

*Małopolski Instytut Kultury*

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

**Raport końcowy**

Marek Krajewski, Filip Schmidt  
Poznań/Kraków 2014

WSTĘP.....	4
Podstawowe cele badań .....	4
Przebieg badań.....	5
Etap I. Analiza wniosków w ramach Programu Ministra „Edukacja kulturalna” .....	5
Etap II. Wywiady telefoniczne oraz ankieta internetowa .....	6
Etap III. Studia przypadków.....	7
Uwaga metodologiczna.....	9
Ogólne informacje na temat Raportu końcowego.....	9
NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA BADAWCZE- 9 TEZ O ANIMACJI I EDUKACJI KULTUROWEJ W POLSCE.....	11
Teza 1. Metropolizacja .....	11
Dominacja wielkich ośrodków.....	11
Im większy ośrodek tym większa skuteczność .....	11
Wielka kumulacja w wielkich miastach .....	11
Metropolie I pustynnienie prowincji.....	12
Lokalność działań .....	12
Wyjazdy młodych zdolnych i import gwiazd .....	12
Potrzeba zmiany systemowej.....	12
Teza 2. Niski stopień profesjonalizacji i zamkniętości edukacji/animacji.....	13
Od szkolenia kadr po jazdę konną: pojemność badanego pola .....	13
Działania niedookreślone .....	13
Animacja – zajęcie dla każdego? .....	14
Edukacja i animacja jako <i>suplementy</i> .....	14
Ogromna rozpiętość honorariów. ....	15
Wykonawca przyjeżdżający z zewnątrz.....	15
Wątpliwości jako cecha wspólna.....	15
Animator jako pozytywny wariat. ....	16
Animator jako profesjonalny amator. ....	16

Zespołowość skupiona wokół lidera.....	17
Teza 3. Edukacja i animacja kulturowa jako obszar niejednorodny i dynamiczny .....	18
Negatywna podstawa identyfikacji. ....	18
Animator jako sprawny organizator.....	19
Różnica filozofii i metod pracy. ....	19
Zakorzenieni; miłośnicy kultury; metropolitarni profesjonalści.....	19
Klasyczny trójpodział celów i dominujące motywacje działań.....	20
Duża dynamika edukacji/animacji i ewolucja sposobów rozumienia kultury: zwrot ku lokalności. ....	22
Trudności ze zdefiniowaniem roli animatora.....	24
Teza 4. Edukacja i animacja jako domena działań jednorazowych lub akcyjnych.....	24
Od jednorazówek do wielolatek.....	24
Cykliczne pakiety.....	25
Ograniczone zastosowania akcyjności. ....	25
Grantowa i jej wpływ na jakość działań.....	25
Warsztaty jako czarna skrzynka. ....	26
Rywalizacja i <i>kultura eventu</i> .....	26
Akcyjność i jej ograniczenia.....	26
Zjawisko rzadkie: systematyczna i długotrwała animacja społeczności.....	27
Festiwalizacja. ....	27
Masowość .....	28
Teza 5. Problem z uczestnikami .....	28
Różnice szans życiowych i zainteresowania sztuką .....	28
Od najmłodszych do najstarszych; dorośli na widowni.....	29
Brak koordynacji.....	29
Trudności z animowaniem wykluczonych społecznie. ....	29
Fantomowość odbiorcy.....	30
Pod presją frekwencji.....	30
„Niestety nie przyszli” i brak kontynuatorów.....	31
<i>Tu nic się nie dzieje</i> : prowincjonalna autodeprecjacja .....	31

Najcenniejszy zasób: ludzie.....	31
Teza 6. Skomplikowane relacje z władzą (lokalną).....	32
Personalizacja zarządzania kulturą.....	32
Nieprzystawalność logik myślenia.....	32
Lokalni eksperymetatorzy.....	33
Doraźność działań i finansowanie tego, co niezaskarżalne.....	33
Personalizacja i nieprzewidywalność.....	34
Upolitycznienie kultury.....	34
Podejrzliwość wobec kultury i edukacji/animacji.....	35
Różne relacje z władzami, podobne konsekwencje.....	36
Teza 7. Problematyczność systemu finansowania działań edukacyjnych i animacyjnych.....	36
Brak pieniędzy i ich substytuty.....	36
Niestałość i nieciągłość działań.....	37
Dysfunkcje na poziomie lokalnym.....	37
Formalne i liczbowe rozliczanie działań.....	38
Nierówne szanse na pieniądze.....	38
Teza 8. Ewoluujące instytucje kultury – postępową reakcyjność.....	39
Duża dynamika zmian i jej konsekwencje.....	39
Postępową reakcyjność.....	40
Pomiędzy impresariatem a animacją.....	40
Taktyczność zamiast strategii.....	41
NGO jako partner lub jako konkurent.....	42
Współpraca ze szkołami i jej ograniczenia.....	42
Teza 9. NGO – gatunek zmacony.....	43
Zakorzenieni.....	43
Młodzi animatorzy z wielkich ośrodków.....	43
Zapaleni lokalsi.....	43
Pasjonaci i kultywatorzy.....	44
OCENA PROGRAMU „EDUKACJA KULTURALNA” MKiDN I POSTULATY DOTYCZĄCE JEGO ULEPSZANIA.....	45

Animacja i edukacja kulturowa funkcjonują w Polsce w dynamicznym, ciągle przeobrażającym się kontekście. Z jednej strony mamy do czynienia z intensywnym rozwojem działań oddolnych, opartych na organizacjach pozarządowych i nieformalnych inicjatywach, z drugiej – z reformowaniem się publicznych instytucji kultury, legitymujących się często długą tradycją. Z jednej strony obserwujemy próby profesjonalizacji animacji i edukacji kulturowej, z drugiej zaś mamy do czynienia z postulatem deregulacji zawodów, a także z pytaniem, czy bycie animatorem to profesja. Z jednej strony pojawiają się nowe koncepcje animacji i edukacji kulturowej, nowe metody pracy i jej 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* miał dwa podstawowe cele. Pierwszym z nich było 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, którymi 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 wypełniać 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 stawialiśmy należały następujące kwestie:

- 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 kulturalnej/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 zarządzanie 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 profesjonalści, 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 dla 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 WNIOSKÓW W RAMACH PROGRAMU MINISTRA „EDUKACJA KULTURALNA”

Corocznie w Programie „Edukacja kulturalna” składanych jest około tysiąca aplikacji, z których każda jest bezcennym źródłem poszukiwanych przez nas informacji. Przyjęliśmy, 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, którymi się dysponuje oraz identyfikującym deficyty, które chce się przezwyciężyć; (iii) ujawniającym bardziej generalny światopogląd animatorów, sposoby myślenia przez nich o tym, co publicznie użyteczne.

Mieliśmy jednocześnie świadomość, że logika aplikowania o grant sprawia, że we wnioskach proponuje się często takie 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 przyjrzeć się, jakie modele działań są uważane za zgodne z wyobrażeniem o tych typach animacji i edukacji, które wspiera państwo; po drugie sformatowanie aplikacji *pod* wymagania grantowe okazuje się nie wpływać na to, że przejawiają się w nich ogromne różnice odnośnie 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 faktycznie deklarowane służyły kolejne etapy badań.

Z powodu ograniczeń czasowych i technicznych postanowiliśmy ograniczyć się do analizy wniosków z jednej tylko edycji programu, złożonych w listopadzie 2011 roku. Było ich 981, a dostępne są one 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 itd.

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, a dotyczących ich pracy, stosowanych przez nich metod działania, zasobów, którymi oni 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 cały szereg dyspozycji dotyczących czterech podstawowych kwestii:

- specyfika przedsięwzięcia animacyjnego i edukacyjnego, realizowanego w ramach Programu MKiDN przez instytucję lub organizację reprezentowaną przez (w tym: identyfikacja celów projektu; specyfika odbiorców, do których był on skierowany; podstawowe kwestie problemowe, które napotkano podczas jego urzeczywistnienia itd.);
- sposób postrzegania przez respondentów animacji i edukacji kulturowej w Polsce (w tym: ogólna wizja tego, czym jest animacja i edukacja kultura; 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 obrębie którego 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 napotyka 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 też starała się odzwierciedlać niewerbalne zachowania respondentów, reprezentacje ich stanów emocjonalnych, a także, istotne dla przebiegu rozmowy, dźwięki tła (podpowiedzi innych osób, sytuacje utrudniające rozmowę itd.). Należy podkreślić, iż ogólne nastawienie respondentów do prowadzonych badań było pozytywne, i to pomimo

że sam wywiad był stosunkowo rozległy. Zazwyczaj, choć nie zawsze, chętnie udzielali oni odpowiedzi na pytania; często sami uzupełniali je o kwestie uznane za istotne w kontekście problematyki wywiadu; posługiwali się barwnymi przykładami pozwalającymi lepiej rozumieć sens ich wypowiedzi.

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

Druga część tego etapu badań została przeprowadzona przy pomocy 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 na ich temat ze strony edukatorów i animatorów kultury. Skupiliśmy się przede wszystkim na tym, co okazało się stanowić 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. Wzięło w nim udział 384 osób reprezentujących 299 podmiotów. Pozyskany materiał poddano następnie analizie statystycznej.

Ponieważ II etap badań składał się z dwu autonomicznych części, jego efekty zostały zawarte w dwu 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 które 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 nie zupełnie 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 2012-1014**;
- 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 realizowane były zarówno w miejscowości, w której ulokowana jest siedziba organizacji realizującej projekt, jak i w tych miejscach, gdzie był on urzeczywistniany<sup>1</sup>. Źródłem informacji pozwalających nam dostarczyć wyczerpującego obrazu 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 przedstawicielem 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); krótkie „rozpytki” (a więc krótkie, sondażowe rozmowy realizowane w miejscach publicznych wybranych miejscowości, a mające przede wszystkim na celu zidentyfikować, 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 okres tygodnia, skoncentrowana na uchwyceniu specyfiki ich funkcjonowania, obecnych w nich praktyk animacyjnych, relacji z otoczeniem itd<sup>2</sup>.

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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Wzory wszystkich narzędzi czytelnik raportu znajdzie w aneksie do tego raportu.

autonomiczna sfera vs integralna część życia społecznego; szeroka edukacja kulturowa vs wąskie wychowanie estetyczne; estetyka vs estetyka relacyjna; elitaryzm vs egalitaryzm; 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? Jak jest wiedza na temat ich potrzeb i reagowanie 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-sami, 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 to innym? Jakiego rodzaju rozwiązania instytucjonalne, związane z pozyskiwaniem środków, współpracą warto propagować?)
- **Pułapki/bariery** (Jakie negatywne zjawiska związane były z realizacją projektu? Co szczególnie utrudnia pracę edukacyjną i animacyjną?)

W efekcie wszystkich opisanych wyżej działań badawczych wytworzona została ogromna ilość informacji, które poddano analizie i zsyntetyzowano w postaci sześciu raportów cząstkowych. Stworzono również raport końcowy, który zawierał najważniejsze ustalenia poczynione w trakcie realizacji tego etapu badań.

#### UWAGA METODOLOGICZNA

Wnioskowanie o stanie edukacji kulturalnej 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 z 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 obywateli 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, które brały 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 maksymalnie 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.* Przyjeliśmy, 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, które określona tezę gruntują 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 kluczowe znaczenie dla odpowiedzi na stawiane przez nas pytania badawcze, ale zdajemy sobie sprawę z tego, że dla poszczególnych osób te pominięte informacje mogą mieć kluczowe 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 dwu raportów cząstkowych, które powstały po zakończeniu II etapu badań.

## TEZA 1. METROPOLIZACJA.

**Projekty edukacyjne i animacyjne, takie jak te finansowane w programie MKiDN, są przygotowywane i realizowane przede wszystkim 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 różnicowań 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 osiem procent wnioskodawców ma siedzibę na wsi, a sześć procent – 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 pochwalić się Warszawa (29%), znacznie mniejszym inne wielkie miasta (19%) oraz miasta średniej wielkości (17%), zaś najmniejszym – miasta liczące mniej niż 100 tys. mieszkańców (8%) i wsie (10%). Tego rodzaju zależność zdaje się wynikać 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 zatrudnionych w podobnych typach instytucji. Tego rodzaju wsparcia brakuje z pewnością w mniejszych miejscowościach.

### WIELKA KUMULACJA W WIELKICH MIASTACH

Oba wskazane wyżej zjawiska wzajemnie się potęgują i prowadzą do następującego efektu: ponad połowa projektów finansowanych w ogólnopolskim konkursie realizowana jest 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, składanych jest 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.

---

## METROPOLIE I PUSTYNNIENIE PROWINCJI

Tylko obecność dużego ośrodka w województwie gwarantuje szerszy 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 dwóch do aż dwudziestu razy mniejszy niż tych, których stolicą są nieco większe miasta (takich jak: małopolskie, dolnośląskie, śląskie, wielkopolskie, kujawsko-pomorskie, łódzkie) i od sześciu do pięćdziesięciu 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 trzy czwarte 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, który je realizuje dobrze znał środowisko, w którym na co dzień funkcjonuje. Z drugiej strony 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, aktywnych podmiotów zdolnych do podejmowania tego typu aktywności i osiągania w nich sukcesu, a niedoreprezentowane tam, gdzie tego typu instytucji brakuje.

---

## WYJAZDY MŁODYCH ZDOLNYCH I IMPORT GWIAZD

Metropolizacja przejawia się też w wyjeżdżaniu zdolnych edukatorów i animatorów do większych ośrodków: zjawisko to dostrzegane jest przez 60% reprezentantów podmiotów aplikujących w programie ministra, a w przypadku mniejszych ośrodków odsetek ten jest jeszcze wyższy. Wprawdzie tego typu procesy nie zawsze uważane są 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 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 wewnątrzśrodowiskowej solidarności, bo system finansowania wymusza daleko posuniętą konkurencję o zasoby finansowe, społeczną widzialność i uznanie. Dlatego też jedynym rozwiązaniem wydaje się być albo wprowadzenie osobnych konkursów dla podmiotów reprezentujących duże i małe ośrodki, albo parytetów zwiększających szanse tych ostatnich, a być może także wspieranie działań wykonywanych w partnerstwie większego i mniejszych ośrodków, o ile nie będzie ono przyjmować charakteru kolonizacyjnego.

## TEZA 2. NISKI STOPIEŃ PROFESJONALIZACJI I ZAMKNIĘTOŚCI 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 wynagradzane. 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 *wpółwolontariacko*. 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 jedynie stwierdzić, że tym, co łączy wiele osób zajmujących się animacją i edukacją kulturalną jest doświadczenie niemożności dokładnego zaprogramowania uruchamianych działań, ciągłe wątplenie 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 nim 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 ostatnia przejawia się w każdej sferze życia. Staje się ono jednak problemem, gdy jest wykorzystywane jako pretekst do pozyskiwania środków na działania, które nie mają wiele wspólnego z aktywnościami, które 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*. Zdecydowała o tym z pewnością ogólność tego zadania oraz zawarta w jego tytule sugestia, iż można weń wpisać każdy w zasadzie rodzaj aktywności. Pozostałe cztery zadania obecne w Programie<sup>3</sup> 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 nie mające 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 np.: 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 kulturowej jest rozumiana przede wszystkim jako sfery związana ze sztuką i jej tworzeniem – z koncentracją „na wybranej dziedzinie sztuki” i „zdobywaniu umiejętności” artystycznych.

---

#### ANIMACJA – ZAJĘCIE DLA KAŻDEGO?

W ¼ 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, 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. Zdaje się ona jednak wskazywać 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 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 aktywności. Wśród wnioskodawców w programie MKiDN, których

---

<sup>3</sup> 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; zadania 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*

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 jest albo 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 i o tym, że praktyki tego rodzaju mają charakter samorealizacyjny, stanowiący rodzaj pasji lub hobby, podejmowany poza głównym nurtem aktywności zawodowej. Ten dodatkowy charakter animacji i edukacji kulturowej jest jeszcze jednym wskaźnikiem tego aktywności o niskiego stopnia *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 kulturalni 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 różnej wielkości ośrodkach. 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 efektami wykonywanej pracy.

---

#### WYKONAWCA PRZYJEŹDZAJĄCY Z ZEWNĄTRZ.

Analiza wniosków pokazuje, iż wśród wnioskodawców nie ma takich kategorii podmiotów, które w swoich aktywnościach edukacyjnych opierałyby się wyłącznie 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 multipleksu, w którym toczy się niezwykle wartościowa działalność, ale który pozbawiony jest 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 kulturalną jest doświadczenie wymykania się uruchamianych procesów edukacyjnych i animacyjnych spod kontroli, niemożność ich zaprogramowania, precyzyjnego zdefiniowania ich celów. Dlatego też tym, co może stawać się 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 tym, co jest charakterystyczne dla postaw osób zajmujących się edukacją i animacją kulturową, są wątpliwości. Dotyczą one w zasadzie wszystkich aspektów ich pracy i nie wynikają ze zmęczenia tym, co się robi, czy z rozpoznania, iż działania tego rodzaju są bezcelowe i niepotrzebne. Przeciwnie – wątpliwości są konsekwencją osadzenia współczesnych praktyk animacyjnych i edukacyjnych w dynamicznie zmieniającym się polu kulturowym. 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 dużo lepiej przylega do rzeczywistości i daje większą szansę na bycie wśród uczestników projektów.

---

#### ANIMATOR JAKO POZYTYWNY WARIAT.

Wiele z wywiadów pogłębionych, przede wszystkim jednak wykonane studia przypadków, wskazują 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 za sobą niesie. Oznacza to z kolei, iż działalność animacyjna, choć w analizowanych przypadkach cechuje ją często wysoki poziom znawstwa, kompetencji i wiedzy, nie jest do końca profesją, ale raczej misją, praktyką w 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 unikalne 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 to nie jest zajęcie 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 całym szeregiem unikalnych potencjałów, a przy tym godzących się na trudne warunki pracy, na podporządkowanie jej swojego życia osobistego, większości swojego 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 oni *profesjonalnymi amatorami*<sup>4</sup>. Nie oznacza to, że nie posiadają formalnych uprawnień do prowadzenia warsztatów czy zajęć edukacyjnych (przeciwnie – 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 widoczny jest również w tym, w jaki sposób 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 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, dyskryminującej 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, poprzez 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 organizatorem oraz menedżerem 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.

---

<sup>4</sup> 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

Jeszcze jedna rzucająca się w oczy prawidłowość dostrzeżona w trakcie badań terenowych to zespołowy charakter pracy animacyjnej, ale skupionej zazwyczaj wokół osoby charyzmatycznego lidera. Część z analizowanych przez nas w terenie podmiotów rezygnuje bardzo świadomie 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 poziomie 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 słowa tego znaczeniu (choć spełniają one prawne kryteria bycia nimi), ale raczej (i również) wspólnotami złożonymi z osób, które są w nie zaangażowane nie tylko rolą zawodową, co 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 wewnątrz 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 też 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 edukacja edukatorów – kształcenie tych, którzy mają zajmować wymienionymi wyżej działaniami. Z kolei podmioty działające w obszarze edukacji i animacji kultury można podzielić na kilka typów idealnych, takich jak *zakorzenienci pasjonaci*, *metropolitalni profesjonalści* oraz *strażnicy kultury*. Silne zróżnicowania widoczne 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 animacyjnych, czasem wzajemnie sprzeczne. Jednocześnie, niektóre z nich są bardziej dominujące niż inne, ale też – nie stanowią zamkniętych wysp, lecz przeplatają się ze sobą nawet w tych samych przedsięwzięciach. Być może zasobem i szansą edukacji i animacji jest czerpanie ze składającej się na nią różnorodności oraz zwracanie 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 uważane 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 obrębie którego 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 ze 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 proponują 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 (zaś pozostałe wnioski są niejednoznaczne); w prawie połowie analizowanych wniosków warsztat ma uczyć kompetencji artystycznych, podczas gdy w co czwartym – głównie lub wyłącznie kompetencji społecznych (zaś 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 (zaś 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 żadne z analizowanych przedsięwzięć ani żaden z branż przez nas pod uwagę podmiotów nie reprezentuje w pełni któregoś z tych trzech typów, a jedynie się do nich zbliża lub od nich oddala, łącząc w sobie elementy przynależące do każdego z nich. Równocześnie jednak te trzy typy wyznaczają w naszym przekonaniu przestrzeń, w obrębie której rozgrywa się każde z działań animacyjnych i edukacyjnych realizowanych we współczesnej Polsce. Identyfikacja tej przestrzeni jest o tyle istotna, że pozwala ona z kolei na uchwycenie alternatyw, przed którymi stają osoby podejmujące interesujące nas tu działania, oraz zdefiniowanie tego, co jest traktowane jako normalne, wyobrażalne w trakcie ich planowania. Te trzy typy to: *zakorzenieni, miłośnicy kultury* oraz *metropolitarni profesjonaliści*. Nie ma tu miejsca na szczegółowe charakterystyki każdego z tych typów (odsyłam po nie do raportu cząstkowego w wywiadów telefonicznych), ale w największym skrócie można je przedstawić następująco:

- I. **Zakorzenieni**- zaliczamy osoby i instytucje działające w danym środowisku od lat. To ludzie wywodzący się z określonego regionu lub tacy, którzy rozpoczęli pracę w nim dawno temu, niektórzy jeszcze w latach 80-tych lub 90-tych, 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 odmiennie 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 u swoich podstaw bowiem 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 kultura, a dokładniej, ta jej forma, która przybiera postać sztuki.
- III. Metropolitalni Profesjonaliści.** Ten ostatni typ działań charakterystyczny jest wyłącznie dla podmiotów działających w największych miastach, w których pracują lub które tworzą młode osoby. Nie oznacza to jednocześnie, iż wszystkie projekty urzeczywistniane w dużych miastach i przez młodych są realizowane przez *metropolitalnych profesjonalistów*. Związek interesującej nas tu kategorii z dużym miastem i z osobami młodymi jest dosyć oczywisty- to środowisko życia i to pokolenie mają ze sobą sporo rzeczy wspólnych, takich, jak na przykład: wykorzenienie i specyficzny kosmopolityzm (nie objawia się on koniecznością obojętnością wobec własnego narodu czy miasta, ale raczej w przekonaniu, iż granice – państw, kulturowe, językowe, obyczajowej- 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; fetyszowanie 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 faktycznie realizowanych działaniach w polu edukacji i animacji kulturowej dobrze znanego, trójpodziału dzielącego je na trzy obszary: *edukacji artystycznej, edukacji kulturalnej i animacji kultury*. Tego rodzaju dystynkcje są powszechnie znane (również naszym rozmówcom, którzy się do nich często 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. Trzy czwarte proponowanych przedsięwzięć ma na celu m. in. wyposażenie uczestników w kompetencje artystyczne i twórcze oraz/lub poszerzenie wiedzy o sztuce i zainteresowania 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, którzy są uczestnikami zajęć artystycznych, miłośnikami sztuki lub tych, którzy już ją tworzą, jako amatorzy lub profesjonalści. 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 ¾ 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 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 efekty społeczne rzadko są poddawane głębszej refleksji, a często dodawane do działania jako efekt automatyczny, oczywisty lub pożądany przez grantodawcę. Skutkuje to tym, że społeczne efekty 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 żadnego 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, przebiera 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 kompetencji artystycznych uczestników projektu poprzez opakowanie treści uznawanych za trudne, nieznanne 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 zapoznawać widzów z tym, co uznaje się za bardziej wartościowe, trudniejsze. Chodzi więc przede wszystkim o to, by korzystając ze zdolności przyciągania uwagi przez to, co popularne, uszczknąć nieco z tej widzialności i przekierować ją na to, co *niewidzialne*, a więc na trudną, ambitną sztukę. Choć w działaniu tym pobrzmiewają elitystyczne nuty i wartościujące myślenie o kulturze, to

jednocześnie taka taktyczna działalność zasługuje z pewnością 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 tego, że ich cele, forma, problem, który usiłują one 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 drzemiącego 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 jego 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 *doenergetyzowaniem*. Polega ono przede wszystkim na dodawaniu wartości temu, co już lokalnie istnieje, i intensyfikowaniu potencjałów jednostek, z którymi się pracuje, w tym także na próbie wyzwolenia energii płynącej z tworzenia połączeń między ludźmi, spotykania się i prowokowania dalszych, nieprzewidzianych projektem, zdarzeń i aktów wymiany, rozwijania empatii i zrozumienia dla innych. 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 kilkunastu 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 efekty 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 wzmacnia 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 dwu 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 ona 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 wiedzieć przejaw jeszcze jednego zjawiska, a mianowicie zmęczenia progresywnością, pogonią za tym, co nowe i transgresyjne, a więc w istocie niezgodę na fetyszyczą 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 nich obrębie autorefleksja i autokrytycyzm, wymuszające przeobrażenia tych praktyk, podejmowanie prób dostosowania ich do zmieniających się sytuacji społecznych i kulturowych. Tym, co ogranicza omawiane wyżej tendencje jest często myślenie neokolonialne i przekonanie, zgodnie 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 obrębie której się działa, problematyzuje 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 jak 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 efekty mało spektakularne i bardzo rozciągnięte w czasie, z pewnością niezbyt przystaje do naszego, spektakularnego i fetyszyzującego natychmiastowości (jako podstawową orientację temporalną), świata. Logika ta rodzi też oczywiście wiele problemów, zwłaszcza tych na jej styku z podmiotami instytucjonalnymi, dla których widzialne i bezpośrednio doświadczalne



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 pracę 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 na dalece posuniętą kontekstualność scenariusza tej roli. Niepewność dotycząca tego, kim jest animator, jest kolejnym wskaźnikiem tego, jak bardzo wewnątrz zróżnicowane jest pole animacji i edukacji kulturowej oraz dużej dynamiki przemian w dziedzinie kultury i edukacji/animacji. Rodzi to również na niebezpieczeństwo formatowania różnorodności edukacji/animacji przez nieuwzględniające jej, zbyt wąskie reguły prawne, regulaminy konkursów grantowych czy oczekiwania ze strony 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 wnioskodawców 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 którym 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; zaś drugi biegun tej osi zawiera takie działania, które kontynuowane są przez wiele lat, ale przybierają dwie postacie – tych odbywających się cyklicznie (są to organizowane często od bardzo wielu lat kolejne edycje kolejne 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 raczej ciągłość organizacyjna i tematyczna, zdecydowana mniejszość działań opiera się zaś na stałej pracy z tą samą grupą osób, zwłaszcza na pracy o charakterze animacyjnym. Inicjatywy mające swoje kolejne edycje to zwykle projekty, których rdzeniem są wydarzenia odbywające się w określonym momencie roku, każdorazowo mające podobny charakter, choć stopniowo, ewolucyjnie udoskonalane. Przybierają one najczęściej postać festiwali (bądź form pokrewnych, jak przeglądy, konkursy, gale, festyny), na które składają się serie wydarzeń skumulowanych w krótkim okresie czasu. 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 rolę ozdobnika lokalnego święta – jednorazowość (i towarzysząca jej kumulacja wysiłków i zdarzeń w bardzo krótkim okresie czasu) wydaje się istotnym narzędziem. Gdy jednak chodzi o zmianę społeczną, wzmacnianie lokalnych tożsamości – wówczas jednorazowość przedsięwzięć zwykle się nie sprawdza, realizacja takich efektów 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 w znaczący sposób wpływa na jakość działań, wykluczając te, które wymagałyby ciągłości, długotrwałości, by mogły przynosić pożądane efekty. Projektowość jest krytykowana przez wielu uczestników naszych badań jako rodzaj uniwersalnego reżimu, w obrębie którego 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 umieszczony jest bowiem 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 pociąga za sobą przypadkowość działań i ich losową jakość, bo trudno sobie wyobrazić przygotowanie jednocześnie kilkunastu równie dobrych aplikacji grantowych oraz stworzyć z nich spójną całość; **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, tak w skali kraju, jak i w skali lokalnej, dominuje najczęściej

kilka 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 kładzie się zwykle słaby nacisk 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 CZARNA SKRZYŃKA.

Podstawową formą realizacji projektów edukacyjnych i animacyjnych jest warsztat: odnaleźliśmy ją w 269 wnioskach grantowych spośród 300, które zostały poddane pogłębionej analizie. W większości przypadku zakładano co prawda wielokrotne albo cykliczne prowadzenie tego rodzaju zajęć, ale z analizowanych aplikacji trudno jest często 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. Na zróżnicowanie charakteru warsztatów wskazujemy też w tezie 3.

### RYWALIZACJA I KULTURA EVENTU.

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 którym pokazuje się dokonania twórcze różnych kategorii jednostek i środowisk, ale uczynienie ich główną formą edukacji kulturalnej wspiera ekspansję tego, co określa się mianem „kultury eventu”. Składają się na nią spektakularne, ale 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 ze strony polityki, a także logika wnioskowania o granty i wymagane od wnioskodawców wskaźniki ilościowe. Wydarzenia o charakterze wielkiego pokazu czy konkursu są natomiast znacznie mniej odpowiednie jeśli zależy nam na osiągnięciu efektów o głębszym i trwalszym charakterze.

### AKCYJNOŚĆ I JEJ OGRANICZENIA.

Na trzecim miejscu pod względem popularności mieszczą się, bardzo powszechne dzisiaj, działania o charakterze akcyjnym, z aktywnym udziałem uczestników, takie, jak happening, flash-mob, akcja w przestrzeni publicznej. Ich popularność jest dosyć zrozumiała, o ile uznamy, iż żyjemy dziś w kulturze aktywnego odbiorcy, ale też w kulturze dystrakcji – faworyzującej to, co przełamuje rutynę codzienności i jest atrakcyjne wizualnie. Można jednak powątpiewać, biorąc pod uwagę to, że działania te są jednorazowe i oparte na logice zachowań zbiorowych, czy są one są najlepszą formą działań edukacyjnych, zwłaszcza wówczas, gdy nie towarzyszą im inne, bardziej systematyczne i trwałe aktywności.

---

## ZJAWISKO RZADKIE: SYSTEMATYCZNA I DŁUGOTRWAŁA 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 drzemiących 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, twardego efektów, wymaga całkowitego poświęcenia się jej ze strony animatorów. Bardzo trudno jest więc uzasadnić jej doniosłość w oparciu o współcześnie dominujące kryteria, leżące 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. Zjawisko to polega na fetyszowaniu, 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 zasysają często 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 efektów za pomocą krótkotrwałych projektów grantowych nie da się zrealizować. Po części z pewnością rzeczywiście tak jest, ale tylko wtedy, gdy przyglądamy się tego typu układowi w krótkiej, jednorocznej 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 efekty, 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 przyniosły wartościowe efekty. 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 dużo bardziej użyteczne społecznie, wartościowsze artystycznie.

## MASOWOŚĆ

Na dominację festiwalizacji, akcyjności i jednorazowości wskazuje też to, że wśród wniosków złożonych w programie Ministra dominują te, w których dotowane mają być działania skierowane do więcej niż 100 osób (prawie 60%), zaś prawie 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 na to, 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 objawia 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 do liczby 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 „normalni”, ale wśród odbiorców często znajdują się też osoby społecznie wykluczone, jak i 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 osoby niemające z tą dziedziną nic do czynienia itd.. To zróżnicowanie jest zarówno świadectwem wielkich wewnętrznych różnicowań pola edukacji i animacji, jak i tego, że tego typu działania adresuje się często 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 działaniami animacyjnymi i edukacyjnymi.**

Świadczą o tym następujące ustalenia poczynione w trakcie badań:

### RÓŻNICE SZANS ŻYCIOWYCH I ZAINTERESOWANIA SZTUKĄ.

Najwięcej projektów edukacyjnych, obecnych w analizowanych przez nas wnioskach, skierowana jest do osób, których szanse życiowe są uznawane za najbardziej powszechne i traktowane jako „normalne”. Druga, pod względem częstości występowania w wnioskach, kategoria odbiorców działań animacyjnych i edukacyjnych, to wykluczeni. Trzecia kategoria odbiorców, najmniej liczna, ale obecna w ¼ 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 wypełniające kilka różnych ról: 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 o tym także fakt, że aż w połowie przeanalizowanych przez nas wniosków wśród odbiorców znaleźli się półprofesjonaliści – 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 skierowane są 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 proporcje odbiorców działań edukacyjnych, do których swoje projekty kierują wnioskodawcy, wydaje się być 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 miały szerszy oddźwięk społecznych, czego wyrazem jest to, że 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 młodzież uczestniczących w warsztatach, zajęciach animacyjnych itd., a także mieszkańcy miejscowości, w której realizowany jest projekt. Pogłębiona eksploracja wybranych projektów każe jednak postawić pytanie, na ile taki szeroki udział społeczny jest raczej deklaracją wymuszaną przez system liczbowych wskaźników wykonania projektu oraz w jakim stopniu tego typu kontakt z działaniem edukacyjnym/animacyjnym wywiera jakieś trwałe efekty.

---

#### BRAK KOORDYNACJI.

Inicjatyw animacyjnych i edukacyjnych jest dziś bardzo dużo, w różnych sferach życia, ale nie bardzo korespondują one z sobą, co z jednej strony prowadzi do ich redundancji (czego najlepszym przykładem są prowokowane przez programy grantowe specyficzne mody na kategorie społeczne, z którymi należy pracować (takie jak zmarginalizowani i wykluczeni, osoby starsze, dzieci z postsocjalistycznych ośrodków wiejskich i miejskich, które przeżyły ekonomiczną degradację itd.), a z drugiej zaś sprawia, iż na mapie potencjalnych aktywności tego rodzaju pojawia się cały szereg białych plam. Deficyty współpracy mają u swoich przyczyn nie tylko brak właściwej ich koordynacji przez podmioty powołane do tego, by organizować działalność kulturalną (instytucje państwowe i samorządowe), ale również wysoki poziom rywalizacji pomiędzy poszczególnymi aktorami inicjującymi działania animacyjne i edukacyjne czy źle skonstruowane reguły prawne i instytucjonalne, które współdziałanie to utrudniają (dotyczy to zwłaszcza relacji pomiędzy instytucjami edukacyjnymi i pomocowymi a podmiotami reprezentującymi sferę kultury). Uderzająca w wypowiedziach niektórych naszych respondentów jest obecność języka i sposobu myślenia o charakterze rynkowym, preferującego neoliberalne zasady społecznej organizacji, które akcentują rywalizację, konkutowanie jako podstawowe cechy opisujące międzyludzkie relacje.

---

#### 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 okazują się 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 chęci skolonizowania świata uczestników projektu, np. pełnego oswojenia tego, co inne, brzydkie, nielegalne itp.

---

## FANTOMOWOŚĆ ODBIORCY.

Tym, co uderza, gdy analizuje się materiały z badań terenowych w tych ich częściach, w których dotyczą one klasycznych instytucji kultury, jest brak podstawowej wiedzy na temat tych, do których działania się kieruje, a więc o lokalnej zbiorowości, odbiorcach. Nasi rozmówcy stosują wobec tej niewiedzy dwie strategie: albo „rozpoznanie bojem” czyli metodę 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 co popularne, ludyczne, co ma zazwyczaj niski poziom artystyczny, albo jest tak „złe, że aż dobre”, przynosi zabawę, chwilę wytchnienia i dystansu wobec 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, że 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 zeń niepożądane zjawiska społeczne. To wszystko bardzo istotne sygnały zmiany zachodzącej w instytucjach kultury i to zmiany, która nie zasadza się tylko na zmianie pokoleniowej, ale która wynika z obserwacji ewoluującego kontekstu funkcjonowania tego typu podmiotów i nowych ról, które powinny one dziś wypełniać. W dopełnianiu się tego przeobrażania instytucji kultury nadal przeszkadza *postępowa reakcyjność* (zob. teza 10), ale też, o czym niżej, *upolitycznienie kultury*, reżim frekwencji i brak polityki kulturalnej, za którymi idzie cały szereg innych niepokojących zjawisk.

---

## POD PRESJĄ FREKWENCJI

Instytucje kultury, które analizowaliśmy w trakcie badań terenowych funkcjonują pod presją gromadzenia jak najszerzej publiczności. Jest to oczywiście wymuszone trybem, w jaki 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 silnie obecny jest też w myśleniu urzędników odpowiedzialnych za lokalną kulturę: tylko wskazując na masowość wydarzeń mogą oni bowiem w sposób niepodważalny 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 za pomocą którego 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 dla 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 rozdźwiękiem 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 nie mające 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 postawy ludzi młodych wobec nich, 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 dla 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 swojej miejscowości, krytykę ich gustu, poczucie wyższości, które nie sprzyjają skutecznemu pozyskiwaniu odbiorcy, a 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 zmierzanie się ze zjawiskiem metropolizacji omówionym w pierwszej z tego raportu.

---

#### NAJCENNIJSZY ZASÓB: LUDZIE.



Choć granty są dobrem rzadkim, a animatorzy pracują nieraz w partyzanckich warunkach, ich najcenniejszym i najtrudniejszym do pozyskiwania dobrem są zatem ludzie. Po pierwsze, dlatego, że jest to taki *zasób*, którego nie da się pozyskać w sposób zadekretowany odgórnie, *wychodzony* w urzędzie, pożyczony od innych, sfinansowany z pieniędzy unijnych itd. Przeciwnie, jego istnienie, jakość zależy 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, które nie dały rady 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 kończą się często 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 wyasfaltowane drogi do obumierających wiosek. Brak ludzi to także brak chętnych do uczestniczenia w przedsięwzięciach, w które animator-pasjonat włożył mnóstwo energii, a które okazują się przyciągać bardzo wąską grupę ludzi, zwłaszcza, gdy nie zadbane 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, przede wszystkim lokalną. Wynikają one przede wszystkim z tego, iż ta ostatnia nie dysponuje zazwyczaj jakąkolwiek polityką kulturalną, zaś jej działania mają charakter wysoce spersonalizowany. Co więcej dodatkowym problemem jest traktowanie kultury jako zasadniczo zbędnej sfery życia społecznego i obciążenia dla lokalnych budżetów, zaś jeżeli się postrzega 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 wobec kultury; niejasność kryteriów przydzielania środków grantowych; brak zainteresowania animacją i edukacją oraz faworyzowanie tego, co może się przydać promocyjnie i wizerunkowo itd. Po drugie, iż ludzie kultury, jak mówi stare branżowe powiedzenie, *oprócz bananów na śniadanie, potrzebują też akceptacji*. Nie chodzi w żadnym wypadku o to, że chcą być oni *pieszczołami* władzy, ale raczej o to, że chcieliby być przez nią dostrzegani, bo tylko w ten sposób mogą dowiedzieć, że to, co robią, jest wartościowe. Od dostarczenia zaś tego rodzaju dowodu zależy 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 że przeszły bez większego 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, przy pomocy których je oceniano – ram, w

których wartością jest przede wszystkim spektakularność. Nieprzypadkowo więc przedstawiciele władzy lokalnej najczęściej nie są świadomi obecności wydarzeń mających miejsce 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 pochwalić się zwartą i konsekwentnie realizowaną polityką kulturalną. Jej brakiem nikt się specjalnie zresztą nie przejmuje – urzędnicy, z którymi rozmawialiśmy nieraz przyznają 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 kłócą 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 żywiołowości (jak w przypadku spontanicznych malunków i graffiti czy wspólnego wspominania) i którym grozi ryzyko zegzotyżowania. 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 wyływają 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 okazało się w trakcie badań terenowych, w przynajmniej kilku miejscach dotowanie kultury oparte jest 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, zaś beneficjentami organizacje pozarządowe; czy wręcz z próbami całkowitego przebudowania modelu finansowania kultury – np. poprzez powierzenie zarządzania instytucji kultury – NGO-som). 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.

Jednocześnie w prawie wszystkich dokładniej zbadanych miejscach widoczne są też dwa inne zjawiska. Po pierwsze, jak już wspomniano wyżej, zazwyczaj brak jest jakiegokolwiek, wprost wyartykułowanej polityki kulturalnej. Zastępują ją doraźne 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 uzyskują najpierw grant z innych źródeł (takich jak MKiDN).

---

## PERSONALIZACJA I NIEPRZEWDYWALNOŚĆ.

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 kulturalnej 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 uprawia amatorsko 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, w tym te o charakterze animacyjnym, niestabilnymi i chwiejnymi, opartymi na bardzo niepewnej podstawie, jaką jest aprobata (lub jej brak) ze strony decydenta, aktualnie znajdującego się u władzy. Silna zależność od osobistych cech i preferencji aktualnego suwerena i 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 rolę światłych mecenasów, myślących o edukacji kulturowej długofalowo i niefrekwencyjnie. Z jednej strony oczekuje się bowiem, że władza nie będzie ingerować w kulturę (tak, jak się to w tej chwili dzieje), z drugiej – potrzebny okazuje się arbiter, który rozstrzygałby konflikty między stowarzyszeniami i instytucjami i decydował o tym, które działania są bardziej, a które mniej wartościowe. Z jednej strony broni się niezależności instytucji kultury przed zakusami władzy, a z drugiej – oczekuje często od władzy przełamania przyzwyczajzeń dotyczących działania w obszarze edukacji kulturowej obecnych nieraz w takich placówkach i ich zreformowania.

---

## UPOLITYCZNIENIE 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 tym 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 tylko jednak wówczas, gdy lokalna kultura przynosi nagrody, wyróżnienia, powoduje, iż na miejscowość spływa splendor i zaszczyty, którymi obdarzani są 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 pomimo tego, że mamy do czynienia z zupełnie odmiennymi systemami funkcjonowania tych dwu rodzajów „patronów”, tak różnymi, jak system feudalny i demokracja); **c. igrzyskami** – dlatego tak często, jak już wspomnieliśmy, obsesją urzędników jest frekwencja i utożsamienie 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** – w większości analizowanych przez nas miejsc urzędnicy i decydenci wydają się tkwić w swoistych kleszczach, których jedno ramie to ustawowy 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, zaś kultura 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 cały szereg strategii radzenia sobie z nim. Jedną z nich jest wspomniana 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 – 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 inną – niezawodne *dziel i rządz*, polegające w tym wypadku na wspieraniu wybranych podmiotów i na okazywaniu ostentacyjnej niechęci do innych, prowadzące do wewnątrzśrodowiskowych 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 stają się często 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 same działania samych animatorów i edukatorów, jeśli przy realizacji swoich działań 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, są w skali kraju mocno zróżnicowane. Krytyków i pochlebców znajdziemy w różnej wielkości miejscowościach, 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, od 100 do 500 tys. (w tych pierwszych odsetek krytyków kompetencji i gotowości władz do współpracy sięga 30-40%, w tych drugich zaś 10-20%). Po drugie, 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), nie doceniając jednocześnie potencjału drzemącego 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 rozliczaniem.

## TEZA 7. PROBLEMATYCZNOŚĆ SYSTEMU FINANSOWANIA DZIAŁAŃ EDUKACYJNYCH I ANIMACYJNYCH.

**Większość podmiotów, które wzięły udział w badaniach, boryka się z problemem tego, skąd znaleźć 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 rozpoczęte już projekty długofalowe; niejasność kryteriów przyznawania środków; rozliczanie działań głównie na poziomie formalnym (zgodność liczb i faktur), a nie merytorycznym. Wszystkie te problemy są o tyle istotne, że choć, na pierwszy rzut oka, mają 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 tych będących organizacjami pozarządowymi, jak i samorządowymi instytucjami 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 barterowym, ale przede wszystkim poprzez *spryt*. Ten ostatni polega na przykład na obniżaniu kosztów organizowanych imprez (dzięki wykorzystywaniu osobistych kontaktów i zależności czy prywatnych sprzętów) i wprowadzanie rozwiązań, które niejedna instytucja kultury z dużego miasta uznałaby za „fuszerkę”, a opisywanym podmiotom umożliwia 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 zdecydowanie najslabiej ocenianym aspektem 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 je ankietowani reprezentujący NGO (pond 80%), podczas gdy ten przejaw *grantozy* dostrzega i uważa za problem tylko połowa ankietowanych z domów i ośrodków kultury. Niestalałość 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:

1. **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 kulturalnej i traktowanie ich jako „nieopłacalnych”; finansowanie nie tyle działań edukacyjnych i animacyjnych, lecz 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);
2. **pozamerytoryczne kryteria przydzielania finansów** (w tym przede wszystkim brak powiązania między finansowaniem a efektami 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 uwzględnienia takich uwarunkowań, jak długość roku szkolnego w szkołach);

3. **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);
4. **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 dla celów aplikowania o pieniądze; współpraca władz z nieefektywnymi instytucjami kultury kosztem innego typu podmiotów; współpracę 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 liczbowym charakterze. 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 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 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 dziwi to biorąc pod uwagę to, 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 REAKCYJNOŚĆ

Coraz więcej instytucji kultury przechodzi obecnie wyraźne przeobrażenia, które wpływają na rozumienie i uprawianie przez nie edukacji i animacji kulturowej. Duża dynamika tych zmian, siła przyzwyczajień 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 starają 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. W rezultacie spotykają się ze sobą impresaryjny i animacyjny model działania w kulturze. Taka *postępowa reakcyjność* jest jednak także skutkiem konieczności lawirowania między oczekiwaniami różnych podmiotów (mieszkańców, władz, środowiska twórczego, kościoła, szkół itd.) oraz działaniem w kontekście, w którym kultura i edukacja/animacja kulturowa uznawane są nadal za działania drugorzędne i upolitycznione. 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 przez 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 oddolny<sup>5</sup> i konkluzyjny charakter<sup>6</sup>, 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, zupełnie do siebie nieprzystających, i rozmaite próby godzenia dotychczasowych przyzwyczajzeń 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

<sup>5</sup> Mamy tu na myśli przede wszystkim obywatelskie, lokalne kongresy kultury, organizowane w Warszawie (2011), Poznaniu (2011), Łodzi (2011); Bydgoszczy i w innych miastach, ale też Europejski Kongres Kultury, zorganizowany w 2011 roku we Wrocławiu, czy Kongres Kultury Polskiej, zorganizowany w Krakowie w 2009 roku. Ich specyficznym zwieńczeniem był Nie-kongres Animatorów, zorganizowany w Warszawie na początku 2014 roku.

<sup>6</sup> Mamy tu na myśli przede wszystkim *Pakt dla Kultury* (podpisany 14 maja 2011 r. przez Premiera Donalda Tuska i ruch społeczny Obywatele Kultury), ale również np. *Bydgoski Pakt dla Kultury* (podpisany w grudniu 2011 roku przez władze miasta oraz Obywatelską Radę ds. Kultury). Można mieć oczywiście wątpliwości co do realizacji założeń tych dokumentów, ale wiele z zapisanych tam kwestii udało się urzeczywistnić.



*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 skutkuje: albo próbami tworzenia *wydarzeń-kombajnów*, które zaoferują *coś dla każdego*; albo realizowaniem programu instytucji w dwóch osobnych filarach: jednym poświęconym działaniom 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 zaprezentowany zostanie biletowany, niedostępny dla wielu lokalsów koncert wybitnego artysty z dużego ośrodka. A zatem obecność tego rodzaju napięcia, chociaż prowokuje do eksperymentowania, poszukiwania nowych form działania, wiąże się też 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 (takie, 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. Pomimo posiadania tego rodzaju świadomości, działają często po starym – 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. Jest ona również, jak zakładamy, 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 to 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 efekty – 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 bardziej globalnych, dotyczących całej zbiorowości, które ta ostatnia ocenia bardzo pozytywnie. Z drugiej strony mamy do czynienia z dużo 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 bardzo szeroki wachlarz działań – poczynając od tych o charakterze prezentacyjnym, a na opiece na dziećmi i pomocy w odrabianiu im lekcji kończąc. Czasami, jak w przypadku Stowarzyszenia *Tratwa*, polega to na systematycznej pracy z lokalnymi społecznościami dotyczącymi 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 i cechą, która różni 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 wypełnia aktywną rolę animacyjną, to 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), zaś bardziej progresywne podmioty, zmuszone są również do bycia impresariem – wypełnianie tej roli to bowiem warunek uzyskiwania dotacji ze strony 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 *taktyczny* raczej niż *strategiczny*<sup>7</sup>. Oznacza to, iż skoncentrowane są one na przetrwaniu oraz raczej wykorzystują nadążające 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, wypełniać, 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 najszerszej 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;

---

<sup>7</sup> de Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków, 2008, str. 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 jako wyraz poparcia którejś ze stron sporów);
3. w wykorzystywaniu lokalnych celebr o charakterze rytualnym (a więc rocznic, festynów, *odśpiewać* i *przebiec*) 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 powodu której 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 wspierają się w ich przewyciężaniu, co raczej rywalizują ze sobą – walczą o frekwencję, próbują wygrać dla siebie tego samego uczestnika w trakcie gminnej imprezy czy dnia dziecka albo obgadują 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-sami, 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 ociężałość, 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 rozliczenia 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 na jakieś problemy (a więc połowę wszystkich badanych) zapytaliśmy dodatkowo o to, na czym polegają ewentualne utrudnienia, wymieniając szereg zjawisk zaobserwowanych we wcześniejszych etapach badania oraz innych badaniach<sup>8</sup>. 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

---

<sup>8</sup> Zob. Raport z badań Plastyka/muzyka oraz CPE – uzupełnić linki.

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 ZMAĆCONY.

O organizacjach pozarządowych mówi się często, jak o konkretnym podmiocie i przeciwstawia się logikę jego działania logice instytucji kultury, firmy czy władzy. Warto jednak zauważyć, iż NGO'sy 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 jednak różni jednak sposób pracy, horyzont działania i zdolność do współpracy z innymi. Ze względu na te różnice możemy wyróżnić kilka gatunków NGO'sów działających w obszarze kultury, edukacji kulturowej i animacji na obszarach, w których przeprowadziliśmy pogłębioną eksplorację.

### ZAKORZENIENI

Pierwszy z rodzajów NGO, określany w raporcie z II etapu badań jako *zakorzenieni*, to organizacje tworzone przez od lat działających w tym samym terenie animatorów, którzy wypracowali sobie lokalnych sojuszników (zaprzyjaźnione organizacje, domy kultury, pracownicy pomocy społecznej itd.), jak i 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 efektów 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 i parasolami antropologiczne rozumienie kultury oraz przekonanie o tym, że to praca w lokalnym środowisku niewielkich miejscowości i specyfika tych 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 – jak np. wówczas, gdy to jakość nagranych dźwięku 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 przetamianie sceptycyzmu miejscowych wobec przywiezionego z zewnątrz pomysłu na działanie; gdy logika projektowa sprawia, że działanie kończy się zanim miałyby szanse kiełkować, jego efekty widoczne są głównie na stronie internetowej. Istnieją też jednak młodzi profesjonaliści świadomi tych zagrożeń, którzy umiejętnie 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 pomyśl, 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 wyrastają ze szczerej potrzeby działania oraz 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 prowadzi to do zbudowania świetlicy, z której, jak się okazuje, nikt nie korzysta; czasem do szybkich podziałów, kiedy okazuje się, że stowarzyszenie nie organizuje koncertów muzyki metalowej, lecz także hip-hopowej albo zamiast nich – spotkania z seniorami, ponieważ na to właśnie można uzyskać w tym roku dofinansowanie od lokalnej władzy.

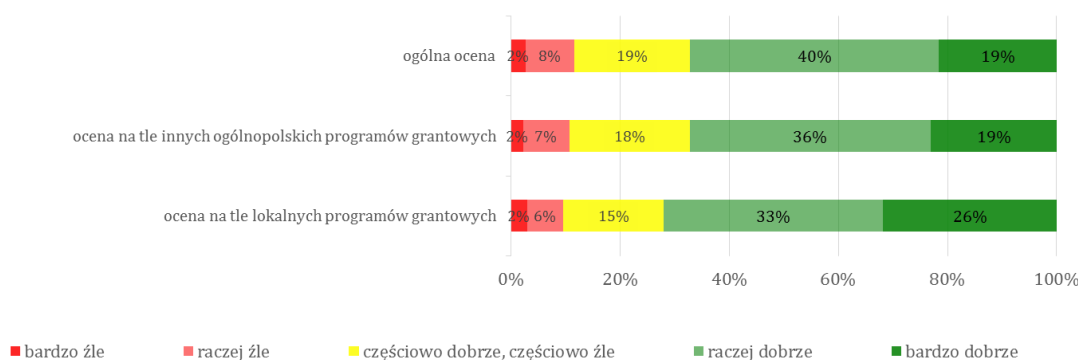
---

## 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 bazie 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 szczerej 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 wchodzą one czasem ze sobą w konflikty. Z uwagi 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 zawiązywaniu współpracy między nimi.

Jednym z najważniejszych celów naszego projektu badawczego jest dokonanie ewaluacji Programu Ministra Kultury *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 takie właśnie jego waloryzacji:

- **po pierwsze**, najważniejszą kwestią, pojawiającą się w prawie każdym wywiadzie, było wskazanie, iż już samo istnienie Programu jest zjawiskiem, które należy traktować bardzo pozytywnie przede wszystkim dlatego, że jest on bardzo potrzebny i wiele przedsięwzięć edukacyjnych oraz animacyjnych nie byłoby możliwych bez tego rodzaju wsparcia. Jak pokazuje też poniższy wykres „Edukacja kulturalna” jest dobrze 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

- **po drugie**, ważnym aspektem było również dostrzeżenie tego, iż Ministerstwo słucha głosów i opinii, które do niego docierają, stara się modyfikować zasady prowadzenia konkursów, i to nie tylko pod względem formalnym, ale również merytorycznym. Doceniano więc, że jest to instytucja ucząca się i otwarta na głosy środowiska, a także taka, która stara się trzymać rękę na pulsie zmian społecznych i kulturowych oraz nadążać za nimi;
- **po trzecie**, 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;
- **po czwarte**, nasi rozmówcy bardzo często zwracali uwagę na fakt, iż osoby zatrudnione w MKiDN są nie tylko niezwykle kompetentne, ale również życzliwe i pomocne, zaangażowane w swoją pracę i bardzo chętne, by udzielić wszelkiej pomocy tym, którzy składają wnioski;
- **po piąte**, pozytywnie oceniane są 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:

- **po pierwsze**, na 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;
- **po drugie**, szczególnie często pojawiał się apel o stworzenie odrębnego programu dla małych projektów. Apelowanie o możliwość ubiegania się o dotację na mniejsze przedsięwzięcia wynika nie tylko z tego, że wymagają one mniejszego wkładu własnego, a więc nie wykluczają interesujących i wartościowych inicjatyw, które są realizowane przez małe podmioty instytucjonalne. Wynika ono również z tego, że animatorzy i edukatorzy chcieliby prowadzić zajęcia w bardziej kameralnych warunkach, z mniejszą liczbą osób, bo tylko takie przedsięwzięcia dają często szanse na uzyskiwanie spodziewanych efektów, są więziotwórcze, bardziej wartościowe;
- **po trzecie**, 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 udostępniania recenzji wniosków i jasności co do kryteriów stosowanych przez ekspertów.
- **po czwarte**, kontrowersje wzbudzała też rozbieżność co do tego, jak edukację kulturalną rozumie Ministerstwo, a jak rozumieją ją wnioskodawcy, a także to, że definicja ta zmienia się w czasie, co powoduje, iż te formy działań edukacyjnych, które były uznawane za takie w przeszłości, dziś już nie mają takiego charakteru. 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;
- **po piąte (co jest po części zarzutem dezaktualizującym się)**, badania wskazują na konieczność znaczącego udoskonalenia narzędzi, metod i znaczenia ewaluacji działań realizowanych w programie. 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 jakichkolwiek środków finansowych przeznaczonych 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.
- **Po szóste**, warto również zwiększyć nacisk na dokumentowanie działań i rozważyć zbieranie takiej dokumentacji na ogólnodostępnym portalu – jako środka popularyzacji działań, ale też formy edukowania edukatorów, dzielenia się doświadczeniami i metodami pracy oraz ewaluacji i krytycznej autorefleksji autorów przedsięwzięć. W co trzecim spośród analizowanych wniosków nie założono jakichkolwiek środków finansowych przeznaczonych na dokumentowanie działań animacyjnych i edukacyjnych, a w 40% wniosków przeznaczono na ten cel od kilku do 10% budżetu projektu.
- **Po siódme (co także jest już po części przynajmniej nieaktualnym zarzutem)**, animatorzy i edukatorzy mają też żal do grantodawcy, iż ocenia on zrealizowane projekty tylko i wyłącznie poprzez sprawozdania

finansowe, a nie te merytoryczne. Tego rodzaju domaganie się sprawdzenia jakości wniosku jest istotne, bo wskazuje, iż grantobiorcy traktują swoje działania bardzo poważnie, z odpowiedzialnością podchodząc również do kwestii rozporządzania publicznymi pieniędzmi. Merytoryczna ocena projektów, według nich, potrzebna jest nie tylko po to, by określić, czy publiczne pieniądze są sensownie wydawane, ale również dlatego, że stanowi ona formę docenienia trudu wkładanego w budowanie projektów edukacyjnych i animacyjnych, pozytywnie je dowartościowuje jako użyteczne i potrzebne społecznie;

- **po szóste**, zwracano też uwagę na pewne kwestie techniczne wymagające korekty. Pierwsza z takich uwag dotyczyła terminów ogłaszania konkursów. Respondenci sygnalizują, iż są one ogłaszane ze zbyt małym wyprzedzeniem, co jest bardzo kłopotliwe dla tych podmiotów, które już pracują nad jakimś projektem, ale muszą go zmienić tak, aby dopasować się do aktualnych priorytetów. Optymalnym rozwiązaniem byłoby więc wcześniejsze (4–5 miesięcy przed ogłoszeniem konkursu) określenie priorytetów, jakie będą obowiązywać w aktualnej edycji Programu. Krytyce podlegał również sam termin ogłaszania konkursów (listopad), ponieważ sprawia to, 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 doskonalony 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 kulturalną w naszym kraju. Taka sytuacja działa z pewnością na korzyść *Edukacji kulturalnej*, ale stwarza też niebezpieczeństwo monopolu na finansowanie przedsięwzięć z zakresu animacji i edukacji kulturalnej przez centralny podmiot państwowy. To z kolei ani nie może dobrze wpływać na różnorodność działań z tego zakresu, które są w Polsce realizowane, ani nie służy też MKiDN. Ministerstwo zostaje bowiem obciążone 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 kulturalną (na przykład Fundacja Orange), a także dlatego, że edukacja i animacja stają się też coraz częściej działalnością komercyjną, zaś ich doniosłość dostrzegają też władze samorządowe, to wysoki stopień zależności edukatorów i animatorów od MKiDN jest wciąż zjawiskiem niepokojącym.