardzo żywa, organiczna współpraca.*

R: *Natomiast efekty, no to myślę, że wyrzykowo i to w trakcie powinno się rzeczywiście sprawdzać, my jesteśmy związani jako organizacja z Polsko-Amerykańską Fundacją Wolności i rozdajemy granty na wyrównywanie szans życiowych na trzy województwa, to wiem, że to na pewno jest mniejsza skala niż pan minister, pieniądze, ale tam jest wprowadzony po prostu permanentny monitoring i to, co mógłby pan minister wymyśleć, to w każdym regionie przecież istnieje takie regionalne centrum kultury, któremu można byłoby na określonych warunkach zlecić jakby monitoring i wspieranie tego rodzaju działań.*

Wśród problemów technicznych wymagających rozwiązania szczególnie często pojawiały się dwie kwestie związane z temporalnością Programu. Pierwsza z nich dotyczyła terminów ogłaszania konkursów. Respondenci zwracali uwagę na to, iż są one ogłaszane ze zbyt małym wyprzedzeniem, co jest bardzo kłopotliwe dla tych podmiotów, które już pracują nad jakimś projektem, ale muszą go zmienić tak, aby dopasować się do aktualnych priorytetów. Optymalnym rozwiązaniem byłoby więc wcześniejsze (4–5 miesięcy przed ogłoszeniem konkursu) określenie priorytetów, jakie będą obowiązywać w aktualnej edycji Programu. Krytyce podlegał również sam termin ogłaszania konkursów (listopad), ponieważ sprawia to, iż pierwsze dwa miesiące każdego roku są martwe i polegają na oczekiwaniu na wyniki oceny projektów przez ekspertów:

R: Jeszcze jeden problem jest w Ministerstwie – za późno są określane programy. Bo to jest na początku listopada, oni dopiero mówią, jakie będą programy, jakie będą priorytety, jak są rozumiane, bo każdego roku jest coś innego, nowego. W tym roku w Edukacji kulturalnej wprowadzili coś takiego jak działania wychodzące poza statutowe działalności domów kultury. I dopiero na początku listopada się o tym dowiadujemy, rozumie pani? Projekt, który był stworzony parę miesięcy wcześniej, musi być zmieniany, modyfikowany, żeby mógł w ogóle mieć jakiś sens, jakąś wartość sensowną, to chodzi o priorytety.

R: Na pewno są takim problemem terminy. Ja już zresztą zgłaszałam to Radzie Organizacji Pozarządowych przy Ministerstwie, że uważam, że te terminy powinny inaczej wyglądać. Jeżeli mamy martwy okres, pierwsze dwa miesiące roku, kiedy się czeka na te wyniki (...). Wolelibyśmy żeby to nie był 30 listopada. tylko wcześniej. My bylibyśmy... Jeżeli NGO-sy będą uprzedzone, że termin składania wniosków jest znacznie wcześniejszy, to sobie znacznie wcześniej mogą przygotować te wnioski. Komisja powinna do końca roku, absolutnie, ogłosić wyniki. W styczniu powinno być podpisywanie umów.

R: (...) jeżeli konkurs jest ogłaszany w listopadzie, to zaczynamy działać tak naprawdę najwcześniej w marcu, bo wtedy dowiadujemy się, czy nasze działania dostały aprobatę ministra, czy nie. A umowa podpisywana jest w naszym przypadku... no między innymi w tym roku to był lipiec. [szmer] działania mogliśmy rozpocząć wcześniej, a wszystko musi się zakończyć do grudnia. Więc to jest taki... i jakby to, że większość osób, które dostają granty właśnie z konkursów ministerialnych, działają w tym samym czasie i to powoduje, że jest natłok tych działań w drugiej połowie roku. A wcześniej jest jakaś tam dziura, więc to jest chyba jakaś trudnością, czyli te ograniczenia terminowe.

Druga kwestia, związana z temporalnością *Edukacji kulturalnej*, dotyczyła, niezwykle utrudniającego działania, późnego realizowania przez Ministerstwo umów podpisywanych z grantobiorcami:

R: Jeśli chodzi o takie kontakty z Ministerstwem, że te środki bardzo późno wpływają. Na przykład w tym roku projekt prowadziliśmy od lutego, a środki wpłynęły dopiero w czerwcu, to było problematyczne dość, tym bardziej że nie jesteśmy fundacją, która ma jakieś potężne środki, ma niewielkie środki, a czasem nawet nie ma środków na koncie [śmiech], tak było w styczniu i w lutym. Więc ciężko nam było rozpocząć to działanie, a tak jakby były wcześniej środki, to można by było lepiej rozplanować, a tak to się wszystko kumuluje na przykład w lipcu i sierpniu, więc jest cięższe to rozegrać. Wiadomo, że jest to taki projekt, gdzie zimą nie rozegramy pewnych historii, albo też w listopadzie, musimy się sprężyć w miesiącach wiosenno-letnich, to jest zadanie terenowe, a więc nagrywamy w terenie. Wiadomo, dzieciaki, więc musimy się wyrobić w ciepłych miesiącach.

Podsumowując tę syntetyczną ocenę Programu MKiDN dokonaną przez jego beneficjentów, warto raz jeszcze podkreślić, iż jest on bardzo pozytywnie przez nich waloryzowany. I choć należy ten rodzaj laurki wystawionej i Ministerstwu, i jego pracownikom traktować z odpowiednim dystansem (wynikającym z tego, że rozmawialiśmy z grantobiorcami, podmiotami zależnymi od Ministerstwa, często niemającymi zaufania co do zakresu anonimowości wywiadu), to z równocześnie pozwala ona dostrzec dwa istotne aspekty. Po pierwsze to, iż interesujący nas Program jest stale doskonalony, staje się coraz lepszy, co zauważają podmioty składające w nim wnioski. Dobrze to z kolei świadczy o zaangażowaniu osób pracujących nad *Edukacją kulturalną*, o ich profesjonalizmie, ale też o zdolności słuchania i woli uwzględniania uwag zgłaszanych przez wnioskodawców. Po drugie, i to już jest mniej optymistyczne, o tym, że Program należy do niewielu przedsięwzięć wspierających edukację kulturalną w naszym kraju. Taka sytuacja działa z pewnością na korzyść *Edukacji kulturalnej*, ale stwarza też niebezpieczeństwo monopolu na finansowanie przedsięwzięć z zakresu animacji i edukacji kulturalnej przez centralny podmiot państwowy. To z kolei ani nie może dobrze wpływać na

różnorodność działań z tego zakresu, które są w Polsce realizowane, ani nie służy dobrze MKiDN. Ministerstwo zostaje bowiem obarczone całkowitą odpowiedzialnością za stan wiedzy i kompetencji kulturowych Polaków, za poziom edukacji artystycznej w Polsce, za jakość przedsięwzięć animacyjnych, które w naszym kraju są podejmowane. I chociaż sytuacja ta od jakiegoś czasu się zmienia w tym sensie, że pojawiają się nowe podmioty finansujące edukację kulturalną (na przykład Fundacja Orange), staje się ona również działalnością komercyjną, coraz częściej jej doniosłość dostrzegają też władze samorządowe, to wysoki stopień zależności edukatorów i animatorów od MKiDN jest wciąż zjawiskiem niepokojącym.

I. Instrukcje dla osób prowadzących i transkrybujących wywiady

1. Dobór osoby do wywiadu

Bardzo ważne jest znalezienie odpowiedniej osoby do wywiadu. Kontaktując się z autorami projektu, staramy się uzyskać namiary do osoby mającej dużą wiedzę na jego temat – takiej, która współtworzyła projekt oraz była jego istotnym wykonawcą lub miała okazję do obserwowania jego przebiegu. W skrajnym wypadku, jeśli okaże się, że wywiad nieszczerólnie się udał i szybko się zakończył, nie spisujemy go, tylko poszukujemy innej osoby.

2. Sposób prowadzenia wywiadu

- Scenariusz zawiera tematy, które nas interesują, i pytania do każdego z nich. W trakcie wywiadu jesteśmy jednak elastyczni – najważniejsze jest dla nas, aby rozmowa:
 - była naturalna i podążała za tokiem myślenia rozmówcy i rodzajem informacji, które posiada;
 - nie zatrzymywała się na powierzchownych informacjach.

Może się więc okazać, że kolejność bloków będzie inna, rozmowa sama skieruje się w większym stopniu na jakiś tor. Może być tak, że na któryś z tematów porozmawiamy tylko przez chwilę lub prawie w ogóle, ponieważ respondent nie będzie miał tu wiele do powiedzenia, a za to sporo czasu zajmie nam pogłębienie interesujących wątków w innym bloku.

- Wywiad ma formę rozmowy. Po zadaniu pytania słuchamy uważnie, co mówi osoba badana, dajemy jej czas, nie boimy się ciszy i chwili na zastanowienie, nie przerywamy (chyba że respondent/ka brnie dłuższą chwilę w odpowiedź nie na temat i chcemy powrócić na ścieżkę). Następnie dopytujemy o wątki i sprawy w wypowiedzi rozmówcy, które wydają się warte pogłębienia – „Na czym to polegało?”, „To bardzo ciekawe, co mówi pan/i o...”. Prosimy o wyjaśnienia, rozwinięcie i przykłady.
- Zadajemy pytania tak, by cały czas otwierały i rozwijały rozmowę – „W jaki sposób...?”, „Jak wyglądało...?”, „Proszę opowiedzieć o...?” i tym podobne. Unikamy pytań typu „Czy...?” („Czy to były udane warsztaty?” i „Czyli...” („Czyli nie była pani zadowolona”) oraz innych zamykających rozmowę, ucinających wątek, podsumowujących lub wymagających odpowiedzi TAK/NIE. Jeśli natomiast musimy je zadać, zaraz potem formułujemy otwierające dopytanie.
- Unikamy sugerowania odpowiedzi i oceniania, na przykład „Czy nie sądzi pani, że za mało w tym animacji kulturowej?”, „Oczywiście nie chcieli państwo czegoś takiego robić?”.

3. Transkrypcja i sprawy techniczne

Wywiad należy nagrać, a następnie dokonać jego transkrypcji (zachowujemy jednak także nagranie). Na początku transkrypcji podajemy numer wniosku, nazwę projektu i instytucji wnioskującej, relację respondenta/respondentki do projektu (autor wniosku, szefowa fundacji i tym podobne) oraz metryczkę (zamiast transkrybować ją słowo w słowo na końcu).

Każde pytanie i odpowiedź zaczynamy od nowego akapitu. Własne pytania zapisujemy boldem. Uwagi i komentarze dotyczące zachowań niewerbalnych, wskaźników zakłopotania, rozbawienia, zniechęcenia i tak dalej i ewentualne inne istotne wyjaśnienia na temat sensu wypowiedzi i aktualnej sytuacji w trakcie wywiadu

umieszczamy w nawiasach kwadratowych. Rzeczy akcentowane, wymawiane przez osobę badaną z naciskiem podkreślamy.

Nie trzeba natomiast przepisywać informacji nieistotnych dla zrozumienia wywiadu, na przykład dokładnej liczby potaknięć).

Przykład:

Chciał/a/bym porozmawiać chwilę o problemach, które państwo być może napotkali.

Było mnóstwo problemów. Zaczynając od tego, że po otrzymaniu dofinansowywania dowiedzieliśmy się, że jednak nie przyjedzie do nas jeden z zaplanowanych wykonawców. Zaraz, jak on się nazywał... [myśli]. Mniejsza o to, w każdym razie nie przyjechał, ale znaleźliśmy dobre zastępstwo.

A jaka miała być rola tej osoby, która nie przyjechała?

No właściwie to ona miała zrealizować cały projekt [śmiech].

- 4. Na końcu scenariusza wywiadu znajduje się „Miejsce na uwagi osoby przeprowadzającej wywiad”. Odpowiadamy na te pytania pod transkrypcją.**

II. Scenariusz wywiadu

Lp.	Główne części wywiadu – pytania badawcze	Pytania i dopowiedzenia	Funkcja
1.	Preambuła	<p>Po uzyskaniu połączenia z instytucją wnioskodawcy.</p> <p>Dzień dobry, nazywam się XY i dzwonię do pana/pani w imieniu Małopolskiego Instytutu Kultury i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, które wspólnie realizują projekt <i>Animacja/Edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce</i>. Chciał/a/bym bardzo prosić o wskazanie osoby, z którą mogłabym/mógłbym porozmawiać na temat zrealizowanego przez państwa projektu [NAZWA], finansowanego w ministerialnym programie <i>Edukacja kulturalna</i>. Chodzi o osobę, która ma najlepszą wiedzę na temat tego projektu – współtworzyła go, uczestniczyła w jego realizacji.</p> <p>Po uzyskaniu połączenia ze wskazaną osobą.</p> <p>Dzień dobry, nazywam się XY i dzwonię do pana/pani w imieniu Małopolskiego Instytutu Kultury i Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, które wspólnie realizują projekt <i>Animacja/Edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji</i></p>	Przedstawienie celu badania i jego wykonawców oraz znalezienie właściwego rozmówcy

		<p><i>i animacji kulturowej w Polsce</i>. Wskazano mi panią/pana jako osobę, która ma dużą wiedzę na temat tego projektu. Czy mogę zapytać: jaka był/a pani/pana rola?</p> <p>[jeżeli usłyszemy, że raczej niewielka: A czy mógłby/mogłaby pan/pani wskazać mi osobę, z którą mogłabym/mógłbym porozmawiać na temat tego projektu?]</p> <p>Jeżeli to właściwa osoba, mająca wiedzę na temat projektu.</p> <p>Chciał/a/bym bardzo prosić o rozmowę na temat zrealizowanego przez państwa projektu [NAZWA], finansowanego w ministerialnym programie <i>Edukacja kulturalna</i>. Nasza rozmowa potrwa około godziny. Czy możemy ją przeprowadzić teraz, czy też chciał/a/by pan/pani umówić się na inny termin w najbliższych dniach?</p> <p>Dopowiedzenia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • chodzi o około godzinną rozmowę na temat założeń i realizacji tego projektu oraz problemów, które państwo napotkaliście, a także ogólnie – na temat edukacji i animacji kulturowej; • prowadzimy takie wywiady z kilkudziesięcioma różnymi instytucjami; • rozmowy są nagrywane po to, żeby sporządzić ich transkrypcje, badanie jest jednak całkowicie anonimowe: ankieter nie ujawnia ani nigdzie nie zapisuje personaliów swoich rozmówców, a nagrania po spisaniu zostają usunięte; • wywiady będą analizowane zbiorczo po to, aby uchwycić podobne prawidłowości występujące w różnych projektach, podobne problemy, podobne doświadczenia, punkty widzenia na edukację kulturową; • celem naszego projektu jest sporządzenie kompleksowego portretu animacji i edukacji kulturowej w Polsce; • projekt jest finansowany przez MKiDN w programie <i>Obserwatorium kultury</i>, ale nie jest formą ministerialnej kontroli czy czegoś podobnego. Jest to przedsięwzięcie badawcze MIK-u i UAM, które ma dostarczyć wszystkim nam – animatorom i edukatorom – informacji o działaniach, które realizujemy, pomóc je ulepszać, wskazać, co warto kontynuować, a co można poprawić. Chcielibyśmy też zasugerować Ministerstwu 	
--	--	---	--

		propozycje ulepszeń dotyczące konstrukcji programów grantowych, takich jak <i>Edukacja kulturalna</i> .	
2.	Wprowadzenie do projektu UWAGA: Nie chodzi tu o drobiazgową rekonstrukcję tego, co znajduje się we wniosku grantowym. Ta część służy do zbudowania kontekstu dalszej rozmowy.	<p>Proszę krótko opowiedzieć o projekcie, który został przez państwa zrealizowany.</p> <ul style="list-style-type: none"> czego on dotyczył (jakiej sfery sztuki, życia społecznego, aspektu kultury)? co było w nim najważniejsze? <p>We wniosku grantowym wymieniono wielu partnerów, między innymi [tu można wymienić].</p> <ul style="list-style-type: none"> na czym polegała współpraca między tymi instytucjami a państwem instytucją? czy współpracujecie państwo z tymi instytucjami przy innych okazjach? <p>Czy projekt był realizowany w miejscu, w którym funkcjonuje instytucja, która go zainicjowała, czy też miał on charakter wyjazdowy?</p> <p>Czy projekt był czymś nowym, czy też był kontynuacją jakichś wcześniejszych działań?</p> <p>Czy będzie kontynuowany w przyszłości? Jeśli tak – na czym polega/będzie polegać kontynuacja?</p>	Zdobycie najważniejszych informacji o projekcie, o sposobach jego realizacji, o trudnościach, jakie napotymano podczas urzeczywistniania projektu
3.	Wykonawcy projektu UWAGA: Nie ma potrzeby wymieniania kolejno przez respondenta imion i nazwisk oraz nazw instytucji. Chodzi o to, kim są te osoby, że właśnie one nadawały się	<p>Projekt był realizowany przez wiele różnych osób. Czy mógłby/mogłaby pan/pani opowiedzieć o tych osobach? Czym kierowaliście się państwo, zapraszając takie a nie inne osoby?</p> <p>Jeżeli będzie problem z odpowiedzią, warto dopytać:</p> <ul style="list-style-type: none"> tym, że są to osoby znajome? tym, że mają niezwykłą energię? ich kompetencjami? tym, że było państwa na nie stać (a mając inne fundusze wybralibyście kogoś innego – kogo?) <p>W jaki sposób doszło do współpracy z wykonawcami działań w projekcie?</p>	Zdobycie podstawowych informacji o wykonawcach projektu

	dobrze do tego projektu / co je wyróżnia?	<p>Jak ocenia pan/pani z perspektywy czasu wybór tych właśnie osób do wykonania projektu?</p> <p>[Dopytując, można się też odwołać do cech wykonawców opisanych we wniosku, na przykład tego, że wszyscy ukończyli ASP, albo że są tam kuglarz i dziennikarz – i zapytać, czy ich kwalifikacje okazały się właściwe do tego projektu]</p> <p>Do ewentualnego dopytania:</p> <ul style="list-style-type: none"> • czy szukaliście osób pod zaplanowany projekt, czy raczej napisaliście projekt pod osoby, z którymi mieliście już wcześniej kontakt? • czy osoby te mieszkają w tej samej miejscowości, w której był realizowany projekt, czy też zaproszono je z zewnątrz – jako gości? 	
4.	Odbiorcy projektu	<p>państwa przedsięwzięcie miało być skierowane do [tu wymieniamy odbiorców opisanych we wniosku]. Dlaczego właśnie do tej grupy / tych grup? Z czego wynikał ten wybór?</p> <p>Czy faktycznie udało się do nich dotrzeć?</p> <p>W jaki sposób osoby uczestniczące w projekcie były rekrutowane?</p> <p>Jak informowano o projekcie?</p> <ul style="list-style-type: none"> • jak doszło do nawiązania kontaktów z potencjalnymi uczestnikami? • czy trudno było znaleźć odbiorców? • w przypadku młodzieży dopytujemy w szczególności o kwestię dobrowolności/obowiązku – czy jej udział polegał na „przyprawieniu” całych klas szkolnych lub innej podobnej formie rekrutacji? <p>Czy, patrząc z dzisiejszej perspektywy, wybralibyście państwo inną grupę osób?</p>	Zdobycie podstawowych informacji o odbiorcach projektu
5	Metody pracy	<p>Jakie metody pracy państwo zastosowali?</p> <p>Po wstępie warto dopytać: Widzę, że planowali państwo... [tu można wykorzystać informacje z wniosku]. Jak to wyglądało w praktyce?</p>	Zdobycie informacji o zastosowanych metodach pracy i ocena ich

		<p>Na czym polegały w tym projekcie warsztaty?</p> <p>Jeśli te kwestie się nie pojawią – dopytujemy:</p> <ul style="list-style-type: none"> • czy było to coś jednorazowego czy powtarzanego? • czy było to coś kilkugodzinnego czy rozłożonego w czasie? • czy warsztaty polegały na nauczaniu jakichś konkretnych umiejętności, czy też chodziło raczej o danie uczestnikom możliwości eksperymentowania i samodzielnego odkrywania czegoś nowego, na przykład możliwości jakichś mediów czy jakiegoś tworzywa? • czy chodziło przede wszystkim o naukę czegoś, czy raczej o samo spotkanie się ludzi i wymianę doświadczeń? • czy uczyły kompetencji artystycznych czy społecznych? 	skuteczności
		Jak sprawdziły się te metody / jak sprawdził się taki sposób pracy?	
6a	Cele projektu i przeszkody w ich realizacji	<p>Chciał/a/bym porozmawiać chwilę o celach projektu oraz problemach, które państwo być może napotkali, realizując te cele.</p> <p>Które cele projektu udało się zrealizować, a których nie?</p> <p>Na jakie przeszkody natrafili państwo przy realizacji projektu? Po wstępnym pytaniu, jeżeli nie wyniknęło to z rozmowy, dopytujemy o:</p> <ul style="list-style-type: none"> • prawne/institutionalne? • finansowe? • związane ze współpracą z partnerami? • dotyczące kompetencji wykonawców projektu? • dotyczące wybranych przez państwa metod pracy? • inne? <p>Czy w innych swoich działaniach napotykają państwo podobne problemy?</p>	Zdobycie informacji o tym, co chciano zrealizować w projekcie i co z tego się udało, a co nie; o przeszkodach w realizacji projektu oraz innych podobnych działań oraz o tym, czy dokonywano jakiejś ewaluacji projektu i czy go

		<p>Po takim ogólnym zapytaniu pytamy wprost o cele wymienione we wniosku (jeśli jest ich bardzo dużo – wybieramy te, które wydają nam się ciekawe i ważne w kontekście dotychczasowego przebiegu wywiadu):</p> <ul style="list-style-type: none"> • we wniosku wymienialiście państwo bardzo ciekawy cel projektu – X. Jak się państwu udało realizacja tego celu? W czym przejawia się to, że cel został zrealizowany lub że nie udało się go zrealizować? • czy następnym razem zrobiliby państwo coś inaczej? Co radziliby państwo osobom realizującym podobne działania? 	dokumentowano.
6b	Ewaluacja	<p>Czy dokonywaliście państwo jakiejś ewaluacji projektu?</p> <ul style="list-style-type: none"> • na czym polegała? • jakie wyniki przyniosła? 	
6c	Dokumentacja i ewaluacja	<p>Czy można w jakiś sposób zapoznać się z efektami projektu?</p> <ul style="list-style-type: none"> • czy są ogólnodostępne? Gdzie / w jakiej formie? • czy były gdzieś prezentowane/wysyłane? 	
7	Animacja kulturowa, edukacja kulturowa, edukacja artystyczna – relacje między nimi	<p>Chciał/a/bym teraz porozmawiać chwilę o dwóch bardziej ogólnych kwestiach, dotyczących tego, czym jest edukacja i animacja kulturowa, jakie funkcje powinna ona pełnić, co jest jej podstawowym zadaniem.</p> <hr/> <p>Jak rozumie pan/pani takie kategorie, jak edukacja artystyczna / edukacja kulturowa / animacja kulturowa – czy istnieją pomiędzy innymi jakiegokolwiek różnice?</p> <hr/> <p>Czemu powinien służyć ten typ działań?</p> <ul style="list-style-type: none"> • uczeniu umiejętności tworzenia sztuki? • komunikowaniu się z innymi, pracy w grupie? <p>wyobraźni, kreatywności?</p> <ul style="list-style-type: none"> • a może jeszcze czemuś innemu? <hr/> <p>Jak jest rola w tego typu działaniach animatora/edukatora?</p> <ul style="list-style-type: none"> • przekazywanie wiedzy? • uczenie nowych umiejętności? • rozwijanie i uaktywnianie potencjałów, którymi 	Zdobycie podstawowych informacji na temat rozumienia edukacji i animacji kulturowej

		<p>dysponują osoby biorące udział w warsztatach?</p> <ul style="list-style-type: none"> • pobudzanie ich zdolności do działania na rzecz dobra wspólnego? • inna rola? 	
		<p>Po jakie narzędzia może sięgać animator/edukator, by zrealizować swoje cele? Po jakie sięga Pan/Pani jak dokonuje ich wyboru? Jeśli pytanie sprawia trudność, dopytujemy:</p> <ul style="list-style-type: none"> • formy festiwalowe/festynowe czy raczej kameralne? • pracownia mistrzowska, w której wybitny artysta naucza innych, czy raczej tworzenie sytuacji, w której każdy uczy się czegoś od innych? • nakierowane na sztukę jako wartość samą w sobie i tworzenie rzeczy pięknych czy raczej na sztukę jako instrument do innego celu – na przykład pretekst do tego, żeby ludzie się spotykali, narzędzie zmiany relacji między ludźmi? • jakie są dobre środki, żeby zainteresować sztuką? • jakie są dobre środki, żeby pobudzać ludzi do współdziałania i wspólnego tworzenia? 	
		<p>Czy istnieje coś takiego, co można określić mianem mód w animacji i edukacji?</p> <ul style="list-style-type: none"> • czy obserwuje Pan/Pani zmiany, jakie w ostatnich latach nastąpiły w tym zakresie? • jakie rodzaje działań animacyjnych i edukacyjnych były dawniej popularne, a dzisiaj po nie już się nie sięga? • czy istnieją w tej dziedzinie jakieś innowacje? Jak je pan/pani ocenia? Z czego wynika taka ocena? 	
8	Miejsce i rola kultury w życiu społecznym	<p>Drugie z tych ogólniejszych pytań dotyczy miejsca i roli kultury w życiu społecznym.</p> <p>Co według pana/pani składa się na kulturę? Czy jest to tylko sztuka, obyczaje, dobre wychowanie? Czy coś innego?</p> <p>Kogo określiłby pan/pani mianem człowieka kulturalnego? (jakie cechy powinna posiadać tego typu osoba?)</p> <p>Czemu, w największym uogólnieniu, powinna służyć kultura? (jakie role ona powinna odgrywać / komu lub czemu służyć?)</p>	<p>Zdobycie podstawowych informacji o rozumieniu przez respondenta kultury i jej roli w życiu społecznym</p>

		<p>Czy istnieje coś takiego jak polska kultura? (czy mamy do czynienia raczej z kulturą w Polsce?)</p>		
		<p>Jeżeli uważa pan/pani iż coś takiego, jak polska kultura istnieje, to co uznał/a/by pan/pani za jej cechy wyróżniające? (co jest w niej szczególnie wartościowe / czego by się pan/pani z niej najchętniej pozbył/a?)</p>		
		<p>Czy istnieje coś takiego, co określił/a/by pan/pani jako najważniejszy problem z którym boryka się kultura (ludzie kultury) w Polsce?</p>		
		<p>Jak pan/pani ocenia zarządzanie kulturą przez władze lokalne w pana/pani miejscowości?</p> <ul style="list-style-type: none"> • czy władze samorządowe interesują się tą sferą / czy można odczuć, że jest ona dla nich w jakiś sposób ważna i istotna / jakie miejsce w hierarchii spraw publicznych ona według pana/pani zajmuje? • jak wygląda współpraca z władzami / wsparcie samorządu dla pana/pani działań? 		
		<p>Kto powinien finansować kulturę?</p> <p>W jaki sposób powinno odbywać się to finansowanie?</p>		
		<p>Jak ocenia pan/pani konkursy ministra, takie jak <i>Edukacja kulturalna</i>? Czy coś należałoby w nich zmienić/poprawić?</p>		
9	Czy jest coś jeszcze?	<p>Czy jest może coś jeszcze, co było istotne dla tego projektu albo ogólnie – edukacji kulturowej, o co nie zapytałam/em?</p>		<p>Kwestie pominięte lub nieprzewidziane w scenariuszu</p>
10	Na sam koniec chciał/a/bym jeszcze prosić o kilka podstawowych informacji o panu/pani.	<p>Gdzie pan/pani mieszka?</p>		<p>Uzyskanie podstawowych informacji o respondencie</p>
		<p>Ile ma pan/pani lat?</p>		
		<p>Jakie jest pana/pani wykształcenie? Jakie szkoły/kursy pan/pani kończył/a?</p>		

		<p>Czy na co dzień pracuje pan/pani w [NAZWA WNIOSKODAWCY]? Czy zajmuje się pan/pani także czymś innym, pracuje w inny sposób?</p>		
		<p>Od jak dawna zajmuje się pan/pani edukacją kulturalną?</p>		
<p>BARDZO DZIĘKUJĘ ZA ROZMOWĘ!</p>				
11	<p><i>Miejsce na uwagi osoby przeprowadzającej wywiad</i></p>	<p><i>Czy w trakcie wywiadu wystąpiły jakieś problemy?</i></p> <p><i>Jakie wrażenie zrobiła na panu/pani osoba badana?</i></p> <p><i>Jakie było jej nastawienie do wywiadu?</i></p> <p><i>Na co należy zwrócić szczególną uwagę, czytając transkrypcję?</i></p> <p><i>Co było szczególnie ciekawe/zaskakujące?</i></p> <p><i>Inne uwagi i komentarze na temat wywiadu i rozmówcy.</i></p>		<p><i>Uwagi pomocne w rozumieniu wywiadu i jego specyfiki oraz w późniejszej analizie</i></p>