

MAŁOPOLSKI INSTYTUT KULTURY

**ANIMACJA/EDUKACJA.
MOŻLIWOŚCI I OGRANICZENIA
EDUKACJI I ANIMACJI KULTUROWEJ
W POLSCE**

RAPORT KOŃCOWY

wydawnictwo mik



**ANIMACJA/EDUKACJA.
MOŻLIWOŚCI I OGRANICZENIA
EDUKACJI I ANIMACJI KULTUROWEJ
W POLSCE**

Wydawca:

mik

Małopolski Instytut Kultury

ul. Karmelicka 27, Kraków

tel.: 012 422 18 84

www.mik.krakow.pl

instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego



Publikacja powstała w ramach projektu

**Animacja/edukacja. Możliwości
i ograniczenia edukacji i animacji
kulturowej w Polsce**

Zespół projektu badawczego

Koordynacja projektu:

Weronika Stępnik

Opiekunowie merytoryczni projektu:

**prof. UAM dr hab. Marek Krajewski,
dr Filip Schmidt**

Zespół projektowy:

**prof. UAM dr hab. Marek Krajewski,
dr Filip Schmidt,**

**prof. zw. dr hab. Janusz Mucha,
dr Joanna Orlik, Piotr Knaś**

Realizacja badań terenowych:

**Magdalena Adamska, Katarzyna Chajbos,
Maciej Frąckowiak, Mirosława Kania,
Marek Krajewski, Katarzyna Kukułka,
Michał Kurcwald, Ariel Modrzyk,
Łukasz Połuszny, Waldemar Rapior,
Ewelina Romuzga, Dominika Rudnik,
Filip Schmidt, Weronika Stępnik,
Arletta Szewczyk, Maja Szpot,
Agnieszka Szymańska,
Aleksandra Wielek, Marta Zawodna**

Współpraca:

**Instytut Socjologii Uniwersytetu
Adama Mickiewicza w Poznaniu**

**Katedra Socjologii Ogólnej i Antropologii
Społecznej Wydziału Humanistycznego
Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie**

Autorzy publikacji:

**prof. UAM dr hab. Marek Krajewski
dr Filip Schmidt**

Koordynacja prac:

Ewa Ślusarczyk

Redaktor merytoryczny:

prof. UAM dr hab. Marek Krajewski

Redakcja stylistyczna:

Agnieszka Stęplewska

Korekta:

Maria Szumska

Okładka:

Katarzyna Koczubiej-Pogwizd

Łamanie:

Monika Stojek

Autorzy komentarzy:

Łucja Krzyżanowska,

Jerzy Moszkowicz, Mirosława Moszkowicz,

Janusz Mucha, Tomasz Rakowski,

Agata Skórzyńska

Recenzenci:

prof. dr hab. Jan Grad,

prof. dr hab. Sławomir Magala

Dofinansowano ze środków

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

ISBN 978-83-61406-81-5

CC BY-NC-SA 3.0

SPIS TREŚCI

WSTĘP	8
Podstawowe cele badań	9
Przebieg badań	11
Etap I. Analiza wniosków w ramach programu Ministra <i>Edukacja kulturalna</i> ..	11
Etap II. Wywiady telefoniczne oraz ankieta internetowa	13
Etap III. Studia przypadków	16
Uwaga metodologiczna	20
Ogólne informacje na temat Raportu końcowego	21
NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA BADAWCZE – DZIEWIĘĆ TEZ	
O ANIMACJI I EDUKACJI KULTUROWEJ W POLSCE	22
Teza 1. Metropolizacja	23
Dominacja wielkich ośrodków	23
Im większy ośrodek, tym większa skuteczność	23
Wielka kumulacja w wielkich miastach	24
Metropolie i pustynnienie prowincji	24
Lokalność działań	25
Wyjazdy młodych zdolnych i import gwiazd	25
Potrzeba zmiany systemowej	26
Teza 2. Niski stopień profesjonalizacji i zamkniętość edukacji/animacji	26
Od szkolenia kadr po jazdę konną: pojemność badanego pola	27
Działania niedookreślone	27
Animacja – zajęcie dla każdego?	28
Edukacja i animacja jako <i>suplementy</i>	29
Ogromna rozpiętość honorariów	30
Wykonawca przyjeżdżający z zewnątrz	30
Wątpliwości jako cecha wspólna	31

Animator jako pozytywny wariat	31
Animator jako profesjonalny amator	32
Zespołowość skupiona wokół lidera	34
Teza 3. Edukacja i animacja kulturowa jako obszar niejednorodny i dynamiczny	35
Negatywna podstawa identyfikacji	35
Animator jako sprawny organizator	36
Różnica filozofii i metod pracy	36
Zakorzenieni, miłośnicy kultury, metropolitarni profesjonalści	37
Klasyczny trójpodział celów i dominujące motywacje działań	38
Duża dynamika edukacji/animacji i ewolucja sposobów rozumienia kultury:	
zwrot ku lokalności	42
Trudności ze zdefiniowaniem roli animatora	45
Teza 4. Edukacja i animacja jako domena działań jednorazowych lub akcyjnych	46
Od jednorazówek do wieloletek	46
Cykliczne pakiety	46
Ograniczone zastosowania akcyjności	47
Grantowa i jej wpływ na jakość działań	47
Warsztaty jako pusty, uniwersalny wytrych	48
Rywalizacja i <i>kultura eventu</i>	49
Zjawisko rzadkie: systematyczna i długotrwała animacja społeczności	49
Festwalizacja	50
Masowość	51
Teza 5. Problem z uczestnikami	52
Różnice w zakresie szans życiowych i zainteresowania sztuką	52
Od najmłodszych do najstarszych; dorośli na widowni	53
Brak koordynacji	54
Trudności z animowaniem wykluczonych społecznie	54
Fantomowość odbiorcy	55
Pod presją frekwencji	56
„Niestety nie przyszli” i brak kontynuatorów	57
<i>Tu nic się nie dzieje</i> : prowincjonalna autodeprecjacja	57
Najcenniejszy zasób: ludzie	58

Teza 6. Skomplikowane relacje z władzą (lokalną)	59
Personalizacja zarządzania kulturą	59
Nieprzystawalność logik myślenia	59
Lokalni eksperymetatorzy	61
Doraźność działań i finansowanie tego, co niezaskarżalne	61
Personalizacja i nieprzewidywalność.	62
Upolitycznienie kultury.	63
Podejrzliwość wobec kultury i edukacji/animacji	64
Różne relacje z władzami, podobne konsekwencje	65
Teza 7. Problematyczność systemu finansowania działań edukacyjnych i animacyjnych	66
Brak pieniędzy i ich substytuty	66
Niestałość i nieciągłość działań	67
Dysfunkcje na poziomie lokalnym	67
Formalne i liczbowe rozliczanie działań	68
Nierówne szanse na pieniądze	69
Teza 8. Ewoluuujące instytucje kultury – postępową reakcyjność	70
Duża dynamika zmian i jej konsekwencje	70
Postępową reakcyjność	72
Pomiędzy impresariatem a animacją.	73
Taktyczność zamiast strategii.	74
NGO jako partner lub jako konkurent	75
Współpraca ze szkołami i jej ograniczenia	76
Teza 9. NGO – gatunek zmącony	76
Zakorzenieni.	77
Młodzi animatorzy z wielkich ośrodków	77
Zapaleni lokalsi	78
Pasjonaci i kultywatorzy.	78

OCENA PROGRAMU EDUKACJA KULTURALNA MKIDN I POSTULATY DOTYCZĄCE JEGO ULEPSZANIA	80
---	-----------

KOMENTARZE 86

Z pola w teren i z powrotem. Po co badać edukację i animację kulturową? – Agata Skórzyńska.....	87
Animacja i edukacja kulturowa w Polsce początku XXI wieku. Kilka komentarzy do raportu – Janusz Mucha.....	98
Sytuacja animacji i edukacji kulturalnej w Polsce a kondycja trzeciego sektora – Łucja Krzyżanowska.....	103
Uwagi do Raportu końcowego dotyczącego Projektu <i>Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce</i> – Mirosława Moszkowicz.....	109
Jerzy Moszkowicz.....	117
Komentarz do raportu końcowego <i>Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce</i> – Tomasz Rakowski.....	125

SUMMARY OF THE PROJECT AIMS, CONDUCT AND MAJOR OUTCOMES..... 132

WSTĘP

Animacja i edukacja kulturowa funkcjonują w Polsce w dynamicznym, nieustannie 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 tego typu aktywności, a także z pytaniem, czy bycie animatorem to profesja. Z jednej strony pojawiają się nowe koncepcje animacji i edukacji kulturowej, nowe metody pracy i narzędzia, proponuje się też poszerzanie zakresu zadań, jakie stawia się przed tego rodzaju działaniami. Z drugiej zaś strony bardzo często 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.

PODSTAWOWE CELE BADAŃ

Projekt badawczy zatytułowany *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce*¹ miał dwa podstawowe cele. Pierwszym z nich było

-
- 1 W raporcie tym, chociaż analizujemy program *Edukacja kulturalna*, posługujemy się pojęciami „edukacja kulturowa” i „animacja kulturowa” z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że zakładamy, iż praktyki opisywane przez tytuł programu grantowego są odmianą tych, do których odnoszą się dwa ostatnie pojęcia. Przyjmujemy przy tym definicje tych terminów opracowane przez zespół Centrum Praktyk Edukacyjnych w Poznaniu (definicje te można znaleźć w publikacji *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, http://issuu.com/c_pe/docs/cpe_porecznik_interaktywny). Zgodnie z nimi przez edukację kulturową rozumiemy „edukację do bardziej świadomego uczestnictwa w kulturze. Dostarcza ona narzędzi zarówno do (a) samodzielnego, krytycznego, pogłębionego rozumienia sensów poszczególnych wytworów kulturowych, jak i do (b) samoświadomego, sprawczego działania w sieci społeczno-kulturowych relacji”, zaś przez animację kulturową – „działania podejmowane w konkretnej grupie, wspomagające te formy uczestnictwa jej członków we własnej kulturze, które uznają oni za ważne, a które są z jakichś powodów utrudnione. Animacja zawsze uwzględnia kulturowy potencjał grupy, w której pracujemy, a służy jego wzmocnieniu lub wydobyciu poprzez: 1) inicjowanie nowych, pożądanych relacji między wszystkimi uczestnikami; 2) nawiązywanie relacji z innymi grupami i instytucjami; 3) umożliwianie podejmowania nowych działań; 4) umożliwianie suwerennego podejmowania decyzji; oraz 5) wypracowanie, jeśli jest taka potrzeba, modelu zmiany kulturowej”. Z kolei termin „edukacja kulturalna” odnosi się tylko do tych form edukowania, które opierają się na

stworzenie kompleksowego portretu animacji i edukacji kulturowej w Polsce: identyfikacja najważniejszych pól działania i metod stosowanych przez animatorów, instytucji, które ich wspierają, najważniejszych typów zasobów, jakimi oni dysponują, oraz przeszkód i trudności, jakie napotykają w swojej pracy. Równie istotne było też 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 z celów była ewaluacja programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, zatytułowanego „Edukacja kulturalna”.

Te dwa cele określały problematykę naszych badań, zaś do najważniejszych pytań, które w ich trakcie zadawaliśmy, należały:

- Kim są animatorzy i edukatorzy kulturalni w Polsce? Jakie rodzaje instytucji, jakie miejscowości, jakie profesje reprezentują?
- W jaki sposób animatorzy i edukatorzy kulturalni rozumieją kulturę i jej rolę w życiu społecznym oraz możliwość jego przeobrażenia przez podejmowanie przez nich działania?
- Jakie modele edukacji i animacji kulturowej preferują i wcielają w życie?
- Jakimi narzędziami posługują się animatorzy i edukatorzy w swojej pracy, jakie formy przedsięwzięć preferują, w jakiej skali i logice czasowej działają?
- W jakim środowisku organizacyjnym działają animatorzy i edukatorzy kulturalni? Jakie są relacje animatorów i edukatorów z podmiotami odpowiedzialnymi za zarzą-

łożeniu, iż istnieje ustalony i niezmienny zestaw wartości, norm, dzieł, umiejętności, których przyswojenie jest warunkiem pełnego uczestnictwa w kulturze, przy czym tę ostatnią najczęściej utożsamia się z „kulturą artystyczną”, a więc rozumie w sposób wąski i selektywny.

Po drugie dlatego, że ważne wydaje się nam promowanie, również przez projekty badawcze, nieco innego sposobu rozumienia znaczenia dotychczas używanych terminów, a mianowicie takiego, które lepiej przystaje do zróżnicowanego, zmiennego świata o zdemokratyzowanej kulturze.

dzanie sferą kultury i za jej finansowanie? Czy i z kim współpracują animatorzy i edukatorzy kulturalni?

- Kim są odbiorcy i uczestnicy działań animacyjnych i edukacji kulturowej? Do jakich grup wiekowych i środowisk społecznych należą? Czy są to raczej amatorzy, czy profesjonaliści, ludzie uprzywilejowani czy wykluczeni społecznie? Jak się ich pozyskuje i z jakim skutkiem?
- W jaki sposób animatorzy i edukatorzy oceniają program *Edukacja kulturalna*? Co uważają za jego siłę, a co za słabości i elementy wymagające ulepszenia?

PRZEBIEG BADAŃ

Punktem wyjścia projektu była baza wniosków grantowych złożonych w programie MKiDN *Edukacja kulturalna* w edycji 2012, a głównym uczestnikiem badań – zbiorowość wnioskodawców. W pierwszym etapie badania analizie poddano charakterystykę i treść proponowanych we wnioskach przedsięwzięć oraz cechy aplikujących podmiotów. Kolejne etapy badania zrealizowano wśród wnioskodawców, pogłębiając wiedzę na temat sposobów ich myślenia i działania oraz realizowanych przez nich projektów. Drugi etap badań polegał na wywiadach telefonicznych i internetowych z animatorami i edukatorami kulturowymi, którzy aplikowali w programie, a trzeci – na 6 studiach przypadków funkcjonowania programów animacji kulturowej w różnych miejscach Polski, wybranych z puli projektów, które uzyskały dofinansowanie MKiDN. Poniżej pokrótce charakteryzujemy każdy z powyższych etapów badań.

ETAP I. ANALIZA WNISKÓW W RAMACH PROGRAMU MINISTRA EDUKACJA KULTURALNA

Corocznie w programie *Edukacja kulturalna* jest składanych około tysiąca aplikacji, z których każda stanowi bezcenne źródło poszukiwanych przez nas informacji. Przyjeliśmy, iż sporządzanie wniosku grantowego w programie Ministra Kultury

i Dziedzictwa Narodowego jest zawsze swoistym samookreśleniem: (i) dotyczącym sposobu myślenia o animacji kulturowej, o jej celach, metodach i tych kategoriach społecznych, do których zostaje ona skierowana; (ii) wskazującym na najważniejsze zasoby, jakimi się dysponuje, oraz identyfikującym deficyty, które chce się przezwyciężyć; (iii) ujawniającym bardziej ogólny światopogląd animatorów, sposoby myślenia przez nich o tym, co publicznie użyteczne.

Mieliśmy jednocześnie świadomość, że logika aplikowania o grant sprawia, iż we wnioskach proponuje się często te sposoby myślenia o edukacji i animacji kulturowej, które uważa się za cenione przez grantodawcę i dające szansę na uzyskanie dofinansowania. To zjawisko nie było jednak przeszkodą: po pierwsze, pozwala ono przyrzeć się temu, jakie modele działań są uważane za zgodne z wyobrażeniem o tych typach animacji i edukacji, które wspiera państwo; po drugie okazuje się, że sformatowanie aplikacji pod wymagania grantowe nie wpływa na to, że przejawiają się w nich ogromne różnice odnośnie do celów, metod czy uczestników działań animacyjnych i edukacyjnych. Po trzecie, pogłębieniu wiedzy na temat sposobów myślenia animatorów oraz relacji między tym, co deklarowane, a tym, co rzeczywiście realizowane, służyły kolejne etapy badań.

Z powodu ograniczeń czasowych i technicznych postanowiliśmy zawęzić analizę do wniosków z tylko jednej edycji programu, złożonych w listopadzie 2011 roku. Było ich 981, a są one dostępne poprzez bazę SZPON w dwu zasadniczych postaciach:

– po pierwsze, jako rekordy zawierające podstawowe informacje o każdym ze składanych wniosków, takie jak: forma organizacyjno-prawna i typ podmiotu składającego wniosek; rok powstania podmiotu; wielkość miejscowości, w której znajduje się siedziba wnioskodawcy; województwo, w którym znajduje się siedziba wnioskodawcy; województwo realizacji projektu; miejsce realizacji projektu; rodzaj zadania; koszt całkowity projektu; wynik konkursu (czy projekt otrzymał dofinansowanie – na tej podstawie oceniamy później skuteczność w pozyskiwaniu środków przez różne kategorie wnioskodawców);

– po drugie, jako wypełniony przez wnioskodawcę dokument zawierający szczegółowy opis projektu, jego uzasadnienie, budżet, informacje o jego wykonawcach itd.

Analiza wniosków składanych w programie Ministra miała charakter dwuetapowy, odpowiadający tej podwójnej formie, w jakiej są one dostępne.

Po pierwsze, dokonano statystycznej analizy informacji zawartych w bazie SZPON, która pozwoliła ustalić między innymi to, w jakich regionach Polski składa się więcej wniosków niż w innych; w jakich typach miejscowości najczęściej aplikuje się o dofinansowanie; jakiego typu podmioty wnioskują o przyznanie grantów i jaka jest skuteczność poszczególnych kategorii podmiotów w pozyskiwaniu tego typu dofinansowania.

Po drugie, przeprowadzono ilościowo-jakościową analizę zawartości wniosków składanych w programie Ministra. Jej podstawą był rozbudowany klucz kategoryzacyjny, którego użycie miało na celu odtworzenie takich kwestii, jak: dominujące we wnioskach definicje kultury oraz animacji kulturowej; sposoby myślenia animatorów o życiu społecznym; projektowany przez wnioskodawców odbiorca działań animacyjnych; stosowane przez animatorów metody pracy itd. Analizie poddano 300 wniosków wylosowanych z puli 981 złożonych jesienią 2011 roku.

ETAP II. WYWIADY TELEFONICZNE ORAZ ANKIETA INTERNETOWA

Ten etap badań składał się z dwu osobnych części, ale miały one wspólny cel: poznanie opinii osób zajmujących się animacją i edukacją kulturową dotyczących ich pracy, stosowanych przez nich metod działania, zasobów, jakimi dysponują, problemów, z jakimi się borykają.

W części pierwszej przeprowadzono 60 pogłębionych wywiadów telefonicznych z animatorami i edukatorami pracującymi w instytucjach i organizacjach, które złożyły w 2011 roku wnioski w ramach programu Ministra *Edukacja kulturalna*, otrzymały wsparcie finansowe i w 2012 roku zrealizowały na ich podstawie przedsięwzięcia animacyjne i edukacyjne. Naszych respondentów staraliśmy się dobierać w sposób celowy, ale z elementami warstwowania, tak aby w próbie znalazły się podmioty reprezentujące wszystkie podstawowe typy instytucji i organizacji ubiegających się o dofinansowanie w ramach programu (samorządowe instytucje kultury; NGO; podmioty prywatne) oraz wszystkie rodzaje miejscowości (od wsi, poprzez miasta od najmniejszych po największe, aż po

Warszawę) i z różnych województw. Wywiady przeprowadzono, opierając się na rozbudowanym scenariuszu, zawierającym liczne dyspozycje dotyczące czterech podstawowych kwestii:

- specyfika przedsięwzięcia animacyjnego i edukacyjnego, realizowanego w ramach programu MKiDN przez instytucję lub organizację reprezentowaną przez składającego wniosek (w tym: identyfikacja celów projektu; specyfika odbiorców, do których był on skierowany; podstawowe kwestie problemowe, które napotkano podczas jego urzeczywistniania 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 ponad 80 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 odzwierciedlała 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.

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, zróżnicowań i pęknięć obecnych w postawach i sposobach myślenia naszych rozmówców.

Druga część tego etapu badań została przeprowadzona za pomocą ankiety internetowej, którą rozesłano do wszystkich podmiotów aplikujących w listopadzie 2011 roku w programie MKiDN *Edukacja kulturalna*. Celem przeprowadzenia ankiety było, po pierwsze, zweryfikowanie stopnia rozpowszechnienia zjawisk zidentyfikowanych w pierwszej fazie badań oraz w trakcie indywidualnych wywiadów pogłębionych, a także uzyskanie opinii edukatorów i animatorów kultury na ich temat. Skupiliśmy się

przede wszystkim na tym, co stanowiło bariery dla działalności edukacyjnej i animacyjnej. Po drugie, chcieliśmy uzyskać dodatkowe dane na temat sposobów definiowania działalności animacyjnej i edukacyjnej, odtworzonych w jakościowej fazie badań. Po trzecie, badanie miało dostarczyć zobiektywizowanych informacji na temat odbioru programu ministerialnego *Edukacja kulturalna* i wskazać jego mocne i słabe strony.

Badanie zrealizowano między majem a sierpniem 2014 roku, posługując się oprogramowaniem LimeSurvey. Wzięły w nim udział 384 osoby reprezentujące 299 podmiotów. Pozyskany materiał poddano następnie analizie statystycznej.

Ponieważ II etap badań składał się z dwóch autonomicznych części, jego wyniki zostały zawarte w dwóch osobnych raportach.

ETAP III. STUDIA PRZYPADKÓW

Ostatni etap badań to eksploracje terenowe sześciu przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych wybranych spośród prawie 300, które uzyskały wsparcie finansowe w ramach programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Edukacja kulturalna* i zostały zrealizowane w 2012 roku. Wybór ten został dokonany w taki sposób, aby, z jednej strony, powstały w jego rezultacie zbiór projektów odzwierciedlał różnicowania podmiotów składających wnioski w ramach programu Ministra (a przede wszystkim te dotyczące typów organizacji ubiegających się o dotację i wielkość miejscowości, w których są one usytuowane); z drugiej zaś w taki sposób, aby przedmiotem analizy nie były projekty realizowane przez wielkie organizacje pozarządowe lub duże i rozpoznawalne instytucje kultury działające w Polsce, dominujące zarówno w przestrzeni organizacyjnej, jak i dyskursywnej. Zależało nam więc na tym, aby docierać do inicjatyw nieco mniej znanych (choć też niezupełnie anonimowych), ale jednocześnie wartościowych i godnych popularyzacji, innowacyjnych, odbiegających od standardów myślenia o animacji i edukacji kulturowej. Mówiąc jeszcze inaczej, ciekawsze wydało nam się analizowanie projektów zrealizowanych poza centrum. Zarówno tym rozumianym terytorialnie i instytucjonalnie (a więc poza dużymi metropoliami), jak i tym rozumianym jako miejsce sprawowania kontroli nad polem animacji i edukacji kulturowej (a więc poza miejscami, w których tworzy się wzorce

i reguły praktyk animacyjnych i edukacyjnych w Polsce, reguluje się je dyskursywnie, tworzy się projekty uznawane za paradygmatyczne przykłady tego rodzaju działań). Stosując się do tego drugiego kryterium, stwarzaliśmy więc okazję do poznawania tego, co wartościowe, a co jednocześnie umyka uwadze środowiska – albo ze względu na umiejscowienie projektu (poza centrum), albo ze względu na to, że jest realizowane przez podmioty co prawda rozpoznawalne w środowisku, ale znane przede wszystkim lokalnie. Uwzględnienie tych kryteriów doprowadziło do wyboru następujących przedsięwzięć:

- projekt Zachodniopomorskiego Forum Kultury (dalej skrót ZFK) zatytułowany **Zachodniopomorskie Forum Kultury – sieć animatorów w działaniu**;
- projekt działającej w Toruniu Fundacji UTU zatytułowany **Dźwiękospacery!**, realizowany w wielu miejscowościach Warmii i Mazur oraz Pomorza;
- projekt Europejskiego Centrum Bajki im. Koziołka Matołka w Pacanowie zatytułowany **Festiwal Kultury Dziecięcej Pacanów 2012–2014**;
- projekt Muzeum Regionalnego w Jarocinie zatytułowany **Z kontrkultury w popkulturę**;
- projekt Teatru Brama w Goleniowie zatytułowany **Akademia Teatru Alternatywnego**;
- projekt Stowarzyszenia Tratwa w Olsztynie zatytułowany **Akademia Ogniw**.

Ponieważ staraliśmy się uzyskać w miarę kompletny obraz analizowanych przez nas przedsięwzięć, badania miały charakter terenowy i były realizowane zarówno w miejscowości, w której ulokowana jest siedziba organizacji realizującej projekt, jak i w tych miejscach, gdzie był on urzeczywistniany². Źródłem informacji pozwalających nam

2 Czasami była to jedna miejscowość, tak jak w przypadku Jarocina, Goleniowa czy Pacanowa, ale w pozostałych trzech przypadkach – wiele rozproszonych miejscowości, w których realizowany był projekt.

stworzyć detaliczny obraz sposobów realizacji projektów były zarówno materiały zastane (dokumenty pozyskane od organizatorów przedsięwzięcia, dane statystyczne gromadzone przez GUS, Urzędy Gmin, niezależne repozytoria danych, takie jak Obserwatorium Kultury, dokumentacja wizualna udostępniona przez analizowane podmioty, dane pozyskiwane ze stron internetowych badanych instytucji itd.), jak i te o charakterze wywołanym. Te ostatnie pozyskiwane były poprzez wywiady z przedstawicielami podmiotów wybranych do badań (w każdym miejscu przeprowadzono minimum 2–3 tego typu wywiady); wywiady z osobami reprezentującymi otoczenie podmiotów poddanych analizie, takimi jak władze gminy, przedstawiciele innych instytucji kultury (w każdym miejscu przeprowadzono minimum 3–4 wywiady pogłębione tego rodzaju); wywiady z odbiorcami/uczestnikami działań animacyjnych (w każdym z miejsc poddanych analizie przeprowadzono minimum 5 wywiadów pogłębionych tego typu); „rozpytki” (a więc krótkie, sondażowe rozmowy realizowane w miejscach publicznych wybranych miejscowości, a mające na celu przede wszystkim zidentyfikowanie tego, co przypadkowi przechodnie wiedzą o analizowanych instytucjach i ich działaniach) oraz obserwacja uczestnicząca, wspomagana technikami rejestracji wizualnej, prowadzona w każdym z miejsc poddanych analizie przez tydzień, skoncentrowana na uchwyceniu specyfiki ich funkcjonowania, obecnych w nich praktyk animacyjnych, relacji z otoczeniem itd.³

W trakcie badań składających się na ten etap projektu *Animacja/edukacja* staraliśmy się odnosić do następujących kwestii:

- **Animacja kulturowa/edukacja kulturowa/edukacja artystyczna** (Jak rozumiane są tego typu działania w badanym przez nas miejscu? Co jest ich celem? Jak sytuują się przedsięwzięcia obecne w badanym miejscu na takich osiach organizujących myślenie o animacji i edukacji kulturowej, jak: selektywne i wartościujące vs szerokie i antropologiczne rozumienie kultury; kultura i sztuka jako autonomiczna sfera vs integralna część życia społecznego; szeroka edukacja kulturowa vs wąskie wychowanie estetyczne; estetyka vs estetyka relacyjna; elitaryzm vs egalitaryzm;

3 Wzory wszystkich narzędzi można znaleźć w raportach cząstkowych, <http://mik.krakow.pl/2014/11/20/animacjaedukacja-raport-koncowy>.

nauczanie vs odkrywanie; okazja do nauki i przekazania wiedzy vs okazja do spotkania i wymiany; nakierowanie na utrzymanie *status quo* vs na zmianę społeczną/kulturową itd.? Jakie skojarzenia budzi postać animatora kultury?)

- **Modele relacji z uczestnikami działań** (Czy w analizowanych projektach istnieje, a jeżeli tak, to jaki ma charakter, refleksja nad uczestnikami działań? Jaka jest wiedza na temat ich potrzeb i reakcja na te potrzeby? Jaka jest rola uczestników w działaniach? Jaka jest perspektywa czasowa i trwałość prowadzonych działań?)
- **Współpraca z podmiotami instytucjonalnymi z innych miejscowości** (Jakie są relacje z instytucjami i osobami z innych miejscowości – jak liczne, z kim, na czym polegają, co jest w nich problematyczne?/Jaki rodzaj współpracy z większymi ośrodkami byłby potrzebny w miejscowościach od nich oddalonych?)
- **Współpraca między aktorami realizującymi projekt i obecnymi w określonej miejscowości** (animatorami, NGO, władzami, szkołami, instytucjami kultury) i problemy ze współpracą
- **Źródła finansowania działań, ze szczególnym naciskiem na programy MKiDN** (Jak są oceniane? Czego brakuje? Co jest w nich godne kontynuacji?)
- **Wzory dobrych działań** (Co szczególnie dobrze udaje się w badanym miejscu i co warto byłoby pokazać innym? Jakiego rodzaju rozwiązania instytucjonalne, związane z pozyskiwaniem środków, współpracą, warto propagować?)
- **Pułapki/bariery** (Jakie negatywne zjawiska były związane z realizacją projektu? Co szczególnie utrudnia pracę edukacyjną i animacyjną?)

W wyniku wszystkich opisanych wyżej działań badawczych uzyskano ogromną ilość informacji, które poddano analizie i zsyntetyzowano w postaci sześciu raportów częściowych. Stworzono również raport podsumowujący III moduł, który zawierał najważniejsze ustalenia poczynione w trakcie realizacji tego etapu badań.

UWAGA METODOLOGICZNA

Wnioskowanie o stanie edukacji kulturowej w Polsce na podstawie analizy jednego programu dotacyjnego jest ryzykowne. Co prawda ten badany przez nas, a więc *Edukacja kulturalna i diagnoza kultury*, jest największym z programów tego typu realizowanych w Polsce, ale nie jedynym – oprócz niego istnieją też inne, organizowane zarówno przez MKiDN, jak i inne podmioty – publiczne i społeczne, a także te o prywatnym charakterze. Dodatkowo wiele inicjatyw z zakresu edukacji i animacji kulturowej w Polsce jest finansowanych z dotacji samorządowych, z przychodów uzyskiwanych dzięki prowadzeniu działalności gospodarczej, ze środków unijnych i prywatnych, w końcu też ze składek członkowskich lub odbywa się bez zewnętrznego wsparcia finansowego. Wszystko to sprawia, iż do prezentowanych niżej ustaleń należy podchodzić ze świadomością, iż dotyczą one tylko części działań z zakresu edukacji i animacji kulturowej podejmowanych w Polsce. Problem ten został po części rozwiązany dzięki wieloetapowym badaniom, które zrealizowaliśmy: chociaż w ich trakcie docieraliśmy przede wszystkim do osób i podmiotów biorących udział w programie *Edukacja kulturalna*, to rozmowy z nimi oraz badania terenowe pozwoliły na identyfikację również takich przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych, których funkcjonowanie nie opiera się na tego typu dotacji, a także takich, które opierają się na innych źródłach finansowania wykorzystujących środki publiczne albo zupełnie się bez nich obchodzą, bo mają albo charakter pasjonacki, albo czysto komercyjny. Dlatego też uważamy, że chociaż obraz animacji i edukacji kulturowej w Polsce uchwycony w trakcie naszych badań nie jest ich lustrzanym odbiciem, to staraliśmy się, by był on jak najbardziej wierną reprezentacją najważniejszych zjawisk obecnych w tych dwu sferach działań.

OGÓLNE INFORMACJE NA TEMAT RAPORTU KOŃCOWEGO

Raport końcowy oddawany do rąk czytelnika zawiera syntetyczne przedstawienie ustaleń poczynionych w trakcie trzech etapów badań składających się na projekt *Animacja/ edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce*. Przyjęliśmy, iż najbardziej efektywną strategią prezentacji złożonego materiału uzyskanego w trakcie badań będzie jego uporządkowanie w postaci dziewięciu tez opisujących specyfikę animacji i edukacji kulturowej w Polsce. Przedstawianiu każdej z nich towarzyszy mniej lub bardziej rozbudowana prezentacja ustaleń badawczych, które pozwoliły na jej postawienie, a więc informacji, statystyk, interpretacji, ugruntowujących określoną tezę empirycznie. Tego rodzaju przekład złożonego materiału empirycznego zawsze pociąga za sobą utratę części informacji. Staraliśmy się, by nie były to te z nich, które mają decydujące znaczenie dla odpowiedzi na zadawane przez nas pytania badawcze, ale zdajemy sobie sprawę z tego, że dla poszczególnych osób te pominięte informacje mogą mieć duże znaczenie. Dlatego też po szczegółowe ustalenia, statystyki, wzory narzędzi badawczych odsyłamy czytelnika do pozostałych czterech raportów badawczych.

Ostatnia część raportu to syntetyczne przedstawienie oceny programu MKiDN *Edukacja kulturalna* dokonanej przez uczestników wywiadów telefonicznych i ankiety. Podobnie jak w przypadku tez, również tu po szczegółowe ustalenia poczynione w odniesieniu do tej kwestii odsyłamy do dwóch raportów cząstkowych, które powstały po zakończeniu II etapu badań.

NAJWAŻNIEJSZE
USTALENIA BADAWCZE
– DZIEWIĘĆ TEZ
O ANIMACJI I EDUKACJI
KULTUROWEJ W POLSCE

TEZA 1. METROPOLIZACJA

PROJEKTY EDUKACYJNE I ANIMACYJNE, TAKIE JAK TE FINANSOWANE W PROGRAMIE MKiDN, SĄ PRZYGOTOWYWANE I REALIZOWANE PRZED W SZYBOKIM W TYCH REGIONACH POLSKI, W KTÓRYCH ISTNIEJĄ DUŻE AGLOMERACJE MIEJSKIE, A W SZCZEGÓLNOŚCI – W SAMYCH TYCH AGLOMERACJACH. DUŻE OŚRODKI, NA SKUTEK AKUMULOWANIA SIĘ W NICH KAPITAŁÓW FINANSOWYCH, KULTUROWYCH I SPOŁECZNYCH, SĄ BARDZIEJ AKTYWNE I BARDZIEJ SKUTECZNE W POZYSKIWANIU ŚRODKÓW NA PROJEKTY. ZAGROŻENIE, JAKIE ZA TYM ZJAWISKIEM SIĘ KRYJE, TO POGŁĘBIANIE ISTNIEJĄCYCH W POLSCE ZRÓŻNICOWAŃ SPOŁECZNYCH I NIERÓWNOŚCI PRZEZ PROGRAMY DOTACYJNE.

O obecności tego zjawiska świadczą następujące ustalenia badawcze:

DOMINACJA WIELKICH OŚRODKÓW

Wśród wnioskodawców aplikujących w programie Ministra bardzo silnie reprezentowane są wielkie ośrodki miejskie: co piąty wniosek został złożony w Warszawie, a niemal co czwarty – w innym mieście liczącym co najmniej pół miliona mieszkańców. Jedynie 8% wnioskodawców ma siedzibę na wsi, a 6% – w najmniejszych miasteczkach (poniżej 10 tysięcy mieszkańców).

IM WIĘKSZY OŚRODEK, TYM WIĘKSZA SKUTECZNOŚĆ

Szansa na uzyskanie dofinansowania rośnie wraz ze wzrostem wielkości miejscowości: największym odsetkiem wniosków rozpatrzonych pozytywnie może się pochwalić Warszawa (29%), znacznie mniejszym – inne wielkie miasta (19%) oraz miasta średniej wielkości (17%), najmniejszym zaś – miasta liczące mniej niż 100 tys. mieszkańców (8%) i wsie (10%). Wydaje się, że tego rodzaju zależność wynika z tego, że im większy ośrodek, tym silniejsza jest w nim kumulacja różnego rodzaju kapitałów, również tych, które pozwalają stworzyć warty finansowania program edukacyjny oraz napisać przekonujący wniosek grantowy. Dodatkowo w dużych miastach, zwłaszcza w Warszawie (co widoczne jest w skokowym wzroście skuteczności aplikujących podmiotów z tego miasta), szczególną rolę odgrywa dostęp do informacji, które zwiększają szanse uzyskania

dotacji, a które są dystrybuowane w nieformalnych sieciach znajomych i przyjaciół za-trudnionych w podobnych typach instytucji. Tego rodzaju wsparcia z pewnością brakuje w mniejszych miejscowościach.

WIELKA KUMULACJA W WIELKICH MIASTACH

Oba wskazane wyżej zjawiska wzajemnie się potęgują i prowadzą do następującego skutku: ponad połowa projektów finansowanych w ogólnopolskim konkursie jest realizowana przez podmioty położone w wielkich aglomeracjach, mimo że zamieszkuje je tylko kilkanaście procent mieszkańców Polski. Biorąc pod uwagę liczbę mieszkańców wsi w Polsce, bardzo niewiele wniosków, i bezwzględnie, i relatywnie, jest składanych przez podmioty ulokowane w tych typach miejscowości. Jednocześnie na wsiach składanych jest i tak więcej wniosków niż w małych miastach. Jest to o tyle niepokojące, że działania animacyjne i te z zakresu edukacji kulturowej wydają się szczególnie potrzebne w mniejszych miejscowościach, nie zaś w dużych miastach, skąd pochodzi większość aplikujących. Tendencja ta jest nieznacznie łagodzona przez fakt, że projekty pozyskane przez podmioty z dużych ośrodków są czasami realizowane na prowincji, jednak takie działania są po pierwsze dosyć rzadkie, a po drugie – czasem problematyczne, gdy próbują aplikować wielkomiejski sposób myślenia do lokalnego kontekstu lub w inny sposób odtwarzają praktyki neokolonialne. Do obu tych zjawisk jeszcze powrócimy.

METROPOLIE I PUSTYNNIENIE PROWINCJI

Tylko obecność dużego ośrodka w województwie gwarantuje większy udział regionu i istotne szanse na uzyskanie dofinansowania w tego typu konkursie jak *Edukacja kulturalna*, choć jednocześnie duże ośrodki wysysają energię z pozostałych części województwa. W rezultacie, z jednej strony, udział województw pozbawionych dużej aglomeracji jest od 2 do aż 20 razy mniejszy niż tych, których stolicą są nieco większe miasta (takich jak: małopolskie, dolnośląskie, śląskie, wielkopolskie, kujawsko-pomorskie, łódzkie) i od 6 do 50 razy mniejszy niż udział województwa mazowieckiego, z którego pochodzi ponad 1/4 wszystkich składanych w kraju wniosków. Z drugiej strony obecność silnego ośrodka w województwie niekoniecznie aktywizuje mniejsze ośrodki z regionu:

w mazowieckim ponad 75% aplikacji przypada na Warszawę, w małopolskim – ponad 60% na Kraków, a w dolnośląskim i wielkopolskim ponad połowa to wnioski z Wrocławia i Poznania. Traktujemy taki rozkład danych jako wskaźnik procesów metropolizacji, jakim podlega również polskie społeczeństwo. Jednym z przejawów tych procesów jest *zasysanie* najważniejszych typów kapitałów (ekonomicznych, społecznych, kulturowych) przez duże ośrodki miejskie, które wykonując, dzięki ich akumulacji, cywilizacyjny „skok do przodu”, prowadzą do „pustynnienia” pod względem aktywności społecznych, kulturowych i obywatelskich obszarów, na które promieniują.

LOKALNOŚĆ DZIAŁAŃ

Ponad 3/4 podmiotów, których wnioski grantowe zostały przez nas przeanalizowane, planuje zrealizować swoje przedsięwzięcia tam, gdzie ulokowana jest ich siedziba. Także badanie sondażowe wskazuje na silną dominację działań realizowanych w najbliższej okolicy i dla miejscowych. Można tę tendencję traktować jako pozytywną, o ile uznamy, iż warunkiem skuteczności działań edukacyjnych, a zwłaszcza tych o animacyjnym charakterze, jest to, by podmiot je realizujący dobrze znał środowisko, w którym na co dzień funkcjonuje. Równocześnie jednak tendencja ta może być też niepokojąca. Jeżeli bowiem zestawimy powyższe informacje z danymi na temat tego, gdzie składane są analizowane przez nas wnioski i gdzie znajdują się instytucje, których projekty uzyskały najwyższą ocenę i dotację, to okaże się, że to pozytywne na pierwszy rzut oka zjawisko jest jeszcze jedną emanacją rozwojowych dysproporcji obecnych w Polsce i je wzmacnia. Sprawia ono bowiem, iż działania edukacyjne są nadreprezentowane w dużych ośrodkach, a więc tam, gdzie działa wiele prężnych podmiotów zdolnych do podejmowania tego typu aktywności i osiągnięcia w nich sukcesu, a niedoreprezentowane tam, gdzie takich instytucji brakuje.

WYJAZDY MŁODYCH ZDOLNYCH I IMPORT GWIAZD

Metropolizacja przejawia się też w wyjeżdżaniu zdolnych edukatorów i animatorów do większych ośrodków: zjawisko to dostrzega 60% reprezentantów podmiotów aplikujących w programie Ministra, a w przypadku mniejszych ośrodków odsetek ten jest

jeszcze wyższy. Wprawdzie tego typu procesy nie zawsze są uważane przez uczestników badania za problem dla prowadzonej działalności, ale wynika to po części z przekonania, że najlepszymi wykonawcami działań są i tak ci z dużych ośrodków, których przedstawiciele usiłuje się sprowadzić do udziału w swoim przedsięwzięciu – co ponownie wydaje się przejawem opisywanych wcześniej zjawisk metropolizacyjnych.

POTRZEBA ZMIANY SYSTEMOWEJ

Dominacja podmiotów z większych miejscowości nie jest w pełni dostrzegana i uważana za problem przez nie same, podczas gdy reprezentanci mniejszych ośrodków wskazują na nią jako jedną z podstawowych barier dla swojej działalności: na dominację wielkich aglomeracji w konkursach grantowych skarży się 73% podmiotów usytuowanych na wsi, 70% podmiotów z miast liczących poniżej 10 tys. mieszkańców i 62% z miast liczących 10–40 tys. mieszkańców, podczas gdy to zjawisko jest dostrzegane w swoim otoczeniu tylko przez 31% podmiotów usytuowanych w wielkich miastach, a w Warszawie – jedynie przez 17%. Mniej niż połowa podmiotów wielkomiejskich popiera postulat wydzielenia osobnej puli pieniędzy w konkursie *Edukacja kulturalna* dla mniejszych ośrodków. Jak się wydaje, tego problemu nie da się rozwiązać poprzez apelowanie do wewnątrzrodawkowej solidarności, bo system finansowania wymusza daleko posuniętą konkurencję o zasoby finansowe, społeczną widzialność i uznanie. Dlatego też jedynym rozwiązaniem wydaje się wprowadzenie albo osobnych konkursów dla podmiotów reprezentujących duże i małe ośrodki, albo parytetów zwiększających szanse tych ostatnich.

TEZA 2. NISKI STOPIEŃ PROFESJONALIZACJI I ZAMKNIĘTOŚĆ EDUKACJI/ANIMACJI ANIMACJĘ I EDUKACJĘ KULTUROWĄ W POLSCE CECHUJE NISKI STOPIEŃ PROFESJONALIZACJI. PO PIERWSZE, JEST TO KATEGORIA BARDZO POJEMNA, WNIOSKODAWCY POSZUKUJĄ DLA SWOICH PROJEKTÓW MOŻLIWIE SZEROKIEJ I OGÓLNEJ FORMUŁY, A WYKONAWCAMI TYCH DZIAŁAŃ SĄ OSOBY BARDZO RÓŻNYCH PROFESJI, W BARDZO RÓŻNYM ZAKRESIE WYNAGRAZANE. PO DRUGIE, JEST TO POLE O SŁABO WYZNACZONEJ GRANICY WOBEC ŚWIATA SZTUKI I EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ. PO TRZECIE, EDUKACJA I ANIMACJA KULTUROWA RZADKO SĄ JEDYNYM OBSZAREM DZIAŁALNOŚCI ZAJMUJĄCYCH SIĘ NIMI OSÓB I INSTYTUCJI, W WIELU PRZYPADKACH UPRAWIA SIĘ JE JAKO *HOBBY* CZY NA WPÓŁ WOLONTARIACKO. TRUDNO

NATOMIAST ROZSTRZYGNĄĆ, CZY W DYNAMICZNIE ZMIENIAJĄCYM SIĘ POLU KULTUROWYM I W KONTEKŚCIE BRAKU POLITYKI KULTURALNEJ PAŃSTWA ORAZ WYSTARCZAJĄCEGO WSPARCIA FINANSOWEGO TAKA „NIEPROFESJONALNOŚĆ” JEST WADĄ, CZY TEŻ PRZECIWNIE – SZANSĄ I MOŻLIWOŚCIĄ. MOŻNA JEDYNIĘ STWIERDZIĆ, ŻE TYM, CO ŁĄCZY WIELE OSÓB ZAJMUJĄCYCH SIĘ ANIMACJĄ I EDUKACJĄ KULTUROWĄ, JEST DOŚWIADCZENIE NIEMOŻNOŚCI DOKŁADNEGO ZAPROGRAMOWANIA URUCHAMIANYCH DZIAŁAŃ, CIĄGŁE WĄTPIENIE I PRZEŁAMYWANIE ZASTANYCH SCHEMATÓW I RUTYNY, A TAKŻE TO, ŻE JEST TO DZIAŁALNOŚĆ CZĘSTO OPARTA NA PASJI ORAZ SATYSFAKCJI PŁYNĄCEJ Z PRACY Z LUDŹMI O PODOBNYM SPOSOBIE MYŚLENIA LUB Z PODĄŻANIA ZA CHARYZMATYCZNYM LIDEREM.

Świadczą o tym następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

OD SZKOLENIA KADR PO JAZDĘ KONNĄ: POJEMNOŚĆ BADANEGO POLA

Animację i edukację kulturową traktuje się we wnioskach grantowych w sposób niezwykle pojemny. Tak pojemny, że mieszczą się w nich w zasadzie wszystkie rodzaje działań podejmowane w sferze kultury (również te związane z promowaniem instytucji kultury, doskonaleniem jej kadr, zarządzaniem nimi, działaniami wolontariackimi), a także takie, które poza jej zakres wykraczają (takie jak sport, jazda konna, ekonomia i handel, dziennikarstwo, dogoterapia, public relations, ekologia, turystyka, psychologia itd.). Takie poszerzanie pola animacji i edukacji kulturowej jest bardzo wartościowe, o ile idzie za nim propagowanie szerokiego, antropologicznego rozumienia kultury, pokazującego, że przejawia się ona w każdej sferze życia. Staje się to jednak problemem, gdy jest wykorzystywane jako pretekst do pozyskiwania środków na działania, które nie mają wiele wspólnego z aktywnościami, jakie mają być wspierane w programie Ministra.

DZIAŁANIA NIEDOOKREŚLONE

Najczęściej wybieranym przez wnioskodawców zadaniem w programie Ministra było to, które określono jako *interdyscyplinarne lub skoncentrowane na wybranej dziedzinie sztuki, rozwijające kreatywność przy jednoczesnym zdobywaniu umiejętności*.

Zadecydowała o tym z pewnością ogólność tego zadania oraz zawarta w jego tytule

sugestia, iż można w nie wpisać w zasadzie każdy rodzaj aktywności. Pozostałe cztery zadania obecne w programie⁴ wymagały już bardziej wyspecjalizowanej wiedzy i doświadczeń, takich rodzajów kompetencji i umiejętności, które są dopiero w naszym kraju rozwijane, oraz działań nieszablonowych i przez to rzadko praktykowanych. Można przypuszczać, że większość podmiotów uprawnionych do składania wniosków w ramach programu Ministra tego typu umiejętnościami jeszcze nie dysponuje albo też woli realizować projekty niemające tak wyraźnie określonej specyfiki i grupy odbiorców. Może to też jednak oznaczać, że priorytety wyznaczone przez Ministerstwo nie odzwierciedlają najważniejszych różnicowań dotyczących myślenia o edukacji i animacji kultury obecnych wśród wnioskodawców, o których będzie jeszcze mowa, takich jak: położenie akcentu na edukację do sztuki lub na edukację sztuką; na kształcenie elitarne lub na wyrównywanie szans życiowych; na działania jednorazowe lub na systematyczną, długotrwałą pracę w tej samej społeczności. Dominacja wspomnianego priorytetu może też wreszcie wskazywać na to, że edukacja kulturowa jest rozumiana przede wszystkim jako sfera związana ze sztuką i jej tworzeniem – z koncentracją „na wybranej dziedzinie sztuki” i „zdobywaniu umiejętności” artystycznych.

ANIMACJA – ZAJĘCIE DLA KAŻDEGO?

W 3/4 spośród szczegółowo zanalizowanych wniosków wśród wykonawców znaleźli się między innymi artyści i artystki. W niemal połowie proponowanych projektów w grupie wykonawców znalazł się też przynajmniej jeden wykładowca akademicki lub naukowiec, podobnie jak wolontariusz oraz zawodowy instruktor zajmujący się kulturą, z kolei w co trzecim projekcie uczestniczył przynajmniej jeden nauczyciel. Oprócz tych głównych kategorii wykonawców w analizowanych wnioskach pojawiali się też kuratorzy i muzealni kustosze, dziennikarze, radcy prawni, bibliotekarki i bibliotekarze,

4 Były to kolejno: *zadanie integracyjne, oparte na współdziałaniu przedstawicieli różnych grup wiekowych i różnych środowisk; zadanie podnoszące kwalifikacje kadr kultury i rozwijające kompetencje w zakresie realizacji działań animacyjnych i edukacyjnych, zawierające komponent praktycznego wykorzystania nabytych umiejętności; zadanie rozwijające umiejętność świadomego, krytycznego i twórczego korzystania ze środków społecznego przekazu; zadanie obejmujące tworzenie, udostępnianie na jednej z wolnych licencji i pilotaż otwartych zasobów edukacyjnych z zakresu edukacji kulturalnej.*

producenci gier komputerowych i filmowi, osoby duchowne, terapeuci, psycholodzy, logopedzi, cyrkowcy, pirotechnicy, mistrzowie kuchni i sommelierzy itd. Tak duża różnorodność osób zaangażowanych w prowadzenie projektów animacyjnych i edukacyjnych wynika oczywiście z wielości form realizowania tych ostatnich. Wydaje się jednak, że wskazuje ona także na to, iż działania edukacyjne i animacyjne może prowadzić każdy, że aktywność tego rodzaju nie wymaga specjalistycznego doświadczenia i wiedzy, ale wystarczy do jej realizacji chęć dzielenia się swoją pasją, doświadczeniami zawodowymi lub osobowością. Istotnym pytaniem pojawiającym się w tym kontekście jest jednak to, czy animacja i edukacja kulturowa to profesje, czy zajęcia z ich zakresu powinny prowadzić wyłącznie osoby wyspecjalizowane w tego rodzaju aktywnościach, czy ich realizacja powinna wiązać się z jakąś formą certyfikacji niezbędnych umiejętności.

EDUKACJA I ANIMACJA JAKO SUPLEMENTY

Dla znaczącej liczby podmiotów działalność edukacyjna i animacyjna nie stanowi podstawowej formy aktywności, ale przeciwnie – jest tylko jednym z istotnych rodzajów działań albo dodatkiem do głównego nurtu działań. Wśród wnioskodawców w programie MKiDN, których przedstawiciele wzięli udział w badaniu sondażowym, zaledwie 14% cały swój budżet przeznaczony na działania merytoryczne lokuje w inicjatywy o charakterze animacyjnym i edukacyjnym. Świadczyć to może o dwu rzeczach: **po pierwsze** o tym, że coraz więcej instytucji niezwiązanych z działalnością animacyjną i edukacyjną dostrzega jej istotność i podejmuje aktywności jej poświęcone; **po drugie** o tym, iż w Polsce brakuje instytucji, które zajmowałyby się wyłącznie działaniami edukacyjnymi i animacyjnymi. Ten *suplementowy* charakter działań animacyjnych i edukacyjnych widoczny jest w strukturze zatrudnienia naszych respondentów. Dla bardzo wielu z nich działalność o charakterze animacyjnym i edukacyjnym albo jest dodatkowym zajęciem, albo wiąże się z koniecznością podejmowania innych aktywności zarobkowych. Niekoniecznie musi to świadczyć o tym, iż animacja i edukacja nie mogą być podstawą utrzymania się przy życiu (bo jest to działalność słabo opłacana, rzadko dająca stałe zatrudnienie itd.). Może to świadczyć też o tym, że praktyki tego rodzaju mają charakter samorealizacyjny, stanowią rodzaj pasji lub hobby, są podejmowane poza głównym nurtem aktywności zawodowej. Ta dodatkowa cecha animacji i edukacji

kulturowej jest jeszcze jednym wskaźnikiem tego typu aktywności oraz niskiego stopnia ich *profesjonalizacji*, i to nawet wówczas, gdy są realizowane przez wybitnych i doświadczonych animatorów i edukatorów.

OGROMNA ROZPIĘTOŚĆ HONORARIÓW

Istnieje ogromne zróżnicowanie wysokości honorariów, jakie otrzymują animatorzy i edukatorzy kulturowi za swoją pracę, a przede wszystkim – zróżnicowany jest udział tych honorariów w budżetach poszczególnych projektów: mogą one pochłaniać od kilku do niemal stu procent dotacji. Oznacza to, iż środowisko osób zajmujących się działalnością animacyjną i edukacyjną nie jest na tyle silne i jednorodne, by wypracować obowiązujące standardy wynagradzania za przygotowywanie i prowadzenie zajęć, wskazuje też ponownie na procesy metropolizacji i wielkie różnice między działaniami podejmowanymi w ośrodkach różnej wielkości. W rezultacie wysokość środków przeznaczanych na honoraria dla edukatorów i animatorów odzwierciedla zróżnicowania regionalne, jest zależna od typu instytucji organizującej projekt oraz od innych zmiennych, które mogą nie mieć wiele wspólnego z jakością i rezultatami wykonywanej pracy.

WYKONAWCA PRZYJEŹDZAJĄCY Z ZEWNĄTRZ

Analiza wniosków pokazuje, iż wśród wnioskodawców nie ma takich kategorii podmiotów, które w swoich aktywnościach edukacyjnych opierałyby się w głównej mierze na własnych zasobach i animatorach. Tego rodzaju tendencja może być traktowana jako pozytywna, o ile uznamy, iż instytucje należące do tych kategorii starają się wzbogacić swój program, że poszukują wybitnych edukatorów poza swoim zespołem, że obce jest im myślenie w kategoriach instytucjonalnych podziałów. Można jednak dostrzec w niej również pewne niebezpieczeństwa. Pierwsze wiąże się z tym, iż instytucje kultury składające wnioski o dofinansowanie projektów edukacyjnych stają się tylko miejscem ich realizacji, a nie faktycznym inicjatorem. Drugie wiąże się z przekształceniem instytucji kultury w rodzaj multiplexu, w którym toczy się niezwykle wartościowa działalność, ale który jest pozbawiony tożsamości, bo tę formują projekty realizowane przez zewnętrzne podmioty. Oba rodzaje niebezpieczeństw są oczywiście tylko potencjalne – można ich uniknąć,

funkcjonując jako aktywna strona tego rodzaju współpracy, samodzielnie dobierająca partnerów i kreująca trwałe ramy merytoryczne dla przedsięwzięć edukacyjnych.

WĄTPLIWOŚCI JAKO CECHA WSPÓLNA

Po przeprowadzeniu wywiadów z animatorami i edukatorami przychylamy się do stanowiska, iż tym, co łączy osoby zajmujące się animacją i edukacją kulturową, 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 rezygnowania z dogmatyzmu i pozwalanie sobie na niekonsekwencję – wszędzie tam, gdzie wymaga tego sytuacja wytworzona przez realizowane przedsięwzięcie. Nie mniej istotne jest też zauważenie, iż 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. 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 działanie znacznie lepiej przylega do rzeczywistości i daje większą szansę na bycie wśród uczestników projektów.

ANIMATOR JAKO POZYTYWNY WARIAT

Wiele z wywiadów pogłębionych, przede wszystkim jednak wykonanych studiów przypadków, wskazuje na niezwykle rozmach realizowanych przez niektóre z podmiotów działań, a także to, że prowadzą one mniej lub bardziej świadomą politykę animacyjną,

skoncentrowaną na wykorzystywaniu kultury jako efektywnego narzędzia społecznej aktywizacji, wzmacniania integracji społecznej, dowartościowywania tego, co ważne i twórcze, a zepchnięte na margines, walki ze społecznymi patologiami itd. Również godne uwagi jest to, że wiele tego typu działań realizowanych jest często w na wpół wolontariacki sposób, przy minimalnym wynagradzaniu i przy zgodzie na pracę w trudnych warunkach lokalowych, ekonomicznych, często jako praca ponad siły i niezwykle wyczerpująca. Potwierdza się w ten sposób stereotyp animatora jako *pozytywnego wariata*, bez reszty zaangażowanego w działania, które podejmuje, i to bez względu na koszty (osobiste, ekonomiczne), jakie aktywność ta z sobą niesie. Oznacza to z kolei, iż działalność animacyjna – choć w analizowanych przypadkach cechuje ją często wysoki poziom znawstwa, kompetencji i wiedzy – nie do końca jest profesją, ale raczej misją, praktyką niezwykle silnie splecioną z jednostkową biografią (choć już niekoniecznie z profesjonalnym przygotowaniem). To z kolei oznacza, przynajmniej w tym modelu, w którym animacja ma na celu przede wszystkim zmianę społeczną, iż jest ona rodzajem *choroby*, na którą można zapaść, a której sprzyjają unikatowe cechy osobowe, talenty, specyficzny niepokój popychający jednostki do poszukiwania swojego miejsca i do realizowania twórczych, ale też animacyjnych pasji. W słabszym ujęciu oznacza to, iż animacja kulturowa nie jest zajęciem dla każdego, ale raczej (jak w wypadku innych zajęć mających u swych podstaw służbę publiczną) – powołaniem. W mocniejszym ujęciu – animacja kulturowa jawi się jako zajęcie dla wybranych, dysponujących wieloma unikatowymi potencjałami, a przy tym godzących się na trudne warunki pracy, na podporządkowanie jej swojego życia osobistego, większości czasu i energii.

ANIMATOR JAKO PROFESJONALNY AMATOR

Inną ważną cechą osób realizujących analizowane przez nas w terenie przedsięwzięcia animacyjne i edukacyjne jest to, że w większości są one *profesjonalnymi amatorami*⁵. Nie oznacza to, że nie posiadają formalnych uprawnień do prowadzenia warsztatów czy

5 Określenie to i jego skrótowiec, czyli *pro-am*, zostało zaczerpnięte z książki Charlesa Leadbeatera i Paula Millera zatytułowanej *The pro-am revolution: how enthusiasts are changing our society and economy*, London, Demos, 2004.

zajęć edukacyjnych (w większości przypadków nimi dysponują), ale raczej iż to nie te uprawnienia inicjowały ich działania animacyjne. Przeciwnie – ich zdobywanie było konsekwencją wcześniej i nieformalnie urzeczywistnianych pasji. Podobnie jest z wiedzą i umiejętnościami – najpierw zdobywa się je w działaniu, doświadcza się ich na własnej skórze, a dopiero potem, i to nie zawsze, potwierdza się je certyfikatami zdobywanymi podczas studiów czy dodatkowych szkoleń. Taki model profesjonalizacji jest widoczny również w sposobie, w jaki animatorzy i edukatorzy dostosowują się do zmieniających się reguł funkcjonowania pola kultury i jego finansowania. Najpierw obecne są wola działania, chęci i pasja, a dopiero w drugiej kolejności zastanawianie się nad tym, jak je urzeczywistnić, skąd zdobyć środki. Doskonale to widać w odniesieniu do procesu pozyskiwania pieniędzy – nowe reguły dotowania (logika projektowa, granty) nie są w analizowanych w terenie przypadkach fetyszyzowane (choć bardzo często się o nich mówi; zdobywanie grantów nawet najbardziej alternatywni animatorzy traktują jako sukces potwierdzający wartość tego, co robią; niepowodzenia w tym procesie są zaś często racjonalizowane w kategoriach nowej formy dominacji centrum i metropolii, dyskryminujących prowincję i mało znanych wnioskodawców). Nie wymuszają też one ich działań ani nie są celem działania (choć słyszymy od nich o istnieniu wielu organizacji, które raczej szukają pomysłu na działanie pod grant niż grantu pod pomysł). Granty i projektowość są przez podmioty wybrane przez nas do badań terenowych traktowane raczej jako obiektywna rzeczywistość, do której należy się dostosować poprzez zdobywanie nowych umiejętności – pisanie wniosków, ich odpowiedniego formatowania, znajomości reguł obowiązujących w konkursach. To nie jest wiedza pozyskiwana podczas szkoleń, kursów, ale w praktyce, przez uczenie się na błędach. *Pro-am* jako figura opisująca animatora i edukatora odnosi się również do tego, że osoby te, nie do końca z własnej woli, są posiadaczami bardzo licznych i różnorodnych kompetencji: są księgowymi i specjalistami od public relations; psychologami i terapeutami, pracownikami socjalnymi, artystami, muszą się znać i na prawie, i na stolarce, i szyciu. Tego rodzaju rozległe kompetencje są niezbędne, bo lokalne pole kulturowe zazwyczaj pozostawia animatorów samym sobie, nie jest za bardzo zainteresowane tym, jak i w jakich warunkach coś jest przez kogoś zrobione, ale raczej, czy coś jest zrobione i jakie korzyści może przynieść lokalnej zbiorowości, która, poprzez publiczną dotację, finansuje (zazwyczaj w niewielkiej części) ich przedsięwzięcia. Tego rodzaju wielozadaniowość widoczna

jest nie tylko w przypadku organizacji pozarządowych, ale też niektórych instytucji kultury, zwłaszcza tych zatrudniających niewielką liczbę osób i działających w małych miejscowościach. Ta wielozadaniowość może być potraktowana jako cecha pozytywna, bo zwiększa zdolność adaptacyjną, czyni osobę lub instytucję przygotowaną na każdą możliwość, ale jest też niewątpliwie czynnikiem, który odciąga od właściwej, animacyjnej pracy, pochłania ogromną ilość czasu, często frustruje. Wskazane wyżej zjawiska oznaczają bowiem, że animator ma być często człowiekiem orkiestrą i – przede wszystkim – sprawnym i wszechstronnym organizatorem wszelkich działań. *Sprawnym organizator oraz menedżer kultury* – to również określenie najczęściej wybierane w badaniu sondażowym w odpowiedzi na pytanie o to, jak postrzegany jest animator w lokalnym środowisku. Jest to zatem **człowiek orkiestra** i **omnibus** oraz ktoś, kto potrafi poradzić sobie w każdej, nawet najbardziej niespodziewanej sytuacji.

ZESPOŁOWOŚĆ SKUPIONA WOKÓŁ LIDERA

Jeszcze jedna rzucająca się w oczy prawidłowość dostrzeżona w trakcie badań terenowych to zespołowy charakter pracy animacyjnej, ale zazwyczaj skupionej wokół osoby charyzmatycznego lidera. Część z analizowanych przez nas w terenie podmiotów świadomie rezygnuje z tego modelu na rzecz poziomych, ahierarchicznych, silnie demokratycznych struktur (zob. Fundacja UTU czy Teatr Brama w Goleniowie) lub stara się być parasolem, pod którym budowane są więzi poziome między partnerami organizacji w terenie (Stowarzyszenie Tratwa w Olsztynie), ale i tak w ich obrębie wyłaniają się nieformalni przywódcy, inicjujący większość działań, albo struktury te budowane są decyzją charyzmatycznego lidera. Jednocześnie, co warto podkreślić, analizowane przez nas podmioty (zwłaszcza NGO) nie są organizacjami w ścisłym tego słowa znaczeniu (choć spełniają one prawne kryteria bycia nimi), ale raczej (i również) wspólnotami złożonymi z osób, które są w nie zaangażowane nie tyle rolą zawodową, ile raczej całą osobowością. Jak się wydaje, taki model działania podmiotów realizujących zadania animacyjne nie jest przypadkowy, większość z nich to nie proste zbiorowości celowe, powołane do realizacji jakiegoś instrumentalnego celu, ale także wspólnoty wewnętrznie nagradzające, w których satysfakcję przynosi zarówno realizowanie doniosłego społecznego celu, jak i po prostu bycie z innymi, podobnie odczuwającymi świat osobami.

Animatorzy i edukatorzy dobrze wiedzą, że wykonywana przez nich praca nie należy do specjalnie prestiżowych ani intratnych, ale i to, że daje ona dużo satysfakcji płynącej z poczucia, iż można robić coś wartościowego, co silnie związane jest z kreacją, przebywaniem wśród innych, co rozwija i zachęca do rozwoju.

TEZA 3. EDUKACJA I ANIMACJA KULTUROWA JAKO OBSZAR NIEJEDNORODNY I DYNAMICZNY
POLE EDUKACJI I ANIMACJI KULTUROWEJ JEST BARDZO ZRÓŻNICOWANE, JEŚLI CHODZI
O PODSTAWOWE CELE I FILOZOFIĘ OBECNYCH W NIM DZIAŁAŃ ORAZ SPOSOBY MYŚLENIA ICH
WYKONAWCÓW. W PRZEDSIĘWZIĘCIACH REALIZOWANYCH NA CO DZIEŃ PRZEZ UCZESTNIKÓW
BADAŃ MOŻNA WYRÓŻNIĆ TRZY ZASADNICZE NURTY: EDUKACJĘ ARTYSTYCZNĄ, EDUKACJĘ
KULTURALNĄ ORAZ ANIMACJĘ KULTUROWĄ. OSOBNY, DODATKOWY OBSZAR STANOWI EDUKA-
CJA EDUKATORÓW – KSZTAŁCENIE TYCH, KTÓRZY MAJĄ SIĘ ZAJMOWAĆ WYMIENIONYMI WYŻEJ
DZIAŁANAMI. Z KOLEI PODMIOTY DZIAŁAJĄCE W OBSZARZE EDUKACJI I ANIMACJI KULTURY
MOŻNA PODZIELIĆ NA KILKA TYPÓW IDEALNYCH, TAKICH JAK ZAKORZENIENI PASJONACI,
METROPOLITALNI PROFESJONALIŚCI ORAZ STRAŻNICY KULTURY. SILNE ZRÓŻNICOWANIA WI-
DOCZNE SĄ TAKŻE W PROPONOWANYCH FORMACH I METODACH PRACY. PROGRAM EDUKACJA
KULTURALNA MKiDN JEST ZATEM BARDZO POJEMNYM PARASOLEM, POD KTÓRYM KRYJĄ SIĘ
GŁĘBOKIE RÓŻNICE W ROZUMIENIU I UPRAWIANIU PRZEDSIĘWZIĘĆ EDUKACYJNYCH I ANI-
MACYJNYCH, CZASEM WZAJEMNIE SPRZECZNE. JEDNOCZEŚNIE NIEKTÓRE Z NICH SĄ BARDZIEJ
DOMINUJĄCE NIŻ INNE, ALE TEŻ NIE STANOWIĄ ZAMKNIĘTYCH WYSP, LECZ PRZEPLATAJĄ SIĘ
Z SOBĄ NAWET W TYCH SAMYCH PRZEDSIĘWZIĘCIACH. BYĆ MOŻE ZASOBEM I SZANSĄ EDUKA-
CJI I ANIMACJI JEST CZERPANIE ZE SKŁADAJĄCEJ SIĘ NA NIĄ RÓŻNORODNOŚCI ORAZ ZWRACA-
NIE SIĘ KU LOKALNOŚCI I JEJ SPECYFICE, KTÓRE OBSERWUJEMY W WIELU PROJEKTACH.

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 grantowym MKiDN możemy znaleźć inicjatywy, których

cele 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 uznawane są za 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. Tym, co łączy poszczególne podmioty zajmujące się animacją i edukacją kulturową w Polsce, są przede wszystkim podobne problemy, z jakimi się one borykają. 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, iż pole animacji i edukacji kulturowej w tym względzie nie różni się zasadniczo od szerszego kontekstu społecznego, którego jest częścią.

ANIMATOR JAKO SPRAWNY ORGANIZATOR

Najważniejszą kompetencją animatora i tym, co łączy ludzi różniących się nieraz celami działalności, okazuje się – zgodnie z wynikami badań ankietowych – umiejętność *sprawnego działania*: pozyskiwania środków, zjednywania sobie ludzi, organizowania i tworzenia najrozmaitszych przedsięwzięć. Animatorzy to często przede wszystkim *organizatorzy, pasjonaci i menedżerowie kultury*, którzy realizują odmienne, czasem sprzeczne z sobą cele.

RÓŻNICA FILOZOFII I METOD PRACY

Zróznicowanie sposobów myślenia i działania edukatorów ujawnia się najpełniej tam, gdzie posługują się tymi samymi pojęciami, zupełnie inaczej je rozumiejąc. Dobrym przykładem jest kategoria warsztatu. Aż 90% aplikacji grantowych poddanych pogłębionej analizie proponuje pracę w formie warsztatu, jednak radykalnie różne są sposoby rozumienia tego, na czym taki warsztat ma polegać: w 40% przedsięwzięć chodzi

głównie o nauczanie, przekazanie z góry założonych treści lub umiejętności, podczas gdy w 35% – raczej o samodzielne odkrywanie czegoś nowego przez uczestników (pozostałe wnioski są niejednoznaczne); w prawie połowie analizowanych wniosków warsztat ma uczyć kompetencji artystycznych, podczas gdy w co czwartym – głównie lub wyłącznie kompetencji społecznych (pozostałe propozycje łączą oba te bieguny); w połowie projektów operuje się raczej starymi mediami, podczas gdy w 30% z nich – wyłącznie lub niemal wyłącznie nowymi (20% łączy oba rodzaje mediów).

ZAKORZENIENI, MIŁOŚNICY KULTURY, METROPOLITARNI PROFESJONALIŚCI

Wyodrębniliśmy trzy typy idealne osób zajmujących się animacją i edukacją kulturową w Polsce. Ich *idealność* polega na tym, że ani żadne z analizowanych przedsięwzięć, ani żaden z branż przez nas pod uwagę podmiotów nie reprezentują w pełni któregoś z tych trzech typów, a jedynie się do nich zbliżają lub od nich oddalają, łącząc w sobie elementy przynależące do każdego z nich. Równocześnie jednak te trzy typy wyznaczają w naszym przekonaniu przestrzeń, w obrębie której 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 alternatyw, przed którymi stają osoby podejmujące interesujące nas 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 ma tu miejsca na szczegółowe charakterystyki każdego z typów (odsyłam po nie do raportu częściowego z wywiadów telefonicznych), ale w największym skrócie można je przedstawić następująco:

- I. Zakorzenieni** – do tej grupy zaliczamy osoby i instytucje działające w danym środowisku od lat. To ludzie wywodzący się z określonego regionu lub tacy, którzy rozpoczęli w nim pracę dawno temu, czasem 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.

- II. 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 niego 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 kracja, a dokładniej ta jej forma, która przybiera postać sztuki.
- III. Metropolitarni profesjonalści.** Ten ostatni typ działań jest charakterystyczny wyłącznie dla podmiotów działających w największych miastach, w których pracują lub w których tworzą młode osoby. Nie oznacza to jednocześnie, iż wszystkie projekty urzeczywistniane w dużych miastach i przez młodych są realizowane przez *Metropolitarnych profesjonalistów*. 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, na przykład: wykorzenienie i specyficzny kosmopolityzm (nie objawia się on koniecznie obojętnością wobec własnego narodu czy miasta, ale raczej w przekonaniu, iż granice – państw, kulturowe, językowe, obyczajowe – nie są jakkolwiek 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 itd.

KLASYCZNY TRÓJPODZIAŁ CELÓW I DOMINUJĄCE MOTYWACJE DZIAŁAŃ

Przeprowadzone przez nas wywiady pokazują obecność w myśleniu respondentów oraz w faktycznie realizowanych działaniach w polu edukacji i animacji kulturowej dobrze znanego trójpodziału dzielącego je na obszary: *edukacji artystycznej*, *edukacji kulturalnej* i *animacji kultury*. Tego rodzaju dystynkcje są powszechnie znane (również naszym

rozmówcom, którzy często się do nich odwoływali), ale też bardzo problematyczne, ponieważ separują świat edukacji i animacji na osobne nurty, podczas gdy wiele faktycznie realizowanych przedsięwzięć przecina je w poprzek, zaprzecza ich zasadności, wskazuje na sposoby wiązania różnych, pozornie odrębnych, form działań animacyjnych i edukacyjnych. Dlatego poniżej nie rekonstruujemy dokładnie wymienionych wyżej obszarów (taką rekonstrukcję można znaleźć w raporcie z drugiego etapu badań), lecz podsumowujemy najważniejsze motywacje do działania widoczne w wielu różnych poddanych analizie wnioskach grantowych, przedsięwzięciach oraz wypowiedziach.

1. Edukowanie do sztuki i (przy okazji) zmiana społeczna. W polu animacji i edukacji bardzo silna jest obecność odwołań do sztuki, rozumianej zarówno jako sfera, do której się edukuje, jak i narzędzie realizacji innych celów. Najczęściej pojawiającym się problemem, na który mają odpowiadać projekty edukacyjne i animacyjne, w poddanych analizie wnioskach grantowych jest słaba oferta kulturalna w regionie oraz brak zainteresowania kulturą i sztuką (ponad 60% aplikacji), a w dalszej kolejności – także brak wiedzy na temat sztuki, nieumiejętność korzystania z niej, brak wystarczającej wiedzy i kompetencji, by kontakt z nią był pełnowartościowy. 3/4 proponowanych przedsięwzięć ma na celu między innymi wyposażenie uczestników w kompetencje artystyczne i twórcze oraz/lub poszerzenie wiedzy o sztuce i zainteresowanie nią. Analiza wniosków pokazuje też, iż dopiero w drugiej kolejności działania z zakresu edukacji kulturalnej kierowane są do osób zupełnie niezainteresowanych sferą artystyczną, częściej zaś do tych, które są uczestnikami zajęć artystycznych, miłośnikami sztuki, lub tych, które już ją tworzą jako amatorzy lub profesjonaliści. 90% uczestników badań sondażowych wskazuje z kolei na definiowanie animatora kultury jako *człowieka zachęcającego do uczestnictwa w kulturze*. Dodatkowo, jak sugerują wywiady pogłębione, celem wielu edukatorów i animatorów okazuje się wypełnienie luki wynikającej ze słabości edukacji dotyczącej kultury i sztuki w szkołach podstawowych, gimnazjalnych i średnich. Silna obecność pola sztuki w analizowanych przez nas propozycjach działań wyraża się też w tym, że w 3/4 spośród szczegółowo zanalizowanych wniosków grantowych wśród wykonawców znaleźli się między innymi artyści i artystki. Mówiąc najogólniej, edukacja i animacja kulturowa są przez wielu wnioskodawców rozumiane jako przede

wszystkim środki edukowania do sztuki, a nie poprzez sztukę. Jednocześnie jednak w aż połowie z nich można odnaleźć wskazanie na chęć mierzenia się z takimi problemami, jak deficyty kapitału społecznego i słabe więzi społeczne, a w 2/3 proponowanych przedsięwzięć planuje się wyposażać uczestników w kompetencje społeczne – empatię, zdolności do działania na rzecz innych oraz dobra wspólnego, umiejętności komunikacyjne itd. Problem polega na tym, że skutki społeczne rzadko są poddawane głębszej refleksji, a często dodawane do działania jako efekt automatyczny, oczywisty lub pożądaný przez grantodawcę. Skutkuje to tym, że społeczne rezultaty działań zainicjowanych przez edukatorów/animatorów wielokrotnie ich zaskakują – zarówno samym faktem, iż się pojawiają (bowiem nieraz nikt ich na poważnie nie planował), jak i swoim charakterem. Jednocześnie, co niezmiernie ważne, istnieje też bardzo wiele podmiotów, które dostrzegając różnice pomiędzy różnymi typami działań edukacyjnych i animacyjnych, nie fetyszyzują żadnych z nich, ale używają ich w sposób taktyczny, tak aby jak najbardziej efektywnie realizować zakładane cele społeczne.

2. **Żeby się coś działo...** Urzeczywistnienie tego celu, charakterystycznego przede wszystkim dla modelu działań *Miłośników kultury* oraz podmiotów z mniejszych miejscowości, 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*, twórcy rozpoznawalni i uznawani, choć niekoniecznie popularni. *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 chwalebny przeszłość) slogan *trafiania ze sztuką pod strzechy*, to jednocześnie trudno odmówić im też pasji, zaangażowania, wiary w sensowność tego rodzaju działań.
3. **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 artystycznych kompetencji uczestników projektu poprzez opakowanie treści uznawanych za trudne, nieznane lub niechciane tym, co łatwe, znane i atrakcyjne. Jej obecność jest wyrazem tego, że wielu edukatorów i animatorów pogodziło się z faktem życia w *spopularyzowanej rzeczywistości*, że przyjmują jej reguły, ale też że próbują je wykorzystać do innych celów niż reprodukcja systemu. Polega to przede wszystkim na prowadzeniu swego rodzaju taktycznej rozgrywki, w której wykorzystuje się mało wartościowe zdarzenia kulturalne, imprezy, spotkania po to, aby zapoznać 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 *nie-widzialne*, 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.

- 4. Animowanie lokalnej społeczności.** Jak powiedziano wcześniej, wielokrotnie mamy do czynienia z próbami podejmowania dość standardowych działań z zakresu edukacji kulturalnej lub artystycznej, które umieszcza się w nowej ramie, czyniącej tego typu aktywności społecznie użytecznymi, i to pomimo że ich cele, forma, problem, który usiłują rozwiązać, wskazują, iż są one użyteczne raczej dla wąsko rozumianej sfery kultury związanej ze sztuką. Dlatego warto wyróżnić osobny i rzadszy rodzaj uprawiania animacji i edukacji, który można określić właśnie jako animację kulturową, rozumianą jako systematyczna, długotrwała i pogłębiona praca w lokalnej społeczności, mająca na celu przede wszystkim zmianę społeczną i uaktywnienie drzemącego w niej potencjału, zasobów, talentów. 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 ich uczestników, przy czym nacisk położony jest 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 *doenergizowaniem*. Polega ono przede wszystkim na dodawaniu wartości temu, co już lokalnie istnieje, i intensyfikowaniu potencjałów jednostek, z którymi się pracuje, w tym 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. Na poziomie wniosków grantowych taką formę pracy animacyjnej proponuje się w co czwartym z nich, natomiast w badaniu sondażowym jest to podstawowa forma rozumienia swojej pracy przez od kilkunaśtu do dwudziestu kilku procent uczestników, choć pojawia się jako mniej rozwinięty i istotny element działań także w przedsięwzięciach innych animatorów.

5. **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 rywalizacyjnym charakterze), z drugiej zaś deficyty sprawstwa (a więc brak przekonania, iż można cokolwiek zmienić, że nasze działania mają jakikolwiek wpływ na rzeczywistość), to uważają oni, iż głównym celem działań animacyjnych i edukacyjnych jest wyprowadzanie jednostek z zamkniętych na innych przestrzeni prywatnych i prowokowanie spotkań owocujących współpracą, której skutki wzmacniają poczucie sprawstwa. Integracja jest tu zatem traktowana jako lekarstwo na wykluczające deficyty sprawstwa.

DUŻA DYNAMIKA EDUKACJI/ANIMACJI I EWOLUCJA SPOSOBÓW ROZUMIENIA KULTURY: ZWROT KU LOKALNOŚCI

Heterogeniczność świata edukacji i animacji kulturowej i trudności ze zdefiniowaniem jego granic wzmaga dużą dynamikę przemian zachodzących w tym obszarze, odpowiadająca dużej dynamice współczesnej kultury. W innych miejscach raportu wskazujemy

na napięcia, które z tego wynikają, tu natomiast – na jeden z dominujących trendów przemian analizowanego pola, który sprzyja podtrzymywaniu jego zróżnicowania. Polega on na dwóch rodzajach przeobrażeń. Po pierwsze, na przechodzeniu od wąskich, wartościujących sposobów rozumienia kultury do tych szerokich, antropologicznych, ale korygowanych i ograniczanych na różne, wskazane w raporcie, sposoby. Po drugie, na dostrzeżeniu, iż istotnym aspektem kultury są dziedzictwo i lokalność. Sporo naszych rozmówców traktuje bowiem dziedzictwo lub lokalność jako coś, co nas formuje i czego przeobrażanie, praca nad i z nim, może być jednym z najważniejszych aspektów zmiany społecznej. Choć koncentracja na tym, co było, i na tym, co lokalne (w tym na tym, co narodowe), rodzi niebezpieczeństwo zamykania się w kręgu tego, co bliskie, a poprzez to kontrolowalne poznawczo, 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 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 – należy traktować pozytywnie. Są one bowiem przekonującymi dowodami na to, iż sfery animacji i edukacji kulturowej żyją, że obecne są w ich obrębie autorefleksja i autokrytycyzm, wymuszające przeobrażenia tych praktyk, podejmowanie prób dostosowania ich do zmieniających się sytuacji społecznych i kulturowych.

Oczywiście zwrot ku lokalności może po części wynikać również z innego zjawiska: często obecnego w polityce władz lokalnych nacisku na promowanie lokalnych walorów na potrzeby rozwoju turystyki, który nieraz kłóci się z logiką pracy animacyjnej i instrumentalizuje miejscowe dziedzictwo.

Ponadto tym, co ogranicza omawiane wyżej tendencje, często jest myślenie neokolonialne i przekonanie, zgodne z którym na prowincji „nic się nie dzieje”, dopóki nie

sprowadzimy na nią pomysłów, ludzi i sposobów życia z większych ośrodków. Tym, co sprzyja rozwojowi opisanych wyżej tendencji, są przedsięwzięcia przełamujące napięcie między ludycznością a elitarnością, umiejętnie przekształcające lokalne zasoby – pamięć zbiorową, sprawności techniczne, zdolność do improwizowania, wiedzę kulinarną czy inne rodzaje ludzkiego potencjału – w wartość i tworzywo wydarzeń o wysokiej jakości, równie dalekich od niskiej klasy festynu co tzw. ambitnej sztuki.

Mnożące się sytuacje, w których punktem odniesienia dla działań animacyjnych i edukacyjnych nie jest kultura narodowa, ale raczej kultura małej, lokalnej zbiorowości, w której obrębie się działa, problematyzują sens prowadzenia działań i programów, których celem jest dbanie o narodowe dziedzictwo kulturowe. Wielu naszych rozmówców jest zdania, że 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, iż 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 kończąc na tych rodzinnych. Kulturę narodową postrzega się też jako podstawowe źródło homogenizacji kulturowej, zabójczej dla tego, co lokalne, ale też, paradoksalnie, jako jedyną instancję, która poprzez systemowe działania, programy dotacyjne, może wspierać starania lokalnych zbiorowości nakierowane na ratowanie tego, co dla nich specyficzne.

Zwrot ku lokalności widoczny jest też w tym, jak niektórzy nasi rozmówcy – zwłaszcza jednak ci uprawiający animację jako pogłębioną, systematyczną pracę z tymi samymi ludźmi – 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 przeobrażanie (się) jest małym krokiem w kierunku uruchomienia procesu społecznych zmian. Taka logika działania, produkująca mało spektakularne rezultaty 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 bezpośrednie doświadczalne efekty działań są niezwykle istotne jako forma, w jakiej uzasadniają one swoją społeczną przydatność.

TRUDNOŚCI ZE ZDEFINIOWANIEM ROLI ANIMATORA

Uczestnicy badań rzadko dostarczają takiej definicji uprawianej przez siebie działalności, która ograniczałaby ją do wyraźnie określonej roli. Także w badaniach ankietowych najczęściej wskazują jednocześnie kilka odmiennych ról i celów, które mają się zawierać w pracy animacyjnej. Można to po części tłumaczyć, wspominanymi już wyżej, słabą profesjonalizacją tego rodzaju działalności oraz trudnymi warunkami pracy zmuszającymi animatora do bycia człowiekiem orkiestrą, ale konieczne jest też zwrócenie uwagi na daleko posuniętą kontekstualność scenariusza tej roli. Niepewność dotycząca tego, kim jest animator, to kolejny wskaźnik pokazujący, jak bardzo wewnątrz zróżnicowane jest pole animacji i edukacji kulturowej, oraz dużej dynamiki przemian w dziedzinie kultury i edukacji/animacji. Rodzi to również niebezpieczeństwo formatowania różnorodności edukacji/animacji przez nieuwzględniające jej, zbyt wąskie reguły prawne, regulaminy konkursów grantowych czy oczekiwania władz miejskich. Ważne jest, aby programy grantowe i wyodrębniane w nich priorytety były dostosowane do specyfiki najważniejszych nurtów faktycznie obecnych w animacji i edukacji kulturowej. Akcentując konieczność dostrzeżenia różnorodności pracy animacyjnej i edukacyjnej, można jednocześnie postawić tezę, że równie złe jak zacieranie tych podziałów jest ich wzmacnianie. **Optymalnym modelem wydaje się sytuacja, w której równolegle rozwija się wiele nurtów działań animacyjnych i edukacyjnych, z których każdy jest rodzajem *domu*, ale z szeroko otwartymi drzwiami i oknami.** Oznacza to, iż każdy z tych nurtów powinien strzec swojego obszaru i dbać o zachowanie własnej tożsamości, ale jednocześnie być też z definicji otwarty na wymianę z innymi *domostwami* i traktować je jako potencjalnie istotne źródła inspiracji oraz miejsca, w których może być obecny.

TEZA 4. EDUKACJA I ANIMACJA JAKO DOMENA DZIAŁAŃ JEDNORAZOWYCH LUB AKCYJNYCH DOMINUJĄCE FORMY PRACY EDUKACYJNEJ/ANIMACYJNEJ PROPONOWANE PRZEZ WNIO-SKODAWCÓW MAJĄ CHARAKTER JEDNORAZOWY I AKCYJNY. NIE DO KOŃCA JEST TO JEDNAK ZAMIERZONE PRZEZ SAMYCH ANIMATORÓW I EDUKATORÓW, ALE CZĘSTO WYNIKA RACZEJ ZE SPECYFIKI KONTEKSTU, W JAKIM FUNKCJONUJĄ.

Świadczą o tym dwa podstawowe rodzaje ustaleń poczynionych w trakcie badań.
Pierwszy z nich dotyczy temporalnej logiki realizowanych przedsięwzięć:

OD JEDNORAZÓWEK DO WIELOLATEK

Tym, co różnicuje projekty animacyjne i edukacyjne, nie jest tylko czas ich trwania, ale również ich logika temporalna. 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 silnie bazujących na doświadczeniach poprzednich; drugi biegun tej osi zawiera zaś takie działania, które są kontynuowane 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.

CYKLICZNE PAKIETY

Najczęściej spotykaną formą ciągłości jest dodatkowo 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 po-

krewnych, jak przeglądy, konkursy, gale, festyny), na które składają się serie wydarzeń skumulowanych w krótkim okresie. Popularną strategią jest też sklejanie 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*.

OGRANICZONE ZASTOSOWANIA AKCYJNOŚCI

Logika temporalna przedsięwzięć edukacyjnych i animacyjnych nie jest przy tym tylko ich technicznym aspektem. Przeciwnie – stanowi reprezentację tego, w jaki sposób myśli się o działaniach animacyjnych i edukacyjnych. Kiedy mają one odgrywać wyłącznie rolę inicjującą, budować zainteresowanie ofertą instytucji albo pełnić funkcję ozdobi-ka lokalnego święta – jednorazowość (i towarzysząca jej kumulacja wysiłków i zdarzeń w bardzo krótkim okresie) wydaje się istotnym narzędziem. Gdy jednak chodzi o zmianę społeczną, wzmacnianie lokalnych tożsamości – wówczas jednorazowość przedsięwzięć zwykle się nie sprawdza, realizacja takich celów wymaga bowiem długotrwałej, rozciągniętej na lata, systematycznej pracy z tą samą grupą osób.

GRANTOZA I JEJ WPŁYW NA JAKOŚĆ DZIAŁAŃ

Większość analizowanych przez nas przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych jest realizowana na podstawie krótkoterminowych grantów (1–2-letnich, a dodatkowo zakładających często skumulowanie wysiłków w kilku dniach/tygodniach lub miesiącach roku), co znacząco wpływa na jakość działań, wykluczając te, które wymagałyby ciągłości, długotrwałości, by mogły przynosić pożądane skutki. Projektowość jest krytykowana przez wielu uczestników naszych badań jako rodzaj uniwersalnego reżimu, w którego obrębie toczą się dziś działania animacyjne i edukacyjne, często z bardzo konkretnych powodów. Do najważniejszych z nich należą: **brak kontroli nad tym, co się robi** (ośrodek tej kontroli jest bowiem umiejscowiony 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); **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 skutkuje przypadkowością działań i ich losową jakością, bo trudno sobie wyobrazić przygotowanie jednocześnie kilkunastu równie dobrych aplikacji grantowych oraz stworzenie z nich spójnej całości; **marnotrawienie środków grantowych** – wynikające przede wszystkim z powyżej zdefiniowanych strategii dostosowawczych oraz z tego, że 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, zarówno w skali kraju, jak i w skali lokalnej, dominuje najczęściej od kilku do kilkunastu 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 inne podmioty; **brak szans na poprawę jakości projektów** – grantozna nie pozwala na korygowanie popełnianych błędów, bo faworyzuje działania o charakterze jednorazowym i krótkotrwałym, zwłaszcza że zwykle słaby nacisk kładzie się na merytoryczną ewaluację zrealizowanych działań; **brak konsekwencji** – polegający na tym, że grantodawca nie jest zainteresowany podtrzymywaniem wartościowych i ważnych dla lokalnej społeczności przedsięwzięć, które sam w przeszłości sfinansował, nie ma też wiedzy na temat tego, które z nich okazały się wartościowe, a które niekoniecznie.

Drugi rodzaj ustaleń dotyczy formy działań edukacyjnych i animacyjnych:

WARSZTATY JAKO PUSTY, UNIWERSALNY WYTRYCH

Podstawową formą realizacji projektów edukacyjnych i animacyjnych jest warsztat: odnaleźliśmy ją w 269 wnioskach grantowych spośród 300, które zostały poddane pogłębionej analizie. W większości przypadków zakładano co prawda wielokrotne albo cykliczne prowadzenie tego rodzaju zajęć, ale z analizowanych aplikacji często trudno jest wywnioskować, czy uczestnicy tych spotkań to te same osoby czy też nie. Pytanie

to jest o tyle istotne, że choć jednorazowe działania edukacyjne mogą służyć wzbudzeniu zainteresowania twórczymi działaniami, popularyzować je, to już z pewnością nie są efektywną metodą kształtowania kompetencji kulturowych i społecznych, wyposażania uczestników w nowe umiejętności i wiedzę. Pojęcie *warsztatu* stało się synonimem niemal każdej formy działań, która opiera się na pracy z grupą ludzi, choć okazuje się, że w różnych przedsięwzięciach kryją się pod tym słowem zupełnie inne formy, metody i filozofie pracy, a jednocześnie często nie wiadomo z kolei, co się pod nim kryje, i to nawet wówczas, gdy zapoznamy się z treścią wniosku grantowego. Na zróżnicowanie charakteru warsztatów wskazujemy też w tezie 3.

RYWALIZACJA I KULTURA EVENTU

Kolejnymi po warsztacie wymienianymi we wnioskach formami działań edukacyjnych są te, których cechą wspólną jest jednorazowość i rywalizacyjny charakter: festiwale oraz konkursy i olimpiady. Takie kategorie działań edukacyjnych są niewątpliwie potrzebne jako kontekst, w jakim pokazuje się dokonania twórcze różnych kategorii jednostek i środowisk, ale uczynienie ich główną formą edukacji kulturowej wspiera ekspansję tego, co określa się mianem „kultury eventu”. Składają się na nią spektakularne, lecz jednorazowe działania przyciągające masową publiczność, ale też zastępujące organiczne, systematyczne formy prezentowania kultury. Jednorazowość, masowość czy konkursowy charakter działań są pożądanymi cechami projektów wówczas, gdy myślimy o tych ostatnich w kategoriach medialnej widzialności. Takiemu myśleniu o edukacji kulturowej często sprzyja też sposób postrzegania kultury z perspektywy polityki, a także logika wnioskowania o granty i wskaźniki ilościowe, jakich wymaga się od wnioskodawców. Wydarzenia o charakterze wielkiego pokazu czy konkursu są natomiast znacznie mniej odpowiednie, jeśli zależy nam na osiągnięciu rezultatów o głębszym i trwałszym charakterze.

ZJAWISKO RZADKIE: SYSTEMATYCZNA I DŁUGOTRWALA ANIMACJA SPOŁECZNOŚCI

Prawie cztery razy rzadziej niż po warsztaty wnioskodawcy sięgali po metody animacyjne, a więc po systematyczne, ciągłe działania zakorzenione w lokalnej społeczności

i mające na celu uaktywnienie drzemających w niej potencjałów. Wynik ten nie wydaje się zaskakujący, o ile dostrzeżemy, iż aktywność tego rodzaju ma charakter mało spektakularny, bardzo często nie przynosi widzialnych, twardych efektów, wymaga całkowitego poświęcenia się jej ze strony animatorów. Bardzo trudno jest więc uzasadnić jej doniosłość, opierając się na współcześnie dominujących kryteriach, leżących również u podstaw rozdzielania środków na kulturę, zwłaszcza na poziomie lokalnym, samorządowym. Jak wspomnieliśmy wcześniej, wśród wnioskodawców nie ma takich kategorii podmiotów, które w swoich aktywnościach edukacyjnych opierałyby się wyłącznie na własnych zasobach. W tym wypadku oznacza to, iż działalność edukacyjna ma charakter nieciągły i akcyjny, realizowany od jednej wizyty zaproszonego gościa do kolejnej.

FESTIWALIZACJA

Wszystkie opisane wyżej zjawiska prowadzą do festiwalizacji. Polega ona 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 i ważną. Imprezy te są również kosztowne, a więc często zasysają lwią część środków przeznaczonych na finansowanie kultury przez samorządy, a tym samym odbierają je tym podmiotom, które prowadzą mniej spektakularną, ale być może istotniejszą w długiej perspektywie czasowej, działalność animacyjną i edukacyjną. Grantodawcy i grantobiorcy są połączeni rodzajem *milczącej umowy*, która sprawia, iż obie strony oddają się działaniom pozornym. Ci pierwsi udają, iż 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 celów 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 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 kolejnych edycjach konkursu w większym stopniu zapewniać ciągłość finansowania tym przedsięwzięciom, które okazały się wartościowe. 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 oraz wartościowsze artystycznie.

MASOWOŚĆ

Na dominację festiwalizacji, akcyjności i jednorazowości wskazuje też to, że wśród wniosków złożonych w programie Ministra dominują te, w których mają być dotowane działania skierowane do więcej niż 100 osób (prawie 60%), prawie zaś nieobecne są te, w których odbiorcą są małe grupy jednostek (20% wniosków stanowią te, w których odbiorcą działań ma być mniej niż 50 osób). Warto też zwrócić uwagę, iż działania masowe są preferowane w prawie każdej kategorii wnioskodawców. W tradycyjnym i festiwalowym sposobie myślenia o animacji i edukacji kulturowej miarą ich skuteczności jest masowość tego rodzaju działań. Taki sposób myślenia przejawia się między innymi w przekonaniu, że najlepszym wskaźnikiem jakości działania instytucji kultury jest jej efektywność mierzona liczbą widzów i sprzedanych biletów oraz niski koszt organizowanych przedsięwzięć w porównaniu z liczbą widzów, co wynika też z mechanizmów, na których oparte jest funkcjonowanie władz samorządowych.

TEZA 5. PROBLEM Z UCZESTNIKAMI

DZIAŁANIA ANIMACYJNE I EDUKACYJNE, TAKIE JAK TE PROPONOWANE I FINANSOWANE W PROGRAMIE MKiDN, SĄ KIEROWANE DO SZEROKIEJ GRUPY ODBIORCÓW: DOMINUJĄ WŚRÓD NICH „NORMALSI”, ALE CZĘSTO POJAWIAJĄ SIĘ TEŻ OSOBY SPOŁECZNIE WYKLUCZONE, JAK RÓWNIEŻ UPRZYWILEJOWANE; DOMINUJĄ MŁODZIEŻ I DZIECI, ALE SPOTKAMY TEŻ CZĘSTO DOROSŁYCH, A W SZCZEGÓLNOŚCI – SENIORÓW; DOMINUJĄ OSOBY UWAŻANE ZA INTERESUJĄCE SIĘ SZTUKĄ, ALE W CO TRZECIM WNIOSKU ODBIORCAMI DZIAŁAŃ SĄ OSOBY NIEMAJĄCE Z TĄ DZIEDZINĄ NIC DO CZYNIEŃIA ITD. TO ZRÓŻNICOWANIE JEST ŚWIADCTWEM ZARÓWNO WIELKICH WEWNĘTRZNYCH ZRÓŻNICOWAŃ POLA EDUKACJI I ANIMACJI, JAK I TEGO, ŻE TEGO TYPU DZIAŁANIA CZĘSTO ADRESUJE SIĘ DO SZEROKIEGO I BARDZO OGÓLNIE ZDEFINIOWANEGO GRONA ODBIORCÓW. WYNIKA TO ZARÓWNO Z CHĘCI ZWIĘKSZENIA SZANS NA OTRZYMANIE GRANTU, JAK I Z DEFICYTÓW WIEDZY O POTENCJALNYM ODBIORCY ORAZ Z BRAKU KOORDYNACJI POMIĘDZY POSZCZEGÓLNYMI DZIAŁANAMI ANIMACYJNYMI I EDUKACYJNYMI.

Świadczą o tym następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

RÓŻNICE W ZAKRESIE SZANS ŻYCIOWYCH I ZAINTERESOWANIA SZTUKĄ

Najwięcej projektów edukacyjnych obecnych w analizowanych przez nas wnioskach skierowano do osób, których szanse życiowe są uznawane za najbardziej powszechne i traktowane jako „normalne”. Druga pod względem częstości występowania we wnioskach kategoria odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych to wykluczeni. Trzecia kategoria odbiorców, najmniej liczna, ale obecna w 1/4 zanalizowanych przez nas wniosków, to osoby w pewien sposób uprzywilejowane: dysponujące talentami, posiadające już pewne umiejętności tworzenia, wywodzące się ze środowisk artystycznych, prowadzące zajęcia edukacyjne dla innych itd. Takie proporcje występowania poszczególnych kategorii społecznych w roli potencjalnych odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych z jednej strony wiążą się z tym, iż projekty tego rodzaju są traktowane jako pełniące kilka różnych funkcji: od „twórczego zajęcia czasu, poprzez wyrównywanie szans życiowych, aż po stałą formę podnoszenia i rozwijania kompetencji kulturalnych, talentów i uzdolnień artystycznych. O tym ostatnim zjawisku świadczy także fakt, że w aż połowie przeanalizowanych przez nas wniosków wśród odbiorców znaleźli się

półprofesjoniści – osoby amatorsko zajmujące się już jakimś rodzajem aktywności – a w większości aplikacji wskazywano na potencjalnych uczestników jako na osoby zainteresowane sztuką. Jednocześnie trzeba też zauważyć, iż spory odsetek instytucji proponuje działania, w których poszczególne wymienione wyżej kategorie ludzi nie są traktowane jako osobne, wymagające specjalnego sposobu traktowania. Przeciwnie, w wielu wnioskach proponuje się takie formy działań edukacyjnych, które są skierowane jednocześnie do różnych kategorii osób.

OD NAJMŁODSZYCH DO NAJSTARSZYCH; DOROŚLI NA WIDOWNI

Najczęściej wymienianą we wnioskach kategorią bezpośrednich odbiorców działań edukacyjnych jest młodzież, w drugiej kolejności – dzieci oraz osoby dorosłe, w trzeciej – osoby starsze. Tego typu proporcja odbiorców działań edukacyjnych, do których swoje projekty kierują wnioskodawcy, wydaje się zgodna ze stereotypowym wyobrażeniem o edukacji kulturowej – jest ona skierowana przede wszystkim do tych, którzy nadal nabywają podstawowe kompetencje i umiejętności, a więc do ludzi młodych. Jednocześnie w większości projektów zakłada się, że będą one miały głośniejszy oddźwięk społeczny, czego wyrazem jest to, iż nieco inaczej rzecz się ma z pośrednimi odbiorcami projektów edukacyjnych – tu najczęściej pojawiają się osoby dorosłe, a dopiero potem młodzież, dzieci oraz osoby starsze. Ta drobna zmiana w stosunku do sposobu, w jaki rozkładają się relacje pomiędzy poszczególnymi kategoriami odbiorców bezpośrednich, jest w pełni zrozumiała, o ile uznamy, iż pośrednimi uczestnikami projektów edukacyjnych – najczęściej jako widzowie końcowych pokazów dokonań, gal, festiwali – są rodzice dzieci i młodzieży uczestniczących w warsztatach, zajęciach animacyjnych itd., a także mieszkańcy miejscowości, w której realizowany jest projekt. Pogłębiona eksploracja wybranych projektów każe jednak zadać pytanie, na ile taki powszechny udział społeczny jest raczej deklaracją wymuszoną przez system liczbowych wskaźników wykonania projektu oraz w jakim stopniu tego typu kontakt z działaniem edukacyjnym/animacyjnym powoduje jakieś trwałe efekty.

BRAK KOORDYNACJI

Inicjatyw animacyjnych i edukacyjnych jest dziś bardzo dużo, w różnych sferach życia, ale nie 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.), z drugiej zaś sprawia, iż na mapie potencjalnych aktywności tego rodzaju pojawia się wiele białych plam. Należą do nich przede wszystkim: nieobecność systematycznych działań z zakresu edukacji kulturowej w szkołach; brak dobrych propozycji zajęć edukacyjnych i animacyjnych dla dorosłych; deficyty prób wykorzystywania innych niż sztuka narzędzi interesujących nas tu praktyk itd. 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 i konkutowanie jako podstawowe cechy opisujące relacje międzyludzkie.

TRUDNOŚCI Z ANIMOWANIEM WYKLUCZONYCH SPOŁECZNIE

Jednym z częstych i ważnych priorytetów grantowych jest wspieranie środowisk zagrożonych wykluczeniem społecznym i mających niskie kapitały. Choć instytucje kultury, podobnie jak organizacje pozarządowe, często uznają ten cel za słuszny – a dodatkowo skłaniane są do jego realizacji przez priorytety konkursowe – jest to dla nich szczególnie kłopotliwa kategoria uczestników i często okazuje się, że są nieprzygotowane do tego, aby z nimi pracować. Nieraz skutkuje to fikcyjnością działań skierowanych do tzw. środowisk defaworyzowanych oraz traktowaniem ich z niechęcią. Badania sugerują, że stworzenie

wspólnego działania z osobami z takich środowisk, które będzie odpowiadało ich potrzebom i sposobom myślenia, wymaga spełnienia jednocześnie kilku istotnych kryteriów, takich jak: cierpliwe wypracowanie wspólnego przedmiotu zainteresowania, który będzie pochodził ze świata uczestników, od nich samych i ich zasobów; prowadzenie działań przez osobę, która nie będzie pochodzić z zupełnie innego środowiska społecznego niż uczestnicy i która będzie przez nich uważana za autentyczną; ustalenie wyraźnych ram i reguł działania między prowadzącym a uczestnikami; brak kolonizacyjnych zakusów ze strony realizujących projekty, objawiających się na przykład w próbach narzucenia swoich systemów wartości, sposobów ekspresji czy kategoryzowania dóbr kulturowych itd.

FANTOMOWOŚĆ ODBIORCY

Gdy analizuje się materiały z badań terenowych w tych ich częściach, w których dotyczą one klasycznych instytucji kultury, uderza brak podstawowej wiedzy na temat osób, do których działania się kieruje, a więc na temat lokalnej zbiorowości, odbiorców. Nasi rozmówcy stosują wobec tej niewiedzy dwie strategie. Pierwszą jest „rozpoznanie bojem”, czyli metoda prób i błędów, która jednak, jak sami przyznają, jest o tyle zawodna, że gusta i potrzeby odbiorców się zmieniają, co sprawia, iż trudno jest zawsze liczyć na powtórny sukces czegoś, co raz się udało. Drugą jest stawianie na to, co sprawdzone, a więc popularne, ludyczne, co ma zazwyczaj niski poziom artystyczny albo jest tak „złe, że aż dobre”, przynosi zabawę, chwilę wytchnienia i dystansu do codzienności, albo na to, co *niezaskarżalne* – tradycyjną edukację artystyczną (zespół taneczny, koło plastyczne, grupę teatralną). Warto jednak zauważyć, iż instytucje kultury zdają sobie sprawę z tego, iż prowadzenie działalności dla fantomowego odbiorcy w sytuacji, gdy ten realny ma dziś, za sprawą nowych mediów, dostęp do każdego zasobu kulturowego i każdej formy samokształcenia, jest drogą prowadzącą ku samounicestwieniu. Dlatego też w odwiedzonych przez nas instytucjach kultury prowadzi się już badania na temat potrzeb odbiorców (w tym oczekiwań nauczycieli i uczniów); dostrzega się potrzebę zmiany definicji instytucji kultury z miejsca, które coś oferuje, w aktora, z którym można współdziałać; próbuje się włączać mieszkańców do działań (i to nie tylko w roli bezpłatnej pomocy, ale na warunkach równoprawnego uczestnika, decydującego o ich

kształcie i celu); w bardzo świadomy sposób (jak w Stowarzyszeniu Tratwa czy Fundacji UTU) próbuje się zakorzenić instytucje we wspólnocie, działać na jej rzecz, eliminować z niej niepożądane zjawiska społeczne. To wszystko bardzo istotne sygnały zmiany zachodzącej w instytucjach kultury, i to zmiany, która nie zasada się tylko na zmianie pokoleniowej, ale która wynika z obserwacji ewoluującego kontekstu funkcjonowania tego typu podmiotów i nowych funkcji, jakie powinny one dziś pełnić. W dopełnianiu się tego przeobrażenia instytucji kultury nadal przeszkadza *postępowa reakcyjność*, ale też, o czym niżej, *upolitycznienie kultury*, reżim frekwencji i brak polityki kulturalnej, za którymi idzie bardzo wiele innych niepokojących zjawisk.

POD PRESJĄ FREKWENCJI

Instytucje kultury, które analizowaliśmy w trakcie badań terenowych, funkcjonują pod presją gromadzenia jak największej publiczności. Jest to oczywiście wymuszone trybem, w jakim są one finansowane, i obowiązującymi modelami rozliczania dotacji. Te ostatnie są bowiem oparte na wskaźnikach czysto ilościowych, wśród których frekwencja odgrywa najważniejszą rolę. Co więcej, fetysz frekwencji jest silnie obecny także w myśleniu urzędników odpowiedzialnych za lokalną kulturę: tylko wskazując na masowość wydarzeń, mogą oni bowiem w niepodważalny sposób uzasadnić konieczność wydawania publicznych pieniędzy. Co jednak interesujące, dbałość o wysoką frekwencję jest też silnie obecna w wypowiedziach osób pracujących w instytucjach kultury. Czasami pojawia się ona jako cel działania; czasami jako kryterium, za pomocą którego ocenia się, czy impreza była udana czy też nie; niekiedy jako środek, dzięki któremu dowodzi się tworzenia bardzo ambitnych przedsięwzięć skutkujących tym, że niewiele osób w nich uczestniczy; prawie zawsze jako materializacja oczekiwań lokalnej władzy wobec instytucji kultury. Nie trzeba dodawać, że istnienie instytucji kultury bez odbiorców i uczestników jej działań jest pozbawione sensu, ale ta oczywistość zbyt często staje się odpowiedzią na pytanie, po co tego rodzaju podmioty istnieją. Tym samym myli się tu warunki niezbędne do funkcjonowania instytucji kultury z celami ich działania.

„NIESTETY NIE PRZYSZLI” I BRAK KONTYNUATORÓW

Uczestnicy badania sondażowego są zdania, że nie brakuje im pomysłów na działania, a jednocześnie prawie 60% z nich przynajmniej kilka razy miało problem z pozyskaniem pewnych uczestników, którzy mieli brać udział w projekcie, a prawie połowa – ze zaktywizowaniem ich poprzez swoją pracę, zaangażowaniem w proponowane przez siebie działania. Jeszcze większym problemem jest znalezienie lokalnych kontynuatorów rozpoczętych działań, co może po części wynikać z trudności z przekonaniem uczestników o wartości działań i rozdźwięku między sposobem myślenia edukatora/animatora a potrzebami i sposobem myślenia ludzi, do których praca edukacyjna/animacyjna ma być adresowana. Jak się wydaje, wszystkie te problemy nie są tylko i wyłącznie funkcją źle skonstruowanych projektów animacyjnych i edukacyjnych czy też braku wystarczających kompetencji osób, które je realizują, ale wynikają one również z szerszego zjawiska, jakim jest niski status tego typu działań. Widoczne jest to już na poziomie szkolnym, gdzie przedmioty artystyczne i wszelkie działania niemające bezpośredniego związku z egzaminami sprawdzającymi i kwalifikacyjnymi, a co za tym idzie – z parametryzacją samej szkoły, są traktowane jako drugorzędne i nieistotne. Taka pozycja tego typu działań przekłada się na postawę wobec nich ludzi młodych, która zostaje wzmocniona przez postawy rodziców i opiekunów traktujących tego rodzaju aktywności jako zbyteczne. Jeżeli dodamy do tego niski status społeczny animatorów i edukatorów, niskie zarobki i *prekarność* tej profesji, to kłopot ze znajdowaniem odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych oraz kontynuatorów tego rodzaju pracy staje się dosyć oczywisty.

TU NIC SIĘ NIE DZIEJE: PROWINCJONALNA AUTODEPREKACJA

Omówiony w tej części raportu problem z brakiem uczestników proponowanych przedsięwzięć wiąże się z częstym przekonaniem, że „tu się nic nie dzieje” – że nie ma w lokalnym kontekście wydarzeń wartych uwagi i przeznaczonych dla mnie. Co istotne, dotyczy on nie tylko „zwykłych” ludzi, ale i często lokalnych zapaleńców, którzy z jednej strony chcą bazować na tym, co lokalne, z drugiej jednak oceniają swoją miejscowość przez pryzmat tego, czy zawita do niej gwiazda światowego formatu (z tym że nie

będzie to ta sama gwiazda, którą burmistrz zaprasza na „dni gminy”, lecz np. uznany w Polsce lub nawet w świecie artysta sceny alternatywnej). Tego typu myślenie rodzi też niechęć do innych mieszkańców własnej miejscowości, wzbudza krytykę ich gustu, poczucie wyższości, które nie sprzyjają skutecznemu pozyskiwaniu odbiorcy ani tym bardziej tworzeniu czegoś na bazie lokalnych zasobów, a nie wzorów skopiowanych i przeklejonych z centrum. Problem pozyskania uczestnika do działań animacyjnych i edukacyjnych wynika zatem często z internalizacji logiki neokolonialnej i czyni tym bardziej palącym zmierzenie się ze zjawiskiem metropolizacji omówionym w pierwszej z tez raportu.

NAJCENNIJSZY ZASÓB: LUDZIE

Choć granty są dobrem rzadkim, a animatorzy niekiedy pracują w partyzanckich warunkach, ich najcenniejszym i najtrudniejszym do pozyskiwania dobrem są ludzie – zarówno animatorzy i lokalni współrealizatorzy działań, jak i ich uczestnicy. Po pierwsze dlatego, że jest to taki *zasób*, którego nie da się pozyskać w sposób zadekretowany odgórnie, *wycho-dzony* w urzędzie, pożyczony od innych, sfinansowany z pieniędzy unijnych itd. Przeciwnie, jego istnienie i jakość zależą wprost od istnienia, budowanego przez lata, społecznego podglebia, z którego wyrastają lokalni działacze. Po drugie dlatego, że ten *zasób* jest łatwo wymywany z miejsc, w których najczęściej pracują badani przez nas animatorzy, a więc małych miejscowości: ich współpracownicy wyjeżdżają czasem do większych ośrodków; młodzi ludzie opuszczają kraj, bo nie mogą znaleźć pracy; organizacje, którym nie udało się finansować swoich działań, obumierają. Po trzecie, jest to ten *zasób*, którego pomnażanie jest sensem przedsięwzięć edukacyjnych i animacyjnych, a próby jego zastąpienia przez zasoby materialne lub formalną organizację często kończą się niepowodzeniem – tworzeniem stowarzyszeń, w których nie ma kto pracować, i infrastruktury, której nie ma kto użytkować, jak piękne świetlice i domy kultury na Warmii i Mazurach lub świeżo wy-asfaltowane drogi do obumierających wiosek. Brak ludzi to także brak chętnych do uczestniczenia w przedsięwzięciach, w które animator pasjonat włożył mnóstwo energii, a które – jak się okazuje – przyciągają bardzo małą grupę ludzi, zwłaszcza gdy nie zadbano o to, aby pomysł na działanie wyrastał z lokalnych potrzeb i sposobów myślenia.

TEZA 6. SKOMPLIKOWANE RELACJE Z WŁADZĄ (LOKALNĄ)

JAK POKAZUJĄ PRZEPROWADZONE PRZEZ NAS WYWIADY, ANKIETY ORAZ TERENOWE STUDIA PRZYPADKÓW, JEDNYM Z NAJWAŻNIEJSZYCH PROBLEMÓW, Z JAKIMI BORYKAJĄ ANIMATORZY I EDUKATORZY, SĄ ICH RELACJE Z WŁADZĄ, ZWŁASZCZA LOKALNĄ. WYNIKA TO PRZED E WSZYSTKIM Z TEGO, IŻ ZAZWYCZAJ NIE PROWADZI ONA ŻADNEJ POLITYKI KULTURALNEJ, JEJ DZIAŁANIA MAJĄ ZAŚ CHARAKTER WYSOCE SPERSONALIZOWANY. DODATKOWYM PROBLEMEM JEST TRAKTOWANIE KULTURY JAKO ZASADNICZO ZBĘDNEJ SFERY ŻYCIA SPOŁECZNEGO I OBCIĄŻENIA DLA LOKALNYCH BUDŻETÓW. JEŻELI JUŻ DOSTRZEGA SIĘ JAKIEŚ DOBRE JEJ STRONY, TO NAJCZĘŚCIEJ TE ZWIĄZANE Z MOŻLIWOŚCIĄ JEJ WYKORZYSTYWANIA DO CELÓW PROMOCYJNYCH I WIZERUNKOWYCH.

PERSONALIZACJA ZARZĄDZANIA KULTURĄ

Nasi rozmówcy, zwłaszcza w trakcie wywiadów pogłębionych, 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 i wizerunkowo itd. Poza tym ludzie kultury, jak głosi stare branżowe powiedzenie, *oprócz bananów na śniadanie potrzebują też akceptacji*. Nie chodzi w żadnym wypadku o to, że chcą 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 zaś z kolei los realizowanych przez nich przedsięwzięć i to, czy będą się mogli zajmować tym, co kochają.

NIEPRZYSTAWALNOŚĆ LOGIK MYŚLENIA

Rozmówcy reprezentujący lokalne władze nieraz krytykowali analizowane projekty za to, iż nie pozostawiły one żadnych śladów po sobie i przechodziły bez głośniejszego echa w obrębie lokalnej społeczności. Być może jednak te krytyczne uwagi nie wynikają wcale ze słabości projektów, ale raczej z niewspółmiernych wobec ich charakteru ram, za pomocą których je oceniano – ram, w których wartością jest przede wszystkim

spektakularność. Nieprzypadkowo więc przedstawiciele władzy lokalnej najczęściej nie są świadomi obecności wydarzeń odbywających się w podległych im instytucjach kultury, chyba że są to duże imprezy, które wpływają na wizerunek i promocję całej miejscowości. W niektórych analizowanych miejscach nie istnieją też komórki odpowiedzialne za organizację kultury, w innych są one włączone do działów promocji miast, w jeszcze innych formalnie istnieje specjalna komisja, która jednak w praktyce podejmuje tylko decyzje o niewielkim znaczeniu. Bardzo rzadko można spotkać podmioty, które mogą się pochwalić zwartą i konsekwentnie realizowaną polityką kulturalną. Jej brakiem nikt się specjalnie zresztą nie przejmuje – urzędnicy, z którymi rozmawialiśmy, nieraz przyznawali się do tego zupełnie otwarcie. Taka sytuacja może rodzić sporo problemów w pozyskiwaniu środków i innych form wsparcia na działania takich podmiotów, jak organizacje pozarządowe. Te ostatnie działają bowiem w nieco innej logice niż ta, którą preferują władze lokalne. O ile NGO preferują dyskretne, ale też niezwykle potrzebne działania animacyjne, innowacyjne formy kreacji i uczestnictwa w kulturze, o tyle władze kładą nacisk raczej na to, z czego finansowania da się łatwo wytłumaczyć, bo jest masowe, spektakularne, nawet jeśli pozbawione większej wartości kulturowej. Logika myślenia władzy prowadzi też do prób nadania działaniom animacyjnym takich cech, aby stały się widzialne także z perspektywy urzędowej, które jednak kłóć się z kolei z filozofią zakorzenionej społecznie pracy animacyjnej. Może to polegać, po pierwsze, na tworzeniu muzeów i galerii – a więc stacjonarnych miejsc, o wyraźnych parametrach i dających możliwość zapraszania turystów – z działań, których sens polega właśnie na ich nieoficjalności oraz żywołości (jak w przypadku spontanicznych malunków i graffiti czy wspólnego wspominania) i którym grozi ryzyko egzotyzacji. Może to także polegać na nałożeniu na działania oparte na zaufaniu i intymności gorsetu oficjalnych wskaźników. Tymczasem różnica między logiką długiego, systematycznie budowanego działania, opierającego się na stopniowo budowanych więziach i zaufaniu z uczestnikami, jest często niekompatybilna z logiką rozliczanego wskaźnikami, listami obecności i fakturami grantu lub urzędowego dofinansowania. Podpisywanie listy obecności po czymś, co wydawało się opartym na zaufaniu nieformalnym spotkaniem lub wywiadem na temat historii swojego życia, pełnej bolesnych i intymnych wspomnień, to jeden z momentów, w których nazwany powyżej konflikt najbardziej jaskrawo się uwidacznia. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że wymienione

zjawiska nie wyphywają z poziomu lokalnej władzy, lecz są obecne także na wyższym szczeblu – np. w krajowych programach grantowych czy w połączeniu w jednym programie unijnym kultury i turystyki, skutkującym finansowaniem zwłaszcza tej ostatniej.

LOKALNI EKSPERYMENTATORZY

Jak się okazało w trakcie badań terenowych, w przynajmniej kilku miejscach dotowanie kultury jest oparte na przemyślanych procedurach, czasami zaś zarządzający nią z ramienia władz samorządowych prowadzą innowacyjne eksperymenty dotyczące jej finansowania (związane zwłaszcza z budżetami partycypacyjnymi; regrantingiem, którego centrami są instytucje kultury, beneficjentami zaś organizacje pozarządowe; czy wręcz z próbami całkowitego przebudowania modelu finansowania kultury, np. poprzez powierzenie zarządzania instytucji kultury – NGO). W przynajmniej kilku z badanych miejsc urzędnicy zdają sobie też sprawę z tego, że kultura może odgrywać ważną rolę w procesach rozwojowych, w animacji społecznej, że można ją wykorzystywać jako narzędzie pobudzania gospodarki.

DORAŻNOŚĆ DZIAŁAŃ I FINANSOWANIE TEGO, CO NIEZASKARŻALNE

W prawie wszystkich dokładniej zbadanych miejscach widoczne są też dwa inne zjawiska. Po pierwsze, jak już wspomniano wyżej, zazwyczaj nie ma żadnej wprost wyartykułowanej polityki kulturalnej. Zastępują ją dorażne działania skrojone na miarę tego, co zostaje w budżecie po zaspokojeniu bardziej podstawowych potrzeb (jedynymi działaniami o charakterze długofalowym, systematycznie realizowanymi przez kilka lat, są zwykle dwa ich rodzaje: po pierwsze, inwestycje w infrastrukturę kultury, najczęściej dotowane z funduszy europejskich; po drugie te, którym udało się przekształcić w markę i których w związku z tym można użyć do celów promocyjnych – najczęściej w takiej roli występuje festiwal lub *dni gminy* czy *święto miasta*), a także kierowanie się kryterium zewnętrznych rozstrzygnięć, np. dotowanie przedsięwzięć, które najpierw uzyskają grant z innych źródeł (takich jak MKiDN).

PERSONALIZACJA I NIEPRZEWIDYwalNOŚĆ

Zarówno w miejscach, gdzie próbuje się wprowadzić procedury czy eksperymentalne rozwiązania związane z zarządzaniem kulturą, jak i w tych, gdzie dominują bardziej chaotyczne formy realizacji tego procesu, 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. Rozwój sektora kultury, edukacji i animacji kulturowej w danym miejscu zależy od stopnia *światłości* decydentów (najczęściej burmistrza, wójta lub dyrektora wydziału kultury), którzy są w stanie wykroczyć poza wąsko rozumiany pragmatyzm nakazujący realizację wyłącznie tych zadań, które wszystkim wydają się koniecznością (rozwój infrastruktury komunikacyjnej, szkolnictwa, walka z bezrobociem itd.), a dostrzegają wagę miękkich zasobów (takich jak kultura) jako potencjalnych czynników rozwojowych. Czasami, jak okazywało się w trakcie badań, o tym, czy kultura się rozwija czy też nie, decydują jeszcze bardziej prozaiczne czynniki, np. to, że burmistrz amatorsko uprawia muzykę, że jego żona prowadzi galerię, albo że polubił artystów, których miał okazję spotkać, czy też to, że przyjemność sprawia mu przebywanie w ich otoczeniu. Oznacza to, iż mamy do czynienia z paradoksalną sytuacją, w której model charyzmatycznego przywódcy, lidera, leżący u podstaw większości z analizowanych działań animacyjnych, znajduje swoje lustrzane odbicie po stronie zarządzających kulturą. To z kolei prowadzi do wniosku, iż rozwój kultury jest kwestią przypadku i trafu, prowadzących do spotkania po obu stronach podobnych do siebie osób, nie zaś programu, systematycznie wdrażanego w życie planu, strategii czy też odpowiednio skonstruowanych procedur. Sytuacja ta ma jeszcze inną konsekwencję – czyni ona działania w sferze kultury, również te o charakterze animacyjnym, niestabilnymi i chwiejnymi, opartymi na bardzo niepewnej podstawie, jaką jest aprobatą (lub jej brak) ze strony decydenta aktualnie znajdującego się u władzy. Silna zależność od osobistych cech i preferencji aktualnego suwerena oraz sprawowanie władzy na zasadzie panowania i łamania oporu „poddanych” są kłopotliwe także dla tych dyrektorów/burmistrzów/wójtów, którzy są zdolni do refleksji na ten temat i pełnią funkcję światłych mecenasów, myślących o edukacji kulturowej długofalowo i niefre-

kwencyjnie. Z jednej strony oczekuje się bowiem, że władza nie będzie ingerować w kulturę (tak jak się to w tej chwili dzieje), z drugiej strony potrzebny okazuje się arbiter, który rozstrzygałby konflikty między stowarzyszeniami i instytucjami oraz decydował, które działania są bardziej, a które mniej wartościowe. Z jednej strony broni się niezależności instytucji kultury przed zakusami władzy, a z drugiej – często oczekuje od władzy przełamania przyzwyczajzeń dotyczących działania w obszarze edukacji kulturowej nieraz obecnych w takich placówkach i ich zreformowania.

UPOLITYCZENIE KULTURY

Jedną z najważniejszych konsekwencji personalizacji zarządzania kulturą jest to, że staje się ona upolityczniona, i to nie w szerokim sensie (w jakim upolityczniona jest zawsze – jako integralna część życia społecznego), ale w sensie wąskim. Oznacza to, iż staje się ona swoistym zakładnikiem gier o władzę prowadzonych pomiędzy samorządowcami. Zgodnie z tym statusem może być: **(a) laurką** – czymś, czym można się pochwalić (oczywiście jednak tylko wówczas, gdy lokalna kultura przynosi nagrody, wyróżnienia, powoduje, iż na miejscowość spływa splendor i zaszczyty, którymi są obdarzani jej twórcy); **(b) dowodem mądrości patrona** – czymś, co zaświadcza o tym, że lokalna władza jest światła i dobrze wykształcona, zdolna wznieść się poza domenę tego, co prymarne i instrumentalne, ku temu, co traktuje jako progresywne i eksperymentalne, awangardowe i niepopularne (zauważmy tu niezwykle podobieństwo pomiędzy władzą samorządową a klasycznym mecenatem, jeżeli chodzi o transfer wartości symbolicznych, i to mimo że mamy do czynienia z zupełnie odmiennymi systemami funkcjonowania tych dwóch rodzajów „patronów”, tak różnymi jak system feudalny i demokracja); **(c) igrzyskami** – dlatego tak często, jak już wspomnieliśmy, obsesją urzędników jest frekwencja i ułożenie tego, co wartościowe, z tym, co masowe, co podoba się wszystkim; **(d) środkiem promocyjnym** – chodzi tu przede wszystkim o takie uzasadnienie dla wspierania kultury, które wskazuje na zdolność tej ostatniej do generowania widzialności miasta, regionu lub do ich definiowania w taki sposób, który odpowiada aktualnie budowanemu wizerunkowi lokalnej zbiorowości); **(e) przekleństwem** – wydaje się, że w większości analizowanych przez nas miejsc urzędnicy i decydenci tkwią w swoistych kleszczach, których jedno ramię to ustawy obowiązek sprawowania opieki nad kulturą, a drugie

to konieczność nieustannego tłumaczenia się z niepopularnej praktyki wspierania kultury, w sytuacji gdy nie są zaspokojone bardziej podstawowe potrzeby. Występowanie kultury w roli *przekleństwa* najlepiej oddaje istotę jej upolitycznienia. Sprowadza się ono bowiem do tego, że władze samorządowe zdają się traktować wszystkie swoje decyzje jako elementy permanentnej kampanii wyborczej, kultura zaś jest wyjątkowo niewygodnym jej elementem: niewielu się na niej zna; większość traktuje ją jako rodzaj luksusowego naddatku; trzeba ją wspierać, bo zmusza do tego prawo; może przynosić doskonałe rezultaty wizerunkowe, ale jednocześnie jest ona sferą naszpikowaną niebezpieczeństwami, potrafiącymi obniżyć notowania i ośmieszyć. Ponieważ i urzędnicy, i władze samorządowe skazani są na to *przekleństwo*, wytworzyli liczne strategie radzenia sobie z nim. Jedną z nich jest wspomnianą wyżej personalizacja zarządzania kulturą, a więc wytworzenie wśród zajmujących się nią twórców i animatorów przekonania, iż to, czy ich przedsięwzięcia się powiodą, zależy od utrzymywania dobrych relacji z *patronem*. Inną strategią jest finansowanie wyłącznie tego, co da się łatwo uzasadnić poprzez wskazanie na masowość, spektakularność, wagę nazwisk uczestniczących w wydarzeniu, szczytny cel, związek z przeszłością i tradycją itd. Jeszcze inna strategia to niezawodne *dziel i rządź*, polegające w tym wypadku na wspieraniu wybranych podmiotów i na okazywaniu ostentacyjnej niechęci do innych, prowadzące do wewnętrzśrodowiskowych konfliktów i tarć neutralizujących zorganizowany opór wobec władzy. Wszystkie te zjawiska, w tym samo *upolitycznienie kultury*, wskazują na to, jak niski status ma ta sfera życia społecznego, ale też na to, jak niski jest poziom kultury obywatelskiej w Polsce.

PODEJRZLIWOŚĆ WOBEC KULTURY I EDUKACJI/ANIMACJI

Opisane wcześniej mechanizmy funkcjonowania władz oraz sektora kultury, a także deficyty w umiejętności konstruktywnej komunikacji są uzupełniane przez niski poziom zaufania do innych ludzi oraz instytucji i wspólnie prowadzą do tego, że działania edukacyjne i animacyjne często stają się w lokalnej społeczności obiektem podejrzeń oraz oskarżeń o marnotrawienie środków. Pełen dobrych chęci edukator musi poświęcić dużo energii na to, aby cały czas próbować dowieść czystości swoich intencji, lokalne stowarzyszenia działające w obszarze kultury stają się obiektem zawiści niezrzeszonych mieszkańców, a debaty przedwyborcze dotyczą zasadności inwestowania w kulturę,

w sytuacji gdy potrzebne są remonty dróg i chodników (zwłaszcza w przypadku wielkich inwestycji infrastrukturalnych, takich jak nowe centrum kultury w Goleniowie, muzeum rocka w Jarocinie, świetlica pod Dźwierzutami czy Europejskie Centrum Bajki w Pacanowie). Tę podejrzliwość wzmagają także decyzje, za którymi kryją się dobre intencje i chęć finansowania wartościowych działań, jak wypowiedzenie umowy popularnej dyskoteki i sprowadzenie na jej miejsce teatru przez burmistrza Goleniowa. Czasem wzmagają ją także działania samych animatorów i edukatorów, jeśli przy realizacji swoich celów za mało uwagi poświęcą ich kontekstowi społecznemu, zakładając, że działanie edukacyjne o wysokiej wartości merytorycznej czy profesjonalnie przygotowany spektakl lub mural bronią się same.

RÓŻNE RELACJE Z WŁADZAMI, PODOBNE KONSEKWENCJE

Jak pokazują wyniki badań ankietowych, występowanie opisanych wyżej zjawisk, a przede wszystkim to, na ile krytycznie je się ocenia, jest w skali kraju mocno zróżnicowane. Krytyków i pochlebców znajdziemy w miejscowościach różnej wielkości, choć nieco bardziej krytyczni są z jednej strony reprezentanci podmiotów położonych na wsi, a z drugiej – w największych miastach z wyłączeniem Warszawy, a najmniej krytyczni ci z miast średniej wielkości, liczących od 100 do 500 tys. mieszkańców (w tych pierwszych odsetek krytyków kompetencji i gotowości władz do współpracy sięga 30–40%, w tych drugich zaś 10–20%). Poza tym najgorzej ocenianym aspektem relacji z władzami jest system finansowania. Także w tym przypadku podmioty wiejskie oraz wielkomiejskie (tym razem wspólnie z Warszawą) są ponadprzeciętnie niezadowolone z obecnie panującego porządku (połowa odpowiedzi krytycznych wobec jedynie 25–40% w średnich miastach). Wynika to w niewielkiej mierze także z tego, że w większych miejscowościach silniej reprezentowane są NGO, nieco bardziej krytyczne wobec władzy niż instytucje kultury. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że dla prawie 90% ankietowanych podstawowym problemem w relacjach z władzami miejskimi jest to, że preferują one duże wydarzenia (festiwale i festyny), jednocześnie nie doceniając potencjału drzemiącego w systematycznej, ale mniej widzialnej i spektakularnej pracy edukacyjnej. Prawie 70% ankietowanych twierdzi również, iż władze samorządowe nie są zainteresowane jakością finansowanych przez siebie działań, ale wyłącznie ich właściwym rozliczeniem.

TEZA 7. PROBLEMATYCZNOŚĆ SYSTEMU FINANSOWANIA DZIAŁAŃ EDUKACYJNYCH I ANIMACYJNYCH WIĘKSZOŚĆ PODMIOTÓW, KTÓRE WZIĘŁY UDZIAŁ W BADANIACH, BORYKA SIĘ Z PROBLEMEM TEGO, GDZIE ZNALEŻĆ ŚRODKI UMOŻLIWIAJĄCE IM PROWADZENIE DZIAŁAŃ ANIMACYJNYCH I EDUKACYJNYCH. WARTO PRZY TYM ZAUWAŻYĆ, IŻ NIE ZAWSZE CHODZI TU O NIEWYSTARCZAJĄCĄ ILOŚĆ PIENIĘDZY, KTÓRĄ SIĘ DYSPONUJE, ALE RÓWNIEŻ O: BRAK CIĄGŁOŚCI FINANSOWANIA; NIEPEWNOŚĆ TEGO, CZY OTRZYMA SIĘ WSPARCIE FINANSOWE NA JUŻ ROZPOCZĘTE PROJEKTY DŁUGOFALOWE; NIEJASNOŚĆ KRYTERIÓW PRYZNAWANIA ŚRODKÓW; ROZLICZANIE DZIAŁAŃ GŁÓWNIEM NA POZIOMIE FORMALNYM (ZGODNOŚĆ LICZB I FAKTUR), A NIE MERYTORYCZNYM. WSZYSTKIE TE PROBLEMY SĄ O TYLE ISTOTNE, ŻE CHOĆ NA PIERWSZY RZUT OKAMAJĄ CHARAKTER TECHNICZNY, TO W ISTOCIE KREUJĄ SPECYFICZNE STRATEGIE PRZYSTOSOWAWCZE WYZNACZAJĄCE CHARAKTER DZIAŁAŃ ANIMACYJNYCH I EDUKACYJNYCH W POLSCE.

Świadczą o tym następujące ustalenia badawcze:

BRAK PIENIĘDZY I ICH SUBSTYTUTY

Większość z analizowanych przez nas podmiotów (zarówno organizacji pozarządowych, jak i samorządowych instytucji kultury) narzeka na brak pieniędzy. Nie wynika on tylko z niskich dotacji otrzymywanych z budżetów lokalnych, ale też z trudności w pozyskiwaniu środków o charakterze grantowym. Ich otrzymywaniu nie sprzyja wielkość miejscowości i jej prowincjonalny charakter, a także brak współdziałania z innymi podmiotami aktywnymi w przestrzeni kultury. Z tym problemem można sobie radzić na różne sposoby – pracując za darmo lub w zakresie godzinowym znacznie wykraczającym poza czas określony umową o pracę, świadcząc sobie wzajemnie „przysługi” o charakterze barteryjnym, ale przede wszystkim poprzez *spryt*. Ten ostatni polega na przykład na obniżaniu kosztów organizowanych imprez (dzięki wykorzystywaniu osobistych kontaktów i zależności czy prywatnego sprzętu) i wprowadzanie rozwiązań, które niejedna instytucja kultury z dużego miasta uznałaby za „fuszerkę”, a które opisywanym podmiotom umożliwiają prowadzenie zajęć i organizowanie wydarzeń kulturalnych (przykładem może być, wspomniane przez jedną z animatorek z Wydmin, szycie kostiumów teatralnych z zakupionych wcześniej w second-handzie ubrań czy samodzielnie przeprowadzane przez aktorów z Goleniowa remonty ich siedziby albo pomieszkiwanie założyciela tej instytucji

w busie, kiedy musiał on wynająć mieszkanie, aby się z czegoś utrzymywać itd.). Należy jednak zaznaczyć, iż niektóre z instytucji radzą sobie doskonale, jeżeli chodzi o pozyskiwanie środków zewnętrznych – zarówno z lokalnych, jak i międzynarodowych źródeł – i nie zawsze jest to koło ratunkowe wymuszone przez deficytowe dotacje z budżetu samorządów, lecz często również narzędzie, dzięki któremu instytucja może się rozwijać, albo środek wypracowywania względnej niezależności od lokalnego układu sił i od upolitycznienia kultury.

NIESTAŁOŚĆ I NIECIĄGŁOŚĆ DZIAŁAŃ

System finansowania przedsięwzięć animacyjnych i edukacyjnych jest aspektem zdecydowanie najstąbiej ocenianym przez uczestników badań ankietowych. Nie chodzi przy tym tylko o wielkość środków, którymi dysponują animatorzy i edukatorzy (choć oczywiście nieraz ich brakuje), ale przede wszystkim o niestałość, nieciągłość pracy edukacyjnej i animacyjnej, działanie „od grantu do grantu”. Na ten problem wskazywało aż 67% badanych. Nietrudno zgadnąć, że jeszcze częściej wskazywali go ankietowani reprezentujący NGO (ponad 80%), podczas gdy ten przejaw *grantozy* dostrzega i uważa za problem tylko połowa ankietowanych z domów i ośrodków kultury. Niestażność warunków pracy przejawia się dodatkowo w trudnościach ze znalezieniem lokalnych kontynuatorów inicjowanych przez siebie działań.

DYSFUNKCJE NA POZIOMIE LOKALNYM

Wszystkie wymienione wyżej problematyczne aspekty dają o sobie znać w szczególności w obszarze finansowania projektów animacyjnych i edukacyjnych przez władze samorządowe. Ujawniają się w nim przede wszystkim cztery kategorie dysfunkcji:

- a) **brak lub niewystarczające finansowanie edukacji kulturowej i animacji** (w tym radykalnie niskie kwoty przeznaczone na takie działania i pokrywanie ich nie z głównego strumienia finansowania, lecz raczej ze środków dodatkowych, takich jak granty zewnętrzne; oszczędzanie w pierwszej kolejności na kulturze i edukacji kulturowej i traktowanie ich jako „nieopłacalnych”; finansowanie nie tyle działań edukacyjnych

i animacyjnych, ile raczej: festynów i festiwali, mających też nieraz wymiar polityczny [służą promowaniu polityków], infrastruktury, sportu, wydarzeń kulturalnych i ewentualnie edukacji artystycznej raczej niż systematycznej animacji kulturowej, mającej efekty społeczne);

- b) pozamerytoryczne kryteria przydzielania finansów** (w tym przede wszystkim brak powiązania między finansowaniem a rezultatami projektu i wyłącznie formalne rozliczanie działań; brak powiązania między finansowaniem a potrzebami środowiska i oceną merytoryczną oraz rozdawanie grantów według niejasnych kryteriów lub jako sposób na zjednanie wyborcy albo znajomego; finansowanie edukacji i animacji tylko w systemie projektowo-grantowym oraz doraźnie i bez polityki kulturalnej, a nawet bez uwzględnienia takich uwarunkowań, jak długość roku szkolnego w szkołach);
- c) niedoskonałości techniczne w procesie konkursowego przyznawania środków** (w tym przede wszystkim: opóźnienia w finansowaniu; brak informacji zwrotnej i merytorycznej recenzji; złożony i nieprzyjazny system aplikowania);
- d) konsekwencje niedoskonałych sposobów układania relacji** między finansowaniem działań instytucji samorządowych, organizacji pozarządowych i podmiotów komercyjnych (w tym przede wszystkim: konkurencja między instytucjami samorządowymi a NGO i faworyzowanie tych pierwszych, a jednocześnie wykluczenie podmiotów pozarządowych z systemu dotacji grantowych, skutkujące obchodzeniem przepisów i zakładaniem przez instytucje fikcyjnych, sztucznych organizacji do celów aplikowania o pieniądze; współpraca władz z nieefektywnymi instytucjami kultury kosztem innego typu podmiotów; współpraca z wielkimi i komercyjnymi graczami kosztem tych niewielkich).

FORMALNE I LICZBOWE ROZLICZANIE DZIAŁAŃ

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 efektów, 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.

NIERÓWNE SZANSE NA PIENIĄDZE

Jeszcze jednym zjawiskiem sprzyjającym poczuciu, że kryteria finansowania działań animacyjnych i edukacyjnych niekoniecznie są sprawiedliwe, jest problem wskazywany przez podmioty z mniejszych ośrodków, polegający na faworyzowaniu wniosków z większych miejscowości, i nierówne szanse w walce w takich konkursach jak *Edukacja kulturalna*, a także na brak środków na zatrudnianie optymalnych wykonawców, za których uważa się często najlepiej wyedukowanych i pobierających najwyższe wynagrodzenia animatorów z dużych miast. Tego typu problemy są pochodną omówionego w innej z tez problemu metropolizacji. Jednym z jego przejawów jest to, że programy MKiDN są znacznie częściej najważniejszym źródłem grantów dla podmiotów z miast liczących powyżej 100 tys. mieszkańców (ponad 60% takich wskazań) niż dla tych z małych miast (połowa wskazań), a zwłaszcza – najmniejszych miasteczek i wsi (30% wskazań). Nie jest to zaskakujące, biorąc pod uwagę, że zdecydowana większość środków w programie *Edukacja kulturalna* trafia właśnie do dużych ośrodków. Pozostałe rodzaje grantów cieszą się podobną popularnością w miejscowościach różnej wielkości, z niewielkimi odstępstwami, takimi jak ponadprzeciętnie duże znaczenie grantów międzynarodowych dla podmiotów wiejskich (dla 25% z nich to najważniejsze, a dla 30% – istotne źródło grantów).

TEZA 8. EWOLUUJĄCE INSTYTUCJE KULTURY – POSTĘPOWA REAKYJNOŚĆ

CORAZ WIĘCEJ INSTYTUCJE KULTURY PRZECHODZI OBECNIE WYRAŻNE PRZEOBRAŻENIA, KTÓRE WPŁYWAJĄ NA ROZUMIENIE I UPRAWIANIE PRZEZ NIE EDUKACJI I ANIMACJI KULTUROWEJ. DUŻA DYNAMIKA TYCH ZMIAN, SIŁA PRZYZWYCZAJEŃ WYNIESIONYCH Z WIELOLETNIEJ PRAKTYKI ORAZ KONTEKST LOKALNY I POLITYCZNY, DO KTÓREGO LOKALNE INSTYTUCJE MUSZĄ SIĘ PRZYSTOSOWYWAĆ, SPRAWIAJĄ, ŻE W BADANYCH PRZEZ NAS MIEJSCACH WSPÓŁISTNIEJĄ NOWE I STARE SPOSOBY MYŚLENIA O KULTURZE I EDUKACJI KULTUROWEJ, A INSTYTUCJE STAJĄ SIĘ GODZIĆ SPRZECZNE ROLE I OCZEKIWANIA KIEROWANE POD ICH ADRESEM. USIŁUJĄ URUCHAMIAĆ DWUSTRONNĄ KOMUNIKACJĘ ZE SWOIMI ODBIORCAMI, A JEDNOCZEŚNIE NADAL WSPIERAĆ TRADYCYJNIE ROZUMIANE UCZESTNICTWO W KULTURZE; SZEROKO ROZUMIEĆ KULTURĘ I WYCHODZIĆ NAPRZECIW ODDOLNYM SPOSOBOM JEJ PRAKTYKOWANIA, ALE JEDNOCZEŚNIE USZLACHETNIAĆ I PRZEMYCAĆ *AMBITNE TREŚCI*; EKSPERYMENTOWAĆ, ALE JEDNAK NIE REZYGNOWAĆ Z TRADYCYJNYCH KÓŁ ZAINTERESOWAŃ I LUDYCZNYCH IMPREZ. TAKA *POSTĘPOWA REAKYJNOŚĆ* JEST JEDNAK TAKŻE SKUTKIEM KONIECZNOŚCI LAWIROWANIA MIĘDZY OCZEKIWANIAMIS RÓŻNYCH PODMIOTÓW (MIESZKAŃCÓW, WŁADZ, ŚRODOWISKA TWÓRCZEGO, KOŚCIOŁA, SZKÓŁ ITD.) ORAZ DZIAŁANIEM W KONTEKŚCIE, W KTÓRYM KULTURA I EDUKACJA/ANIMACJA KULTUROWA SĄ NADAL UZNAWANE ZA DZIAŁANIA DRUGORZĘDNE I UPOLITYCZNIONE. DODATKOWE DYLEMATY DLA INSTYTUCJI RODZI SPOTYKANIE SIĘ DZIŚ W NICH DWÓCH NIERAZ KONKURENCYJNYCH MODELI DZIAŁANIA W KULTURZE: IMPRESARYJNEGO I ANIMACYJNEGO. W PROCESIE EWOLUCJI INSTYTUCJI KULTURY RÓŻNĄ ROLĘ ODGRYWAJĄ ORGANIZACJE POZARZĄDOWE, CZASEM BĘDĄC SOJUSZNIKIEM, A CZASEM RACZEJ KONKURENTEM I ZAGROŻENIEM DLA PRAGNĄCEJ ZACHOWAĆ SWOJĄ TOŻSAMOŚĆ INSTYTUCJI KULTURY.

Świadczą o tym następujące ustalenia badawcze:

DUŻA DYNAMIKA ZMIAN I JEJ KONSEKWENCJE

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 oddolny⁶ i konkluzyjny charakter⁷, przyczyniając się w znaczący sposób 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, uzupełnienie do siebie nieprzystających, i rozmaite próby godzenia dotychczasowych przyzwyczajeń z nowymi trendami. Szczególnie 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* oraz 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 – nieraz skutkują albo próbami tworzenia *wydarzeń kombajnów*, które zaoferują *coś dla każdego*; albo realizowaniem programu instytucji w dwóch osobnych filarach: jednym poświęcony działaniom

6 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 w marcu 2014 roku.

7 Mamy tu na myśli przede wszystkim *Pakt dla Kultury* (podpisany 14 maja 2011 roku 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.

festynowym, a drugim poświęconym „wysokiej sztuce” dla wąskiego kręgu zainteresowanych; albo próbami szukania wspólnego mianownika w postaci przystępnych form edukacyjnych, które okraśi się elementami bardziej ambitnymi i w ten sposób *przemyci trochę wyższej kultury*; albo powstawaniem projektów pełnych sprzeczności, np. przyznających niezwiązanym ze sztuką mieszkańcom aktywnej roli poprzez zaproszenie ich do udziału w przygotowaniu wiejskiej sceny, na której następnie zostanie zaprezentowany biletowany, niedostępny dla wielu lokalsów koncert wybitnego artysty z dużego ośrodka. Obecność tego rodzaju napięcia, chociaż prowokuje do eksperymentowania, poszukiwania nowych form działania, wiąże się też zatem z ryzykiem wprowadzania nowych, obcych form działania do lokalnego kontekstu, bez uwzględnienia jego specyfiki i szczególnych zasobów jego mieszkańców. Mówiąc jeszcze inaczej, w instytucjach kultury obecna jest często opisana niżej *postępowa reakcyjność*.

POSTĘPOWA REAKCYJNOŚĆ

Istotna prawidłowość, obecna przede wszystkim wśród podmiotów reprezentujących tradycyjne instytucje kultury (takich jak domy kultury, świetlice, biblioteki), to specyficzny syndrom, który można określić mianem *postępowej reakcyjności*. Polega on przede wszystkim na tym, iż animatorzy (a dokładniej instruktorzy i pracownicy tych instytucji) są świadomi nowoczesnych metod pracy animacyjnej; zdają sobie sprawę z tego, iż edukacja kulturowa to nie tylko edukacja artystyczna, ale też narzędzie zmiany społecznej; wiedzą, że powinni eksperymentować, diagnozować potrzeby lokalnych zbiorowości itd. Mimo tej świadomości działają często po staremu – organizując koła zainteresowań, doroczne festyny i ludyczne imprezy, tylko od czasu do czasu przeplatając je tym, co nieco bardziej progresywne. Ta *postępowa reakcyjność* nie jest do końca podmiotowym wyborem, ale raczej rodzajem kompromisu, który wynika z konieczności uwzględniania przyzwyczajzeń lokalnych zbiorowości, oczekiwań decydentów (frekwencja, masowość, spektakularność), z balansowania pomiędzy chęcią realizacji tego, co wartościowe artystycznie, a dążeniem do wypełniania oczekiwań uczestników i odbiorców. Można postawić hipotezę, że jest ona również etapem długiego procesu ewoluowania idei instytucji kultury – przechodzenia od modelu centrum dostarczającego kulturę tym, którzy są *niekulturalni*, do modelu, w którym jest ona jednym z istotniejszych

pod względem społecznym podmiotów, mającym za cel animowanie wspólnoty, budowanie więzi, woli współdziałania, a także ujawnianie i uruchamianie niewykorzystanych dotąd potencjałów rozwojowych.

POMIĘDZY IMPRESARIATEM A ANIMACJĄ

Innym wymiarem swoistego zawieszenia, w jakim tkwią dziś tradycyjne instytucje kultury, jest rozdarcie pomiędzy dwoma możliwymi modelami funkcjonowania tego typu podmiotów. Z jednej strony jest to model impresaryjny, w którym instytucja kultury stanowi rodzaj medium udostępniającego kulturę, zajmującego się organizowaniem życia kulturalnego mieszkańców, prezentującego im sztukę i pozwalającego się rozwijać lokalnym talentom. W takim modelu widzą instytucje kultury również decydenci – w ich perspektywie podmioty te mają za zadanie sprawić, by w gminie lub mieście coś się działo, żeby było ciekawie i spektakularnie. Ten pierwszy model działania niekoniecznie musi przynosić mało wartościowe rezultaty – jak widać w przypadku Europejskiego Centrum Bajki w Pacanowie czy Muzeum Regionalnego w Jarocinie, jest wręcz przeciwnie. Co więcej, zwłaszcza tej pierwszej instytucji praktykowanie modelu impresaryjnego nie przeszkadza w dokonywaniu zmian globalnych, dotyczących całej zbiorowości, które ta ostatnia ocenia bardzo pozytywnie. Z drugiej strony mamy do czynienia ze znacznie rzadszym, animacyjnym modelem funkcjonowania instytucji kultury, w którym jawi się ona jako inicjator i medium zmiany społecznej, dokonywanej przy użyciu kultury, a przy aktywnym współdziałaniu samych mieszkańców. Czasami, jak w przypadku Fundacji UTU, model ten materializuje się w tworzeniu społecznych instytucji kultury zakorzenionych w lokalnych, defaworyzowanych zbiorowościach i działających na ich rzecz, prowadzących cały wachlarz działań – poczynając od tych o charakterze prezentacyjnym, a na opiece na dziećmi i pomaganiu im w odrabianiu lekcji kończąc. Czasami, jak w przypadku Stowarzyszenia Tratwa, polega to na systematycznej pracy z lokalnymi społecznościami dotyczącej podstaw myślenia o sobie i innych mieszkańcach, zmierzającej do burzenia blokad komunikacyjnych i wyzwolenia w społeczności energii do wspólnego działania. Czasami, jak w przypadku Teatru Brama, jest to wręcz rodzaj pracy terapeutycznej z ludźmi, z którymi zawiązuje się w trakcie trwania działania bardzo silną więź i którzy po powrocie do swojej miejscowości budują coś, czerpiąc

z tego doświadczenia. Istotą tego drugiego modelu, jak również cechą, która odróżnia go znacznie od tego pierwszego, jest specyficzna *niewidzialność* instytucji – to nie ona, jej istnienie, ciekawa oferta są tu celem, ale raczej działanie na zasadzie dyskretnego katalizatora, który *uruchamia* zbiorowość. Nieprzypadkowo więc ten drugi model nie do końca znajduje uznanie wśród lokalnych władz – nawet wówczas gdy instytucja odgrywa aktywną rolę animacyjną, decydenci widzą w niej wyłącznie miejsce, w którym prezentuje się kulturę (najwyraźniej widoczne jest to w przypadku Teatru Brama w Goleniowie). Z tego właśnie powodu te dwa modele nie są do końca rozłączne. Tradycyjne instytucje kultury wypełniają bowiem również zadania animacyjne (czasami dzieje się to w sposób niezamierzony), bardziej progresywne podmioty są zaś również zmuszone do bycia impresariem – wypełnianie tej funkcji to bowiem warunek uzyskiwania dotacji od władz samorządowych.

TAKTYCZNOŚĆ ZAMIAST STRATEGII

Funkcjonowanie wielu instytucji kultury w sytuacji braku podstawowego bezpieczeństwa – lokalowego, finansowego, organizacyjnego – sprawia, iż działają one, używając kategorii de Certeau, w sposób raczej *taktyczny* niż *strategiczny*⁸. Oznacza to, iż skoncentrowane są one na przetrwaniu oraz częściej wykorzystują nadarzające się okazje, niż planują swoje aktywności w sposób długofalowy. Oznacza to również nieustanne lawirowanie pomiędzy oczekiwaniami różnych podmiotów (mieszkańców, władz, środowiska twórczego, Kościoła, szkół itd.) w taki sposób, aby je, przynajmniej częściowo, spełniać, ale też tak, aby móc realizować swoje własne cele i zachować tożsamość. Taktyczność ta objawia się w kilku powtarzalnych modusach działania:

- 1) w dążeniu do jak największej różnorodności oferty w taki sposób, aby mogła ona być skierowana do (prawie) wszystkich, co owocuje egzotycznym miksem festynów z disco polo i awangardowych przedstawień offowych teatrów;

8 M. de Certeau, 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 26–30, 35–39.

- 2) w próbach omijania sporów ideologicznych, personalnych i partyjnych przecinających lokalne zbiorowości, w taki sposób, by móc realizować swoje cele niezależnie od tego, kto aktualnie sprawuje władzę (czasami pociąga to za sobą akty autocenzury już na etapie konceptualizacji programu – eliminuje się zeń wszystko, co mogłoby zostać uznane za wyraz poparcia którejś ze stron sporów);
- 3) w wykorzystywaniu lokalnych celebr o charakterze rytualnym (a więc rocznic, festynów, *odstąpień* i *przecięć*) jako okazji do zrealizowania rzeczy ambitnych i niepopularnych za pieniądze, które przeznaczają się na te pierwsze cele;
- 4) w aplikowaniu o środki w tak wielu miejscach, jak to możliwe, i w uzależnianiu planów swojego działania od tego, na co zostaną przyznane środki;
- 5) w – jak określiła to dyrektorka jednej z analizowanych instytucji – *pakietowaniu*. Słowo to oznacza tworzenie działań hybryd, w których obecnych jest wiele różnych form sztuki, możliwości uczestnictwa, rozrywek i doznań – w taki sposób, aby przyciągać jak największą liczbę uczestników. Tego rodzaju taktyki można by mnożyć, istotniejsze jest jednak wskazanie, iż ich obecność jako podstawowego modelu działania świadczy o deficytach zdolności do sprawowania kontroli, z której powodu cierpią instytucje kultury w Polsce.

NGO JAKO PARTNER LUB JAKO KONKURENT

Choć instytucje kultury oraz NGO mierzą się często z podobnymi, opisanymi w tym raporcie, problemami, często zdarza się, że oba te rodzaje podmiotów nie tyle wzajemnie się wspierają w ich przewyciężaniu, ile raczej rywalizują z sobą – walczą o frekwencję, próbują wygrać dla siebie tego samego uczestnika w trakcie gminnej imprezy czy Dnia Dziecka albo oczerniają inne instytucje i stowarzyszenia za ich plecami, próbując „wychodzić” w urzędzie coś dla siebie. Zakres tej rywalizacji zależy od polityki władz. W niektórych urzędach spotkaliśmy się z próbami systemowego promowania współpracy między instytucjami i NGO, np. poprzez przeznaczanie osobnej puli pieniędzy tylko na działania

przygotowane we współpracy. W innych – z traktowaniem ich jako osobnych światów. Zdarzały się wreszcie i takie, w których instytucje kultury i NGO są sobie wprost przeciwstawiane – tym pierwszym przypisuje się ociążałość, nadmierną tradycyjność i sztywność działania, a tym drugim – elastyczność i efektywność. W takim wypadku promowane są konkursy i przekazywanie zadań w obszarze kultury i edukacji organizacjom pozarządowym jako podmiotom ekonomicznie racjonalniejszym niż instytucje kultury i pracującym w łatwiejszym do administracyjnego rozliczania systemie projektów.

WSPÓŁPRACA ZE SZKOŁAMI I JEJ OGRANICZENIA

Szczególnie interesującym wynikiem jest zadeklarowanie regularnej współpracy ze szkołami przez aż 70% badanych (przy czym w przypadku NGO jest to nieco ponad 50%, a w przypadku instytucji kultury – nawet 80–95%). Dodatkowo 70% tych ankietowanych, którzy podejmowali współpracę ze szkołami, wyniosło z niej głównie lub wyłącznie pozytywne doświadczenia. Te osoby, które współpracowały ze szkołą, a napotkały w niej jakieś problemy (a więc połowę wszystkich badanych) zapytaliśmy też o to, na czym polegają ewentualne utrudnienia, wymieniając liczne zjawiska zaobserwowane we wcześniejszych etapach badania oraz innych badaniach⁹. Najczęstszym problemem we współpracy ze szkołami są praktyczne ograniczenia stojące na drodze do prowadzenia zajęć poza szkołą, w tym zwłaszcza ograniczenia godzinowe. Sporym utrudnieniem jest też to, że działania z zakresu edukacji i animacji kulturowej stawiają często nauczyciela w roli nietypowej dla systemu szkolnego, a także brak systemowych zachęt do podejmowania współpracy ze szkołami (np. tzw. bonów edukacyjnych).

TEZA 9. NGO – GATUNEK ZMAĆONY

O ORGANIZACJACH POZARZĄDOWYCH MÓWI SIĘ CZĘSTO JAK O KONKRETNYM PODMIOTIE I PRZEWSTAWIA SIĘ LOGIKĘ JEGO DZIAŁANIA LOGICE INSTYTUCJI KULTURY, FIRMY CZY

9 Zob. M. Krajewski, F. Schmidt, Raport z badań Plastyka/Muzyka. Przedmioty artystyczne w nowej podstawie programowej, Warszawa 2014 (badania zrealizowane na zlecenie MKiDN, tekst niepublikowany), oraz R. Koschany, M. Kosińska, M. Krajewski, F. Schmidt, K. Sikorska, A. Skórzyńska, Edukacja kulturowa w Poznaniu, Poznań 2014 (tekst niepublikowany).

WŁADZY. WARTO JEDNAK ZAUWAŻYĆ, IŻ NGO TO NIE HOMOGENICZNY TYP ORGANIZACJI, ALE OGROMNY, WEWNĘTRZNIE ZRÓŻNICOWANY KONGLOMERAT PODMIOTÓW. TYM, CO JE ŁĄCZY, JEST BARDZO CZĘSTO UZNANIE LOKALNOŚCI I ZAKORZENIENIA ZA PODSTAWOWĄ KATEGORIĘ, NA KTÓREJ CHCĄ OPIERAĆ SWOJE DZIAŁANIA. ORGANIZACJE TE RÓŻNIĄ JEDNAK SPOSÓB PRACY, HORYZONT DZIAŁANIA I ZDOLNOŚĆ DO WSPÓŁPRACY Z INNYMI. ZE WZGLĘDU NA TE RÓŻNICE MOŻEMY WYODRĘBNIĆ KILKA GATUNKÓW NGO DZIAŁAJĄCYCH W OBSZARZE KULTURY, EDUKACJI KULTUROWEJ I ANIMACJI NA OBSZARACH, W KTÓRYCH PRZEPROWADZILIŚMY POGŁĘBIONĄ EKSPLORACJĘ.

ZAKORZENIENI

Pierwszy z rodzajów NGO, określane w raporcie z II etapu badań jako *Zakorzenieni*, to organizacje tworzone przez od lat działających na tym samym terenie animatorów, którzy wypracowali sobie lokalnych sojuszników (zaprzyjaźnione organizacje, domy kultury, pracownicy pomocy społecznej itd.), jak również czasem stałych wrogów. Przedmiotem ich pracy jest dowartościowywanie tego, co lokalne, zmarginalizowane i zapomniane, wydobywanie drzemiących w ludziach potencjałów i dążenie w ten sposób do zmiany społecznej. Tego typu podmiotom udaje się też nieraz funkcjonować w roli *parasola*, łączącego wiele lokalnych podmiotów we wspólnym trudzie, dostarczającego im impulsu do działania, wiedzy czy legitymizacji przed lokalną władzą. Ich problemem jest nieuchwytność wyników ich pracy – trudnych do ewaluacji nawet dla profesjonalnych badaczy; ich zasobem, a czasem jednocześnie problemem – charyzmatyczni przywódcy.

MŁODZI ANIMATORZY Z WIELKICH OŚRODKÓW

To z kolei osoby, które zwykle dzielą z Zakorzenionymi antropologiczne rozumienie kultury oraz przekonanie o tym, że to praca w lokalnym środowisku niewielkich miejscowości i specyfika tego ostatniego są tym, co najważniejsze w animacji kulturowej. Jednocześnie dzielą oni niektóre sposoby działania z szerszą kategorią określoną w raporcie z II etapu badań jako *Metropolitalni profesjonaliści*: podstawowym modusem pracy jest dla nich projekt, ich światopogląd wyrasta ze specyfiki wielkich ośrodków, wraz z wizją nowoczesności jako tolerancji, świeckości i kosmopolityczności, a zasada

działania to profesjonalizm. W niektórych przypadkach tego typu logika wchodzi w konflikt z lokalną specyfiką, np. wówczas, gdy to jakość nagranych dźwięków czy obrazu staje się fetyszem i najważniejszym kryterium tworzonego wspólnie z miejscowymi filmu lub ścieżki dźwiękowej; gdy głównym celem jest najwyższa jakość artystyczna tworzonego razem spektaklu; gdy brak zakorzenienia w lokalnej społeczności i wrogość tej ostatniej wobec wielkomiejskiego kosmopolityzmu nie pozwala na przełamanie sceptycyzmu miejscowych wobec przywiezionego z zewnątrz pomysłu na działanie; gdy logika projektowa sprawia, że działanie się kończy, zanim miałyby szansę kiełkować, jego efekty widoczne są głównie na stronie internetowej. Istnieją też jednak młodzi profesjonalści świadomi tych zagrożeń, którzy umiejętnie zmierzają do ich zminimalizowania i wchodząc „w teren”, tworzą najpierw sojusze z zakorzenionymi w nim podmiotami.

ZAPALENI LOKALSI

Trzeci modelowy typ działającej w mniejszych miejscowościach organizacji pozarządowej to *Zapaleni lokalsi*: ludzie, którzy mają wiele energii i chęci, aby zmieniać swoją miejscowość na lepsze, natomiast nie zawsze pomysłu, jak skutecznie do tego dążyć. Takie podmioty tworzone są przez różnych ludzi, od lokalnych pedagogów i społeczników po młodych, którym brakowało w ich miejscowości koncertów. Ich siłą jest zapał i to, że ich działania wyrastają ze szczerzej potrzeby, a także znajomość lokalnego kontekstu. Ich słabością – brak wiedzy organizacyjno-finansowej, ale przede wszystkim skonkretyzowanego kierunku działania i całościowego pomysłu na to, do czego ma ono prowadzić. Czasem rezultatem jest zbudowanie świetlicy, z której, jak się okazuje, nikt nie korzysta; czasem dochodzi do szybkich podziałów, kiedy okazuje się, że stowarzyszenie nie organizuje koncertów muzyki metalowej, lecz hip-hopowe, albo zamiast nich – spotkania z seniorami, ponieważ na to właśnie można uzyskać w tym roku dofinansowanie od lokalnej władzy.

PASJONACI I KULTYWATORZY

Czwarty modelowy typ organizacji pozarządowej to podmioty tworzone albo przez *pasjonatów* jakiejś dziedziny działania (np. miłośników militariów, członków chóru itp.),

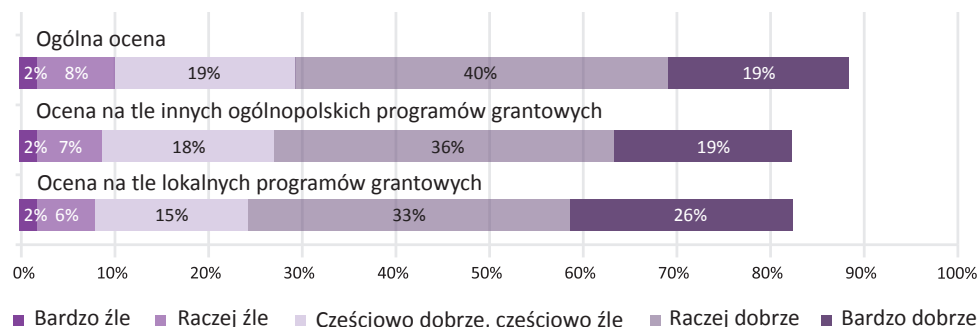
albo przez ludzi zrzeszających się na podstawie łączącej ich metryki oraz pamięci, którą kultywują (Uniwersytet Trzeciego Wieku, koło miłośników gminy, stowarzyszenie sybiraków itp.). Podobnie jak w przypadku *Zapalonych lokalsów* ich siłą jest to, że wyrastają ze szczerzej potrzeby działania. Ich słabością natomiast – ograniczenie się do bardzo partykularnej potrzeby i często słaba zdolność do tworzenia sojuszy z innymi organizacjami, a zamiast tego raczej rywalizacja o względy rozdającej pieniądze władzy.

Różnice w logikach działania wszystkich wymienionych wyżej typów NGO i odmienne światopoglądy leżące u podstaw ich powstawania powodują, że niekiedy wchodzą one z sobą w konflikty. Ze względu na niską zdolność do konstruktywnej komunikacji i radzenia sobie z różnicami potrzeb i poglądów, szczególnie cenne wydają się organizacje parasole, takie jak olsztyńska *Tratwa*, które mediują między często skłóconymi organizacjami lokalnymi i tworzą kontekst sprzyjający nawiązywaniu współpracy między nimi.

OCENA PROGRAMU
EDUKACJA KULTURALNA
MKIDN I POSTULATY
DOTYCZĄCE JEGO
ULEPSZANIA

Jednym z najważniejszych celów naszego projektu badawczego jest dokonanie ewaluacji programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Edukacja kulturalna*. Podstawowym środkiem rekonstrukcji tej oceny były wywiady i ankiety prowadzone z animatorami i edukatorami. Przyniosły one wiele interesujących spostrzeżeń dotyczących tego programu grantowego, warto jednak w tym miejscu podkreślić, iż jest on pozytywnie oceniany, i wskazać na powody takiej właśnie jego waloryzacji.

1. 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. Jak pokazuje też poniższy wykres, *Edukacja kulturalna* jest pozytywnie oceniana jako osobny program grantowy, ale też na tle innych przedsięwzięć o podobnym charakterze, zwłaszcza tych lokalnych.



Wykres 1. Ogólna ocena programu *Edukacja kulturalna* i ocena na tle innych programów grantowych

2. 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, starająca się trzymać rękę na pulsie zmian społecznych i kulturowych oraz nadążać za nimi.

3. Ministerstwo doskonale 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 w przypadku instytucji samorządowych oraz skąpości konkurencyjnych źródeł finansowania działań edukacyjnych/animacyjnych.
4. 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.
5. Pozytywnie oceniane są elektroniczny generator wniosków i jego modyfikowanie oraz – do pewnego stopnia – przejrzystość reguł konkursowych i transparentność samego konkursu (choć ta druga kwestia rodzi już także liczne kontrowersje).

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

1. Postulowano 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.
2. 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 często dają szansę na uzyskiwanie spodziewanych rezultatów, są więziotwórcze, bardziej wartościowe.

3. Wielu respondentów wskazywało również na niejasności kryteriów oceny wniosków, a także podstawy dokonywania samej oceny przez recenzentów. Największą słabością programu, jak wskazują przeprowadzone przez nas ankiety, jest brak sporządzania i udostępniania przez ekspertów recenzji wniosków lub choćby krótkiego uzasadnienia przyznanej każdemu z nich punktacji, a w rezultacie – jasności co do kryteriów stosowanych przez ekspertów.
4. Kontrowersje wzbudzała też rozbieżność co do tego, jak edukację kulturalną rozumie Ministerstwo, a jak rozumieją ją wnioskodawcy, a także to, że owa definicja zmienia się w czasie, co powoduje, iż te formy działań edukacyjnych, które były uznawane za takie w przeszłości, dziś już nie mają takiego charakteru. Dla wielu aplikujących nie jest jasne, jakie dokładnie działania wspierane są właśnie w tym konkursie i poszczególnych priorytetach, co w analizowanej edycji program skutkowało wybieraniem najbardziej pojemnego i najbezpieczniejszego priorytetu o nazwie „zadanie interdyscyplinarne lub skoncentrowane na wybranej dziedzinie sztuki, rozwijające kreatywność przy jednoczesnym zdobywaniu umiejętności”. Warto rozważyć przeformułowanie priorytetów konkursu tak, by lepiej odzwierciedlały one faktyczne sposoby myślenia i działania obecne wśród edukatorów i animatorów.
5. Badania wskazują na konieczność znaczącego udoskonalenia narzędzi, metod i znaczenia ewaluacji działań realizowanych w programie (co jest po części zarzutem dezaktualizującym się). Gdy ewaluacja polega na rytualnym wypełnieniu kwestionariusza ankiety, w dodatku nieprzystającego do przeprowadzonych działań ani sposobu myślenia uczestników, wówczas wydaje się edukatorom niepotrzebnym obowiązkiem. Tymczasem wobec licznych problemów z pozyskiwaniem uczestników działań czy diagnozowaniem ich potrzeb intensywniejsza ewaluacja przedsięwzięć

wydaje się bardzo potrzebna. Analiza budżetów projektów w edycji programu z 2012 roku wskazuje, że w ponad 80% analizowanych przez nas wniosków nie założono żadnych środków finansowych na ewaluowanie projektów edukacyjnych i animacyjnych. Tym samym rezygnuje się z ważnego środka doskonalenia stosowanych przez siebie metod i narzędzi pracy, z pogłębiania wiedzy i ulepszania profesjonalnych umiejętności.

6. Warto również zwiększyć nacisk na dokumentowanie działań, być może za pomocą istniejącego już portalu służącego tego typu celom, jakim jest Platforma Kultury – wykorzystywanego jako środek popularyzacji działań, ale też edukowania edukatorów, dzielenia się doświadczeniami i metodami pracy oraz ewaluacji i krytycznej autorefleksji autorów przedsięwzięć finansowanych przez MKiDN. W co trzecim spośród analizowanych wniosków nie założono żadnych środków finansowych przeznaczonych na dokumentowanie działań animacyjnych i edukacyjnych, a w 40% wniosków wygospodarowano na ten cel od kilku do 10% budżetu projektu.
7. Animatorzy i edukatorzy mają też żal do grantodawcy, iż ocenia on zrealizowane projekty tylko i wyłącznie poprzez sprawozdania finansowe, a nie te merytoryczne (co także jest już, przynajmniej po części, nieaktualnym zarzutem). 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.
8. 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 aktualnej 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 co do zakresu anonimowości wywiadu i ankiety), to jednak pozwala ona dostrzec dwa istotne aspekty. Po pierwsze to, iż interesujący nas program jest nieustannie doskonały i 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, program należy do niewielu przedsięwzięć wspierających edukację kulturową 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 kulturowej 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 też MKiDN. Ministerstwo zostaje bowiem obarczone w ten sposób 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 kulturową (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 wciąż jest zjawiskiem niepokojącym.

KOMENTARZE

Z POLA W TEREN I Z POWROTEM. PO CO BADAĆ EDUKACJĘ I ANIMACJĘ KULTUROWĄ?

W ostatnich kilku latach nie brak okazji do rozmowy na temat przedmiotu niniejszego opracowania – edukacji i animacji kulturowej. Być może mamy nawet do czynienia ze stanem pewnego przesytu – paneli dyskusyjnych, debat moderowanych, „forów”, „obserwatoriów”, „kongresów” i „niekongresów”. Pojęta sektorowo „kultura” (w tym działalność edukacyjna i animacyjna) jest dziś także obszarem poddawany intensywnemu badaniu – malkontenci mogliby się już wręcz uskarżać na „raportozę”, która trawi pole działalności kulturalnej w Polsce. Akademicy coraz chętniej wystawiają przecież nosy zza biurka, praktycy coraz bardziej doceniają potrzebę i język diagnozy, a programy wsparcia finansowego niezmiennie wymagają „wymiernych i udokumentowanych rezultatów” w postaci... pliku pdf. Mam w związku z tym przypuszczenie graniczące z pewnością, że wiele osób, w których ręce trafi niniejsze opracowanie, zapyta w pierwszym odruchu: „po co kolejny raport?”. Co więcej – tezy, język opisu, propozycje kategoryzacji, tropy interpretacyjne oraz wnioski zaproponowane w niniejszym tekście będą uwierać. Dadzą do myślenia. Dlatego nam, czytelnikom – zwłaszcza tym zaangażowanym w sprawę i rozmiłowanym w krytycyzmie – łatwo będzie mnożyć wątpliwości, przeważnie formułowane z perspektywy własnego ogródka. „Badacze” na przykład mogą je wywodzić z własnej praktyki zawodowej, więc zapewne przyczepią się do metodologii: „jak tak rozległy i zróżnicowany obszar praktyk badać, traktując jako punkt wyjścia jeden konkurs grantowy?”. (Przy tej okazji – mogę się założyć – powróci już niemal rytualne pytanie o „próbę” i „zakres” badań. Pytanie, które świadczy o tym, jak niestety nieskutecznie empiryczne badania kulturowe w Polsce wyzwalają się z reżimu ilościowego, kiedyś wynikającego z hegemonii scjentyistycznej, dzisiaj rynkowej, ale wciąż utrudniającego uchwycenie jakiegokolwiek bardziej pogłębionego obrazu rzeczy). Zarzuty „praktyków” z kolei będą formułowane z perspektywy tkliwego doświadczenia

życiowego: „To uogólnienia, w praktyce to wygląda inaczej! Badacze jak zwykle nie rozumieją naszych lokalnych uwarunkowań, nie biorą pod uwagę trudności”. Najbardziej boję się jednak wątpliwości formułowanych z punktu widzenia „strategów” – rozmiotanych w całościowym obrazie pola kulturowego w Polsce, uchwyconym „z lotu ptaka” lub „z dachu wieżowca” (jak charakteryzował to, wspominany także przez autorów raportu, Michel de Certeau). Z tej perspektywy łatwo bowiem postawić zarzut, że przedmiotem niniejszego opracowania jest sprawa marginalna, cząstkowa, niszowa – poletko zbyt małe, zagadnienie zbyt skromne, aby o nim rozprawić serio.

Powyższa próba antycypacji stanowisk i opinii, jakie mogą wywołać spostrzeżenia zawarte w raporcie podsumowującym badania *Animacja/Edukacja*, w zamierzeniu jest nieco ironiczna. Na pierwszy rzut oka widać bowiem, że te (domniemane przeze mnie) opinie są wzajemnie sprzeczne. Po prawdzie jednak: ucieszyłabym się, gdyby to opracowanie wywołało podobne dyskusje i gdyby na podobne wątpliwości można było odpowiadać. „Badaczom” zasugerować, aby zaczęli się wreszcie poważniej zastanawiać nad poszukiwaniem nowych metodologii do badań dynamicznego obszaru praktyk kulturowych, którego właściwości wciąż umykają nam z pola widzenia. Urażonych, nierzadko mało optymistycznymi spostrzeżeniami, „praktyków” poprosić, aby (nawet i z rozgoryczenia) przemyśleli krytycznie swoje działania. „Strategom” uświadamiać, że obserwowane i opisywane tutaj pole nie tylko istnieje (ma nieco niewyraźne granice, lecz spory zasięg), ale także ma ogromne znaczenie, a kształtowane jest przez działania rzeszy zaangażowanych ludzi. Niezależnie bowiem od tego, czy zgadzamy się, że objawy „raportozy” są widoczne w wielu dziedzinach naszego życia, z tzw. działalnością kulturalną włącznie (a są widoczne), niniejszego raportu nie należy ignorować. Moje przekonanie jest oparte na kilku zasadniczych argumentach – wyjaśnię je więc poniżej.

WCIAŻ EKSPORUJEMY? DYNAMICZNE POLE, NIEROZPOZNANY TEREN

Po pierwsze: praktyki edukacji i animacji kulturowej mają dość długą tradycję w Polsce, a zarazem wyznaczają relatywnie autonomiczny obszar działalności – rodzaj odrębnego obiegu kulturowego, ze wszystkimi niezbędnymi ogniwami: twórcami programów

i projektów, podmiotami instytucjonalnymi i pozainstytucjonalnymi, które je realizują, systemami wsparcia finansowego, ośrodkami kształcenia edukatorów i animatorów, konferencjami i publikacjami. Pytanie: na ile jest to obieg dobrze zsynchronizowany? Jak zwracają uwagę autorzy raportu – mamy do czynienia z niskim stopniem profesjonalizacji tego obszaru i jednocześnie z jego ogromną polimorficznością: pod pojęciami „edukacja kulturowa” i „animacja” (społeczna/kulturowa/społeczności lokalnych itp.) kryją się dziś bardzo zróżnicowane formy działań, podejmowane przez osoby o różnorodnych kompetencjach, kwalifikacjach i doświadczeniach praktycznych, działające w odmiennych ramach organizacyjnych (instytucje kultury, organizacje pozarządowe, działania nieformalne) i uwarunkowaniach lokalnych. Historyczny już proces wyłaniania się działalności edukacyjno-kulturowej i animacyjnej w Polsce jako w miarę odrębnego pola zachodził w szerszym kontekście, który wyznaczały przede wszystkim warunki polskiej transformacji. Wśród najważniejszych czynników wymieniałabym przede wszystkim: decentralizację systemu organizacji i finansowania działalności kulturalnej w Polsce lat 90. (z przemianami, jakim podlegały i nadal podlegają instytucje kultury w Polsce włącznie), powstanie, a potem gwałtowny rozwój sektora pozarządowego, zmiany w systemie akademickiego kształcenia humanistów, zmiany na rynku pracy, kształtowanie się nowych struktur politycznych, zwłaszcza na poziomie lokalnym. W konsekwencji mamy do czynienia z polem odrębnym, ale niejednorodnym. Gwałtowny rozwój rozmaitych praktyk edukacyjnych i animacyjnych nie był bowiem inicjowany przez usystematyzowaną, spójną i długofalową politykę w tym zakresie. Obszar ten wyłaniał się w znacznej mierze oddolnie, a wsparcie systemowe miało przeważnie charakter punktowy (jak choćby uruchamianie oddzielnych programów grantowych poświęconych edukacji kulturalnej, zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym). Niuansując nieco przedstawione w raporcie spostrzeżenia dotyczące np. niskiej profesjonalizacji tego obszaru, można powtórzyć za Bohdanem Skrzypczakiem, że działania animatorów i edukatorów kulturowych w pewnym stopniu się już profesjonalizowały, ale nie uległy uzawodowieniu¹⁰. Ta subtelna różnica, którą autor wywodzi zabiegu językowego – odróżnienia zawodu (*occupation*) od profesji (*job*) – oznacza, że wzrasta świadomość odrębnych zadań, celów, kom-

10 B. Skrzypczak, *Profil animatora społecznego*, [w:] *Kim jest animator społeczny*, red. P. Henzler, B. Skrzypczak, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa 2006, s. 8–9.

petencji, form i metod działania osób, które zajmują się animacją społeczną i kulturową, oraz świadomość istnienia tej roli profesjonalnej. Powstaje odrębne środowisko ludzi, którzy uważają się za animatorów i edukatorów. Nie następuje jednak proces formalnej regulacji ich działalności. Podobnie jak autorzy niniejszego opracowania, Skrzypczak także niechętnie podchodzi do kwestii uzawodowienia animacji – jakkolwiek prawna regulacja tej praktyki zawodowej mogłaby zahamować naturalny dla niej społecznikowski impet, odebrać jej misyjny wymiar, który w oczywisty sposób bierze się z jej źródeł historycznych (a więc np. z koncepcji edukacji nieformalnej/demokratycznej/krytycznej oraz oddolnych ruchów artystycznych i animacyjnych na świecie). Pod hasłem niskiej profesjonalizacji autorzy raportu ujmują jednak coś więcej niż brak uzawodowienia – edukacją i animacją kulturową może się zajmować niemal każdy, etykietami „edukowanie” i „animowanie” oznacza się dziś naprawdę przeróżne działania („od szkolenia kadr po jazdę konną”), nierzadko nawet przez sztuczne dopisanie efektów edukacyjnych i animacyjnych do projektów, które intencjonalnie wcale nie miały takim efektem służyć (ale gwarantuje to dodatkowe źródła finansowania). Diagnoza niskiej profesjonalizacji w tym sensie niekoniecznie musi zatem prowadzić od razu do rekomendowania jakichkolwiek odgórnych rozwiązań i regulacji, systemów potwierdzania kwalifikacji i certyfikowania działalności animacyjnej i edukacyjnej. Z punktu widzenia specyfiki tej pracy byłoby to dla niej rzeczywiście niebezpieczne i sztucznie ograniczałoby możliwości działania wielu osobom. Wskazuje się jednak potrzebę bardziej rudymენტarną – konieczność zainicjowania usystematyzowanej dyskusji profesjonalnej na temat zadań edukacji i animacji: jej form, metod, warunków realizacji. Dyskusji, w której koniecznie powinni brać udział praktycy realizujący podobną działalność, kształtujący animatorów akademicy, badacze kulturowi i społeczni oraz urzędnicy. Multiplikacji praktyk musi towarzyszyć poszerzenie refleksji. Mamy bowiem do czynienia z sytuacją paradoksalną – zadania edukacyjne wpisuje dziś w swoją działalność niemal każda publiczna instytucja kultury, kiedy jednak przyglądamy się tym działaniom lub rozmawiamy z przedstawicielami tych instytucji, widzimy wyraźnie, że wiele osób ma trudności z określeniem, co to znaczy edukować w kontekście działalności kulturalnej, w jakich formach można to robić i jakim celom to służy. W tym sensie widzę ogromnie ważną funkcję, jaką może pełnić niniejszy raport: pokazuje bowiem dość szerokie spectrum bardzo konkretnych problemów, które warto poddawać systematycznej dyskusji i dla każdego z nich z osobna

szukać rozwiązań. Charakteryzując „niedookreśloność” pola, autorzy nie pozostawiają przecież wątpliwości co do tego, że pole to istnieje. W tym sensie raport może się przyczynić do usankcjonowania edukacji i animacji kulturowej jako tematu do pilnych dyskusji. To ważne, ponieważ ani odrębność, ani znaczenie tego pola z punktu widzenia aktualnych debat na temat działalności kulturalnej w Polsce wcale nie są oczywiste. Opisując bardzo zróżnicowane inicjatywy, z jednej strony niniejszy raport legitymizuje je jako wymagające osobnego namysłu, z drugiej wskazuje, że rozwiązania systemowe muszą być ugruntowane w ich uważnej obserwacji. Dla przykładu: wskazania dotyczące przeformułowania priorytetów lub wprowadzenia narzędzi ewaluacji merytorycznej w konkursie *Edukacja kulturalna* MKiDN biorą się przecież z przekonania, że ramy formalno-prawne należy projektować w zgodzie z doświadczeniami praktycznymi, a nie w oderwaniu od nich. Priorytety konkursowe mogą wspierać, ale mogą też ograniczać lub niebezpiecznie modelować działania (np. wymuszać ich doraźność lub oportunistycznie pomysłodawców, prowokować „mody” na konkretne tematy, niezależne od potrzeb uczestników, a więc reprodukcja złych praktyk, które już od dawna wiążemy z tzw. grantozą). Co zastanawiające jednak – mimo że o edukacji kulturowej i animacji dyskutuje się często i intensywnie, coraz więcej osób i podmiotów instytucjonalnych prowadzi taką działalność – niniejszy raport oraz poprzedzające go opracowania częściowe są rezultatem chyba pierwszych badań, które zmierzały w stronę uchwycenia w miarę kompletnego, ale pogłębionego obrazu tego obszaru. W tym sensie zaproponowane tu badania mają wciąż charakter inicjujący i eksploracyjny, i zdecydowanie wymagają kontynuacji. Po pierwszy zaproponowano tu bowiem pewną procedurę badawczą, którą określiłabym mianem „wędrówki z pola w teren i z powrotem”, a ponieważ uważam, że może się ona okazać niezwykle przydatna, sprzyjając profesjonalizacji tego pola – postaram się krótko wyjaśnić, co mam na myśli.

MAPOWANIE POLA, NOTATKI Z TERENU I SPLOTY PROBLEMÓW. BADANIE JAKO PRAKTYKA NAZYWANIA

Po drugie więc: wracamy do kwestii przyjętej tu metodologii, która wyraźnie odróżnia moim zdaniem niniejsze opracowanie od wielu innych, jakie możemy przeczytać.

Autorzy raportu przyjęli taktykę badawczą, której z powodzeniem patronować mogliby wspólnie Pierre Bourdieu, Erving Goffman i Michel de Certeau. Tym, co łączyło trzech wspomnianych badaczy, a co decydowało także o ich wzajemnych inspiracjach (np. o silnym zadłużeniu koncepcji Bourdieu w „socjologii tego, co nieskończenie drobne”¹¹ Goffmana), był pewien tryb budowania teorii społecznej – na podstawie wrażliwości etnografa terenowego i empatycznego obserwatora życia. To jeden z powodów, dla których cała trójka uruchomiła myślenie w kategoriach relacji i strukturalizacji na długo, zanim inni nadali temu myśleniu nazwę, ponieważ koncepcyjnym wyróżnikiem takich pojęć jak pole, rama czy taktyka stało się założenie nie tylko o zasadniczej nierozdzielności tego, co systemowe, od tego, co podmiotowe, ale także o dynamicznym charakterze tego związku. A dynamikę tę obserwować trzeba właśnie z terenu. W tej perspektywie czytelna staje się także metoda przyjęta w niniejszych badaniach: od rozpoznawczego zarysowania granic pola (edukacja i animacja potraktowane łącznie, międzysektorowość itd.), przez znalezienie empirycznego przykładu funkcjonowania pewnej ramy instytucjonalnej – takiego, który przy okazji otworzy drogę do konkretnych, ale zróżnicowanych przypadków (tu: wybór konkretnej edycji konkursu *Edukacja kulturalna* MKiDN) – przez zlokalizowanie aktorów tego pola (wywiady telefoniczne), po obserwację w terenie, która zaowocowała studiami przypadków. W konsekwencji powstają przemyślana procedura badawcza i odpowiadająca jej „architektura” kolejnych raportów, na które składają się: nazwanie pola, jego dość szczegółowe (choć pewnie niewystarczające) mapowanie – nazwanie konkretnych działań i towarzyszącej im refleksji – aż po rekomendacje: propozycje przededefiniowania instytucjonalnych ram w odniesieniu do zaobserwowanych problemów praktycznych. Taki tryb badawczy, choć realizowany na mniejszą skalę, mógłby z powodzeniem poprzedzać wprowadzanie wielu rozwiązań formalnych nie tylko w „kulturze”. Dlaczego to jest ważne? Ponieważ w badaniach polskiej działalności kulturalnej i uczestnictwa w kulturze mamy przeważnie do czynienia albo ze statystycznymi opracowaniami (które dają wprawdzie jakiś ogłęd całości, ale zakrywają jej zróżnicowanie), albo z opracowaniami bardzo partykularnych zagadnień (np. „Raport o edukacji muzealnej” itp.). Dzięki przyjętej tu taktyce badawczej

11 Por. P. Bourdieu, *Erving Goffman: Discoverer of the Infinitely Small*, „Theory, Culture, Society” 1983, nr 2 (1), s. 112–113.

otrzymujemy zaś obraz empirycznego konkreту, włączonego w szerszy kontekst. Uda się w ten sposób zlokalizować sploty problemów na pograniczu tego, co systemowe i podmiotowe: od wspomnianego stopnia profesjonalizacji pracy edukacyjnej i animacyjnej, po na przykład zagadnienie metropolizacji (do niedawna zupełnie wyłączone z rozważań na temat animacji kulturowej w Polsce, którą na długo powiązano z działalnością na peryferiach kulturowych. W rezultacie wokół pracy animatorów wyrosło wiele niepotrzebnych mitów i stereotypów graniczących z „chłopomanią”). Ten drugi problem nakazywałby więc, na przykład, gwałtowne przemyślenie kategorii kultur miejskich oraz relacji między tym, co miejskie i wiejskie, nie tylko w teorii (np. w studiach miejskich), ale przede wszystkim w praktycznych rozwiązaniach (np. rekomendowanych w raporcie modelach współpracy, które nie niosłyby z sobą zjawiska zasysania kapitałów lub ryzyka kolonizacji kulturowej). O ile bowiem w refleksji naukowej nie mamy już większego problemu z rejestrowaniem wyłaniania się zróżnicowanych kultur w sieciach społecznych praktyk przekraczających tradycyjne podziały (z podziałem na miejskie i wiejskie włącznie; jakie są bowiem sieciowe praktyki młodzieżowych kultur fanowskich – „wiejskie” czy „miejskie”?), o tyle w praktyce proces metropolizacji rzeczywiście zachodzi. Dzieje się tak dlatego, że w sferze realizacyjnej nadal posługujemy się „obszarowymi”/„instytucjonalnymi” koncepcjami kultury. A te nieodmiennie łączą samo pojęcie kultury wyłącznie z miastem. W tej perspektywie z pola widzenia znika nam nie tylko wieloletnia praca animatorów w małej miejscowości na Mazurach, ale także oddolna aktywność grupy entuzjastów działających w peryferyjnej dzielnicy miasta, ponieważ nie mieszczą się one we wciąż dominującej wizji „kultury” jako domeny tradycyjnych instytucji lub współczesnych „flagowych” wydarzeń, zlokalizowanych w centrach metropolii. To tylko jedno z wybranych zagadnień – mapowanie pola, którego dokonują autorzy niniejszego raportu, obejmuje bowiem znacznie więcej „miejsc” – problemowych splotów w sieci zróżnicowanych praktyk. Splotów, które zostały tu nazwane: „animacyjne gwiazdorstwo”, „akcyjność”, „eventowość” z jednej strony, a z drugiej na przykład „zwrot ku lokalności”. Nazwy zyskują też zróżnicowane zawodowe postawy i motywacje do działania: od „metropolitalnego kosmopolityzmu” po „zakorzenie” we wspólnocie, od „pozytywnego wariata”, przez „profesjonalnego amatora”, po „lidera”. Wreszcie – nazwana zostaje też specyficzna problemowa „koniunktura” określająca warunki pracy: popularyzowaniu się pracy edukacyjnej i animacyjnej towarzyszy jej

jednoczesna, gwałtowna prekaryzacja. Nazwane problemy zaczynają być problemami widocznymi. Nazwa wyprowadzona z doświadczenia (terenowej obserwacji), a wprowadzona do refleksji i dyskusji na temat instytucjonalnych warunków działania (specyfika i granice pola) może się okazać sprawcza.

„CIEKAWOŚĆ POZNAWCZA” I JEJ (POTENCJALNA) SPRAWCZOŚĆ

Po trzecie, i na zakończenie, chciałabym podkreślić jeszcze jedną, być może najistotniejszą właściwość obrazu edukacji i animacji kulturowej w Polsce, która wyłoniła się w wyniku tych badań, a która decyduje o postulatycznym, praktycznym i, mam nadzieję, performatywnym, charakterze niniejszego raportu. Aby to wyjaśnić, muszę się odwołać do pewnej historii. We wstępie do jubileuszowej (30. rocznica) amerykańskiej edycji *Pedagogiki opresjonowanych* Paula Freirego jego wieloletni współpracownik, Donaldo Macedo, zwracał uwagę na ewolucję poglądów fundatora radykalnej pedagogiki emancypacyjnej przy jednoczesnym upartym trwaniu Freirego przy niektórych ze swoich pierwotnych założeń¹². Jednym z przykładów był głęboki sprzeciw brazylijskiego pedagoga wobec prób spetryfikowania koncepcji edukacji dialogicznej do postaci zneutralizowanej (choćby w sensie politycznym) i rutynowej techniki edukacyjnej – polegającej na inicjowaniu „konwersacji”, „forów dyskusyjnych” i publicznych debat, w których wprawdzie daje się prawo głosu uczestnikom, ale sam dialog wyrwa się z konkretnego kontekstu ich życia i doświadczenia. W rezultacie proces dialogiczny prowadzi do inicjowania sytuacji *quasi*-terapeutycznej (poprawiamy sobie samopoczucie, kiedy mamy okazję się „wygadać”), ale traci wszelką sprawczość i moc emancypacyjną, ponieważ w gruncie rzeczy zostaje wypłukany z efektu poznawczego – a więc rozpoznania konkretnych warunków własnego działania w szerszym kontekście politycznym, ekonomicznym czy społecznym. Tak potraktowana metoda dialogiczna może być zastosowana do wielu tematów, z którymi nie mamy większego związku i mało nas one, w gruncie rzeczy, obchodzą. Macedo przypomina wypowiedź Freirego z ich wspólnego tekstu

12 D. Macedo, *Introduction to the Anniversary Edition*, [w:] P. Freire, *Pedagogy of the Oppressed. 30th Anniversary Edition*, tłum. M. Bergman Ramos, Continuum, London–New York 2005, s. 11–26.

A Dialogue: Culture, Language, and Race: „Angażuję się w dialog niekoniecznie dlatego, że lubię osobę, z którą rozmawiam. Angażuję się w dialog, ponieważ zauważam społeczny, a nie indywidualny wymiar poznawania. W tym sensie dialog ukazuje się nam jako niemożliwy do uniknięcia element procesu uczenia się (*learning*) i nabywania wiedzy (*knowing*)”¹³. Warunkiem tego procesu było bowiem coś, co Freire nazywał ciekawością poznawczą (*epistemological curiosity*), charakterystyczną dla stanu, w którym chcemy poddać refleksji warunki własnego sprawstwa. „Ciekawość poznawcza” wymaga, aby nie separować teorii od praktyki – w tym sensie Freire był rzeczywiście jednym z fundatorów podejścia, które dziś nazywamy teoretyzowaniem praktyki, badaniem w działaniu lub wiedzą ugruntowaną w konkretnej społecznej *praxis*, której funkcją jest przemodelowanie warunków możliwości. Macedo, w kontrze wobec krytyków Freirego, zarzucających mu przeintelektualizowanie zagadnienia edukacji, ironizował: trudne do pojęcia są problemy ze zrozumieniem idei edukacji dialogicznej przez tzw. intelektualistów, skoro o tekstach Freirego czy Giroux ich „niewydukiwani” w teorii społecznej współpracownicy potrafili powiedzieć „ta książka jest o mnie”.

Dlaczego o tym wspominam? Ponieważ widzę pewien potencjał sprawczy w prezentowanych tutaj badaniach nad animacją i edukacją naukową – potencjał mogący spowodować, że projekt, z którego wynikami się zapoznajemy, może mieć konkretne, praktyczne rezultaty, a niniejszy raport uzyska rzeczywiście funkcję performatywnego tekstu. Raport ten rejestruje przesuwanie się granic obserwowanego pola poprzez nazwanie go na nowo. Proszę zauważyć, nie mówimy tu o edukacji artystycznej (do sztuki i przez sztukę), edukacji kulturalnej (do uczestnictwa w tzw. życiu kulturalnym i korzystania z dóbr kultury) czy animacji społeczno-kulturalnej – ale o wszystkich trzech obszarach, które zyskują nową, wspólną nazwę – edukacja kulturowa i animacja. Raport dokumentuje jednak także praktyki, które skutecznie wymykają się temu „klastycznemu trójpodziałowi”, jak nazywają to autorzy, daje tym samym pewien obraz najbardziej aktualnych zmian. W ten sposób sankcjonuje istnienie i zarazem postuluje przemyślenie na nowo wspólnej, choć zróżnicowanej przestrzeni. Dlaczego to nazywanie jest ważne?

13 P. Freire, D. Macedo, *A Dialogue: Culture, Language, and Race*, Harvard Educational Review” 1995, fall, vol. 65, no. 3, s. 37; cyt. za: *ibidem*, s. 17.

Ponieważ pokazuje, że w Polsce naprawdę istnieje środowisko ludzi, którzy myślą o sobie jako o edukatorach i animatorach kulturowych, niezależnie od tego, czy ich działania widać czy nie z perspektywy „lotu ptaka” lub z „dachu wieżowca”. W tym sensie studia przypadku mają moim zdaniem kapitalną rolę do odegrania. W raporcie podkreśla się także znaczenie pracy edukacyjnej i animacyjnej w szerszym kontekście naszego społecznego funkcjonowania, nawet jeśli przy okazji mapuje się problemy, wskazuje na deficyty, rozpoznaje błędy. Punktem odniesienia dla spostrzeżeń krytycznych jest tu przecież pewien założony i postulowany model wyznaczający standard dobrych praktyk (edukacja i animacja nieefemeryczna, procesualna, oparta na pogłębionej diagnozie potrzeb ludzi i uwzględnianiu dynamicznych zmian, jakie zachodzą we współczesnych kulturach). W wymiarze najbardziej praktycznym oznacza to, że wędrownka „z pola w teren i z powrotem” może przynieść z sobą konkretne rozwiązania systemowe, które sytuację pojętej całościowo edukacji i animacji kulturowej mogą zmieniać. Wreszcie – charakteryzując jako negatywne źródło identyfikacji edukatorów i animatorów, opresyjne ramy instytucjonalne lub lokalne uwarunkowania polityczne – autorzy wyraźnie pokazują słabe ogniwa w sieciach relacji kształtujących to pole.

Wśród potencjalnych praktycznych rezultatów powstania niniejszego opracowania za najważniejsze uznałabym więc na przykład:

- 1) stałą praktykę wyprowadzania rozwiązań formalno-organizacyjnych (np. priorytetów grantowych) z doświadczenia praktycznego i formy obserwacji (dokumentowania, ewaluowania) praktyk edukacyjnych i animacyjnych;
- 2) wsparcie procesu profesjonalizacji środowiska animatorów i edukatorów poprzez zainicjowanie trwałej, a nie incydentalnej dyskusji na temat form, metod i celów ich działania, ale także wypromowanie świadomości, że edukowanie i animowanie w sferze kulturowej jest pracą, a nie hobby;
- 3) wypracowanie mechanizmów współpracy między środowiskami animatorów i edukatorów z różnych – dużych i mniejszych – ośrodków, sposobów dzielenia się doświadczeniami i wiedzą;

- 4) wypracowanie sposobów integrowania refleksji i praktyki, zwłaszcza w odniesieniu do diagnozowania potrzeb uczestników kultury oraz jakościowej ewaluacji realizowanych działań;
- 5) pokazanie, dlaczego edukacja kulturowa i animacja są nam potrzebne do życia – co może być najbardziej podstawowym, ale jednocześnie najważniejszym efektem tego raportu. „Sprawczość” czy „performatywność” niniejszej publikacji rozumiem więc jako zainicjowanie procesu zmiany – przemodelowanie sposobów myślenia i form działania. Procesu, który wymaga bez wątpienia zakorzenionego w ciekawości poznawczej dialogu i kontynuacji w praktyce. To w każdym razie moja propozycja odpowiedzi na zadane w pierwszym odruchu pytanie: „po co kolejny raport?”.

JANUSZ MUCHA

ANIMACJA I EDUKACJA KULTUROWA W POLSCE POCZĄTKU XXI WIEKU. KILKA KOMENTARZY DO RAPORTU¹⁴

Raport autorstwa Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta jest obszerny, wnikliwy i ma przejrzystą strukturę. Sądzę, że streszczanie czy podsumowywanie go nie jest sensowne. Zamiast tego w moim krótkim komentarzu chciałbym wskazać na te kwestie, które mnie szczególnie zainteresowały. Prezentowane podejście jest więc subiektywne i selektywne.

Dokument jest krytyczną analizą polityki kulturalnej państwa polskiego oraz organów samorządowych, ale też działalności animatorów i edukatorów kulturowych w Polsce, a nawet dominującej w naszym kraju (jednak bez porównań międzykrajowych) mentalności. Raport wskazuje zarówno zjawiska oceniane przez Autorów jako pozytywne, jak i te, które wymagają ich zdaniem korekt, niekiedy poważnych. Nawet krytykując, Autorzy podkreślają jednak (zwłaszcza w ostatnim rozdziale) to, że wiele się w ostatnich latach zmieniło na lepsze.

Marek Krajewski i Filip Schmidt dużo uwagi poświęcają materiałowi, który analizują (jest to przede wszystkim około tysiąca wniosków w konkursie grantowym ogłoszonym w 2012 roku przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego; 60 pogłębionych wywiadów telefonicznych oraz 6 studiów przypadku), a także metodologii zbierania i opracowywania danych. Nie ma więc tutaj pustostłowa. W wyniku analizy wspomnia-

14 M. Krajewski, F. Schmidt, *Animacja/Edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji kulturowej w Polsce*, Małopolski Instytut Kultury, Poznań–Kraków 2014.

nych materiałów prezentują dziewięć tez opisujących specyfikę animacji i edukacji kulturowej (AEK) w Polsce latach 2012 i 2013. Zajmę się tutaj wszystkimi tymi tezami oraz ustaleniami badawczymi, które mają świadczyć o ich trafności.

Teza pierwsza mówi o kulturowej dominacji wielkich ośrodków. Liczbową dominację widać wśród wnioskodawców, ale też większa jest skuteczność wielkomiejskich starań o granty i wyraźna jest koncentracja realizacji grantowych w wielkich metropoliach. Ustalenie to jest niewątpliwie zgodne z tym, co wiemy o tendencjach ogólnoswiatowych badanych i prezentowanych w ostatnich latach przez takich wybitnych uczonych jak Richard Florida czy (zwłaszcza ostatnio) Benjamin Barber. Metropolizacja jest ich zdaniem „naturalna” i pozytywna. Z punktu widzenia tutaj mnie interesującego związana jest ona też jednak ze zjawiskami niepokojącymi, takimi jak pogłębianie przez programy dotacyjne nierówności społecznych w Polsce, na przykład poprzez „zasysanie” przez wielkie ośrodki miejskie najważniejszych typów kapitału i „pustynnienie” pod względem aktywności społecznych, kulturowych i obywatelskich tych obszarów, na które metropolie promieniują. Autorzy raportu proponują rozwiązanie tego istotnego problemu społecznego poprzez wprowadzenie parytetów do zasad konkursów o granty lub wymuszanie partnerstwa wielkich i małych ośrodków przy staraniach o granty.

Teza druga wskazuje na niski stopień profesjonalizacji i zamkniętość edukacji i animacji kulturowej w Polsce. Autorzy postrzegają to zjawisko jako z jednej strony zagrożenie dla efektywności działań (ze względu na niemożność dokładnego ich i ich rezultatów prognozowania, konieczność stałego przewyżniania ustalonych już schematów i rutyny), ale z drugiej strony jako szansę i ujawnienie się możliwości wynikających z aktywności, która jest oparta na ludzkiej pasji i dążeniu do satysfakcji. Pojawia się tutaj kategoria „profesjonalnego amatora”, wprowadzona do literatury w roku 2004 i przydatna nie tylko w dzisiejszej Polsce, ale i daleko poza nią, w sferze kultury, a także innych usług społecznych w sektorach non-profit (por. Eric Breit i Sveinung Legard w „Acta Sociologica”, November 2014).

W rozdziale raportu poświęconym tezie trzeciej, głoszącej, że AEK to obszar niejednorodny i dynamiczny, najciekawsza jest dla mnie sprawa bardziej lub mniej intencjonalnego stymulowania przez animatorów i edukatorów zmiany społecznej, którą tutaj

(w pewnej mierze za Autorami) określe jako proces upodmiotowienia społeczności lokalnych, wzmacniania roli jednostek i ich integrowania się ze wspólnotą lokalną. Zmiana polega też na stopniowym przekształcaniu się sposobów rozumienia kultury.

Teza czwarta zwraca uwagę na to, że AEK to prawie zawsze domena działań jednorazowych lub okazjonalnych. Przynosi to przede wszystkim negatywne społeczne konsekwencje, ale na ogół nie jest rezultatem zamierzeń ich inicjatorów i wykonawców, lecz wynika z cech systemu instytucjonalnego wsparcia dla działań kulturowych w Polsce. Tak czy owak, konsekwencją jest często marnotrawienie środków grantowych, a także wzmocnienie wspomnianej już dominacji najsilniejszych podmiotów oraz utrzymywanie się niskiego poziomu szans na poprawę jakości projektów grantowych.

Teza piąta omawia ogólnospołeczny i instytucjonalny problem z określeniem tego, kim powinni być i kim faktycznie są – w rozumieniu zarówno wnioskodawców, jak i fundatorów grantów – odbiorcy AEK. Zwrócę tu uwagę na jedną kwestię: chodzi o podkreślany przez Autorów, często występujący rozdzźwięk między sposobami myślenia animatorów i edukatorów (i instytucji ich wspierających) a sposobami myślenia i potrzebami adresatów ich działań. Druga interesująca mnie sprawa, zaakcentowana tutaj, a potem przez Autorów wielokrotnie rozwijana i argumentowana, to szersze zjawisko, jakim jest niski status społeczny działalności kulturowej.

Problem ten jest wyraźnie widoczny na przykład przy prezentacji i uzasadnianiu tezy szóstej, mówiącej o złożonych relacjach między animatorami i edukatorami z jednej strony, a władzami, głównie lokalnymi, z drugiej. Władze te rzadko prowadzą jakąś intencjonalną i spójną politykę kulturalną, a ich działania mają na ogół charakter silnie spersonalizowany. Lokalni działacze traktują kulturę jako działania faktycznie zbędne, których ewentualna wartość mogłaby polegać tylko na wykorzystywaniu jej w celach promocji i poprawiania wizerunku miasta czy gminy. Co dla mnie szczególnie ciekawe – Autorzy raportu, wyrażając smutek z powodu tej postawy, faktycznie sami jej ulegają. Jakby zgadzali się z tym, iż sens kultury jest przede wszystkim instrumentalny. Piszą (por. s. 65) z uznaniem o tym, że „w przynajmniej kilku z badanych miejsc urzędnicy zdają sobie też sprawę z tego, że kultura może odgrywać ważną rolę w procesach

rozwojowych, w animacji społecznej, że można ją wykorzystywać jako narzędzie pobudzania gospodarki”. I tu, jak widzimy, kultura, nawet wysoko ceniona, nie jest wartością samą w sobie, nie jest sferą działań autotelicznych.

Teza siódma eksponuje problemy wynikające z dominującego sposobu finansowania działań edukacyjnych i animacyjnych. Główne cechy tego systemu to brak ciągłości wspierania działań, niepewność, brak jasności kryteriów przyznawania środków.

Teza ósma raportu mówi o ewolucji polskich (szeroko rozumianych) instytucji kultury, o procesie zmierzającym ku „postępowej reakcyjności”. Chodzi o to, że bardzo często, aby udało się w ramach jakiegoś projektu „przemycić” głębsze wartości, nowatorskie („postępowe”) rozwiązania, niezbędne jest opakowanie ich w bardziej tradycyjalistycznie („reakcyjnie”) rozumiany program; aby dotrzeć do niewielkiej grupy potencjalnych, kompetentnych entuzjastów „postępu” czy awangardy, trzeba się otworzyć na różnorodną widownię o niekoniecznie wyrafinowanym (z punktu widzenia organizatorów) guście estetycznym. Ta postępowa reakcyjność na ogół nie jest, uważają Autorzy, wynikiem wolnego wyboru wnioskodawców, lecz prawie zawsze stanowi rezultat kompromisu między nimi a „realiami” społecznymi.

Teza dziewiąta określa organizacje pozarządowe (wnioskodawców) jako „gatunki zmagające” (nawiązując do amerykańskiego antropologa Clifforda Geertza). Chodzi o to, iż zbiór aktywnych pozarządowych wnioskodawców jest ogromnie zróżnicowany. Faktycznie, ta idea pojawia się w raporcie kilkakrotnie.

Zakończenie raportu to wskazanie na kilka zalet całego polskiego, obecnego, systemu grantowo-konkursowego wspomagającego działania AEK, a także na kilka punktów, które warto by poprawić. Teza jest jednak taka, iż wyraźnie poprawia się funkcjonowanie całego systemu. Wymienię tutaj kilka problemów i problematycznych konsekwencji obecnych rozwiązań.

Część rekomendacji odnosi się do już wspomnianej kwestii dominacji metropolii i oznacza postulaty wprowadzenia parytetów lub preferowania wniosków łączących „duże

z małym”. Ważne jest moim zdaniem spostrzeżenie, iż wciąż istniejący (choć przecież niepełny) monopol państwowych instytucji na finansowanie projektów wspomagających aktywność kulturową ogranicza różnorodność zbioru tych propozycji, ale też oznacza branie przez państwo pełnej odpowiedzialności za stan wiedzy i kompetencji kulturowych Polaków.

Na zakończenie tego komentarza pozwolę sobie na ogólną uwagę do całości przedsięwzięcia konkursowo-grantowego i sposobu jego analizy przez Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta. Lokalna kultura polska (przy lokalności wielkomiejskiej, małomiasteczkowej i wiejskiej) to zbiór słabo uporządkowanych mikroregionów, mających swoje miejscowe problemy, oraz działaczy, którzy starają się je rozwiązywać. Niełatwo dostrzec, czy rozmaite większe regiony kraju mają jakieś specyficzne problemy kulturowe. Zupełnie nie widać (co prawda niewielkiego, gdy patrzymy z punktu widzenia stabilnego centrum, jakim jest Ministerstwo) regionalnego zróżnicowania etnicznego czy religijnego, słabo widać zróżnicowanie pokoleniowe czy genderowe.

Raport daje nam jednak bardzo wiele niezwykle ważnych informacji i interpretacji tego, co się dzieje w polskiej kulturze.

SYTUACJA ANIMACJI I EDUKACJI KULTURALNEJ W POLSCE A KONDYCJA TRZECIEGO SEKTORA

Prowadzone od roku 2002 przez Stowarzyszenie Klon/Jawor badania kondycji trzeciego sektora pokazują rosnącą liczbę organizacji pozarządowych zajmujących się szeroko rozumianą kulturą. Aż 1/3 z 11 tys. fundacji i 72 tys. stowarzyszeń działających w Polsce podejmuje działania związane z kulturą i sztuką. W roku 2002 kulturę i sztukę jako główny obszar swojej działalności wskazywało 12% polskich organizacji pozarządowych, a w roku 2013 – już 17%¹⁵. Widać więc wyraźny wzrost znaczenia branży kulturalnej.

Pojawiają się też coraz liczniejsze programy wspierające instytucje i organizacje zajmujące się kulturą. Można wspomnieć choćby Program Rozwoju Bibliotek, który od 2009 roku wsparł 3808 placówek bibliotecznych z ponad 1250 gmin, co stanowi prawie 60% bibliotek zlokalizowanych na terenach wiejskich i w małych miastach¹⁶. Istotne są także programy realizowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, takie jak: Dom Kultury +, Obserwatorium Kultury czy Edukacja Kulturalna.

Jak podaje GUS, wydatki publiczne, tj. wydatki budżetu państwa i jednostek samorządów terytorialnych (po odjęciu transferów), na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego w 2013 roku wyniosły 8 212,7 mln zł.

15 Za: *Podstawowe fakty o organizacjach pozarządowych*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, 2012, s. 34, http://www.ngo.pl/PodstawoweFakty_2012_raport/ebook/content/PodstawoweFaktyNGO_2012_KlonJawor_raport.pdf, dostęp: 28 października 2014.

16 Za: http://www.pafw.pl/programy/program/236#.VGcJXPmG_To, dostęp: 28 października 2014.

Wydawać by się zatem mogło, że nastąpiły złote czasy dla podejmowania działań kulturalnych czy animacyjnych. Bliższe przyjrzenie się działaniom z zakresu edukacji i animacji kulturowej pokazuje jednak, że rzeczywistość nie jest tak różowa. Można więc zadać przewrotne pytanie: skoro jest tak dobrze, to czemu jest tak źle?

Badanie *Animacja/Edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce* przeprowadzone Małopolski Instytut Kultury we współpracy z Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Katedrą Socjologii Ogólnej i Antropologii Społecznej Wydziału Humanistycznego Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie wykazało wiele trudności i ograniczeń myślenia o animacji i edukacji kulturowej w Polsce oraz realizowania działań w tym obszarze.

Był to kompleksowy projekt badawczy, w ramach którego przeanalizowano 981 wniosków złożonych w roku 2012 w konkursie *Edukacja kulturalna*; przeprowadzono 60 pogłębionych wywiadów telefonicznych z osobami zajmującymi się animacją i edukacją kulturową; zrealizowano badanie CAWI, w którym wzięły udział 384 osoby reprezentujące 299 podmiotów; oraz przeprowadzono 6 studiów przypadku celowo wybranych przedsięwzięć animacyjnych i kulturalnych. Na problem spoglądano z różnych perspektyw. Szczegółowe analizy doprowadziły do niezbyt optymistycznych wniosków, zamkniętych w 9 głównych tezach, które są *de facto* listą ograniczeń i barier, jakie mogą stać na drodze do rozwoju działań w tym obszarze.

Po lekturze raportu podsumowującego badanie nasuwa się myśl, że sytuacja instytucji i organizacji zajmujących się animacją kulturową w Polsce jest prawie tożsama z sytuacją organizacji pozarządowych działających w Polsce. Trudne położenie tej sfery jest pochodną sytuacji całego sektora pozarządowego w Polsce.

Choć działania animacyjno-edukacyjne, które były przedmiotem badania, nie są realizowane tylko przez NGO, ale także przez instytucje samorządowe, to na podstawie raportu można wskazać kilka elementów, które cechują animację i edukację kulturową w Polsce i są zbieżne z tym, jak wygląda codzienność większości organizacji pozarządowych. Warto wśród nich wymienić przede wszystkim niski stopień profesjonalizacji,

niedookreśloność zakresu działań, wieloaspektowość, brak profesjonalnej kadry, aktywność działań, walkę o beneficjenta, trudne relacje z władzami samorządowymi, brak środków finansowych, brak myślenia strategicznego. Te elementy w znacznym stopniu determinują działania podejmowane w sferze animacji i edukacji kulturowej oraz ich jakość, a tym samym przekładają się na to, jak wygląda animacja i edukacja kulturowa w Polsce. Są też w większości pochodną tzw. grantozy, która dotknęła polski trzeci sektor.

Badacze zwracają uwagę na to, że animacja i edukacja kulturowa traktowane są w Polsce niezwykle szeroko i że w zasadzie mieszczą się w nich wszystkie działania podejmowane w sferze kultury, a nawet wykraczająca poza nią. Mówiąc kolokwialnie, jest to mydło i powidło. Badania Stowarzyszenia Klon/Jawor pokazują, że „tylko 45% organizacji zajmuje się wyłącznie jedną dziedziną działań. Organizacje, aby przetrwać i zdobyć środki finansowe, dopasowują się do zmieniających się zainteresowań sponsorów, traktując swoją misję elastycznie. 9% przyznaje, że aby przetrwać, często dopasowuje profil swoich działań do oczekiwań sponsorów”¹⁷. Wszechogarniająca grantozą widoczna jest także w działaniach związanych z edukacją kulturalną. Również i tu trzeba niekiedy naciągać i naginać zasady, żeby uzyskać finansowanie i jednocześnie czasami trochę „na siłę” wpisywać działania swojej organizacji czy instytucji w wytyczne konkursów grantowych. Organizacje pozarządowe, podobnie jak instytucje zajmujące się działaniami z zakresu edukacji kulturowej, nie mają jednej dominującej formy działania. Przeciętnie wykorzystują prawie 4 z możliwych form. A 11% NGO wykorzystuje więcej niż 7¹⁸.

Działania związane z animacją i edukacją kulturalną często są realizowane bez udziału profesjonalnej kadry. Opierają się na pracy animatorów, którzy są *pozytywnymi wariacjami*. Taka sytuacja dominuje w całym polskim trzecim sektorze. Prawie połowa (45%) polskich organizacji w całości opiera się na pracy społecznej¹⁹. „Blisko 40% stowarzyszeń i fundacji ma stałych pracowników lub współpracowników, jednak często są to

17 Za: *Podstawowe fakty o organizacjach pozarządowych...*, s. 38.

18 *Ibidem*, s. 47.

19 *Ibidem*, s. 69.

osoby pracujące w niewielkim wymiarze czasu, zaś po zsumowaniu liczby przepracowanych godzin okazuje się, że przeciętna organizacja zatrudniająca pracowników lub współpracowników dysponuje zaledwie jednym pełnym etatem²⁰. W takiej sytuacji trudno o planowanie, przemyślane i systematyczne działania.

Badanie pokazało również brak myślenia strategicznego w działaniach związanych z animacją i edukacją kulturową. Realizatorzy nie znają potrzeb swoich grup docelowych i nie ewaluują swoich działań. Działają akcyjnie, od konkursu do konkursu, od pomysłu do pomysłu. Podobnie jest w całym trzecim sektorze. Strategie lub określone plany na przyszłość ma mniej niż połowa (45%) organizacji²¹. 35% organizacji prowadzi diagnozę potrzeb odbiorców swoich działań, a 37% mierzy efektywność swojej aktywności²². Co więcej, aż 30% deklaruje raczej skupienie na działaniach „tu i teraz” i brak długofalowych planów²³.

Dużą trudnością są skomplikowane relacje z władzami samorządowymi. Ponieważ władza jest jednym z głównych źródeł dochodu, to organizacje, chcąc nie chcąc, próbują się jej przypodobać, co nie zawsze przekłada się na jakość realizowanych działań. Podobnie sytuacja wygląda w całym środowisku organizacji pozarządowych. Środki pochodzące z krajowych źródeł publicznych (samorządowych i rządowych) łącznie stanowią 37% budżetu całego sektora pozarządowego (19% to źródła samorządowe, a 18% rządowe oraz pochodzące od administracji centralnej)²⁴. Co więcej, organizacje pozarządowe postrzegają administrację samorządową jako najbardziej dostępne źródło pozyskiwania środków finansowych. Aktywne działania mające na celu zdobycie środków samorządowych prowadziło w ciągu ostatnich dwóch lat aż 2/3 stowarzyszeń i fundacji²⁵.

20 *Ibidem*, s. 8.

21 *Ibidem*, s. 19.

22 *Ibidem*, s. 20.

23 *Ibidem*, s. 178.

24 *Ibidem*, s. 18.

25 *Ibidem*, s. 151.

Negatywne konsekwencje uzależnienia działalności od samorządowych źródeł finansowania są zatem widoczne nie tylko w środowisku organizacji i instytucji działających w obszarze edukacji i animacji kulturowej, ale także w całym środowisku pozarządowym.

Wydaje się również, że – podobnie jak wiele organizacji pozarządowych – także instytucje zajmujące się działaniami animacyjno-edukacyjnymi dotyczącymi kultury nie potrafią w odpowiedni sposób opowiadać o swoich działaniach. Nie potrafią mówić o nich językiem korzyści, zwracać uwagi na benefity, jakie wynikają z ich działalności. Chodzi tu o odpowiedni język, wskazywanie rzeczywiście osiągniętych rezultatów i korzyści społecznych, które często mogą być przeliczone na korzyści finansowe (np. analiza SROI: Social Return on Investment). Taka zmiana mogłaby się przełożyć na relacje z władzami lokalnymi, które wciąż przychylniej patrzą na twarde projekty infrastrukturalne niż na miękkie (społeczne, edukacyjne, kulturalne).

Autorzy raportu zaobserwowali również występowanie zjawiska „postępowej reakcyjności” – pomimo świadomości istnienia nowoczesnych metod pracy animatorzy często działają „po staremu”. Wydaje się, że ważnym powodem pojawienia się takiego dysonansu jest stosunkowo nagle zmiana oczekiwań wobec instytucji kultury. Dobrze widać to na przykładzie bibliotek, które ze „świątyni książki” stają się lokalnymi centrami animującymi życie społeczności. Trzeba pamiętać, że w tych instytucjach nierzadko pracują osoby związane z nimi od lat, które decydowały się na wybór zawodu w innej rzeczywistości. Czasem trudno oczekiwać, że bibliotekarka, która była mołem książkowym, nagle zmieni się tryskającą energią lokalnego animatora.

Problemem jest także niska jakość współpracy między podmiotami zajmującymi się animacją i edukacją kulturalną. To także może być pokłosie grantozy. W wielu konkursach partnerstwa są dodatkowo punktowane. Powoduje to sytuację, w której instytucje nawzajem wyświadczają sobie przysługi i wpisują się we wnioski jako partnerzy. W rzeczywistości brakuje pomysłów na taką współpracę i często sprowadza się ona do użyczenia sobie sal/sprzętów lub „wymieniania się” beneficjentami (stąd częste kontakty ze szkołami i przedszkolami, które ułatwiają dotarcie do dzieci i młodzieży). Okazuje się zatem, że potencjał płynący ze wspólnych działań nie jest wykorzystywany.

Warto zatem uczyć współpracy, pokazywać dobre przykłady i zwracać uwagę na płynące z niej korzyści.

Wydaje się więc, że zmiany w sferze animacji i edukacji kulturalnej w Polsce w pewnym wymiarze (głównie instytucjonalnym) muszą się dokonywać współbieżnie ze zmianami w całym trzecim sektorze. Działanie instytucji i organizacji zajmujących się tą tematyką jest bowiem silnie uzależnione od kontekstu ich funkcjonowania.

MIROŚŁAWA MOSZKOWICZ

UWAGI DO RAPORTU KOŃCOWEGO DOTYCZĄCEGO PROJEKTU *ANIMACJA/EDUKACJA. MOŻLIWOŚCI I OGRANICZENIA EDUKACJI I ANIMACJI KULTUROWEJ W POLSCE*

Raport końcowy (dla uproszczenia dalej będę używać skróconej nazwy Raport), choć dotyczy pewnego obszaru zjawisk kulturowych (podmiotów składających wnioski do MKiDN oraz ich środowiska działania), prezentuje bardzo rzetelny pod względem merytorycznym i metodologicznym obraz animacji/edukacji kulturalnej w Polsce.

**RAPORT WSKAZUJE NA TRZY ZASADNICZE NURTY: EDUKACJĘ ARTYSTYCZNĄ, EDUKACJĘ/
ANIMACJĘ KULTUROWĄ ORAZ RELACJE MIĘDZY NIMI. OSOBNY, DODATKOWY OBSZAR TO
EDUKACJA EDUKATORÓW – KSZTAŁCENIE TYCH, KTÓRZY MAJĄ SIĘ ZAJMOWAĆ WYMIENIONYMI
WYŻEJ DZIAŁANAMI.**

Warto podkreślić sygnalizowaną w Raporcie płynność granicy pomiędzy sztuką i edukacją artystyczną a edukacją/animacją kulturową, co wskazuje na dynamiczne pole kultury. Z tym zjawiskiem wiąże się zapewne płynność ról społecznych, np. bycie artystą, aktywistą społecznym, edukatorem sztuki, animatorem kultury, co staje się nowym modelem twórczej aktywności w czasach płynnej rzeczywistości (Zygmunt Bauman). Jak się wydaje, opisany model animatora kulturowego, który jest człowiekiem orkiestrą, być może wyznacza ważny kierunek myślenia o twórczej pracy w czasach społeczeństwa mobilności (John Urry).

Moje dalsze uwagi dotyczą różnych sposobów rozumienia relacji pomiędzy edukacją artystyczną a edukacją/animacją kulturową czy pomiędzy sferą artystyczną a społeczną.

W niektórych poglądach i w praktyce wnioskodawców oraz w ich otoczeniu ujawnia się proces przenikania się sztuki, edukacji, kultury oraz sfery społecznej, a zatem tradycyjne podziały na to, co „czysto” artystyczne, kulturowe, i na to, co społeczne, powoli tracą sens.

Jednocześnie pojawia się oczekiwanie niektórych wnioskodawców, aby instytucja, taka jak Ministerstwo (MKiDN), wskazała bardziej precyzyjnie, w jaki sposób rozumieć definicję i zakres edukacji kulturowej (kulturalnej?).

TO, CO ARTYSTYCZNE, I TO, CO SPOŁECZNE

W Raporcie ujawniają się – zarówno po stronie Ministerstwa, jak i wnioskodawców – próby 1) ustabilizowania, 2) rozkołysania, 3) zacierania granicy między sferą artystyczną i społeczną. Zapewne warto zwrócić uwagę na to, którą z tych opcji wzmacniają zadania/założenia formułowane przez Ministerstwo.

W Programie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Edukacja kulturalna i diagnoza kultury* poszczególne zadania edukacyjno-animacyjne sformułowane są w taki sposób, by osobno wydzielić **sferę sztuki i kreatywności** oraz **zadania o charakterze społecznym** (np. „zadania integracyjne, oparte na współdziałaniu przedstawicieli różnych grup wiekowych i różnych środowisk”). W ten sposób akcentowany jest podział aktywności na „artystyczną” i „społeczną”.

Być może taki podział (zadania kreatywne, zadania integrujące) odzwierciedla powszechne przekonania, ale nie do końca jest zgodny ze zmianami, jakie dokonują się w obszarze współczesnych działań artystycznych i nowoczesnie rozumianej edukacji. Może warto wspierać opcję, w której sfera artystyczna/kulturowa/estetyczna nie są oddzielone od sfery społecznej, ale też żadna z nich nie dominuje nad drugą.

Ujawniają się trzy podejścia do edukacji/animacji kulturalnej, które zarazem mogą wyznaczać różne kierunki jej rozwoju:

1. „Bardzo często utożsamia się edukację kulturową z edukacją artystyczną, i to opartą na tradycyjnych modelach dydaktycznych” – cytat z Raportu.

Edukacja artystyczna = edukacja/animacja kulturalna – taki pogląd wynika z założenia, że kultura = sztuka. W tym wypadku edukacja kulturalna (nie kulturowa) łączy się głównie z edukacją **do sztuki**, a pierwszoplanową rolę odgrywają artysta (koncert, wystawa, spektakl – ¾ projektów, jak wynika z Raportu, dotyczy artystów jako wykonawców lub jako animatorów kultury) lub działania artystyczne.

Zarówno wnioskodawcy, jak i Ministerstwo dostrzegają, obok **edukacji do sztuki**, wartość edukacji **przez sztukę**, rozumianej w kategoriach pedagogiczno-psychologicznych. Zazwyczaj w nurcie edukacji kulturalnej kultura = sztuka, sztuka jest narzędziem zmiany rozumianej psychologicznie (założenie: w wyniku kontaktu ze sztuką zmienia się psychika człowieka).

Oznacza to, że zwolennicy tak rozumianej edukacji/animacji kulturowej zwracają uwagę na kreatywność jako cechę osobniczą (rozwijanie indywidualnej tożsamości), która jest pożądana w ponowoczesnej epoce, chociaż nie wiadomo dokładnie, w jaki sposób będzie wykorzystana w życiu społecznym.

Zarówno w wymaganiach, jakie stawia Ministerstwo wnioskodawcom, jak i w badaniach poglądów podmiotów zaangażowanych w działalność animacyjną i kulturową daje się zauważyć, że **sztuka** nadal stanowi ważny obszar odniesienia, ale raczej dominuje sztuka rozumiana tradycyjnie. Zarazem sygnalizowane są powolne zmiany w tym obszarze, idące w kierunku większej społecznej widoczności działań artystycznych i nadania nowej formy znanym zjawiskom, np. murale w Jarocinie czy ożywianie bajkowych postaci (Europejskie Centrum Bajek w Pacanowie). Są również takie przykłady wykorzystania sztuki, które dotyczą budowania więzi społecznych (np. wspólne muzykowanie), kiedy to tradycyjna estetyka jest wypierana przez estetykę relacyjną.

Edukacja artystyczna może zmierzać do zmiany sfery widzialności, czynić pewne zjawiska/historie widzialnymi/słyszalnymi, sprzyjać polityce widzialności społecznej, o której

pisał Jacques Rancière. Forma artystyczna/estetyczna według tego francuskiego filozofa nie musi nawiązywać wprost do sfery społecznej, aby mieć charakter polityczny, wystarczy, że dokona się zmiana w obszarze widzialności, zmiana postrzegania pewnych zjawisk, zmiana wyrażania tego, co widzialne i zmiana ich doświadczania.

2. Edukacja artystyczna vs. edukacja kulturowa

W tej opcji można dostrzec pewne napięcie pomiędzy **edukacją artystyczną** a edukacją/animacją kultury.

Można mówić o swoistym napięciu wówczas, gdy sztukę traktuje się tradycyjnie jako zjawisko estetyczne, natomiast edukację kulturową rozumie się w kategoriach antropologicznych (jako sposób, środowisko życia), szeroko. W skrajnych przypadkach sztuka w tej perspektywie jest przeciwstawiana życiu, a edukacja/animacja kulturowa – edukacji artystycznej.

Autorzy Raportu wskazują, że edukacja kulturowa to nie tylko edukacja artystyczna, ale też narzędzie zmiany społecznej. W tym twierdzeniu edukację artystyczną rozumie się wąsko, a sztukę – jako zjawisko autoteliczne. Wąskie ujęcie edukacji artystycznej wiąże się z romantyczną wizją sztuki, artyzmu i twórczości, idealizowaniem możliwości twórczych dziecka, fetyszyzmem jego wytworów, nastawianiem na ekspresję, a nie na sprawstwo czy na wchodzenie w relacje z innymi ludźmi. Romantyczna wizja sztuki/twórczości łączy sferę osobowości artystycznej z kreatywnością, ekspresją, indywidualnością i niezależnością, a zatem koncentruje się na osobie twórcy, a nie na relacjach międzyludzkich.

W sensie teoretycznym można mówić o różnicy podejścia artystyczno-pedagogiczno-psychologicznego (edukacja artystyczna w sensie wąskim) i antropologiczno-socjologicznego (sztuka i animacja/edukacja kulturalna w sensie szerokim). **Edukacja przez sztukę** nie zawsze oznacza wykorzystanie **sztuki** jako narzędzia zmiany społecznej. W kręgu badań pedagogicznych i przez edukatorów sztuki zorientowanych na (indywidualny) rozwój **osobowości**, edukacja przez sztukę oznacza przede wszystkim zmianę

w sensie psychologicznym, natomiast wśród badaczy i animatorów praktyków, którzy akcentują **aspekt społeczny**, sztuka jest uważana za narzędzie zmiany społecznej. Jak się wydaje, jest to różnica wynikająca z założeń filozoficznych i koncepcyjnych, co może niekiedy prowadzić do nieporozumień.

3. Edukacja artystyczna i edukacja/animacja kulturowa – wzajemna relacja

W tym ujęciu chodzi o znaczenie sztuki i edukacji w procesach uspołecznienia. Problem ten pojawia się w latach 60. XX wieku, w czasach neoawangardy (sztuka), kontrkultury, a w nauce dotyczy czasu powstania studiów kulturowych. Problem polega jednak na tym, że o ile sztuka (awangardowa) nawiązuje do popkultury, do „zwykłego” widza, o tyle badacze studiów kulturowych skoncentrowali się tylko na sztuce popularnej i zupełnie zignorowali sztukę (awangardę). Współczesna edukacja kulturowa w sensie teoretycznym balansuje pomiędzy krytyką dominującej kultury (w tym sztuki) a podejściem antropologicznym, ale interesująca jest szczelina między nimi.

Pewne elementy przenikania się sfery artystycznej/estetycznej i społecznej są widoczne w projektach np. Stowarzyszenia Tratwa, a źródeł takiego podejścia należy upatrywać m.in. w działalności teatralnego stowarzyszenia „Gardzienice”.

Przechodzenie od mówionej historii i pieśni wiejskich muzyków do teatru (spektaklu), a potem znów gromadzenie się na opowieściach aktorów i lokalnej społeczności wskazywało na długi proces **wytwarzania** pewnych zjawisk (na ich charakter performatywny), w których sfera artystyczna, kulturowa, edukacyjna, społeczna, ludyczna i egzystencjalna wzajemnie się przeplatają, a w wyniku tego przenikania się powstaje nowa wartość. W działaniach osadzonych w szczelinach pomiędzy sztuką awangardową czy współczesną a tradycyjną kulturą (Gardzienice, Sejny) można dostrzec odchodzenie od kultury znaczeń w kierunku **kultury obecności**.

Awangarda artystyczna próbowała wytworzyć nowe narzędzia, które pozwoliłyby włączyć widza/odbiorcę do procesu twórczego i złamać granicę oddzielającą sztukę od życia. Okazuje się jednak, że proces włączania sztuki w budowę/zmianę rzeczywistości nie

jest tak prosty, jak się spodziewano, i wymaga nieustannych poszukiwań. Stoi przed nami w Polsce zadanie przepracowania problemu relacji: artystyczne (czy estetyczne) i społeczne. Tradycyjnie oddzielaliśmy te zagadnienia.

W obszarze sztuk wizualnych przykładem współpracy artystów z miasta i mieszkańców wsi stała się Akcja Lucim (lata 70.). Z jednej strony jest to przykład kolonizacji wsi przez artystów, ale też, z drugiej strony, aktywizacji kulturowej wiejskiej społeczności. Te przykłady wskazują jednak, jak interesujące rezultaty daje integracja (nawet tymczasowa) różnych środowisk.

Czy jednak współcześni animatorzy/edukatorzy korzystają z dorobku i doświadczeń swoich poprzedników? Czy je znają? Czy sami dbają o to, by dokumentować i zachować dobre praktyki? Patrząc na strony internetowe stowarzyszeń twórczych i instytucji kulturalnych, widzimy, w jak niewielkim stopniu przekazują innym własne doświadczenia.

Być może wśród animatorów/edukatorów potrzebne są jakieś formy wzajemnej wymiany poglądów i doświadczeń (mimo kilku kongresów wciąż odczuwa się niedosyt) dotyczący takich kwestii, sygnalizowanych w Raporcie, jak:

- edukacja/animacja kulturalna a edukacja artystyczna;
- edukacja do sztuki, edukacja przez sztukę – co to znaczy dzisiaj?
- sfera artystyczna/estetyczna a sfera społeczna;
- wizualne a społeczne – co oznacza czynić coś widzialnym, słyszalnym?
- kultura w sensie wąskim/kultura w sensie szerokim (jako sposób życia), kultura w procesie stawania się itd.

4. Niski stopień profesjonalizacji i zamkniętość edukacji/animacji

„Czy animacja i edukacja kulturowa to profesje, czy zajęcia z ich zakresu powinny prowadzić wyłącznie osoby wyspecjalizowane w tego rodzaju aktywnościach, czy ich realizacja powinna wiązać się z jakąś formą certyfikacji niezbędnych umiejętności?”

W Polsce niejasny, a nawet chwiejny jest status zawodowy edukatora sztuki i animatora kultury. Można chyba także powiedzieć, że system edukacji kulturalnej/artystycznej na różnych poziomach edukacji formalnej nie jest w pełni adekwatny do dynamicznych przemian kulturowych i cywilizacyjnych i do potrzeb nowoczesnego społeczeństwa.

Równocześnie pojawia się pytanie, czy potrzebne są kierunki studiów przygotowujące do takich zawodów jak animator kultury (specjalność na polonistycę lub na pedagogice) czy edukator sztuki (kierunek studiów: edukacja artystyczna), skoro w praktyce wcale nie trzeba mieć ukończonych studiów o określonym profilu, aby zajmować się taką aktywnością.

Najczęściej, jak wynika z Raportu, animatorzy kultury to pasjonaci, którzy zarabiają na życie w inny sposób. Czy to dobrze? I tak, i nie. Dobrze, ponieważ w ten sposób animacja/edukacja kultury jest traktowana bardziej jako misja, pasja, a nie sposób zarabiania pieniędzy. Niedobrze, ponieważ niejasność w kwestii profesjonalizmu w obszarze edukacji kulturalnej/artystycznej sprawia, że ten rodzaj aktywności nie ma odpowiedniej rangi w społeczeństwie.

Od lat przedstawiciele środowiska artystycznego i pedagodzy sztuki nie są w stanie wypracować kryteriów, według których można by ocenić kompetencje i umiejętności edukatora sztuki na poziomie doktoratu. Trwają spory co do zasady uzyskiwania kolejnych stopni naukowych/artystycznych (?) w zakresie edukacji artystycznej.

Kim jest edukator sztuki – bardziej artystą czy raczej pedagogiem, a może aktywistą społecznym wykorzystującym sztukę? Jeśli artystą, jak twierdzą niektórzy, to powinien zaprezentować dzieło (tak wynika z tradycji na studiach artystycznych), a dzieło na kie-

runku artystycznym oznacza określony artefakt zrealizowany w wybranym warsztacie (malarstwo, rzeźba, film itd.).

Odpowiedzialni za kształcenie artystyczne na kierunkach artystycznych to profesorowie artyści, którzy zdobyli wykształcenie tradycyjne i zabiegają o to, by nie poszerzać zakresu tego, co uważa się za twórczość artystyczną. Stąd kierunek „edukacja artystyczna” bazuje na już dzisiaj anachronicznej koncepcji, w której pojawiają się osobno segment artystyczny (najczęściej klasyczny albo medialny), segment humanistycznych przedmiotów (filozofia, estetyka itd.) i przedmiotów pedagogicznych, natomiast mniejszą wagę przywiązuje się do problematyki społecznej (socjologia) i do relacji między tymi obszarami.

Hasła „artystyczny”, „twórczość” najczęściej jednak są rozumiane wąsko, tak jakby rzeźbienie w glinie było bardziej twórcze niż konstruowanie więzi społecznych. W Polsce wciąż dominuje myślenie, ukształtowane przez PRL, że sztuka nie ma nic wspólnego z polityką, a to, co estetyczne/wizualne, z tym, co społeczne. Także w polskiej myśli wychowania estetycznego ukształtowało się mgliste przekonanie dotyczące relacji pomiędzy tym, co estetyczne/kulturowe i społeczne.

Nie stworzyliśmy dostatecznej jakości narzędzi humanistycznych/artystycznych, które pozwoliłyby na płynne przenikanie się sfery estetycznej i społecznej, tego, co indywidualne, wartościowe i co pozwala na tworzenie więzi społecznych i wspólnotowych.

JERZY MOSZKOWICZ

Raport *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce* autorstwa Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta oceniam bardzo wysoko z co najmniej kilku powodów.

Po pierwsze, jest oparty na bogatej, oryginalnej i ciekawej metodologii. Sprawia to, że tezy stawiane na podstawie przeprowadzanych badań budzą zaufanie.

Po drugie, tezy te formułowane są w sposób uporządkowany i przejrzysty. Stanowią w dużej mierze logiczną kwintesencję zebranych faktów, a nie rezultat założonej ideologii. Nawet jeżeli w kilku miejscach wydaje mi się, iż wyczuwam, w którą stronę kierują się sympatie autorów, to jednak nie mam wrażenia, aby manipulowali oni moją opinią. Co więcej, w wielu kwestiach ograniczają się do zadawania pytań dotyczących wartościowania omawianych zjawisk, pozostawiając czytelnikowi możliwość samodzielnego udzielenia odpowiedzi. Jeżeli miałbym tu zgłosić jakąś uwagę, to nieco brakuje mi w raporcie zdefiniowania edukacji i animacji kulturowej – dokonanego chociażby na potrzeby badania – a także rozróżnienia obszarów określanych przez te dwa pojęcia. Co prawda, jak rozumiem, jedna z tez raportu dotyczy tego, że ile podmiotów działających na polu animacji i edukacji kulturowej, tyle definicji tych pojęć (to zjawisko prof. Krajewski w swoim raporcie o stanie edukacji kulturalnej w Polsce, napisanym dla MKiDN, nazywa „polisemią”), jednak już fakt zastosowania określenia „kulturowa” w miejsce „kulturalna” (a przecież to drugie znajduje się w nazwie jednego z przedmiotów raportu, Programu Ministra) mógłby zostać opatrzone odpowiednim komentarzem. W ostatecznym rozrachunku wspomniany brak definicji nie stanowi jednak dla mnie zasadniczego problemu, gdyż nie był to cel raportu, zaś definicje takie można zrekonstruować samodzielnie na podstawie jego zawartości.

Po trzecie wreszcie, raport dobrze się czyta. Jest napisany językiem zrozumiałym i wolnym od frazesów; na szczęście autorzy niespecjalnie zarazili się nowomową, tak często spotykaną we wnioskach do MKiDN, na podstawie których prowadzili część rozważań. Rezultaty badań są logicznie uporządkowane i przejrzyste. Ponieważ zostały ujęte w dziewięć

tez, pozwalam sobie mój komentarz przedstawić w formie refleksji czy też uwag do każdej z nich. Moje spostrzeżenia są konstatacjami praktyka animatora, menedżera kultury, a także artysty współpracującego z animatorami. Od ponad dwudziestu lat prowadzę Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu, instytucję, która zajmuje się animacją kulturową od chwili swojego powstania w 1984 roku, kiedy to termin ten jeszcze chyba nie był w użyciu. Nie jestem teoretykiem, dlatego refleksje, którymi pragnę się podzielić, nie będą metodyczne; to raczej nieco rozwichrzone myśli, które przychodzą mi do głowy podczas lektury raportu – lektury dla mnie ważnej, bo w dużej mierze porządkującej oraz w udokumentowany sposób poświadczającej spostrzeżenia i intuicyjne konkluzje wynikające z własnych obserwacji, jak również znacznie rozszerzające moją wiedzę w zakresie dziedziny, o której mowa.

TEZA 1. METROPOLIZACJA

Ta udowodniona przez autorów teza nie budzi większego zaskoczenia. Wydaje się bowiem, że zjawisko metropolizacji ma charakter cywilizacyjny, a zatem jego obecność w dziedzinie kultury jest czymś „naturalnym”. Byłoby symptomatyczne, gdyby działało się inaczej, stąd ciekawe będą szczególnie wyjątki oraz to, w jaki sposób potwierdzają one regułę. Metropolizacja wydaje się zjawiskiem raczej negatywnym, sami autorzy piszą o „zagrożeniu”. Warto jednak zwrócić uwagę na pewne związane z nią aspekty pozytywne: przykładowo część dużych, efektywnych projektów „metropolitalnych” oddziałuje, bezpośrednio lub pośrednio (przez tworzenie wzorca dobrych praktyk), także na „peryferie” (czyli w uproszczeniu obszary od metropolii oddalone). Dlatego też ewentualne preferencje dla tychże peryferii, chociażby w procesach przyznawania grantów, nie powinny automatycznie „odbierać punktów” działaniom w metropoliach, szczególnie tym, które transmitują swoje rezultaty poza własny obszar.

TEZA 2. NISKI STOPIEŃ PROFESJONALIZACJI I ZAMKNIĘTOŚCI EDUKACJI/ANIMACJI

W tej tezie pojawia się, między innymi, wątek nadmiernej dowolności pojmowania tego, czym jest edukacja i animacja kulturowa, co wywołuje pytanie o system weryfikacji

kompetencji jej „pracowników”. Sądzę, że szczególnie w tej dziedzinie próba regulacji zawodu jest ryzykowna, a wymóg certyfikatu przypomina nieco czasy PRL, kiedy to animatorem mógł być ten, kto dysponował dyplomem tzw. instruktora artystycznego. Uważam jednak, że ewentualne „certyfikaty” mogłyby funkcjonować w powiązaniu z systemem grantowym (np. MKiDN) i dotyczyć bądź instytucji/organizacji, bądź osób. Certyfikowany wnioskodawca projektu lub wnioskodawca projektu prowadzonego przez osoby z certyfikatem mógłby otrzymywać dodatkowe punkty przy ocenie wniosku o dotację. Kwestią otwartą, a zarazem trudną pozostaje, kto i na jakich zasadach miałby te certyfikaty przydzielać. Podobnie wygląda sprawa „stawek ministerialnych”, kiedy mowa o zróżnicowaniu wynagrodzeń; uważam, że próba ich przywracania przyniosłaby więcej strat niż korzyści. Przytoczona w tej tezie wizja animatora jako pasjonata i pozytywnego wariata, który najpierw działa, a potem pyta o wynagrodzenie, jest trafna, aczkolwiek umiarkowanie: zdarzają się wyraźne wyjątki od tej reguły. Trzeba też pamiętać o dość dobrze zarabiającym sektorze komercyjnym mającym „coś wspólnego” z kulturą, który raczej po dotacje nie występuje; takie przypadki zdarzają się np. w dziedzinie edukacji teatralnej (dawniej były zwane chałturami). Żle by się jednak stało (i oczywiście nie imputuję tej intencji autorom), gdyby z tezy wynikał komunikat dla władz, że animatorów można źle opłacać, a oni i tak będą pracować, bo są pasjonatami i mają misję – a niestety tak się właśnie uważa, w związku z czym jest to jedna z najgorzej opłacanych grup zawodowych w Polsce.

TEZA 3. EDUKACJA I ANIMACJA KULTUROWA JAKO OBSZAR NIEJEDNORODNY I DYNAMICZNY

Istotną dla tej tezy rolę odgrywa spostrzeżenie o negatywnej podstawie identyfikacji. To także dość znana prawidłowość: potocznie uważa się, że Polacy chętniej budują wspólnoty przeciw czemuś, łączą się w zagrożeniu. Autorzy, tworząc tę tezę, zdają się wprowadzać do raportu dyskretny element oceny, animację o charakterze lokalnym i „pozytywistycznym”, stawiając ją wyżej od animacji „eventowej”. Zwracam jednak uwagę, że „wydarzeniowość” jest nieodłączna od kultury że dobrze jej służy, o ile wydarzenie nie jest organizowane tylko po to, „aby się działo”. Obawiam się, że takie ograni-

czone postrzeganie intencji „animatorów-organizatorów wydarzeń” może być w wielu przypadkach krzywdzące.

TEZA 4. EDUKACJA I ANIMACJA JAKO DOMENA DZIAŁAŃ JEDNORAZOWYCH LUB AKCYJNYCH

Dla właściwego zrozumienia tej tezy problem może stanowić połączenie dwóch pojęć: edukacji i animacji. Dla tej pierwszej permanentność jest w dużej mierze niezbędna i powinna być przede wszystkim właściwością edukacji w szkole (edukacja szkolna nie jest przedmiotem raportu); w przypadku tej drugiej, w mojej opinii, działania jednorazowe i akcyjne, mniej nastawione na proces trwałego dialogu z odbiorcą, a bardziej na oddziaływanie odświeżające, na jednorazowe „oczarowanie” i zainspirowanie odbiorcy, również mają rację bytu. Zadaniem państwa jest utrzymanie właściwej równowagi pomiędzy jednym a drugim, bo ewentualna rezygnacja ze wspierania „festiwali” oznaczałaby wycofanie się z jednego z ważnych mechanizmów upowszechniania sztuki. Ponadto warto postrzegać zjawisko festiwalizacji w całej jego złożoności, bo niewątpliwie festiwal festiwalowi nierówny.

W tezie tej pojawia się również bliska mi problematyka tzw. warsztatu. Jest to pojęcie w edukacji kulturalnej względnie nowe, jednak, jak się wydaje, zdążyło już stać się rodzajem uniwersalnego wytrycha, przez co uległo rozmyciu i znacznej dewaluacji. Dlatego warsztaty, to, czemu służą i jak są realizowane, powinny stać się przedmiotem osobnej debaty w środowisku animatorów i edukatorów i zostać na nowo zdefiniowane.

TEZA 5. PROBLEM Z UCZESTNIKAMI

Teza ta odnosi się między innymi do problemu, który określiłbym mianem „ergonomii frekwencji”, czyli takiego postępowania, aby każde działanie miało właściwą mu grupę i liczbę uczestników/odbiorców; aby realne uczestnictwo pokrywało się z tym, które zostało immanentnie zaprogramowane w idei projektu. Tymczasem bywa tak, że przeci-

wieństwem nielubianej masowości staje się wyspekulowana egalitarność projektu, która może maskować bezradność lub ignorancję jego organizatorów w sprawach promocji, upowszechniania, informacji itp. W dobie internetu ta sfera jest tańsza i najłatwiej dostępna, a mimo to w wielu projektach lekceważona. I tutaj akurat wiedza i umiejętności z dziedziny „rynku kultury” czy kultury wolnorynkowej są niezbędne i dają się w pewnej mierze (choć niemechanicznie) stosować do animacji i edukacji kulturowej.

TEZA 6. SKOMPLIKOWANE RELACJE Z WŁADZĄ (LOKALNĄ)

Krytyka postawy władzy w tej relacji wydaje mi się w pełni uzasadniona. Wśród różnych zasygnalizowanych problemów za bardzo ważną uważam kwestię braku jasno sprecyzowanych zasad polityki kulturalnej – na wszystkich szczeblach władzy. Niestety nie zostały tu w pełni wykorzystane efekty prowadzonej w ostatnich latach debaty obywatelskiej dotyczącej kultury,. Inna sprawa, że zbyt często debata ta uciekała od kwestii pryncypiów do rozmowy wyłącznie o sposobach zarządzania kulturą.

TEZA 7. PROBLEMATYCZNOŚĆ SYSTEMU FINANSOWANIA DZIAŁAŃ EDUKACYJNYCH I ANIMACYJNYCH

Tezy i krytyczne uwagi dotyczące problematyczności systemu uważam za całkowicie słuszne. Warto jednak wskazać, że ankietowani przez autorów animatorzy oczywiście wskazywali na błędy systemu finansowania, pomijali natomiast własne zaniedbania w tym zakresie. Jakość wniosków grantowych często bywa bardziej niż mizerna. Pisane są dziwnym językiem, który w oczekiwaniu wnioskodawców ma się spodobać grantodawcy; niestety na ogół tak nie jest, bowiem ta nowomowa jest przede wszystkim mową frazesów, a nie konkretów. Brak konkretów nie dziwi, kiedy okazuje się, iż jedynym pomysłem wnioskodawcy bywa ten, że trzeba „na coś” złożyć wniosek. Ponadto nadal, na szczęście w coraz mniejszej mierze, wśród animatorów i edukatorów zdarza się stanowisko roszczeniowe typu: „dawać kasę i żadnych pytań”, a także pewnego rodzaju niezaradność; bywa że te dwie postawy idą w parze.

TEZA 8. EWOLUUJĄCE INSTYTUCJE KULTURY – POSTĘPOWA REAKCYJNOŚĆ.

W tezie tej pojawiają się, między innymi, dwie niezwykle ważne dla mnie kwestie. Pierwsza to wprowadzenie przez autorów pojęć instytucji kultury: impresaryjnej i animacyjnej, rozumianych jako przeciwstawne. W moim przekonaniu funkcje impresaryjne są tak samo ważne dla kultury jak animacyjne; potrzebne są oba modele instytucji i organizacji, a może jeszcze lepiej: instytucje działające dwu- czy też wielotorowo, próbujące twórczo łączyć aspekty prezentacji i animacji. Takie instytucje istnieją i autorzy raportu o tym piszą. Bez „dostarczycieli sztuki” ona sama nie może prawidłowo funkcjonować w społeczeństwie. Warto też zwrócić uwagę, że ku animacji i edukacji coraz częściej zwracają się te instytucje kultury, które wcześniej zadowalały się wyłącznie funkcją „producenta” i „dostarczyciela”, czyli chociażby teatry i filharmonie.

Teza odwołuje się także do problemu współpracy instytucji kultury ze szkołą. Animatorzy i edukatorzy słusznie przypisują tej kwestii istotne znaczenie dla efektywności swoich działań. Ponieważ taka współpraca na żadnym szczeblu władzy niemal nie istnieje, dobrze, że instytucje realizują ją w praktyce. Jednak wydaje się, że ich skuteczność mogłaby być znacznie większa, gdyby doszło do zasadniczych ustaleń na szczeblach rządowych i systemowego powiązania edukacji szkolnej z pozaszkolną edukacją kulturową.

TEZA 9. NGO – GATUNEK ZMĄCONY

Typologia wprowadzona przez autorów wydaje mi się bardzo trafna, chociaż oczywiście modelowa. Gdy przyglądam się znanym mi organizacjom pozarządowym w sferze kultury, najciekawsze wydają mi się te, które łączą w sobie cechy dwóch, a nawet więcej z wymienionych typów.

OCENA PROGRAMU EDUKACJA KULTURALNA MKiDN I POSTULATY DOTYCZĄCE JEGO ULEPSZANIA

Podzielam pozytywną opinię dotyczącą obecnego systemu grantowego Ministerstwa. Jako jego wieloletni uczestnik, aktywny w tej sferze od początku przemian ustrojowych w Polsce, dostrzegam także niezwykle postęp w jego tworzeniu. Co do wniosków dotyczących jego możliwych modernizacji pragnę się podzielić dwiema uwagami:

– w kwestii parytetów: jestem umiarkowanym przeciwnikiem parytetów w obrębie jednego programu. Nie uważam za słuszne, aby, na przykład, dotować projekty słabsze kosztem lepszych tylko dlatego, że te pierwsze powstały w mniejszej miejscowości. Widzę natomiast możliwość zastosowania priorytetów poprzez wprowadzanie osobnych „subprogramów”, z wyraźnie określonymi zasadami i wydzielonymi środkami finansowymi;

– w kwestii odrębnego programu dla małych projektów: uważam tę myśl za słuszną. Zastanawiałbym się jednak nad możliwością częściowego scedowania takiego programu na samorządy, gdzie byłby realizowany przez lokalnych ekspertów, lepiej znających i rozumiejących miejscowe realia, przy współpracy ekspertów Ministra i pod jego ostatecznym nadzorem. Dostrzegam ponadto, w kontekście rozważań nad festiwalizacją i impresaryjnością kultury, konieczność pełnego oddzielenia wydarzeń artystycznych dla dzieci i młodzieży od programu *Edukacja kulturalna*. Pierwszy krok został w tej kwestii przez Ministerstwo poczyniony już rok temu, kiedy to podzielono obszar Programu na „zadania edukacyjno-animacyjne” oraz „wydarzenia artystyczne dla dzieci i młodzieży”. Jestem jednak przekonany, że dla przejrzystości sytuacji należałoby utworzyć osobny program, poświęcony wyłącznie wydarzeniom artystycznym dla najmłodszych.

I na koniec uwaga o charakterze ogólnym. Być może po 25 latach funkcjonowania edukacja i animacja kulturowa w demokratycznej Polsce ukształtowały się w jakiejś mierze zgodnie z zasadami wolnego rynku, razem z wynikającymi z tego zaletami i wadami. Rynek ten, podobnie jak cały rynek kultury, wymaga wspierania przez państwo i musi być w pewien sposób regulowany. System dotacji MKiDN jest jednym z ważniejszych

elementów tej regulacji (i tak jest postrzegany przez autorów raportu), dlatego tak ważne jest jego właściwe ukształtowanie. Teza, „aby programy grantowe i wyodrębniane w nich priorytety były dostosowane do specyfiki najważniejszych nurtów faktycznie obecnych w animacji i edukacji kulturowej”, jest prawidłowa, ale chciałoby się, aby programy te również wyznaczały nowe kierunki i horyzonty działania w kontekście dobrze i przejrzyście sformułowanych założeń polityki kulturalnej państwa.

TOMASZ RAKOWSKI

KOMENTARZ DO RAPORTU KOŃCOWEGO ANIMACJA/ EDUKACJA. MOŻLIWOŚCI I OGRANICZENIA EDUKACJI I ANIMACJI KULTUROWEJ W POLSCE

Raport ma klarowny układ 9 tez. Mój komentarz podąża za nimi i odnosi się do każdej z nich.

1. Teza o „metropolizacji” programów edukacji i animacji kulturowej na przykładzie programu MKiDN *Edukacja kulturalna* to najważniejsze i główne ustalenie raportu. Odsłania ona pole nieznanych dotąd dobrze zależności i sposobów funkcjonowania instytucji kultury w potransformacyjnej Polsce. Zasysanie kapitału kulturowego, społecznego i ekonomicznego przez większe ośrodki, powodujące pustynnienie prowincji, jest bardzo silnym, pobudzającym wyobraźnię obrazem. Problem stanowi jednak to, że sam projekt badawczy nakierowany jest na to, co metropolitarne, analizuje bowiem program centralny, „ministerialny” – by użyć idiomu lokalnego. Analizuje zatem „centralne” narzędzie finansowania i pobudzania uczestnictwa w kulturze, a następnie w efektach swych analiz odnajduje pochodną tego typu programu – centralizację i metropolizację, zarówno na poziomie wnioskowania, jak i oceniania. Sadzę więc, że zupełnie inny obraz uzyskalibyśmy, badając programy FIO, Fundacji Orange czy też np. Fundacji Wspomagania Wsi, gdzie „centrum świata” wnioskodawców zaczyna się często właśnie poza rogatkami dużych miast. Badacze są oczywiście metodologicznie świadomi tego, że analizują bardzo specyficzny program, że w ogóle samo badanie programu, a więc wniosków i ich retoryki, a następnie rozmów z wnioskodawcami, jest specyficznym zabiegiem – to bowiem rodzaj wycucia aspiracji, trendów czy czegoś w rodzaju „samowiedzy obyczajowej”²⁶ wśród skła-

26 M. Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2013.

dających wnioski i ich obycia grantowo-aplikacyjnego. We wnioskach ujawniają się zatem, podobnie jak w studiach samowiedzy obyczajowej, mniemania, przekonania opinie i sądy, jakie zdaniem aplikujących powinny się tam znaleźć. Sam efekt metro-polizacji jest jednak w tym badaniu znamieny i zaskakujący i pokazuje, jak bardzo scentralizowany jest sposób myślenia o działaniach w kulturze oraz samo jego finansowanie. Zjawisko to zostało odkryte, choć po części odkrywa ona swe własne cele i założenia. Odślania jednak w całej okazałości to, co nas najbardziej niepokoi: przywilej i strukturalną władzę ośrodka centralnego i, co najważniejsze, jego olbrzymi potencjał wzorotwórczy, za którym wielu kolejnych aplikujących będzie podążało.

Sądzę jednak, że widać tu też inną tendencję: za dominacją perspektywy centralnej, metropolitarnej idzie też pewna projekcja tego, co ostatnio jest niezwykle pobudzające dla wielkomiejskich środowisk twórczych, a więc połączenie idei swobodnej twórczości z pragnieniem współdziałania, z próbami odtwarzania wspólnot lokalnych. Nie ma w samej tej tendencji niczego złego, jednak warto zauważyć, że powstają w ten sposób fetysze partycypacji²⁷ i – co zadziwiające – dotyczy to większości środowisk miejskich, często mocno wypełnionych (by nie rzec: przeinwestowanych) ofertami uczestnictwa w kulturze i nieformalnymi aktywnościami kulturalnymi. W tym kontekście dziwi jednak też niewielki udział projektów z obszarów wiejskich i małych miast wśród wniosków akceptowanych w MKiDN, wydaje się bowiem, że naturalnym obszarem nakierowanym na pracę ze wspólnotą lokalną byłyby obszary wsi i małych miast. Owa typowa „samowiedza obyczajowa” animatora kultury to zatem według raportu: działać we wspólnocie, budować zasoby lokalne, tworzyć lokalność – ale jednocześnie realizuje się tego typu działania w większości dużych miast, utrwalając takie formy działania jako idee raczej wyobrażane niż trafiające na oddolne praktyki i mechanizmy wspólnot lokalnych.

2. Widoczny w badaniach niski stopień sprofesjonalizowania animatorów kultury wiąże się z „doklejaniami” pracy animacyjnej do innych aktywności i do innych instytucji. Nieokreśloność zawodu łączy się jednak wyraźnie z formułą pracy artystycznej

27 A. Nacher, *Poza fetysz partycypacji*, w: *Edukacja kulturalna. Podręcznik*, Poznań 2014.

i, co ciekawe, pokazuje to, jak bardzo świat sztuki jest zaangażowany w tego typu działania. Nieokreśloność samej specyfiki animacji i edukacji kulturalnej może być oczywiście niepokojąca, jest jednak o tyle istotna, że nie „wypreparowuje” kultury ze świata życia, nie czyni jej osobną, *odspolecznią* przestrzenią (chodzi o pojęcie *odspolecznienia*, oryg. *desocialization*, stworzone przez antropologa i badacza praktyk medycznych w na Haiti i w Afryce Paula Farmera²⁸) W tej perspektywie zatem uczestnictwo w kulturze nie zostaje odłączone od wszelkich realnych problemów społecznych, migracji, napięć strukturalnych, rynku pracy, wielkomiejskiej presji, konkurencji itd. Być może więc dzięki „doklejaniu” animacji kultury do innych funkcji instytucji zachowuje ona swój do społeczny, realny charakter, jest zawieszona w przestrzeni działań społecznych (może być np. łączona z bibliotekami, ale także z ośrodkami pomocy społecznej, strażami pożarnymi, wszelkimi „podmiotami społecznymi”).

Niewątpliwie proces *odspolecznienia* i niepełnego rozumienia lokalności przynosi natomiast opisująca w raporcie sytuacja, w której dom kultury czy świetlica są wykorzystywane wyłącznie do przyjmowania animatorów i artystów z zewnątrz, na zasadzie rezydencji, nie pełniąc w istocie samej funkcji animacyjnej, społecznej, związanej z rozumieniem potrzeb lokalnych.

3. Z raportu wynika, że edukacja i animacja kulturowa są obszarami bardzo niejednorodnymi. Podział animatorów na kategorie *Zakorzenionych*, *Miłośników kultury* i *Metropolitarnych profesjonalistów* jest bardzo obrazowy, ale jednocześnie wskazuje na ciągle obecne w tych grupach idee edukowania do kultury czy edukowania do sztuki, więc idee bazujące na dość konwencjonalnym pojęciu uczestnictwa w kulturze. Z jednej strony wśród celów i motywacji do działania animacyjnego pojawiających się w wywiadach i rozmowach z wnioskodawcami znajdujemy wrażenie konieczności pracy nad czasem wolnym ludzi, nakierowanie na „eventowość”, na hasło „żeby coś się działo”, z drugiej strony zaś pojawiają się jednocześnie idee bardziej zantropo-

28 P. Farmer, *Rich World, Poor World. Medical Ethics and Global Inequality*, w: H. Saussy (ed.), *Partner to the Poor. A Paul Farmer Reader*, Berkeley.

logizowanej formy działań wspierających to, co lokalne i oddolne. Tu jednak warto byłoby wskazać jeszcze jedną kwestię: bardzo przydatny byłby tutaj przegląd powtarzalnych form działań zgłaszanych do realizacji (dźwiękospacery, gry terenowe, fononarracje itd.) czy katalog innych form budowania lokalnego dziedzictwa oraz tego, jak są one wymyślane, wyobrażane i testowane.

Inną jeszcze kwestią jest to, że zwrot ku lokalności, pamięci zbiorowej, pielęgnacji miejscowego dziedzictwa jest w ogóle warty dointerpretowania, gdyż to w tym polu mogą się pojawiać bardzo różnie potraktowane elementy lokalnych kultur, a w konsekwencji może dojść do postrzegania mieszkańców przez samych siebie jako „strażników tradycji”, „budowniczych lokalnych kultur pamięci”. Przenosi to nas już w stronę idei nie tyle oddolnych, ile wytwarzanych przez ludoznawców, etnografów i instruktorów folkloru, co w konsekwencji może prowadzić do samokolonizacji czy też – by użyć jeszcze bardziej dobitnego sformułowania Ewy Klekot – do samofolkloryzacji²⁹.

4. Problem doraźności działań edukacyjnych i animacyjnych oraz ich „eventowość” oraz „festiwalizacja” są głównym problemem w badanych praktykach. Świadomość zarządzających instytucjami kultury dotycząca uwikłania w lokalne polityki i świadomość mechanizmów weryfikujących lokalnie skuteczność zarządzania instytucjami bardzo silnie wpływa na sposoby realizowania uczestnictwa w kulturze. Konieczność udowodnienia społecznego odbioru proponowanych działań, np. festiwali i koncertów, idzie więc w parze z zaniechaniem działań bardziej kameralnych, osobistych, wspierających oddolne aktywności. Łączy się to z brakiem ciągłości czy cykliczności pracy z poszczególnymi grupami oraz brakiem możliwości wypracowywania realnego, osobistego i grupowego rozwoju. Na podstawie programu *Edukacja kulturalna* można sobie zatem uświadomić, że lokalne mechanizmy polityczne (ale i w dużym stopniu strategie ogórne instytucji kultury) sprawiają, że dla menedżerów kultury inwestowanie w cichą, kameralną współpracę z oddolnie powstającymi grupami

29 E. Klekot, *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2013, nr 1.

staje się czymś wysoce ryzykownym. Widać, tu że kluczowe z punktu widzenia nowo powstających teorii formy budowania uczestnictwa w kulturze mogą w ten sposób w lokalnych światach pozostać obojętnie bądź wręcz mogą być w ogóle niedostrzegalne.

5. Łączy się to ze sposobami pozyskiwania konkretnych uczestników wydarzeń kulturalnych organizowanych przez instytucje. Kierowanie działań do osób wykluczonych społecznie, defaworyzowanych, będących w trudnej sytuacji, ale też np. do dorosłych z dużych miast dotkniętych tzw. *time poverty* jest jednak często paradoksalnie związane z *odspółecznieniem* wiedzy animacyjno-kulturowej, a więc z oderwaniem jej od kontekstu życia i problemów codzienności tych grup. Tu wyraźnie widać, jak bardzo konieczna jest współpraca z instytucjami socjalnymi, pomocowymi czy po prostu gminnymi i wzajemne przesuwanie akcentów z pracy w obszarze kultury w stronę pracy socjalnej i na odwrót. W tym kontekście można zauważyć, że częste wycofywanie się instytucji kultury do bezpiecznych programów edukacji w obrębie kultury artystycznej, poza działaniami społecznymi, jest próbą odnalezienia bezpiecznego pola działania. Razem z poczuciem „pustynnienia” lokalnego świata, obecnego zarówno w wypowiedziach pracowników instytucji kultury, jak i wśród samych mieszkańców, oraz w ogóle niskiej pozycji pracy animacyjnej i społecznej (zapaleńcy – prekariusze), może to być niestety punkt wyjścia do lokalnego utrwalania się działań konwencjonalnych i lęku przed eksperymentem animacyjno-społecznym.

- 6 i 7. Upolitycznienie działania animacyjno-edukacyjnego jest kontynuacją tego, co widzialne i niewidzialne na scenie działań kulturalnych w środowisku lokalnym. Widzialne to frekwencja uczestnictwa w wydarzeniach, ich zasięg, rozgłos, sprawozdawalność itd. Niewidzialne to realne działania animacyjne i edukacyjne, kameralne, ciągłe, skuteczne. Ponieważ pracownicy instytucji kultury na obszarach wiejskich i w małych miastach działają w lokalnie znanych i dyskutowanych konfiguracjach politycznych, wpływa to na ich sposób postępowania: biorą oni udział w grze na kilku polach naraz, a widzialne rezultaty działań w polu kultury w oczywisty sposób stają się znacznie ważniejsze dla ich polityk, a to, co niewidzialne, jest znacznie trudniejsze do obronienia i realizowania. Warto jednak uświadomić sobie w tym przypadku,

że upolitycznienie jest tutaj raczej nieusuwalnym kontekstem lokalnego świata niż jakąś przeszkodą albo „zanieczyszczeniem”, które należy omijać lub którego można nie dostrzegać w organizowaniu działań edukacyjnych i animacyjnych. Jednocześnie skupienie władzy w rękach lokalnego decydenta i możliwa tym samym fasadowość albo instrumentalizacja działań w polu kultury jest bardzo dużym zagrożeniem dla sensowności i stabilności tej pracy. Podobnie braki w ciągłości i adekwatności finansowania edukacji i animacji kulturalnej pogłębiają odwrót od sensownych, zaplanowanych, długotrwałych działań, a na dłuższą metę powodują nieustanne wypełnianie realizowanych programów rozwiązaniami doraźnymi, nieformalnymi, niezapewniającymi żadnego oparcia i komfortu pracy.

8. Z raportu wynika, że mimo praktykowania krytycznej refleksji nad uczestnictwem w kulturze i licznych prób jego przebudowania, pójścia chociażby w stronę animacji oddolnych sposobów istnienia kultury, instytucje wciąż realizują programy bardziej sprzyjające grantodawcom, lokalnym władzom albo programy hołdujące utartym przekonaniom o tym, co jest atrakcyjne i wartościowe w kulturze („niezaskarżalne”). Prowadzi to do „postępowej reakcyjności” instytucji i posługiwania się wieloma schematami działania w zależności od koniunktur, przy całej świadomości, że istnieją przecież inne, bardziej adekwatne sposoby działania w kulturze. Ta elastyczność w budowaniu ofert kulturalnych wskazuje w ten sposób nie tylko na brak możliwości sensownego realizowania projektów, ale w ogóle na coś więcej – na cechy późno-kapitalistycznego świata i jego presji, nacisków strukturalnych, nierówności, trudu społecznego, obecnych jednak z całą mocą po stronie twórców instytucjonalnych i trzeciosektorowych działań kulturalnych. Mapa napięć społecznych i zależności od zewnętrznych ośrodków będzie zatem teraz już nie tylko kwestią społeczności lokalnych czy mieszkańców wsi bądź małych miast, ale jednocześnie doświadczeniem środowisk realizujących programy edukacyjne i animacyjne, co mocno zmienia mapę myślenia o sposobach realizacji lokalnych polityk kulturalnych.
9. Niezwykle istotną kwestią jest rozpoznanie celów, motywacji i praktyk edukacyjnych realizowanych w obrębie działań organizacji pozarządowych (NGO). Różnorodność założeń, programów i sposobów działania rzadko jest badana i analizowana, chociażby

jako obszar idei, ideologii „nowych społeczników”³⁰. Działania NGO, szczególnie w środowiskach lokalnych, mają olbrzymie znaczenie dla polityk kulturalnych, a jednocześnie mogą się ogromnie różnić: same idee mogą się rozciągać od podejścia edukacyjno-naprawczego aż do działań wspierających oddolne, lokalne praktyki kulturowe. Problem polega jednak na tym, że studia nad działaniami NGO w żaden sposób nie wyczerpują studiów nad tym, jak działają lokalne, niepaństwowe i nie-biznesowe organizacje społeczne³¹. Wiele z nich wychodzi bowiem poza kategorię organizacji pozarządowej – przykładem mogą być np. koła gospodyń wiejskich. Są to organizacje często nieformalne, działające we współpracy z gminnym ośrodkiem kultury albo z kółkiem rolniczym, albo po prostu otrzymujące dofinansowanie z funduszu sołeckiego. Istnieją zatem ochotnicze straże pożarne, gminne kluby sportowe, organizacje kibicowskie itd., które nie należą do świata NGO (a szczególnie często jest tak właśnie w środowiskach niemetropolitarnych) i które jednocześnie pozostają niezależne od idei realizowanych przez NGO, a także od idei realizowanych przez grantodawców nastawionych na współpracę z NGO. Wiąże się to zatem w ogóle z rozpoznaniem faktu, iż NGO mogą w dużym stopniu formować i narzucać sposób myślenia o tym, co społeczne, i o tym co wspólne, podczas gdy (autonomiczne) organizacje społeczne działają bardziej na własny sposób i według własnych idiomów organizacyjno-ideowych. Dotyczy to właśnie przede wszystkim organizacji wiejskich czy organizacji z małych miast, czyli tych podmiotów które pozostają niewidoczne w badaniach programu „Edukacja kulturalna” MKiDN, ale które skutecznie pozyskują źródła finansowania swoich działań. Ich niewidzialność w badaniach poświęconych programowi „Edukacja kulturalna” jest z jednej strony oczywista (naturalna), ale z drugiej strony może wskazywać nie tyle na pustynnie prowincji, ile na to że obecne tam działania kulturalne mogą być finansowane i realizowane są w zupełnie inny sposób.

30 I. Hłowiecka-Tańska, *Liderzy i działacze. O idei trzeciego sektora w Polsce*, Warszawa 2011.

31 D. Kuroń, *Czy autonomiczne organizacje społeczne są nam potrzebne?* <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/KuronCzyautonomiczneorganizacjespolecznesapotrebne/menuid-431.html> (dostęp: 9.11.2014).

SUMMARY OF THE
PROJECT AIMS,
CONDUCT AND MAJOR
OUTCOMES

The research project *Animation/Education. Possibilities and Limitations of Cultural Education and Cultural Animation in Poland* pursued two major aims. The first was to conduct an extensive study of cultural animation and education in Poland: to determine who are cultural animators and educators in Poland; the models of cultural education and animation they prefer and practise, and the aims of such activities; the instruments they use and the scale and temporal logic they act upon; their relations with entities responsible for culture management and its financing, and their collaborators; the recipients and participants in cultural animation and educational activities, the methods and outcomes of their enlistment; the main types of resources at the disposal of entities involved in education and animation, and the obstacles and challenges they encounter in their work. The other aim was to evaluate the Programme of the Ministry of Culture and National Heritage 'Cultural Education'.

The starting point for the project was the repository of grant applications submitted under the MCNH programme 'Cultural Education' for 2012, and the main participants were the collective pool of grant applicants. The first stage of research focused on the characteristics and content of undertakings proposed in the applications and the features of applicant entities. The next stages were dedicated to the applicants, broadening understanding of their ways of thinking and activities and of the projects they carried out. The second stage consisted of in-depth telephone interviews and an online survey conducted among animators and educators representing the applicant entities under the Ministry programme, which were then subjected to an in-depth qualitative and statistical analysis. The third stage of research consisted of six case studies of cultural animation programmes in locations across Poland, selected from the pool of projects which were granted MCNH co-financing under the programme. It consisted of research carried out for several days during research visits to the localities where the selected applicant entities are based and where they operate: in-depth interviews with project executants and participants, with representatives of local cultural institutions, of NGOs and local government, development of visual documentation, and also collection and analysis of documentation drawn up by the project authors.

Research findings were collected in four interim reports and one final report. Here are the main conclusions from the project:

- 1. Presence of strong metropolitanisation trends.** Educational and animation projects such as those financed under the MCNH programme are developed and executed primarily in Polish regions with large urban agglomerations, and in particular within those agglomerations. Entities in major centres are much more efficient at obtaining funding than those in smaller centres, and they drain people and undertakings from their region. The threat behind this phenomenon is the deepening of social disparities and inequality through subsidised programmes. Metropolitanisation and suburban colonisation is also conspicuous in self-depreciation of own resources by the latter and their assessment through logics of thinking typical for large agglomerations.
- 2. Low level of professionalisation in education/animation and blurred divisions between these fields of activity.** Firstly, this is a very comprehensive category; applicants seek a capacious, all-purpose formula, while executors of those activities are people of various professions who receive different remuneration. Secondly, it is a field with a poorly delineated border from the world of art and arts education. Thirdly, cultural education and animation are rarely the sole field of activity for the persons and institutions involved in them; in many cases, they are practised as a hobby or on a semi-voluntary basis. An animator often turns out to be a *positive madcap or professional amateur, and an efficient organiser*. Of considerable importance are also charismatic leaders who gather a team of like-minded people around them.
- 3. Cultural education and animation as an inhomogeneous and dynamic field.** The field of cultural education and animation is highly diverse as regards the fundamental aims and philosophy of action. Three major trends may be distinguished among the projects carried out by the participants on a daily basis: art education, cultural education and cultural animation. An additional, separate field is educators' education – educating those who are to be involved in the above described activities.

Based on an analysis of entities active in the field of cultural animation and education, several ideal (pure) types may be distinguished, including *inveterate enthusiasts*, *metropolitan professionals* and *guardians of culture*. A strong differentiation is conspicuous in the proposed forms and methods of work. The MCNH programme 'Cultural Education' is a capacious umbrella which accommodates profound differences in the understanding and practice of educational and animation undertakings.

- 4. Predominance of one-off and/or action activities.** In the field of cultural education and animation activities are rarely based on systematic work rooted in a single place and community. This is not entirely intended by animators and educators themselves but often results from context specificity, with the prevalent tendency to finance one-off and spectacular events rather than more regular but less impressive activities.
- 5. Problems with identification and enlistment of participants for activities.** Animation and educational activities, also those offered and financed under the MCNH programme, are addressed to a wider public. They are intended to reach as many recipients as possible, and to increase chances of obtaining grants; they also result from insufficient knowledge about the potential recipient and a lack of coordination of animation and educational activities. A particularly problematic target group are socially excluded people whose participation in animation and educational undertakings is very welcome but enlisting their engagement in joint activity requires special, often lacking, skills and competences on the part of animators and educators.
- 6. Complicated and difficult relations between animators and educators and local authorities.** Problems in this field stem mainly from the fact that authorities rarely have any cultural policy, and their activities are highly personalised. Moreover, an additional problem is the treatment of culture as an unnecessary sphere of community life and an encumbrance to local budgets; if it is perceived to have any advantages, these are mostly seen in terms of the promotional and image-building

potential. Cultural education and animation tends to be accounted for based on attendance and accuracy of invoices rather than content-based criteria.

- 7. Problems in methods of financing educational and animation activities.** These include not only the amount of funding available for these purposes but also: inadequate financing consistency; insecurity as to obtaining funding for long-term projects already in progress; unclear criteria of funds allocation; accounting for activities on the formal level (accuracy of figures and invoices) rather than content-based. All these problems are vital, and, even if they seem technical, they give rise to idiosyncratic adjustment strategies which determine the nature of animation and educational activities in Poland.
- 8. Progressive reactionism.** A phenomenon that may be termed progressive reactionism is observable in local government-run cultural institutions. Cultural institutions are increasingly undergoing transformations which influence their understanding and practice of cultural education and animation. The considerable dynamics of these changes, force of habit of longstanding practice and the local and political context to which they have to adjust give rise to a situation when old and new ways of thinking about culture and cultural education coexist in the places we researched, and institutions strive to reconcile contradictory roles and expectations towards them.
- 9. Diversity of NGOs.** There are several radically different types of non-governmental organisations involved in educational and animation activities. NGO is not a homogeneous type of organisation but a giant, intrinsically complex conglomerate of entities. These differ in various respects, including their methods of operation, horizon of activity and ability to collaborate with others.

The MCNH programme 'Cultural Education' is relatively highly appraised, particularly in comparison to many other grant programmes. Nevertheless, several improvements are repeatedly proposed and seem particularly needed: equalisation of opportunities for centres in localities of various sizes and for various types of entities; development

SUMMARY OF THE PROJECT AIMS, CONDUCT AND MAJOR OUTCOMES

of separate programmes for small and large projects; justification of the scoring system for each application; reorganisation of the types of tasks supported in the competition so that they better reflect the actual ways of thinking and working among educators and animators; refinement of instruments and methods, and increasing the importance of evaluation of activities in the programme; greater emphasis on documenting activities; greater emphasis on content-based evaluation of undertakings that have been carried out; rescheduling the dates of competition announcements, announcing them earlier and doing away with the dead season at the beginning of each calendar year.

The study was conducted by the Malopolska Institute of Culture in collaboration with the Department of Sociology and Social Anthropology, Faculty of Humanities, AGH University of Science and Technology in Krakow, and the Department of Visual and Material Culture Studies, Institute of Sociology, Adam Mickiewicz University in Poznan.

