

nr 3(4)/2017

**KUL—
TURA
I RÓZ
—WÓJ**

nr 3(4)/2017

KUL—
TURA
I RÓZ
—WÓJ



UNIWERSYTET
EKONOMICZNY
W KRAKOWIE



UNIWERSYTET
WARSZAWSKI

Partner wydawniczy



Wydawnictwo Naukowe
SCHOLAR

Komitet redakcyjny

Redaktor naczelny: *Jerzy Hausner*

Zastępca redaktora naczelnego: *Edwin Bendyk*

Członkowie Komitetu redakcyjnego:

Krzysztof Dudek, Zina Jarmoszuk,

Łukasz Maźnica, Igor Stokfiszewski, Katarzyna Wojnar

Sekretarze redakcji: *Anna Świętochowska,*

Andrzej Turkowski

Redaktorzy prowadzący: *Anna Chrabąszcz, Michał Zgutka*

Redaktor on-line: *Marcin Kukielka*

Redakcja językowa: *Jerzy Lewiński*

Korekta: *Jerzy Lewiński, Anna Chrabąszcz*

Rada Programowa

Piotr Augustyniak, Bartłomiej Biga,

Przemysław Czapliński, Anna Giza,

Wiesław Gumuła, Janusz Hryniewicz,

Dorota Ilczuk, Bob Jessop, Bohdan Jung,

Anna Karwińska, Rafał Kasprzak,

Kazimierz Krzysztofek, Sławomir Magala,

Janusz Majcherek, Monika Murzyn-Kupisz,

Jacek Purchla, Michał Sutowski,

Tomasz Szlendak, Tomasz Zarycki

Copyright (c) by Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, Uniwersytet Warszawski, 2017

Numer dostępny na licencji Creative Commons

CC-BY-NC-ND 3.0 PL



Wersją pierwotną pisma jest wydanie papierowe

ISSN 2450-212X

Wydawcy:

Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, Uniwersytet Warszawski

Adres redakcji:

„Kultura i Rozwój”

Instytut Studiów Społecznych im. Profesora Roberta B. Zajonca

Uniwersytet Warszawski

ul. Stawki 5/7

00-183 Warszawa

kulturairozwoj@uw.edu.pl

Partner wydawniczy: Wydawnictwo Naukowe Scholar Spółka z o.o.

ul. Wiślana 8 (róg Browarnej), 00-317 Warszawa

tel./fax 22 692 41 18; 22 826 59 21; 22 828 93 91

dział handlowy: jak wyżej, w. 108

e-mail: info@scholar.com.pl

www.scholar.com.pl

Wydanie pierwsze

Skład i łamanie: WN Scholar (*Jerzy Łazarzski*)

Druk i oprawa: MCP, Marki k/Warszawy

Nakład: 500 egz.

Wersja elektroniczna czasopisma dostępna jest w bazach BazEkon, CEON, CEEOL.

SPIS TREŚCI

kultura i rozwój

5

WSTĘP

Mikołaj Lewicki
Igor Stokfiszewski

15

RYSOWANIE MAPY KONFLIKTU

Joanna Wowrzeczka

29

TEORIA ŻYWEJ KULTURY:

ŹRÓDŁA I POWODY

JEJ POWSTANIA

Barbara Fatyga

41

DLACZEGO TRUDNO

BRAĆ KULTURĘ NA SERIO?

Rafał Drozdowski

53

POSZERZANIE BEZ UPRZEDZEŃ.

INSTYTUCJE LOKALNE

I PODZIAŁY SPOŁECZNE

W NOWYM DYSKURSIE

O KULTURZE

Przemysław Sadura

71

STOWARZYSZENIE NA

RZECZ WSPIERANIA

ROZWOJU SZCZAWY

JAKO PRZYKŁAD

ODDZIAŁYWANIA

ODDOLNEJ INICJATYWY

KULTURALNEJ NA ROZWÓJ

LOKALNY

Łukasz Maźnica

89

ODSŁONIĆ NOWE POLA

KULTURY: PROJEKT

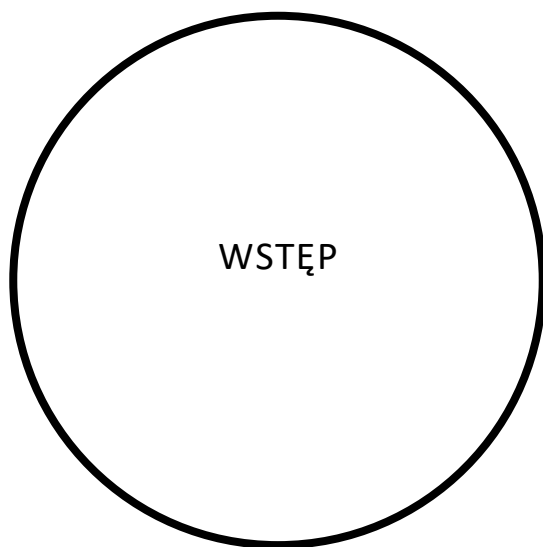
ETNOGRAFII TWÓRCZEJ

I OTWIERAJĄCEJ

Dorota Ogrodzka

Tomasz Rakowski

Ewa Rossal



Mikołaj Lewicki
Igor Stokfiszewski

Oddajemy w ręce czytelników i czytelniczek numer kwartalnika „Kultura i Rozwój” poświęcony analizie „żywej kultury”. Jest to pojęcie, do którego coraz częściej odwołują się zarówno praktycy – animatorzy i liderzy inicjatyw, które niejednokrotnie nie mają nawet etykiety „kulturowych”, jak i badacze kultury. Zdomowało się ono w dyskusjach o uczestnictwie w kulturze, o instytucjach kultury i o rozwoju społecznym. „Żywa kultura” to nic innego, jak takie „praktyki kulturowe, które są organiczne i autentyczne, nie są zrutynizowane, a ich instytucjonalizacja przebiega oddolnie i nie podlega urzędowej standaryzacji” pisał Jerzy Hausner w artykule *Dziwny krajobraz* (Hausner 2016). Barbara Fatyga – kluczowa badaczka „żywej kultury” – podkreśla antropologiczny wymiar powstania tego pojęcia, jego badań oraz rozpoznania: żywa kultura jest oparta na warstwach wielu znaczeń, a w niej mieszają się często nieprzystające do siebie wartości.

W latach 2016–2017 w ramach trwającego od 2012 r. programu seminariów, konferencji i badań pod nazwą *Kultura i rozwój* – realizowanego pod patronatem prof. Jerzego Hausnera w Instytucie Studiów Zaawansowanych w Warszawie – współautor niniejszego wprowadzenia, Mikołaj Lewicki, przeprowadził cykl seminariów badawczych pod tytułem *Jak tworzyć i poszerzać archipelagi żywej kultury?* Seminaria te skupiły się wokół dwóch zagadnień. Pierwsze odnosiło się do kwestii uprawomocnienia działań, które określa się mianem „żywej kultury”, w szerszym środowisku, zarówno nieformalnym – samej wspólnoty lokalnej, jak i formalnym – porządku organizacji i administracji, sektora publicznego i prywatnego. Drugie wiązało się z pytaniem, czy „żywa kultura” tworzy wyłącznie autonomiczne wyspy, z wyraźnymi granicami wobec dominującej kultury, wobec polityki i państwa oraz, przynajmniej częściowo, wobec szerszych (lokalnych i narodowych) wspólnot, czy może da się wiązać owe wyspy w archipelagi, a praktyki „wyspiarzy” – upowszechnić?

Zaprosiliśmy czołowe badaczki i badacze, praktyków i praktyczki, by pomogli nam odpowiedzieć na powyższe pytania, odnosząc się m.in. do następujących zagadnień związanych z analizą „żywej kultury”: do problemu jej granic, miejsca konfliktu w ramach praktyk kulturalnych kojarzonych z „żywą kulturą”, do zarządzania tego typu praktykami oraz do ich wymierności. Począwszy od ustanowienia podstawowych ram dyskursywnych rozmowy o „żywej kulturze”, poprzez jej etnograficzną i antropologiczną wykładnię, aż po ujęcia socjologiczne i ekonomiczne staraliśmy się przenicować pojęcie „żywej kultury”, widząc w niej jeden z najbardziej budujących nurtów praktyk kulturalnych, a zarazem wciąż prowokujący do refleksji teoretycznej. Wierzymy, że teksty zaprezentowane w numerze pozwolą nie tylko wnikliwiej zrozumieć fenomen „żywej kultury”, ale również usystematyzować wiedzę na jego temat, pogłębiając wspomniane już wątki teoretyczne.

Zbiór artykułów powstałych w ramach cyklu seminariów *Jak tworzyć i poszerzać archipelagi żywej kultury?* idzie w poprzek tytułowego pytania. Przesłanką do jego sformułowania było założenie, iż mamy powody, by twierdzić, że żywa kultura jest dla jednych źródłem, dla innych środowiskiem, w którym pojawiają się procesy zmiany społecznej, tworzącej nowe wartości, nowe relacje oraz nowe reguły życia społecznego, ale także niejednokrotnie gospodarczego. Choć krytyczne wobec ekonomizacji kultury, zamysł i pytania, na które odpowiadali autorzy tekstów, dyskusowanych podczas seminarium, sugerowały, że dzięki nim uda się poszerzyć wiedzę na temat tego, jak osiągać skalę oraz rozumieć mechanizmy powiązań między często lokalnymi, oddolnymi inicjatywami, które dały impuls do rekonfiguracji relacji oraz znaczeń w lokalnym środowisku. Chodziło tu przede wszystkim o diagnozę, zawartą

we wcześniejszych dyskusjach i ustaleniach wokół programu, które wskazywały na mechanizmy i wartości generujące kulturę społeczną (Hausner, Jasińska, Lewicki, Stokfiszewski 2016; Hausner 2015; Rakowski 2013a). Mianem tym współautor niniejszego tekstu, Igor Stokfiszewski, nazwał „autonomiczny [...] obieg praktyk i instytucji kultury, obszar oddolnej, zorganizowanej, społecznej wytwórczości kulturalnej, cechujący się odmiennym od głównonurtowego podejściem do praktyk artystycznych, definiowaniem funkcji kultury, strukturyzowaniem organizacji działających w tym polu” (Stokfiszewski 2016). Dla Barbary Fatygi „żywa kultura” jest *de facto* wszędzie; jej dostrzeżenie zależy bardziej od aparatu poznawczego obserwatora niż od specyfiki praktyk, zdarzeń czy środowiska, które się obserwuje, szukając symptomów działań oddolnych, autonomicznych. Gdy jednak w ten sposób spojrzeć na żywą kulturę – jako środowisko różnorodnych praktyk – to pytanie o zasadę je różnicującą oraz sposoby powiązań między subkulturami pozostaje aktualne. Zdawać by się mogło, że kwestia wiązań (tego, kto może powiązać, na jakiej zasadzie) i powiązań (tego, co już dziś istnieje i mogłoby zostać zidentyfikowane) dobrze wpisują się w myślenie o archipelagach.

PARADOKSY „ŻYWEJ KULTURY”

Tymczasem większość zebranych tekstów prowokuje do postawienia tezy o paradoksach opisanego powyżej procesu. Paradoks pierwszy polega na tym, że choć przyjęto w założeniu cyklu seminariów, iż raczej chodzi o pytanie „jak” niż czy w ogóle widzieć w kulturze źródło procesów społeczno-gospodarczych, w prezentowanych artykułach kwestionowane jest to założenie, a sam podział na kulturę, ujmowaną głównie z perspektywy instytucji kultury, oraz na „kulturę żywą” krytykowany jest ze względu na wartościowanie tej opozycji. Głos autorów zmierza niejako pod włos tego typu ustaleniom. Wynika to z postawienia być może po raz kolejny w centrum napięcia między perspektywą autonomii kultury (dla jednych – jej pola, dla innych – jej wartości i znaczeń) a perspektywą, która podkreśla nierozzerwalne powiązania między procesami kulturowymi a procesami zmiany społeczno-gospodarczej. Tu być może najbardziej wyrazisty jest głos Rafała Drozdowskiego, postulujący uznanie kultury za koszt społeczny, a tym samym – odcięcie się od myślenia o wartościach kultury, które niejako emanują na inne sfery (podsystemy) społeczne. Autor wskazuje na pięć głównych problemów, które się z użytkami kultury wiążą. Ale za równie silny można by uznać głos Doroty Ogrodzkiej, Tomasza Rakowskiego i Ewy Rossal, którzy zrywają z antropologiczną wizją odkrywania (uświadamiania) znaczeń i praktyk społecznych, istniejących niezależnie od obserwacji. Odślanianie nowych pól kultury nie odbywa się dzięki interpretacji, lecz w samej praktyce badaczy. A to jednocześnie wiąże się z brakiem uprzywilejowanej pozycji, dzięki której można opisywać i oceniać badaną rzeczywistość. Mówiąc inaczej, badacz nie ma mapy, dzięki której jest w stanie jasno wskazać na powiązania między praktykami i ocenić, w jakich warunkach mogą one być konsekwentnie poszerzane lub intensyfikowane. Nie ma więc narzędzia, które pozwala nam wyznaczyć strategię tworzenia archipelagów. Choć nie wszystkie przedstawione perspektywy wpisują się w tę konstatację, a o wspólnym spojrzeniu na rozwój mowy być nie może.

Drugi paradoks, niejako obok samych argumentów przedstawionych w tekstach, polega na tym, że właściwie wszyscy autorzy są zaangażowani, choć w różnym stopniu i różnych rolach, w działania, które przekraczają myślenie o kulturze

w kategorii obszaru (podsystemu) społecznego czy też zasobu, który można wykorzystać do rozmaitych celów, np. społecznych. Kultura jawi się raczej jako proces czy też – jak proponuje Barbara Fatyga – środowisko działań, mających swe własne, autonomiczne reguły. Nie da się ich zinstrumentalizować. Ale jednocześnie – jak sugeruje Przemysław Sadura – uznanie „żywej kultury” czy też poszerzonego pola kultury za coś, co należy wiązać ze zmianą, postępem, innowacjami społecznymi, w opozycji do praktyk właściwych dla niejednokrotnie publicznych i samorządowych instytucji, kojarzonych z reprodukcją wąskiego pola kultury, także jest mylne. Jak stwierdza Sadura:

Program poszerzania pola kultury postuluje demokratyzację kultury, egalitaryzację dostępu i przekroczenie licznych dualizmów formatujących myślenie o niej, np.: nadawca–odbiorca, animator–uczestnik, kultura wysoka–kultura niska. W praktyce bywa tak, że odtwarza stare dychotomie w nowej formie lub wprowadza w ich miejsce inne.

Jeśli więc nawet mielibyśmy rysować mapy powiązań żywej kultury, trudno byłoby pozostawić białe plamy wszędzie tam, gdzie funkcjonują już instytucje kultury. Sadura wyraźnie wskazuje, że nowy dyskurs i nowe praktyki są w istocie ślepe na trwające podziały społeczne oraz „dystrybucję” uznania, legitymizacji tego, co miałyby być pożądane, gdy myślimy i dyskutujemy o źródłach rozwoju. Proponuje, by do badania stawianych w opozycji do żywej kultury instytucji oraz praktyk, które związane są z jej tradycyjnym rozumieniem (jako źródła uprawomocnienia kultury wysokiej, a jednocześnie – obszaru, którym zagospodarowuje się wolny czas), używać tych samych narzędzi, które pozwoliły niejako wynaleźć „żywą kulturę” (Hobsbawm, Ranger 2005). Wskazuje także, jak ważne w praktykach kulturowych pozostają relacje uczestników kultury z agendami publicznymi. A zatem mapowanie żywej kultury i poszerzanie jej pola nie musi implikować zupełnie nowego obrazu, w którym nie ma miejsca dla tych praktyk, które – z punktu widzenia żywej kultury – mogłyby zostać uznane za nierozwojowe. Jest jasne, że sama kategoria rozwoju staje się na powrót problematyczna.

Z punktu widzenia Barbary Fatygi – jeśli nie twórczyni, to przynajmniej głównej teoretyczki „żywej kultury” – odróżnianie żywej kultury od jakiegokolwiek innej nie ma sensu. W swym w istocie pankulturalistycznym podejściu proponuje, by widzieć kulturę jako federację subkultur, bez wyraźnego ośrodka dominującego.

Jako federacja subkultur kultura cechuje się mozaikowym wręcz zróżnicowaniem, zmiennością i zdolnością do łączenia w ramach doraźnych subkulturowych całości, elementów, które mogą być nawet ze sobą sprzeczne pod względem wartości i/lub znaczeń. Konkretnie subkultury (ludowa, wysoka, młodzieżowa itp.) zachowują w tym federacyjnym układzie pewną autonomię, dzięki której można je różnić. Są też niszami dla swoistych praktyk kulturalnych.

Na różnicach, tarcjach i konfliktach opierają się jednak strategie, które postrzegają środowisko nie jako federację subkultur, lecz raczej jako agoniczną rzeczywistość społeczną, w której jeśli w ogóle ma się wyłonić coś nowego, „żywego”, następuje to poprzez skrzyżowania, tarcia i konflikty. Dla Joanny Wórzeczek jej praktyka interwencji, niedających się zakwalifikować jako działania artystyczne ani też jako społeczne bądź naukowe, wiąże się z konfliktem jako czymś, co łączy

konfliktujące ze sobą interesy grupowe, najczęściej wokół deficytu, braku lub ograniczenia dóbr wspólnych. Chodzi tu zazwyczaj albo o ograniczenie przestrzeni dla grup, które są słabsze, co może się wiązać z gettoizacją grup defaworyzowanych, zamykanych w „bezpiecznych” ramach osiedla socjalnego, albo też o sytuację, w której deficyt staje się źródłem roszczeń i walki o nią tych grup, które nie tylko widzą w ograniczeniu przestrzeni publicznej samą jej redukcję, ale przede wszystkim – dążą do zdefiniowania tego, czym są dobra wspólne, niezależnie od prawnego charakteru własności czy form instytucjonalizacji. A zatem ograniczanie przestrzeni wspólnej jest zarzewiem inicjatyw, które mają charakter „żywej kultury”, tworzenia nowego środowiska, które poprzez swe praktyki buduje nowe znaczenia lub stwarza nowe funkcje wspólnej przestrzeni. Ale jednocześnie powstająca żywa kultura nie ma i nie musi mieć charakteru wysp, autonomicznych sfer działania (subkultur), ponieważ jej celem może być określanie i zabieganie o dobro wspólne. Tekst Joanny Wówrzeczki wskazuje zatem, że żywa kultura może powstawać z niezgody (nawet – a może przede wszystkim – subiektywnie odczuwanej niesprawiedliwości), a jej celem nie jest wywalczenie jedynie własnej przestrzeni, własnego uznania. Tym celem może być redefinicja wspólnej przestrzeni bądź wspólnych problemów społecznych, jak choćby opisywane w artykule losy osiedla im. Antoniny Grygowej w Lublinie. Propozycja Wówrzeczki oparta jest na doświadczeniu krzyżujących się ról z różnych systemów wartościowania i legitymizacji: sztuki, polityki, kultury, spraw społecznych. Rozpoznawanie „kłączowych powiązań” między nimi, wynikłe z potrzeby rozwiązania konkretnego problemu (deficytu) w przestrzeni społecznej, z natury generuje konflikt. Kultura jako środowisko okazuje się być zatem środowiskiem opartym na chwiejnych regułach lokalnych, które mają swych strażników, broniących odrębności, ale zarazem unikających nie tylko działania na rzecz wspólnych zasobów, ale także dyskusji o nich. Odnosząc to do metafory wysp i archipelagów, można powiedzieć, że identyfikacja niszy, którą wypełniają praktyki kulturowe, często jest identyfikacją deficytów bądź konfliktów wartości, skłaniających jej twórców czy praktyków do roszczeń wobec innych porządków reguł, np. usług publicznych, obecności w przestrzeni publicznej czy ochrony własności prywatnej. Jak pisze autorka, „punkty zapalne w przedstawionych przeze mnie działaniach pojawiały się tam, gdzie dana przestrzeń nie działała, choć powinna”. Rozpoznanie przestrzeni czy dobra wspólnego jest z natury trudne, bo wymyka się regułom prawnym oraz podziałom na sfery legitymizacji (np. na własność prywatną i publiczną, politykę i sztukę, pomoc społeczną i interwencję społeczną). Wniosek zatem jest tu paradoksalny: połączenia między archipelagami na ogół są, ale nie leżą one we wspólnych regułach i wartościach ani też w ich „dostojnej izolacji” (*splendid isolation*), lecz raczej w roszczeniach rozmaitych systemów wartości do podzielanej przestrzeni czy potencjalnie podzielanego dobra. Czy będzie nim wspólny plac miejski, czy też wspólne radzenie sobie z problemem wykluczenia, jest tu wtórne wobec niezgody na istniejące podziały reguł, wartości i przestrzeni. Działania Wówrzeczki zmierzają przede wszystkim do upublicznienia owych problemów, uczynienia ich widzialnymi w różnych systemach legitymizacji władzy nad tym, co wspólne. Z tej perspektywy uczynienie konfliktów widzialnymi jest pierwszym krokiem do budowania formuł i zasad oraz wartości, które pozwolą na współżycie.

PRZECIW MAPIE

Mapowanie wysp, które miałyby stworzyć archipelagi, to zupełnie błędna strategia obserwacji kultury, gdy przyjąć jeszcze konsekwentniej perspektywę przecinających się znaczeń, doświadczeń i opisów badających i badanych, uczestników kultury i tych, którzy mieliby ją opisywać. Tak należałoby rozpocząć nawiązanie do tekstu *Odłonić nowe pola kultury...* Doroty Ogrodzkiej, Tomasza Rakowskiego i Ewy Rossal. Opiera się na praktyce wiążącej w działaniu sztukę zaangażowaną czy też to, co Igor Stokfiszewski określa „kulturą społeczną”, z praktyką badawczą oraz animacyjną. Podobnie jak Wovrzczecka antropologowie, patrząc z perspektywy środowiska, w którym prowadzą badania czy interwencje, podkreślają, że uznanie, iż jest to obserwacja tego, co nowe, co się zmienia, nie jest w ogóle dobrym założeniem. Obserwacja zakłada oddzielenie od tego, co obserwowane. Tymczasem to zawsze prowadzi do paradoksu obserwacji, którego obserwacja drugiego rzędu (i każda następna) nie rozwiązuje (Luhmann 2012). Zawsze pozostaje coś, co jest z jednej strony elementem środowiska, a jednocześnie rości sobie prawo do zewnętrznego opisu. „Spojrzenie z lotu helikoptera” – by użyć metafory przywoływanej przez Kacpra Pobłockiego – to spojrzenie, które już w swym założeniu ma utarte kategorie, jakimi miałyby uchwycić zmianę (Pobłocki 2017). Niby z helikoptera lecącego nad określonym obszarem można dostrzec przecinające się ścieżki, zobaczyć punkty skupienia i niezagospodarowane tereny, ale to zawsze spojrzenie, które ma w sobie siatkę znaczeń, produkującą wartościowanie skupisk i tego, co niezagospodarowane. W tej perspektywie to, co nowe i nieznane może się pojawić tylko jako odpowiednio znaczące i doniosłe. Musi być widoczne z lotu helikoptera. Poszukiwanie archipelagów jest więc w istocie poszukiwaniem odpowiednio „widocznej” zmiany lub też jej zinstytucjonalizowanej – czytaj: uprawomocnionej formy. Dlatego też wspomniany artykuł prowokuje do postawienia tezy, iż źródła zmiany, procesy generujące powiązania mogą być w ogóle niewidoczne dla badaczy i obserwatorów kultury, którzy starają się opisać je z pozycji makrostruktur. Nie jest to równoznaczne ze stwierdzeniem, że każda zmiana jest niepowtarzalna, lokalna, właściwa dla swego *milieu*. Ale skłania do zmiany myślenia o tym, jaka może być natura połączeń między zdarzeniami, inicjatywami, doświadczeniami społeczności, w których pojawia się działanie autoteliczne – nakierowane na samoopis czy zmianę do wewnątrz. Logika tej zgoła odmiennej strategii już nie tylko obserwacji, ale przede wszystkim działania staje się jaśniejsza, gdy przyjrzeć się zupełnie podstawowym ustaleniom przyjętym przez Ogrodzką, Rakowskiego i Rossal, dotyczącym punktu wyjścia do badań, interwencji czy obserwacji praktyk kulturowych.

WSPÓŁWYTWARZANIE WARUNKÓW DZIAŁAŃ

Jak piszą autorzy omawianego tekstu,

podejście to można jednak przedstawić też jako takie, które przeciwstawia się wizji kultury jako z góry zdefiniowanego zasobu, jako czegoś „gotowego”, co można by opisać, mechanicznie, metodycznie użyć czy wprost wykorzystać.

Jest to jednak wówczas raczej diagnozowanie, jak można wstępnie powiedzieć – jako odkrywanie zarazem twórczego, jak i społecznego wymiaru życia codziennego.

Jeśli kultura nie jest zasobem – co łączy tę perspektywę z perspektywą zaproponowaną przez Barbarę Fatygę – to czy można ją uznać za środowisko

wielowartościowych działań? Autorzy zdają się wskazywać, że ilekroć sproblematyzujemy to, co tak doskonale przedstawia w swym tekście Joanna Wowrzeczka – sytuację tego, kto zwraca uwagę na krzyżowanie się reguł i wartości, ich nieprzystawalność czy konflikt, jednocześnie nie możemy zachować swej pozycji zewnętrznych badaczy. Wprowadzamy do środowiska jego opis, który zaczyna działać: „W końcu w polu animacji i sztuki zaangażowanej cały czas pojawia się pytanie o produkowane relacje, o efekty, o skuteczność zaangażowania, co stanowi zwykle też osobne pole badawcze służące do określania i oceniania konkretnych efektów działań”. Co w takiej sytuacji może zrobić badacz? Autorzy podążają za propozycją Alfreda Gella, by rozumieć swe działanie jako zastawianie pułapek.

„Pułapki” to w gruncie rzeczy stworzone przez artystów i etnografów uwarunkowania działania, ramy dramaturgii zdarzeń, gdy oparte są one na performatywności, lub też interwencje artystyczne w zastaną przestrzeń, która jest następnie przedmiotem doświadczeń jej użytkowników. Ich efekt jest jednak nieznan z początku i często nierozpoznany także w trakcie działania; na ogół również – inny niż zakładane przez twórców scenariusze wydarzeń czy przyjmowane przez badaczy założenia i hipotezy. Pułapka odsłania inne, zwykle nowe, sensory działania, przede wszystkim tego, co zostało sprowokowane przez pułapkę. Może to być podmiot – „badany”, zawsze jest to podmiot badający, a najczęściej jest to sieć powiązań między elementami środowiska (terenu), w którym prowadzi się interwencję. W efekcie pułapka zmienia język, którym artysta lub badacz próbują opisać zastaną rzeczywistość. Czy będzie to doświadczenie pracy kobiet, ceremonia ślubna, punkt skupu łez i płkanie wraz ze sprzedającymi swoje łzy, czy interwencja w przestrzeń zapomnianego osiedla w mieście, efekty działania badaczy nie tyle odsłaniają to, co zauważył artysta, a co chce on przekazać zarówno badanej społeczności, jak i szerzej – światu nauki, polityki czy całej lokalnej społeczności, ile przede wszystkim – prowokują nowe doświadczenia. W tym sensie nie chodzi o odsłonięcie skrywanej prawdy, lecz o wyłonienie się nowego znaczenia, ale i nowych praktyk społecznych. Praktyka nie jest tu przewodem, emancypacją, ujawnianiem, bo to figury, które wikłają w kłopoty, tak dobrze opisane przez Joannę Wowrzeczkę – co stanie się, gdy projekt, gdy interwencja się skończy, a interweniujący opuści swe stanowisko? Zebrane w tym numerze teksty wydają się nam ważne i ciekawe ze względu na swą treść. Ale ich powtórna lektura wskazała nam, że wobec kluczowej dla niniejszego czasopisma kwestii powiązania kultury i rozwoju pojawia się wiele różnych strategii badawczych i interwencyjnych czy praktycznych, które w procesie kulturowym się wyłaniają i mogą mieć swe zastosowanie.

Jednym z najistotniejszych punktów realizowanego przez Instytut Studiów Zaawansowanych programu *Kultura i rozwój* było badanie inicjatyw kulturalnych i ich wpływu na rozwój społeczno-gospodarczy podsumowane publikacją *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków* pod redakcją Jerzego Hausnera, Izabeli Jasińskiej oraz autorów niniejszego wstępu, która ukazała się w 2016 r. siłami Instytutu oraz Fundacji Gospodarki i Administracji Publicznej. Publikacja nie zakończyła naszych prac badawczych na omawianym polu, wciąż przyglądamy się kolejnym organizacjom i grupom nieformalnym oddziałującym prorozwojowo za pomocą instrumentów kultury. Prezentowane w tym numerze studium przypadku Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy zrealizowane przez Łukasza Maźnicę jest kolejnym krokiem na drodze lepszego zrozumienia relacji pomiędzy kulturą i rozwojem.

Dziękujemy autorom i autorkom wystąpień podczas seminariów z cyklu *Kultura i rozwój*. Dziękujemy uczestnikom i uczestniczkom seminariów, z którymi dyskusja pozwoliła rozwinąć myśli zawarte w artykułach. Prezentacji artykułów podczas seminariów towarzyszyły komentarze zaproszonych badaczy i badaczek, którym również składamy podziękowania. Są to: dr Ewa Banaszak, Anna Bednarek, dr Karol Kurnicki, dr hab. Iwona Kurz, Anna Ptak, dr Przemysław Sadura, Kuba Szreder, dr Tomasz Warczok i dr Katarzyna Wojnar. Dziękujemy prowadzonemu przez Krytykę Polityczną Instytutowi Studiów Zaawansowanych za możliwość zrealizowania cyklu seminariów poświęconych „żywej kulturze” i kwartalnikowi „Kultura i Rozwój” za możliwość ogłoszenia powstałych w jego ramach artykułów w postaci zwartej publikacji.

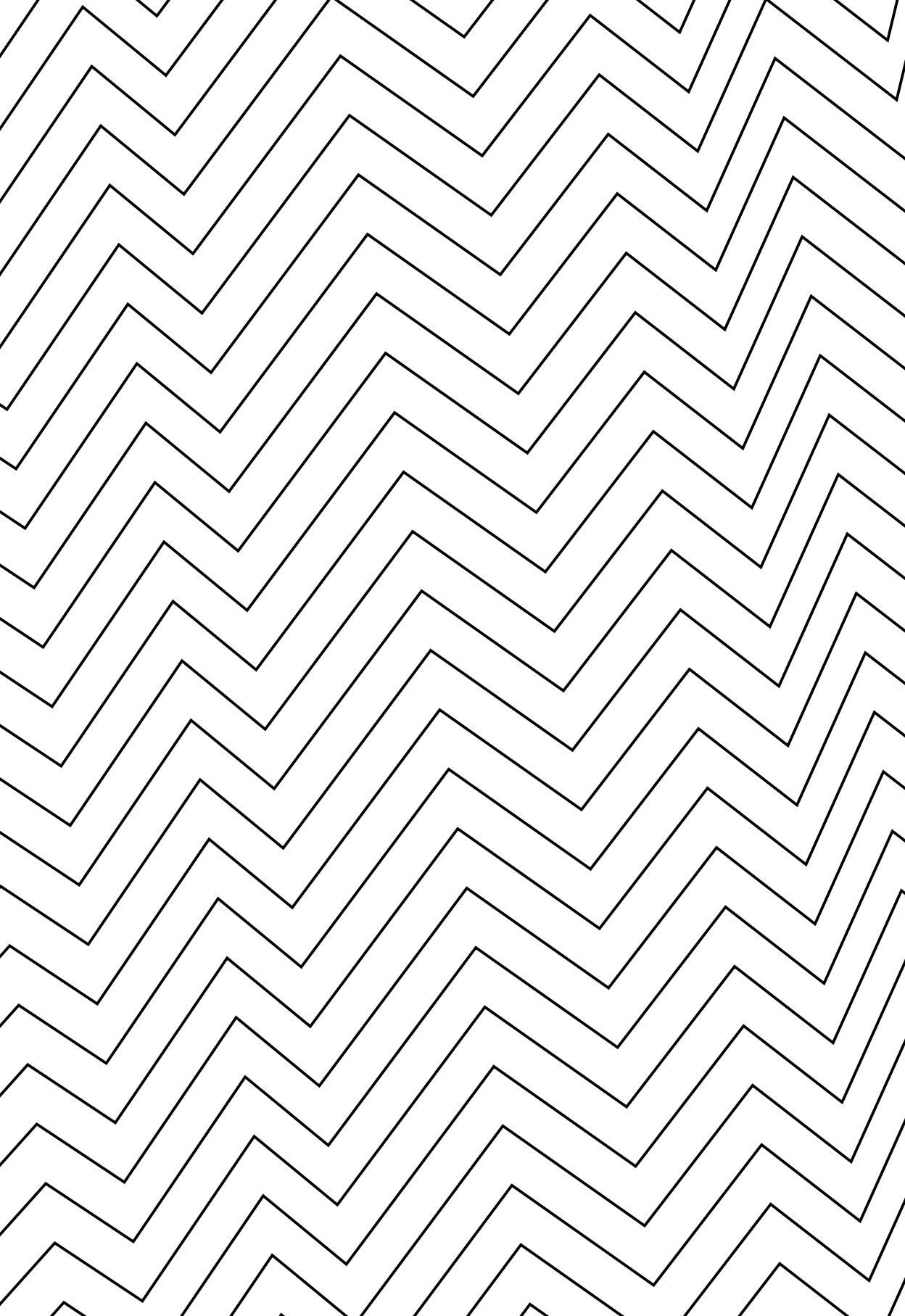
Mikołaj Lewicki, Igor Stokfiszewski

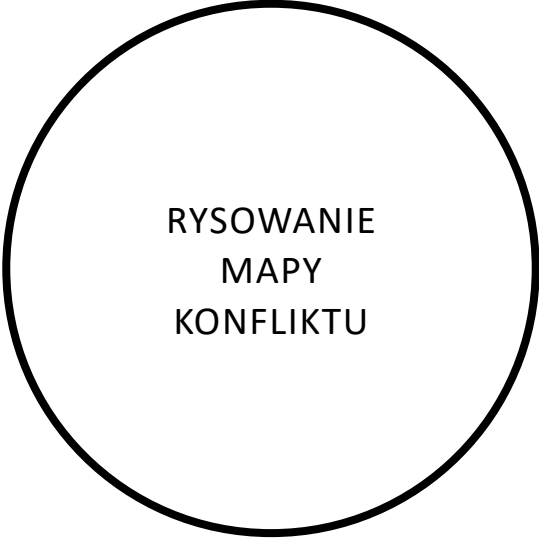
BIBLIOGRAFIA

- Hausner, J. (2015). *Kultura jako ścieżka wyjścia z kryzysu*. W: M. Lewicki, S. Mandes, A. Przybylska, M. Sikorska, C. Trutkowski (red.), *Socjologia społecznienia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Hausner, J. (2016). *Dziwny krajobraz*. W: J. Hausner, I. Jasińska, M. Lewicki, I. Stokfiszewski (red.), *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Warszawa–Kraków: Instytut Studiów Zaawansowanych, Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.
- Hausner, J., Jasińska, I., Lewicki, M., Stokfiszewski, I. (red.) (2016). *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Warszawa–Kraków: Instytut Studiów Zaawansowanych, Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.
- Hobsbawm, E., Ranger, T. (2008). *Tradycja wynaleziona* (tłum. M. Godyń, F. Godyń). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Luhmann, N. (2012). *Systemy społeczne: zarys ogólnej teorii* (tłum. M. Kaczmarczyk). Warszawa: Zakład Wydawniczy „Nomos”.
- Pobłocki, K. (2017). *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Rakowski, T. (2013) (red.). *Etnografia, animacja, sztuka: nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Stokfiszewski, I. (2016). *Wokół kultury społecznej*. W: J. Hausner, I. Jasińska, M. Lewicki, I. Stokfiszewski (red.), *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Warszawa–Kraków: Instytut Studiów Zaawansowanych, Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.



**KULTURA
I ROZWÓJ**





RYSOWANIE
MAPY
KONFLIKTU

Joanna Wowrzeczka*

Streszczenie: Autorka analizuje własne praktyki artystyczne w celu przyjrzenia się, czym dla jej działań jest konflikt. Próbuje tym samym zrekonstruować jego mapę (główne miejsca zapalne, powiązania między nimi, cechy i znaczenie), przedstawiając interwencje w obszarze uczelni i miasta, koncentrując się na marnotrawstwie dóbr wspólnych. Swoją rolę artystki poszerza o możliwości wniesione przez koncepcję kultury społecznej, tym samym rezygnując z tradycyjnego oddzielania roli artystki od akademickiej i aktywistki. Według autorki zajmowanie się konfliktem pozwala na zbudowanie wspólnego języka, wyobraźni, zaufania i odpowiedzialności.

Kultura i Rozwój 3(4)/2017
ISSN 2450-212X
doi: 10.7366/KIR.2017.3.4.01

Słowa kluczowe: dobro wspólne, konflikt, kultura społeczna, odpowiedzialność, przestrzeń publiczna, sztuka społecznie zaangażowana, wykluczenie, wyobraźnia, zaufanie.

Na podstawie autorskich interwencji artystycznych podejmę się próby nakreślenia mapy konfliktu, by nadać mu głębszy sens, wyprowadzić z obszaru, z którego łatwiej trafić do sądu (na rozprawę) niż do szkoły (jako praktyka), dodać mu walorów spoza kontekstu przemocy.

Przyjmuję roboczo, bez wnikania w różne teorie czy koncepcje, że konflikt to tkwiąca w strukturze systemu niezgodność, sprzeczność interesów grupowych, która pociąga za sobą proces społeczny mogący zakończyć się jakimś pozytywnym rozwiązaniem, ale też katastrofą (Mucha 1999, s. 65; Szacki 2002, s. 830; Śliz 2011, s. 21).

Żadna z moich prac w przestrzeni publicznej nie zakładała wywołania konfliktu, natomiast każda wychodziła w swojej fazie szkicowej z jakiejś istniejącej wcześniej niezgodności. Jeśli przystępowałam do pracy w jakiejś przestrzeni, to dlatego, że odczytywałam w niej zagęszczenie nieuświadomionego, milczącego konfliktu i brak kogoś, kto czułby się odpowiedzialny za „naprawę”, pobudzenie wyobraźni niezbędnej do przekonstrowania zastanej niezgodności. Tym od praktyki artystycznej różniłby się aktywizm, który pojawia się wtedy, kiedy konflikt jest jawny i nie można przypatrywać się jego przebiegowi bez uwzględnienia strony, którą się reprezentuje (bądź którą dostrzega się jako niesprawiedliwie nieuwzględnianą). Być może rozdzielanie roli artystki i aktywistki jest sztuczne (choćby oczekiwane zarówno przez świat sztuki, jak i świat akademicki) – dla obu punktem wyjścia jest wyobraźnia i potrzeba budowania zespołu (koalicji, grupy, społeczności zaufania). Być może jedynym, co je różni, jest zakres odpowiedzialności. Tutaj jeszcze nie mam pewności¹, chociaż wszystko wskazuje na to, że każde kolejne ogniwo w łańcuchu działań (o których piszę niżej) zbliża nas do podkreślenia roli odpowiedzialności jako kleju łączącego wszystko w coś,

Konflikt to tkwiąca
w strukturze systemu
niezgodność, sprzeczność
interesów grupowych,
która pociąga za sobą
proces społeczny
mogący zakończyć się
jakimś pozytywnym
rozwiązaniem, ale też
katastrofą

* Dr hab. Joanna Wowrzeczka, Instytut Sztuki, Wydział Artystyczny w Cieszynie, Uniwersytet Śląski, ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn; koordynatorka Świetlicy Krytyki Politycznej „Na Granicy”, Cieszyn, ul. Przykopa 20, joanna.wowrzeczka@gmail.com.

¹ Wiem jednak, że kiedy się przedstawiam, zapowiadam działanie, to niezależnie od tego, czy staję przed Radą Miejską w obronie zakładu pracy przed zamknięciem bądź dostępu do jakiegoś dobra, czy otwieram wystawę lub debatę, czuję, że najbardziej jestem artystką po przejściach z wysokim poczuciem odpowiedzialności i misją.

co ma znaczenie w walce przeciwnej marnotrawstwu dóbr wspólnych, w procesie wychodzenia z konfliktu w kierunku pozytywnego rozwiązania.

ĆWICZENIA/MANEWRY

Zanim przejdę dalej, muszę wyjaśnić, że mam za sobą „ćwiczenie” różnych sposobów interakcji w rozumieniu zaproponowanym przez Igora Stokfiszewskiego:

Interakcja. Twórczość indywidualna jest w obszarze kultury społecznej jedynie komponentem (lub początkiem drogi ku) ekspresji zbiorowej. Efekt (zdarzenie, działanie, praca) to wynik twórczości wspólnej

Interakcja. Twórczość indywidualna jest w obszarze kultury społecznej jedynie komponentem (lub początkiem drogi ku) ekspresji zbiorowej. Efekt (zdarzenie, działanie, praca) to wynik twórczości wspólnej. Kolektywna kreacja jest możliwa dzięki bogactwu praktyk interakcji – od przebywania razem, poprzez wymianę doświadczeń, po współpracę (Stokfiszewski 2016, s. 215).

Pozwolę sobie wspomnieć o trzech tego typu ćwiczeniach, które wyposażyły mnie w wyobraźnię, empatię, zdolność (i wydajność) komunikacyjną niezbędną do tak rozbudowanych działań, nieograniczonych wyłącznie do praktyk czysto artystycznych, jakie opisałam niżej w tekście (*Tragedia dóbr wspólnych i Jak się uda, jestem silna*). Ćwiczenia te są dla mnie wprowadzeniem, czasem budowania języka, metodologii, wyobraźni i odwagi naruszania granic.

Ćwiczenie 1. W 1998 r. współzakoładałam Pracownię Obserwacji Faktów Artystycznych (POFA). Zastana kadra Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego, w którym pracowałam, stała na straży tradycyjnego pojmowania sztuki (zgodnie z którym do zaakceptowania jest tylko to, co można opisać kategoriami estetyki wypracowanej nie później niż w odniesieniu do kubizmu czy surrealizmu, czyli pierwszej awangardy). Każde działanie mające na celu poszerzenie obszaru refleksji było traktowane jako próba odebrania wpływów. Słowem, był to konflikt między dominującymi a zdominowanymi (pretendującymi do zajęcia pozycji w polu sztuki czy nauki). Głównym przedmiotem niezgody była zaś nieobecność żywej kultury i sztuki współczesnej w ramach proponowanego przez Instytut Sztuki kierunku „wychowanie plastyczne”. Ważnym momentem była dla mnie kilkudniowa praca w ramach I Warsztatów Sztuki Multimedialnej i Muzyki Improwizowanej w Sopocie, wymyślonych i zorganizowanych przez Annę Baumgart. Zarówno spotkanie z nią, jak i z zaproszonymi przez nią do prowadzenia działań artystami (takimi jak m.in.: Jarosław Kozłowski, Jarosław Modzelewski, Józef Robakowski, Tymon Tymański) zrewolucjonizowało moje dotychczasowe myślenie o sztuce i o moim miejscu na tym polu. Efektem tego był pomysł niezinstytucjonalizowanego, alternatywnego modelu edukacji artystycznej. Dzięki obecności w aktywnym ogólnopolskim polu sztuki powiódł się plan zorganizowania czytelni w ramach Instytutu Sztuki ze zbiorem katalogów wydarzeń artystycznych. Dzisiaj POFA to 8 tys. pozycji poświęconych w całości kulturze współczesnej, dzięki którym można budować komunikację ze światem na zewnątrz murów uczelni. Natomiast grupa pracowników Instytutu chroniąca instytucję przed współczesnością definiowaną (przez nich) jako „zespół antywartości nie do promowania” wybrała możliwość względnej izolacji od kultury postrzeganej przez nich jako rezerwuuar infekcji. Pracownia Obserwacji budowała

swoją pozycję, organizując ogólnopolskie konferencje poświęcone sztuce współczesnej oraz kilka edycji warsztatów artystyczno-naukowych, do prowadzenia których zapraszano artystów z dużym kapitałem symbolicznym w obszarze sztuki (m.in. Jan Berdyszak, Józef Robakowski, Janusz Bałdyga). W kontekście rosnącego prestiżu Instytutu (dzięki działalności POFA) konflikt z kadrą pedagogiczną przestał mieć znaczenie czy moc zakłócającą dostęp do dóbr wspólnych, w tym przypadku do wiedzy. Do powstania czytelnia poza rozbudzeniem świadomości potrzebna była jednak koalicja z wykładowcami odczuwającymi podobne braki.

Ćwiczenie 2. Czytelnia POFA umożliwiła doświadczenie kolejnego niedoboru, tj. braku sztuki współczesnej i idącej za tym nieobecności środowiska akademickiego w Cieszynie. Efektem tego doświadczenia niedoboru było uruchomienie przeze mnie wraz z Agnieszką i Tomaszem Swobodami (przy ogromnym wsparciu studentów Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego) w 2002 r. Galerii „Szara”². Najważniejsze konflikty, do których doszło w wyniku tego „ćwiczenia”, dotyczyły różnic w pojmowaniu misji przestrzeni sztuki w ramach zespołu prowadzącego, ale i odmiennego rozumienia kultury i jej powinności wobec sfery publicznej przez zespół galerii i władze miasta³, jak również uniwersytet, który chciał w galerii mieć możliwość budowania kapitału na własnych zasadach. Po raz pierwszy też pojawiła się u mnie niezgoda na galerię jako miejsce utrwalania klasowych podziałów („dla mnie” vs. „nie dla mnie”). Z galerią rozstałam się z poczuciem porażki. Odpowiedzią było ćwiczenie 3.

Ćwiczenie 3. W 2009 r. została utworzona Świetlica Krytyki Politycznej „Na Granicy”. Powstała z niezgody na nieskuteczność galerii w powiększaniu grupy odbiorców, przyciąganiu prosumentów bez utrwalania klasowych różnic, z poczucia braku takiej przestrzeni edukacji, która w warstwie teoretycznej i praktycznej (intelektualnej i warsztatowej) reagowałaby na to, co „tu i teraz”, z braku miejsca, które diagnozowałoby potrzeby ludzi i odpowiadało sieciowym modelom uczenia się w różnych sferach życia oraz nie kolonizowałoby swoją wersją kultury tych, z którymi miałyby być podjęta (współ)praca (Rakowski 2013a). Świetlica jest postrzegana przez zarządzających miastem jako miejsce konfliktogenne już chociażby z racji nazwy i identyfikacji z tradycją lewicową. Każde jej działanie jest więc postrzegane w wymiarze politycznym (identyfikowanym w lokalnym środowisku z potocznym rozumieniem polityki i zawężonym do partii politycznych), a nie kulturowym czy społecznym.

Dla Świetlicy Krytyki Politycznej „Na Granicy” przestrzeń miejska jest przeszczenią możliwości, które odkrywamy za pomocą konfliktu. Przykładem tego

2 W latach 2002–2005 byłam kuratorką „Szarej”. Od 2005 r. do dzisiaj galeria prowadzona jest nieprzerwanie przez Joannę Rzepkę-Dziedzic i Łukasza Dziedzica. W 2016 r. została przeniesiona do Katowic. Zob.: Galeria „Szara” (2002–2015).

3 Sztuka w mieście według koncepcji władz miała być sprowadzona do funkcji ozdobniczej: „O, jak byliby miło, gdyby ktoś tutaj grał na gitarze, a na sztalugach stałyby obrazy” (wypowiedź jednego z burmistrzów minionej kadencji). Sprzecznosc w rozumieniu funkcji sztuki w zakresie modelowania wartości między zespołem galerii a tymi, którzy ją utrzymują (władze miasta wraz z jednostkami, którymi zarządzają), jest czymś typowym. Większość galerii upowszechniających sztukę współczesną ma własną kartotekę konfliktów tej kategorii. Najczęściej są one przedmiotem szantażu ze strony władz. Sprzeciw polegający na pokazaniu prac uznanych przez władze za skandaliczne kończy się ciąciem dotacji bądź wezwaniem kuratora na rozmowę do prezydenta/burmistrza w celu „przywołania do moralnego porządku”. Jest to moment pokazu sił i tarcia się subpól obszaru społecznego. Ekonomicznie z tego konfliktu galerie wychodzą słabsze, ale ich kapitał kulturowy i społeczny daje im siłę oraz przewagę symboliczną i kończy się często wprowadzeniem pojęć do debaty publicznej czy ujawnieniem deficytów władzy.

może być sprzeciw wobec planów likwidacji przedszkola w śródmieściu Cieszyna (Wowrzeczka, Cieplak 2012). Dla nas, świetliczanek⁴, oznaczało to przede wszystkim gromadzenie wiedzy: wywiady z rodzicami, których dzieci uczęszczają do tego przedszkola, zbieranie opinii, stworzenie kwestionariusza, przeprowadzenie ankiety dostarczającej danych do zdiagnozowania sytuacji (społecznej i ekonomicznej) przedszkoli w mieście. Kolejny etap to były rozmowy z nauczycielkami z przedszkoli, z rodzicami, radnymi – budowanie środowiska, które rozumie sytuację, jest grupą nieanonimowych ludzi, tworzy koalicję. Mając środowisko z rosnącym zaufaniem, chętnie do pracy, można było przygotować debatę z przedstawicielami władzy. Konflikt upubliczniono w mediach lokalnych, co wzmocniło koalicję przeciwną likwidacji. Duża grupa licząca ok. 50 osób wzięła czynny udział w sesji Rady Miejskiej, doprowadzając burmistrza do furii. Dla Krytyki Politycznej

w Cieszynie konflikt ten zakończył się ochłodzeniem stosunków z Urzędem Miejskim i wzmocnieniem pozycji Krytyki Politycznej w mieście. Dla mieszkańców miasta był to sygnał, że możemy się zająć nawet względnie nowym dla nas tematem, jeśli tylko pojawia się kwestia marnotrawstwa dóbr wspólnych.

Określenie tych praktyk jako ćwiczenia nie jest fortunne, ale też nieostateczne, ma charakter roboczy. Chciałam w ten sposób wskazać na twórczą rolę konfliktu chociażby w sferze budowania dróg/sposobów jego rozwiązywania – nie rozwiązania, lecz krystalizowania się, zawiązywania środowisk, grup społecznych z jednej strony i kształtowania się „oddziaływania osobistego” (Mencwel 2009, s. 33), które jest niezbędne do budowania kultury społecznej (i kultury artystycznej również).

W dalszym rozrysowywaniu mapy konfliktu odwołam się do dwóch interwencji o różnym podłożu i charakterze z własnym w nich udziałem.

„TRAGEDIA DÓBR WSPÓLNYCH”

Interwencja zatytułowana „Tragedia dóbr wspólnych” została uruchomiona w ramach przedmiotu Interdyscyplinarne Projekty Twórcze⁵ z grupą czterech studentek⁶. Punktem

wyjścia było uznanie przez wszystkie członkinie grupy, że „przestrzeń miejska jest z definicji przestrzenią wspólną, a jej prywatyzacja to zawsze namacalna strata dla wspólnoty zamieszkującej miasto, ponieważ oznacza bezpośrednio doświadczane odcięcie fragmentów dobra wspólnego” (Sowa 2015, s. 237).

27 lutego 2012 r. Spółka PKS w Cieszynie sp. z o.o. została postawiona w stan likwidacji (Śliż 2012), w maju inwestor z Białej Podlaskiej zakupił teren dawnego dworca PKS w Cieszynie wraz z obiektem, którego rozbiórkę zakończono styczniu

Chciałam w ten sposób wskazać na twórczą rolę konfliktu chociażby w sferze budowania dróg/sposobów jego rozwiązywania – nie rozwiązania, lecz krystalizowania się, zawiązywania środowisk, grup społecznych i kształtowania się „oddziaływania osobistego”, które jest niezbędne do budowania kultury społecznej (i kultury artystycznej również)

4 W latach 2009–2015 stały skład to: Anna Cieplak, Agnieszka Muras, Anna Pluta, Joanna Wowrzeczka, a od 2015 r. do dzisiaj A. Muras zastąpiła Natalia Kałuża.

5 Przedmiot realizowany na trzecim roku studiów licencjackich edukacji artystycznej.

6 Z pierwszego roku magisterskich uzupełniających studiów edukacji artystycznej.

2013 r. (WIK 2013). Podczas tych prac jeszcze inna firma postawiła płot z blach dachowych wokół całego odtąd prywatnego terenu. Ogrodzenie nafaszerowane śrubami, z odgiętymi na skutek czasu jego ostrymi krawędziami, na kilka lat (przynajmniej cztery) stało się pomnikiem marnotrawstwa dóbr wspólnych (Sowa 2015, s. 190–197).

Pierwsze rozważania i dyskusje miały miejsce w bazie (POFA – zob. ćwiczenie 1). Powstała mapa uwzględniająca wybrany teren jako przestrzeń możliwości społecznych, politycznych, teoretycznych i artystycznych. Różne perspektywy pozwoliły nam zobaczyć zaniedbany plac przede wszystkim jako węzeł konfliktów pomiędzy instytucjami, obywatelami oraz ideami miasta.

Sama sposobność pracy na tym terenie w pierwszej kolejności postawiła nas wobec wyboru legalności/nielegalności. Studentki ze względu na brak doświadczenia w zakresie sztuki w przestrzeni publicznej czy jakiejś formy aktywizmu społecznego nie były w stanie podjąć się działań dywersyjnych, więc demokratyczną większością przyjęliśmy drogę legalnej interwencji. Dlatego przede wszystkim skontaktowałyśmy się z inwestorem (właściciel terenu po PKS-ie) i Strażą Miejską, by wszystkie nasze kolejne prace nie były obarczone obawą o niespodziewane i przedwczesne zakończenie aktywności.

Plac, który roboczo nazwałyśmy placem Sztuki Zaangażowanej, był zamieszkały przez paru bezdomnych, których potraktowałyśmy poważnie, tzn. nie mając dla nich żadnej propozycji, chcieliśmy tworzyć, nie zaburzając ich dotychczasowego życia na tym obszarze. Jednym z naszych celów było pozostawanie dobrymi sąsiadkami. Niestety, w czasie trwania naszego projektu na zlecenie inwestora bezdomni zostali wyprowadzeni pod pretekstem oczyszczania terenu, chociaż zgłoszenie Straży Miejskiej dotyczyło śmieci wokół placu, na którym pracowałyśmy. Służba porządkowa nałożyła mandat na przedsiębiorcę z Białej Podlaskiej za zaśmiecanie miasta. Jak tylko odnotowałyśmy brak „lokatorów” placu, zaczęłyśmy poszukiwania tropów prowadzących do wskazania ich nowego miejsca pobytu. Straż Miejska wyjaśniła nam, że ci w miarę zdrowi zostali przewiezieni do ośrodka w Bielsku-Białej, a pana, którego noga kwalifikowała się do natychmiastowej amputacji, umieszczono w szpitalu. Buda, w której mieli urządzoną bazę, została zabita płytami pilśniowymi i otoczona żółto-czarną taśmą przez ekipę w białych skafandrach i maskach zabezpieczających przed niebezpiecznymi gazami. Miejsce określono jako skażone. Kolejne telefony pozwoliły nam ustalić, że mężczyzna ze szpitala trafił do najlepszej z możliwych placówek („Być Razem”⁷), gdzie otrzymał dalszą pomoc i nadzieję na długą bądź krótką przyszłość. Po dwóch tygodniach pojawili się natomiast ponownie „lokatorzy”, których wywieziono do Bielska, co nadawało jeszcze głębszy sens naszej pracy, ale też stawiało przed nami coraz trudniejsze pytania o obszar wspólny/obszar własny, dobro wspólne, obywatelskość. Dla studentek pracujących

Przestrzeń miejska jest z definicji przestrzenią wspólną, a jej prywatyzacja to zawsze namacalna strata dla wspólnoty zamieszkującej miasto, ponieważ oznacza bezpośrednio doświadczane odcięcie fragmentów dobra wspólnego

7 Stowarzyszenie „Być Razem”: „To miejsce, którego celem, przy ogromnym zaangażowaniu wielu osób, jest udzielanie wsparcia i długofalowej dostosowanej do indywidualnych potrzeb pomocy głównie osobom zagrożonym wykluczeniem i wykluczonym społecznie”, <http://www.bycrazem.com/strona/placowki> (dostęp: 21.01.2018).

po raz pierwszy w przestrzeni otwartej był to okres głębokiego zwątpienia w dotąd opanowane narzędzia pracy artystycznej, w przyswojony dotychczas język sztuki oraz w instytucje organizujące przestrzeń publiczną. Rozczarowanie doprowadziło nas do poczucia złożonego konfliktu i równocześnie pragnienia rozwiązania go chociażby w jakimś małym zakresie. Potrzebowaliśmy nadziei, że istnieje jakiś sposób na odwrócenie marnotrawstwa i że my (twórczynie) możemy bezinteresownie zacząć to robić.

Kolejnym etapem były zasiewy: trawy, kwiatów, ziół.

Po pozyskaniu 15 litrów farby przystąpiliśmy do działań wokół ogrodzenia.

Na tym etapie szczególnie ważna zaczęła być dla nas siła wspólnoty, praca w zespole, a także świadomość, że nie działamy w próżni, że estetyka jest zawsze uwikłana (pro lub kontra) w historii wymyślane przez osoby dominujące. Istotne zaczęło być to, co w pracowni jest niemożliwe – bezpośredni kontakt z przechodniami

Użyliśmy znanych sobie (oswojonych) narzędzi i środków, swoją drogą skrajnie akademickich, próbując też zastanowić się nad możliwością wyrwania ich z tego akademizmu, żeby pokazać ciągle żywy potencjał koloru, pędzla, płaszczyzny. Na tym etapie szczególnie ważna zaczęła być dla nas siła wspólnoty⁸, praca w zespole, a także świadomość, że nie działamy w próżni, że estetyka jest zawsze uwikłana (pro lub kontra) w historii wymyślane przez osoby dominujące. Istotne zaczęło być to, co w pracowni jest niemożliwe – bezpośredni kontakt z przechodniami.

W czwartym miesiącu działań do naszej koncepcji placu doszedł pomysł obiektu, który miał wyrazić z jednej strony nasze zainteresowanie dystrybucją dóbr symbolicznych, a z drugiej – stosunek do konkretnej decyzji władzy z zakresu miejskiej polityki kulturalnej. Otóż miasto z pieniędzy przeznaczonych na kulturę (zabrakło ich choćby na finansowanie alternatywnego teatru) postanowiło dofinansować jednodniową ekspozycję czołgu i konsumpcję grochówki. Zderzyliśmy ten fakt z opowiadaniem Mrożka *Słoń*. Dla nas był to kolejny obszar niezgody: politykę kulturalną w mieście burmistrz opisuje jako jeden z kawałków tortu, które według

niego mają być równo odcinane, żeby nie być posądzonym o przedkładanie lukru nad bitą śmietaną, czyli np. strażaków nad ludźmi kultury.

Ogłosiłyśmy zbiórkę styropianu, który był nam niezbędny do budowania lekkiego, różowego czołgu z trąbą słońca zamiast lufy. Kolejne tygodnie upłynęły nam na pielęgnowaniu ogrodu, budowaniu relacji z bezdomnymi, sprzątaniu otoczenia, malowaniu płotu i ostatecznie tworzeniu czołgu.

Instalacja obiektu na placu miała być zwieńczeniem tego etapu projektu, który jest ściśle związany z obserwacją tragedii dóbr publicznych w mieście. Niestety, niespodziewany kataklizm pogodowy doprowadził do zniszczenia czołgu.

Działanie ze studentkami było łańcuchem demokratycznie podejmowanych decyzji, które nie zakończyły się na zaliczeniu przedmiotu. W ciągu dwóch lat plac

8 Studentki przestały myśleć według schematu: prowadząca przedmiot vs. my, zaliczające przedmiot. Dzięki wspólnym lekturom, nazwaniu przestrzeni i postawieniu celu zniesiona została hierarchia wewnątrz grupy. Drugi etap osiągania wspólnoty to zawiązywanie koalicji z instytucjami, a właściwie z reprezentującymi je ludźmi, którzy utożsamiali się z naszym poczuciem marnotrawstwa dobra wspólnego. Poczucie niesprawiedliwości wyrażonej plotem, zaśmieceniem placu, jego zaniedbaniem było pierwszym krokiem do budowania wspólnoty, jakiegoś rodzaju solidarności i odpowiedzialności za dobro wspólne.

stał się przedmiotem alternatywnej turystyki⁹, pomnikiem przyrody¹⁰, wędrującą ideą¹¹, czyli obiektem badań i eksploatacji artystów/artystek, socjologów/socjolożek, przedmiotem rozmów z władzami czy raczej wchodzenia w partnerskie relacje (uczenie się, na czym polega konsultowanie, rozmowa)¹². Wspomnieć też trzeba o innym efekcie prac wokół placu. Garstka studentów, nauczona wychodzenia ze swoimi narzędziami i pytaniami w miasto, zaangażowała się w debatę dotyczącą transportu publicznego w Cieszynie, co po kilku miesiącach zaowocowało I Przeglądem Twórczości Studentów „A Rt+. Cieszyn Tętni Sztuką”. Doświadczenie marnotrawionego dobra wspólnego stało się punktem wyjścia do zorganizowania tego wydarzenia. Prace wystawiane są w pustostanach, co ożywia je i pokazuje ich walory. W czerwcu 2016 r. miała miejsce druga edycja „A Rt+”.

„JAK SIĘ UDA, JESTEM SILNA”

„Jak się uda, jestem silna” – tytuł zamkniętego cyklu 12 prac pochodzi od jednej ze sportretowanych bohaterek dnia codziennego. Jest tak mocny, jak silna jest jego autorka, pięknie oddaje ducha walki zwyczajnych ludzi w trudnej dla nich rzeczywistości.

Działanie ze studentkami było łańcuchem demokratycznie podejmowanych decyzji, które nie zakończyły się na zaliczeniu przedmiotu. W ciągu dwóch lat plac stał się przedmiotem alternatywnej turystyki, pomnikiem przyrody, wędrującą ideą, czyli obiektem badań i eksploracji artystów/artystek, socjologów/socjolożek, przedmiotem rozmów z władzami czy raczej wchodzenia w partnerskie relacje

9 Świetlica Krytyki Politycznej „Na Granicy” organizuje spacerów alternatywne po mieście i zawsze jednym z jego punktów jest plac Marnotrawstwa Dóbr Wspólnych. Także Jacek Niegoda, artysta zaproszony w ramach dwuletniego projektu „Włącz Kulturę!”, finansowanego ze środków MKiDN, wpisał plac na listę „Top Ten”. Artysta spotkał się z mieszkańcami w celu stworzenia i wytyczenia nowego turystycznego szlaku dziesięciu cudów Cieszyna. Niegoda pisze: „Był to autorski wybór najbardziej zwyczajnych cudów ekonomicznych zazwyczaj kojarzonych z działalnością niewidzialnej ręki rynku. Oczywiście «top ten» i «cud» celowo zostały ujęte w cudzysłowie, bo chodziło o drobne – zazwyczaj niezauważalne – przemiany, niespodziewane zniknięcia, przestawienia i równie nagłe pojawienia się pewnych miejsc. Na przykład: nagłe zniknięcie małego budynku, całego dworca, a pojawienie się butiku w miejscu ciekawego antykwariatu. Zniknięcie historycznej restauracji i niespodziewane pojawienie się banku. Przemiana ciastkarni w zakład ubezpieczeń, a książek w torebki”. Wypowiedź artysty pochodzi z folderu opublikowanego na zakończenie projektu „Włącz Kulturę!”.

10 Diana Lelonek, artystka zaproszona w ramach dwuletniego projektu „Włącz Kulturę!”, finansowanego ze środków MKiDN, uznała plac za hybrydalny ekosystem. Teren, niegdyś przystosowany do działalności ludzkiej, w tym momencie nie pełni żadnej funkcji użytkowej. Tym samym został przejęty przez inne gatunki i zaadaptowany przez nie do nowych „użytkowych” celów, stając się środowiskiem życia wielu odmian roślin. Na tabliczkach zostało umieszczone logo instytutu Center for the Living Things, założonego przez Dianę Lelonek w 2016 r., którego celem jest właśnie rozpoznawanie i badanie nowych odłudek form przyrodniczych.

11 Diana Lelonek przeprowadziła także w ramach projektu „Włącz Kulturę!” akcję „Rozkwit”, polegającą na wystawieniu roślin w donicach na głównej ulicy śródmieścia. Lelonek pisze: „Zieleń przeniesiona została z terenu po wyburzonym dworcu PKS, gdzie decyzją między innymi władz miasta miała powstać galeria handlowa, ale z powodu niedoskonałości czy uchybień w umowie do tej pory nie powstało nic. W ciągu 5 lat wyrósł tam wielogatunkowy ekosystem leśny. Teren dworca znajdujący się niedaleko centrum miasta był jeszcze kilka lat temu ważnym węzłem komunikacyjnym, w tym momencie ogrodzony teren jest całkowicie niedostępny dla mieszkańców. Przeniesienie roślin do donic w centrum miasta ma unaocznić proces, który następuje w tym wykluczonym poza obszar użytkowania miejscu. Na terenie tym rozwinęła się społeczność roślin, które nie znają pojęcia nieużytku i są w stanie zaadaptować optymalnie do swoich potrzeb właściwie każdy teren”. Wypowiedź artystki pochodzi z folderu opublikowanego na zakończenie projektu „Włącz Kulturę!”.

12 W Cieszynie uruchomiono Gminny Program Rewitalizacji. Prace wychodzące z placu Marnotrawstwa Dóbr Wspólnych zainspirowały Świetlicę Krytyki Politycznej „Na Granicy” do opracowania projektu „Włącz Kulturę!”, a ten wzmocnił naszą pozycję jako grupy ekspertek od społecznej warstwy miasta, dlatego zostałyśmy personalnie zaproszone do wzięcia udziału we wszystkich spotkaniach warsztatowych w ramach Programu. Zob.: Gminny Program Rewitalizacji Miasta Cieszyna do roku 2026 (2017). Jako zespół Świetlicy byliśmy również zaangażowane w protest lokalnych przedsiębiorców, przeciwnych stawianiu galerii handlowej w miejscu placu Marnotrawstwa. Zorganizowałyśmy kilka warsztatów związanych z budowaniem wizji rozwoju dla Śródmieścia Cieszyna.

Podczas 12 długich wyznań uruchomionych najczęściej jednym pytaniem: „Jak doszło do tego, że Pani tutaj mieszka?”, prosiłam o wypowiedzenie marzenia. Jedno z nich brzmiało właśnie tak: „Jak się uda, jestem silna”.

Mogę to samo powiedzieć o sobie, kiedy najpierw rozpoznaję jakiś problem, a później próbuję się z nim zmierzyć jako artystka.

W 2012 r. zaprosiła mnie do współpracy lubelska Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”. Jej „podstawowym założeniem jest przekonanie, że kultura i sztuka mogą stać się mechanizmem zmiany społecznej i realnie wpływać na życie mieszkańców miasta [...] stawia na obecność artystów w defaworyzowanych obszarach miasta” (Rewiry 2013). Moim pierwszym zadaniem było wybranie obszaru, w ramach którego i dla którego miałam pracować. Postawiłam na ten, który był mi niemal biologicznie bliższy. Chodziło o osiedle kontenerowe im. Antoniny Grygowej (co ciekawe, Antonina Grygowa sama była działaczką społeczną). To kilka rzędów jednopiętrowych kontenerowców (kiedyś hotel robotniczy), w których mieszka oficjalnie 800 osób, a w rzeczywistości ponad tysiąc. W pobliżu brak infrastruktury pozwalającej mieszkańcom sprawnie robić zakupy, uczestniczyć w rynku pracy, docierać do szkół, leczyć się, brać udział w życiu religijnym. Nieopodal mają tylko schronisko dla zwierząt, spalarnię śmieci i dzisiaj lotnisko, a wtedy plac budowy.

Miałam do czynienia z miejscem stygmatyzowanym, którego mieszkańcy są powszechnie uznawani za „odpady społeczne” i tak też traktowani. „O terenach dawnej odlewni żeliwa nikt nie powie inaczej jak «slumsy», a przed dziećmi «z Grygowej» bronią się nawet szkoły. W dawnych hotelach robotniczych władze Lublina urządziły bloki socjalne” (Straszne dzielnice 2008).

Na osiedle wprowadziły mnie pracownice oddziału Miejskiego Ośrodka Pomocy Społecznej umiejscowionego w pierwszym budynku. Pomogły w nawiązaniu kontaktu z dwiema mieszkankami, ale z niewypowiedzianym, choć wyczuwalnym napięciem, rodzajem niezwerbalizowanego oczekiwania na raport z terenu. Pierwszy dzień pobytu był ważący na losach całego przedsięwzięcia, bo przecież to, kim jestem, po co przybyłam i jaki miał być w tym mój własny interes, natychmiast rozchodziło się wśród lokatorów.

Pomiędzy rozmowami (dwie–trzy dziennie) miałam na tyle długie przerwy, że mogłam zacząć obserwować patologiczne¹³ relacje pomiędzy pracownicami socjalnymi a ich tzw. klientami¹⁴. Równocześnie narastało we mnie poczucie niezgody na ukryte mechanizmy reprodukcji nierówności społecznych. Zwichrowana, nietransparentna, nakłaniająca członków getta biedy do donosicielstwa praktyka wewnątrz instytucji może rodzić wyłącznie sprzeciw, bunt i prawdopodobnie, gdybym spędziła tam kilka godzin więcej, także agresję. Na szczęście z tego konfliktu mogłam wy dostać się dzięki sztuce; niestety, ludzie z tego osiedla nie mają takiej alternatywy.

¹³ Pomiędzy pracownicami MOPS-u a kobietami, które obserwowałam, była wyraźna relacja hierarchiczna i uzależniająca typu: ja coś pani powiem na temat sąsiada, a pani mi przydzielili kurs prawa jazdy, a nie tworzenia ikebany.

¹⁴ Kontrakt socjalny definiuje ubiegającego się o pomoc jako klienta.

Kultura i sztuka mogą stać się mechanizmem zmiany społecznej i realnie wpływać na życie mieszkańców miasta

Najwyraźniej pierwszego dnia wzbudziłam zaufanie kobiet, gdyż później przychodziły do mnie same albo przez kogoś się zgłaszały, chcąc ze mną rozmawiać.

Nie robiłam notatek, niczego nie nagrywałam. Chciałam to wszystko zapisać w sobie. Każdą rozmowę kończyłam prośbą o znalezienie dokumentu, jakiegoś biurokratycznego śladu, dowodu na ich trudną sytuację, który równocześnie pokaże, że są naznaczeni Grygową. Bez trudu każdy coś wyciągał ze swoich zasobów: recepty, potwierdzenie z lombardu, pozew, rachunek itp. Układałam formularz na czymś, co było częścią ich własnej estetyki (pikowana kołdra, obrus, dywan, tapicerka), i fotografowałam to, a w osobnym kadrze robiłam zdjęcia moich bohaterek.

Pomiędzy spotkaniami obserwowałam ich środowisko. Teren był wyraźnie wyodrębniony (w jednej z rozmów usłyszałam, że na początku miasto postawiło dookoła wysoki płot, ale mieszkańcy sami go usunęli). Klatki bloków były zniszczone, za to w 11 mieszkaniach na 12, do których trafiłam, pachniało praniem, obiadem, na stołach leżały wyprasowane obrusy, na ścianach wisiały obrazki, a na półkach meblościanek nie mogłam dopatrzeć się nieładu (jakże poruszająca czy raczej zawstydzająca jest higiena w tak spartańskich warunkach). W niektórych miejscach, żeby usiąść, trzeba było przestawić mebel albo ktoś musiał po prostu wyjść z mieszkania – taki tam panuje ścisk (14 metrów kwadratowych na dwie dorosłe osoby i dwoje dzieci, w tym łazienka i aneks kuchenny). Jeszcze bardziej rozczulająca była estetyzacja stosowana przez moje rozmówczynie. Wszystko było starannie skomponowane.

Studiowanie takiego pejzażu różni się od tego z tradycyjnego pleneru. Chcąc szkicować to, co najważniejsze, trzeba wyzbyć się całej wiedzy na ten temat. Trzeba być trochę jak przybysz z innej galaktyki, który zbiera po prostu to, co widzi. „Trzeba spojrzeć na społeczność jej własnymi oczami” (McGuirk 2015, s. 128) – mówią badacze i znawcy faweli. W przypadku ludzi dotkniętych biedą, zwłaszcza kiedy są gettoizowani, jest to zadanie tak trudne, jak tylko możemy sobie to wyobrazić.

Mój pobyt „badawczy” w Lublinie zakończył się konfliktem z mediami, które dążyły za wszelką cenę do pokazania mieszkańców Grygowej w lokalnej telewizji. Zadałam pytanie o cel tego przedsięwzięcia i jedyna odpowiedź, jaką otrzymałam, dotyczyła nagłośnienia problemu. Odmówiłam. Poprosiłam o zainteresowanie się raczej tym, dlaczego ów obszar jest tak fizycznie odcięty od reszty miasta (brak sprawnego dojazdu, sklepu wielobranżowego bez sztucznie podwyższanych cen, apteki, punktu medycznego, kościoła, szkoły, przedszkola itd.), jakie plany dotyczące terenu i idącej za tym przyszłości ludzi go zamieszkujących mają władze miasta. To zadanie nie zostało wykonane.

Obraz, jaki powstał z tych rozmów i wcześniejszej obserwacji osiedla im. Antoniny Grygowej, bliski był temu, który z antropologicznej analizy wyłonił się Tomaszowi Rakowskiemu w Wałbrzychu: „świat społeczności zdegradowanych jako pełnoprawny w istocie sposób egzystowania” (Rakowski 2009, s. 366). Marek Krajewski w recenzji książki Łowcy, *zbieracze, praktycy niemocy* ujął obraz zapisany na prawie 400 stronach w paru zdaniach, w których zawarł to, co i mnie się wyłoniło z Grygowej:

Ofiary transformacji nie tyle oczekują naszego współczucia i pomocy, co raczej uznania w nich pełnoprawnych aktorów życia społecznego, ludzi takich jak my. [...] Nasza solidarność z ludźmi zdegradowanymi nie powinna być skutkiem współczucia, ale identyfikacji, wypływać z poczucia, iż są oni jednymi z nas. Takie

Ofiary transformacji nie tyle oczekują naszego współczucia i pomocy, co raczej uznania w nich pełnoprawnych aktorów życia społecznego, ludzi takich jak my. [...] Nasza solidarność z ludźmi zdegradowanymi nie powinna być skutkiem współczucia, ale identyfikacji, wyptywać z poczucia, iż są oni jednymi z nas

spojrzenie na skutki transformacji w znaczący sposób przebudowuje naszą samowiedzę, ale też zmusza do przerezagowania naszych relacji z wykluczonymi, a także w istotny sposób narusza ideologiczne podstawy, na których opierają się działania instytucji pomocowych, edukacyjnych i aktywizujących poświęcone ludziom zdegradowanym.

Grygowa rozwijała się więc we mnie zarówno artystycznie, jak i społecznie. W takich sytuacjach trudno oddzielić od siebie te dwie sfery. W trakcie przygotowywania płócien, komponowania, nakładania warstw, malowania zachodziłam w głowę, co może znaczyć w tym kontekście odpowiedzialność wobec mieszkańców osiedla, kto może coś dla nich zrobić, czy w ogóle coś należy robić, gdzie się podzieli, do cholery, intelektualści, ludzie moralnie zobowiązani do działania w zakresie zaniedbywanych przestrzeni społecznych?

Wyrzucałam z kadru wszystko, co odbierałoby mieszkańcom Grygowej z takim trudem podtrzymywaną siłę ich godności. Nanoszenie na płótno najpierw rysunku, a później plam barwnych było jak ponowne z nimi spotkanie. Utwierdzałam się też w przekonaniu, że chcę o nich opowiadać, bo muszę spróbować wyrazić prawdę o władzy, a nie jako ekspertka za opłatą udzielać obiektywnych porad (Miessen 2013, s. 201).

Gotowe obrazy złożyły się na kalendarz na cały rok 2013, a właściwie od lutego 2013 do stycznia 2014 r. Każda moja rozmówczyni otrzymała po kilka jego egzemplarzy, dostał go również każdy urzędnik powiązany z biedą, wykluczeniem, Grygową, swoje egzemplarze odebrały także władze miasta.

Kalendarz miał zwiększyć zainteresowanie władz miasta losem mieszkańców Grygowej, skłonić ich do prac nad poprawą wizerunku miejsca i mieszkających tu osób oraz podnieść poczucie własnej wartości mieszkańców (Ziętek 2014, s. 460). Historie moich rozmówczyń, zwłaszcza dotyczące przeszłości, dzieciństwa, pełne były przemocy; dokładnie tak samo jest z „naszymi” dziećmi uczęszczającymi na zajęcia w cieszyńskiej Świetlicy „Na Granicy”. Gettoizowanie ludzi dotkniętych biedą z góry skazuje ich na bliskość wszelkich odmian patologii, a co najgorsze, efekt gettoizacji poddajemy naturalizacji, czyli twierdzimy, że ci ludzie są tacy od urodzenia – leniwi, piją, dopuszczają się przemocy itd.

Na Grygową wróciłam wczesną jesienią 2015 r. Miałam w Lublinie w galerii „Labirynt” wystąpić na konferencji dotyczącej współczesnych miast i przeprowadzić warsztaty. Spotkałam się z trzema sportretowanymi w 2012 r. rozmówczyniami. Opowiedziały o swoim dalszym życiu na Grygowej. Usłyszałam o konflikcie z pracownikami MOPS-u, który już wtedy dostrzegłam. Wymuszane donosicielstwo zostało rozwiązane dzięki wymianie pracowników i małym przesunięciom w strukturze pracy tego oddziału, ale również wskutek wzmoczonej kontroli. Moje nawoływanie za pomocą kalendarza do troski o tych ludzi i ich życie władze odczytały jako naruszenie granic instytucji. Nowi kierownicy jednostki otrzymali bezwzględny zakaz udzielania informacji na temat osiedla bez zgody władz. To ograniczenie wzmocniło poczucie sprawstwa zaangażowanej części mieszkańców i doprowadziło do zawiązania się Rady Osiedla, która uczyła się języka urzędowego – w ich odczuciu jedynego, który może być skuteczny. Podczas mojej wizyty

wyrazili potrzebę wiedzy na temat funkcjonowania organizacji pozarządowych (mają wątpliwości co do sformalizowania Rady Osiedlowej), jak i wsparcia ekspertów w sporze z miastem¹⁵. Z tymi ich postulatami wróciłam na konferencję i zamiast planowanego wystąpienia wygłosiłam apel, którego przedmiotem była nie tyle nieudolność instytucji samorządowych, ile brak zaangażowania środowisk intelektualnych. Wyjechałam z Lublina po przeprowadzeniu kilku rozmów z przedstawicielami sztuki i środowiska akademickiego, którzy zapewnili mnie o planie wsparcia członków Rady z Grygowej.

PRÓBA PODSUMOWANIA

Konflikt to obszar nasycenia niezgodą, który generuje kłęczaste połączenia w różnych kierunkach. Zarysowanie jego mapy nie jest zadaniem łatwym, gdyż nie da się go zamknąć w schemacie. Mogę potwierdzić, że niezależnie od obszaru konfliktu traktowałam jako powód do rozpoczęcia robót naprawczych. Kultura społeczna za każdym razem wydawała mi się najlepsza do tego ze względu na jej cechy, chociażby takie jak: interakcja, komunikacja, współpraca, zaufanie, nastawienie mediacyjne, praktyki wzajemnościowe, poszanowanie dla indywidualności, nastawienie na różnorodność, uczestnictwo, współdecydowanie, współzarządzanie, inkluzywność, otwartość, odpowiedzialność społeczna i ekologiczna (Stokfiszewski 2016, s. 214–219). Nawet jeżeli obszar działania nawet nie drgnął za sprawą moich/naszych praktyk, to dla uczestników kończył się nową perspektywą, doświadczeniem, wizją – wyobraźnią. Obszar zaś, jako pole o konkretnym wymiarze, metrach kwadratowych, kończy się katastrofą – zagarnięciem przez czyjąś władzę i jej władzy estetykę.

Punkty zapalne w przedstawionych przeze mnie działaniach pojawiały się tam, gdzie dana przestrzeń nie działała, choć powinna. Spodziewamy się, że uniwersytet tworzy dostęp do wiedzy w ogóle, miasto dba o dostęp do kultury symbolicznej dla każdego obywatela, dba też o komfort przemieszczania się na rudymenarnym poziomie, spodziewamy się także, że jednostki samorządowe dążą do redukcji ubóstwa, a nie do jego utrwalania. Zatem na mapie konfliktu na podstawie własnej aktywności artystycznej (poszerzonej o cechy kultury społecznej) zobaczymy głównie instytucje (uniwersytet, miasto i region wraz z placówkami kultury, ośrodkami pomocy społecznej, z wydziałami zajmującymi się strategiami, komunikacją). Wszystkie, które przywołałam, wtedy prowokowały mnie do interwencji, kiedy nie wychodziły poza to, czego były pewne, poza czysto teoretyczne spojrzenie. Od urzędników/urzędniczek czy środowiska akademickiego odróżniało mnie wychodzenie, uczestnictwo, partycypacja i przekonanie, że jako artystka korzystająca ze

—
Spodziewamy się, że uniwersytet tworzy dostęp do wiedzy w ogóle, miasto dba o dostęp do kultury symbolicznej dla każdego obywatela, dba też o komfort przemieszczania się na rudymenarnym poziomie, spodziewamy się także, że jednostki samorządowe dążą do redukcji ubóstwa, a nie do jego utrwalania

15 Od 2013 r. mieszkańcy są w konflikcie z władzami miasta oraz właścicielami spalarni śmieci. Osiedle ma poważne problemy z robakami oraz smrodem, który szczególnie utrudnia życie latem. Na żadne pismo w tej sprawie nie otrzymali odpowiedzi, stąd potrzeba ekspertów biegłych w prawie, kwestiach socjalnych i biurowych.

strategii naukowych, aktywistycznych, społecznych mogą nie tylko zobaczyć, jak jest, ale przede wszystkim, jak mogłoby być.

Pytania: dlaczego mnie to wszystko pociąga? Dlaczego pakuję się w te kłębowiska nerwów instytucjonalno-ludzkich zawsze z całą moją cielesnością (bywa, że rozdarta między postawą artystyczną a aktywistyczną, a czasami po prostu obywatelską)¹⁶, ryzykując utratę pracy, pozycji, wpływów, rodziny? Dzisiaj tak rzadko spotykamy się poza naszymi bańkami – twarzą w twarz. Nie możemy zobaczyć w pełni narzędzi, jakimi dysponujemy, habitusów, gramatyk widzenia i rozumienia świata, więc jak się mamy dogadywać w sprawie wspólnej przestrzeni publicznej, zasobów, które mają ją budować, naszej odpowiedzialności wobec siebie i wobec niej? Dlatego chyba mnie to pociąga, bo widzę nadzieję w kulturze społecznej na taką praktykę doświadczania konfliktów, która pozwoli nam na zbudowanie wspólnego języka, wyobraźni, zaufania, odpowiedzialności.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje zwarte

- Domański, H. i in. (red.) (1999). *Encyklopedia socjologii*, t. 2. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Hausner, J., Jasińska, I., Lewicki, M., Stokfiszewski, I. (red.) (2016). *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Warszawa–Kraków: Instytut Studiów Zaawansowanych, Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.
- McGuirk, J. (2015). *Radykalne miasta. Przez Amerykę Łacińską w poszukiwaniu nowej architektury* (tłum. M. Wawrzyńczak). Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana, ResPublica.
- Mencwel, A. (2009). *Etos lewicy*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Miessen, M. (2013). *Koszmar partycypacji* (tłum. M. Choptiany). Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
- Mucha, J. (1999). *Konflikt społeczny*. W: H. Domański i in. (red.), *Encyklopedia socjologii*, t. 2. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Rakowski, T. (2009). *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Rakowski, T. (red.) (2013). *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Sowa, J. (2015). *Inna Rzeczpospolita jest możliwa! Widma przeszłości, wizje przyszłości*. Warszawa: WAB.
- Stokfiszewski, I. (2016). *Wokół kultury społecznej*. W: J. Hausner, I. Jasińska, M. Lewicki, I. Stokfiszewski (red.), *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Warszawa–Kraków: Instytut Studiów Zaawansowanych, Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.
- Szacki, J. (2002). *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: PWN.
- Śliz, A., Szczepański, M.S. (2011). Konflikt społeczny i jego funkcje. Między destrukcją a kreacją. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin–Polonia*, 36 (2), s. 21. http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/23699/czas16080_36_2_2011_1.pdf (dostęp: 25.12.2016).
- Załoski, T. (2014). *Skuteczność sztuki*. Łódź: Muzeum Sztuki&Authors.
- Ziętek, A. (2014). *Krytyczne, zaangażowane, otwarte? Działania artystyczne i instytucje sztuki wobec otoczenia społecznego*. W: T. Załoski (red.), *Skuteczność sztuki*. Łódź: Muzeum Sztuki&Authors.

16 Zgodnie z koncepcją kapitałów Pierre'a Bourdieu, zwłaszcza trzech form kapitału kulturowego.

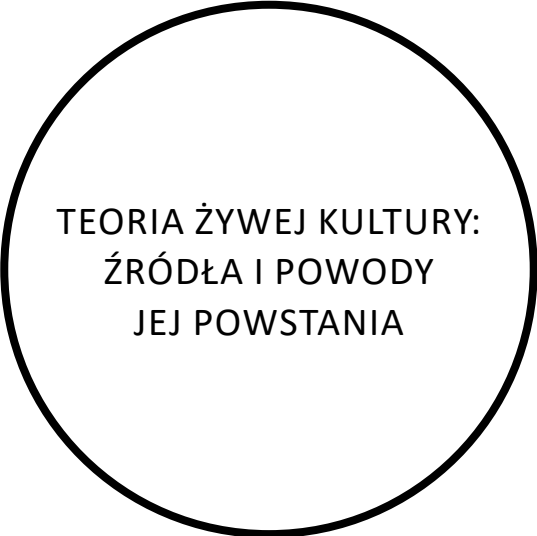
Źródła internetowe

- Galeria „Szara” (2002–2015). *Archiwum wydarzeń – Cieszyn 2002–2015*. <http://galeriaszara.pl/archiwum-wystaw/> (dostęp: 25.12.2016).
- Gminny Program Rewitalizacji Miasta Cieszyna do roku 2026 (2017). <http://www.cieszyn.pl/GminnyProgramRewitalizacji/> (dostęp: 27.12.2016).
- Krajewski, M. (2011). Narzędzie wielofunkcyjne. *Stan Rzeczy*, 1 (1). <http://www.stanrzeczy.edu.pl/recenzja-rakowski-lowcy-zbieracze-praktycy-niemocy/> (dostęp: 25.09.2015).
- Rewiry (2013). *IDEA. Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”*. <http://www.rewiry.lublin.pl/#pg=3097879966252853590&ver=2013> (dostęp: 19.09.2015).
- Straszne dzielnice (2008). *Straszne dzielnice: Ulica Grygowej to piętno Zadebia. Moje Osiedle*. <http://lublin-hajdow-zadebie.mojeosiedle.pl/viewtopic.php?t=29257> (dostęp: 19.09.2015).
- Śliż, B. (2012). *Spółka PKS Cieszyn postawiona w stan likwidacji*. <http://gazetacodzienna.pl/artukul/gospodarka/spolka-pks-w-cieszynie-sp-z-oo-postawiona-w-stan-likwidacji> (dostęp: 26.12.2016).
- WIK (2013). *Dworzec PKS w Cieszynie. Rozbiórka dobiega końca*. <http://cieszyn.naszemiasto.pl/artukul/dworzec-pks-w-cieszynie-rozbiorka-dobiega-konca,1677791,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 26.12.2016).
- Wówrzeczka, J., Cieplak, A. (2012). *Cieszyn walczy o Przedszkole nr 1*. <http://krytykapolityczna.pl/kraj/miasto/cieszyn-walczy-o-przedszkole-nr-1/> (dostęp: 01.01.2015). <http://www.by-crazem.com/strona/placowki> (dostęp: 21.01.2018).

Conflict Mapping

Abstract: The author analyzes her own artistic experience in the interaction with a phenomenon of conflict. Giving many examples she attempts to describe how the reality of conflict has shaped her own artistic activities and work. All this has created a process, in which the art and the artists have been immersed in a complicated world of the social tensions and problems. It makes the art leave the traditional position, limited to the small academic or artistic environment and get involved in the reality where the roles of the artist, scholar and activist must be combined. All the interventions in the area of the university and the city, all the issues of wasting common goods, poverty and social injustice, according to the author, allows to build a common language and imagination where trust and responsibility among people begins to operate.

Keywords: conflict, exclusion, imagination, public space, responsibility, social culture, socially engaged art, the commons, trust.



TEORIA ŻYWEJ KULTURY:
ŹRÓDŁA I POWODY
JEJ POWSTANIA

Barbara Fatyga*

Streszczenie: W artykule przedstawiam uwarunkowania i źródła mojej autorskiej teorii kultury. Teoria wywodzi się z zainteresowania współczesnymi przemianami rzeczywistości kulturalnej. Jej bazowym pojęciem jest pojęcie żywej kultury.

Kultura i Rozwój 3(4)/2017
ISSN 2450-212X
doi: 10.7366/KIR.2017.3.4.02

Słowa kluczowe: teoria żywej kultury, rzeczywistość kulturalna, aksjosemiotyczna teoria kultury, socjologia kultury, semiotyka kultury, antropologizująca socjologia kultury, metodologia badań kultury, wieloźródłowy słownik kultury.

TRZY UWAGI WSTĘPNE

Wielu polskich badaczy kultury koncentruje się w swojej pracy wyłącznie na przenoszeniu i używaniu pojęć, które są wypracowywane gdzie indziej: w Europie Zachodniej i w USA. Są wśród nich tacy, którzy potrafią się do tego przyznać, a nawet uzasadniać taki sposób tworzenia wiedzy nieco fatalistycznym poglądem, że w tak ubogim środowisku, jak nasze (peryferyjnej Europy) oryginalne teorie nie mogą powstawać. Wszyscy zatem jesteśmy nieuchronnie skazani na czerpanie od innych i wtórność. Dla mnie, jako empiryka mającego ambicje teoretyczne, pogląd ten jest oczywiście nie do przyjęcia. Chociażby dlatego, że tamtejsze empiryczne modele uprawiania nauk społecznych i nauk o kulturze (myślę tu o konkretnych zbiorach praktyk konstytuujących całość procesu badawczego) odnoszą się do tamtejszej, a nie tutejszej rzeczywistości. Często stwarza to pozór, iż używane przy tej okazji pojęcia, metody i – przede wszystkim – schematy interpretacyjne mają walor uniwersalności. Tymczasem wnikliwa analiza pozwala odkryć, że za takimi praktykami stoją zbiory założeń – mniej lub bardziej usystematyzowanych albo nawet uświadamianych – które niewiele mają wspólnego z wiedzą, ale wiele z tworzeniem grup interesów, naukowych dworów i quasi-mafii (Fatyga 2015, s. 253–267).

Druza uwaga: każde pojęcie ma swoją historię, jej poznanie jest zaś ważne, jeśli P.T. Użytkownikom i P.T. Krytykom zależy, by się nim prawidłowo posługiwać. Zwykle historia taka jest splotem przeczytanych i przedyskutowanych lektur, idiosynkratycznych ze swej natury doświadczeń życiowych i badawczych, krótkich olśnień i długich namysłów, wreszcie dyskusji i polemik następujących po publicznych prezentacjach pojęcia. Skoro pojęcia w nauce nie rodzą się anonimowo, dyskutując o nich, rozwijając je i modyfikując, wypada mieć to na uwadze. W wypadku pojęcia żywej kultury też jest to istotne, zwłaszcza z punktu widzenia użytku, jaki i ja, i Zespół Fundacji Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza z niego czynimy. Na bazie tego pojęcia rozwijamy bowiem zarówno teorię, jak i podejście metodologiczne w naszych badaniach. Warto dodać, że jako empirycy stosujemy

Wielu polskich badaczy kultury koncentruje się w swojej pracy wyłącznie na przenoszeniu i używaniu pojęć, które są wypracowywane gdzie indziej: w Europie Zachodniej i w USA. Są wśród nich tacy, którzy potrafią się do tego przyznać, a nawet uzasadniać taki sposób tworzenia wiedzy nieco fatalistycznym poglądem, że w tak ubogim środowisku, jak nasze (peryferyjnej Europy) oryginalne teorie nie mogą powstawać

* Prof. dr hab. Barbara Fatyga, Katedra Metod Badania Kultury, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski, ul. Nowy Świat 69, 00-927 Warszawa, Fundacja Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza, fatyga.barbara@gmail.com.

w naszej pracy na ogół indukcyjną metodę rozumowania, będąc – mam nadzieję – świadomi niebezpieczeństw i ograniczeń, jakie są z nią związane.

—
Staram(y) się tworzyć teorię „we właściwym sensie tego terminu”, tzn. nie tylko jako w miarę konsekwentny i koherentny system pojęciowy, ale też jako wyeksplikowany system założeń oraz zbiór ugruntowanych empirycznie i sprawdzonych logicznie twierdzeń

Chciałabym również zaznaczyć, że staram(y) się tworzyć teorię „we właściwym sensie tego terminu”, tzn. nie tylko jako w miarę konsekwentny i koherentny system pojęciowy, ale też jako wyeksplikowany system założeń oraz zbiór ugruntowanych empirycznie i sprawdzonych logicznie twierdzeń (podkreślam przy okazji, że zasada jawności warsztatu jest dla nas podstawą wszelkich działań poznawczych). Trzeba więc także dodać, iż poniekąd zostaliśmy zmuszeni przez sposób organizacji i prezentacji naszej pracy do przedstawiania się z – charakterystycznego dla humanistów i badaczy społecznych – myślenia w kategoriach typologicznych na próby myślenia w kategoriach klasyfikacyjnych. Bazy danych, na których pracujemy, nie pozwalają bowiem na używanie pojęć o nieostrych, rozmytych granicach: trochę takich, a trochę owakich. Nie rozwiązuje to oczywiście wielu problemów; raczej dodaje nowe, związane z budową systemu kategorii, ale zarazem dość zbawiennie wpływa na dyscyplinę intelektualną Zespołu.

HISTORIA POJĘCIA: INSPIRACJE I WPŁYWY TEORETYCZNE

W tym krótkim szkicu nie ma miejsca na szczegółowe omówienie wszystkich wpływów, inspiracji i lektur, dzięki którym powstaje teoria żywej kultury. Ograniczam się zatem do wskazania najważniejszych z nich.

Jedną z pierwszych inspiracji dla – tak jak wyżej rozumianej – teorii żywej kultury jest kulturoznawcza, aksjosemiotyczna teoria kultury Stanisława Pietraszki, stworzona głównie w latach 70. i 80. XX w. (Pietraszko 1983, s. 117–140, 189–192), a właściwie jej krytyczna recepcja. Zostało tutaj z niej przejęte przede wszystkim rozróżnienie kultury jako systemu i jako empirycznej rzeczywistości kulturalnej (idea takich rozróżnień jest istotna również dla strukturalizmu, zwłaszcza dla Claude'a Lévi-Straussa [1970, s. 365–417]). Z aksjosemiotycznej teorii kultury wywodzi się też założenie, że badanie znaczeń powinno być powiązane z badaniem wartości. Zauważmy, że tę myśl można znaleźć już u Alfreda L. Kroebera, w jego definicji wartości (1973, s. 322–329). Co ciekawe, we wrocławskiej szkole kulturoznawczej teoria aksjosemiotyczna w zasadzie została zarzucona, jednak dla mnie (i dla nas) jest ciągle cennym źródłem inspiracji. Pod warunkiem wszakże, iż będzie aplikowalna i weryfikowalna w badaniach empirycznych, a to już w zasadniczy sposób zmienia styl jej naukowego funkcjonowania. Przez autora była bowiem stworzona na bazie rozumowań dedukcyjnych. Mnie natomiast posłużyła jako podstawa dla zrozumienia relacji znaczenia i wartości oraz do własnego wypracowania modeli tworzenia się żywej kultury w układach interakcyjnych (jednostki z nią samą, jednostki z otoczeniem materialnym oraz niematerialnym, z inną jednostką, jednostki z grupą, interakcji wewnątrz- i zewnątrzgrupowych z innymi podmiotami lub obiektami itd.). To z kolei pozwoliło też rozwinąć koncepcję praktyk kulturalnych (Fatyga 2015). Od strony semiotycznych analiz kultury inspirowałam się także nie tylko poszczególnymi pomysłami

Edmunda Leacha (2010) i Szkoły Tartuskiej (głównie Jurija Łotmana i Zary Minc oraz Borisa Uspienskiego [Łotman, Uspienski 1975; Łotman, Minc 1991]), ale też historią intelektualną ich postaw jako badaczy. Byli to bowiem – każde w swoim rodzaju – badacze odważni, a w wypadku Leacha nawet brawurowi, intelektualnie i życiowo. Zarówno w aksjosemiotycznej teorii kultury, jak i w szerokim nurcie strukturalistycznym jednym z głównych problemów była kwestia ładu kultury i ładu w kulturze. To spowodowało, że potrzebne tu było przestudiowanie koncepcji, w których właśnie ta kwestia była centralnie stawiana. Jedną z najbardziej inspirujących okazało się krytyczne odczytanie teorii kultury Floriana Znanieckiego, który problem ładu kultury, zwanego przezeń aksjonormatywnym, uczynił właśnie jednym z jej centralnych zagadnień (Znaniecki 1971).

Drugim, wczesnym źródłem teorii żywej kultury są koncepcje teoretyczne wypracowywane od lat 70. XX w. w badaniach stylu życia przez grono antropologizujących socjologów skupionych wokół Andrzeja Sicińskiego. W tym wypadku istotny jest słynny koncept „tworzenia teorii w marszu” (jako towarzyszącej badaniom terenowym) oraz polemika z *par excellence* socjologicznym (ówcześnie) ujęciem kultury, głównie jako sfery zachowań (Siciński 1976, s. 15–32; 2002). Teoria żywej kultury wiele też zawdzięcza badaniom stylu życia Andrzeja Tyszki (1971) i Pierre’a Bourdieu (2006) (szczególnie przebogatej zarówno pod względem teoretycznym, jak i empirycznym *Dystynkcji*). Towarzysząca tym doświadczeniom i lekturom krytyczna refleksja spowodowała, że u schyłku XX stulecia właśnie badania stylu życia stanowiły główne pole, na którym testowałam zarówno aparaturę pojęciową, jak i podejścia metodologiczne do własnych badań. Od strony teoretycznej to właśnie styl życia jest – w mojej opinii – jednym z najbardziej złożonych i trudnych pojęć każdej teorii kultury, w której się go w ogóle uwzględniła (Fatyga 2009, s. 148–159).

Powstające w ostatnich dekadach XX w., w tym – co warto tutaj podkreślić – w Polsce, załączki teorii żywej kultury nie mogły nie odnosić się do dominującej wówczas socjologicznej teorii kultury Antoniny Kłoskowskiej, a w szczególności do jej tzw. szerokiej, antropologicznej definicji kultury (Kłoskowska 1980, s. 9–93; 1981, s. 11–215). Dokładne analizy wpływów tego podejścia wykazały, że jakkolwiek wielu badaczy odwoływało się w swoich pracach do tej definicji, to prawie nikt z niej *de facto* nie robił konsekwentnego użytku (łącznie z samą autorką), stosując zarówno w rozważaniach teoretycznych, jak i w badaniach tzw. wąską czy też selektywną definicję kultury. Dla mnie jednak radykalna akceptacja właśnie szerokiej definicji była ważnym punktem wyjścia do tworzenia własnego ujęcia kultury.

Na teorię żywej kultury w opisywanym tu kształcie wielki wpływ miały również klasyczne teorie antropologiczne. Oprócz wspomnianego już wyżej Kroebera, trzeba tu wymienić w szczególności Edmunda Sapira (zwłaszcza

Zarówno w aksjosemiotycznej teorii kultury, jak i w szerokim nurcie strukturalistycznym jednym z głównych problemów była kwestia ładu kultury i ładu w kulturze

Powstające w ostatnich dekadach XX w., w tym – co warto tutaj podkreślić – w Polsce, załączki teorii żywej kultury nie mogły nie odnosić się do dominującej wówczas socjologicznej teorii kultury Antoniny Kłoskowskiej, a w szczególności do jej tzw. szerokiej, antropologicznej definicji kultury

jego badania języka i tzw. hipotezę względności językowej Sapira-Whorfa) (Sapir 1978), Marcela Maussa (nieoceniony *Szkic o darze* [1973, s. 211–302], ale w gruncie rzeczy cały jego dorobek), Stefana Czarnowskiego (rozważania o kulturze i praca o wędrówkach narzędzia [1956]), Bronisława Malinowskiego (przede wszystkim długo niedoceniany tom zbierający jego teoretyczną refleksję o kulturze [2000]).

—
Kulturoznawcza teoria kultury w wydaniu szkoły wrocławskiej nauczana była w specyficznym kontekście teorii wielu dyscyplin szczegółowych. Z opisywanego tu punktu widzenia najbardziej istotne i dostarczające inspiracji były teorie (a raczej systemy pojęciowe i pojedyncze pojęcia) odnoszące się do sztuki

Kulturoznawcza teoria kultury w wydaniu szkoły wrocławskiej nauczana była w specyficznym kontekście teorii wielu dyscyplin szczegółowych. Z opisywanego tu punktu widzenia najbardziej istotne i dostarczające inspiracji były teorie (a raczej systemy pojęciowe i pojedyncze pojęcia) odnoszące się do sztuki. Mam na myśli nie tylko teorię i historię sztuk wizualnych, lecz również teorie literatury, muzyki, teatru czy filmu oraz ogólniej – filozofie sztuki i teorie estetyczne. Przykładem pokazującym, jaki użytek z nich robiłam jest analiza użycia w nich wszystkich pojęcia stylu po to, by dobrze opracować własne ujęcie stylu w kulturze i stylu życia (Fatyga 1989).

Kolejne wielowątkowe źródło inspiracji, zarówno teoretycznych, jak i metodologicznych, to symboliczny interakcjonizm oraz tzw. interpretacyjny paradygmat uprawiania nauk społecznych. Jego wykorzystywanie było jednak trudne z powodu pomijania w wielu szczegółowych koncepcjach pojęcia kultury. Wymagało zatem sprawdzenia, jak tego rodzaju tezy o świecie społecznym i *tricki* w badaniach sprawdzą się, gdy ramowym pojęciem uczyni się właśnie kulturę, a w szczególności żywą kulturę. Tu nasza teoria i metodologia wiele zawdzięczają przede wszystkim Ervingowi Goffmanowi¹, Howardowi Beckerowi (1998), Anzelmowi Straussowi (Glazer, Strauss 2009). Częściowo ten wątek związany jest też z nurtem badań biograficznych, które prędkiej czy później dotyczą kwestii tożsamości jednostkowych i grupowych, funkcjonowania w rolach (i maskach) oraz wielu innych pasjonujących zagadnień, uwarunkowanych bardziej formalnymi problemami, takimi jak np. kwestia budowy wypowiedzi, tworzenia tekstów kultury (nie tylko językowych) czy problematyka kontekstów kulturowych.

—
Nurt postmodernistyczny w naukach o kulturze i w naukach społecznych oddziaływał na kształtowanie się teorii żywej kultury bardziej poprzez opozycję i dyskusję niż przez bezpośredni wpływ

Wreszcie też całego obszernego pola refleksji nad tym, co Charles Morris nazwał *pragmatyką* w swym trójpodziale semiotyki.

Nurt postmodernistyczny w naukach o kulturze i w naukach społecznych oddziaływał na kształtowanie się teorii żywej kultury bardziej poprzez opozycję i dyskusję niż przez bezpośredni wpływ. Ten był wszakże ważny w swym nurcie krytycznym w stosunku do odczytywania klasyki i odsłaniania jej często zideologizowanych na różne sposoby podstaw. Ponadto wiele pojedynczych pomysłów i idei zostało wziętych pod uwagę, jak chociażby twierdzenie

¹ Nie wymieniam konkretnych pozycji, ponieważ ważny dla nas jest cały dorobek publikacyjny tego autora, włącznie z *Analizą ramową*.

Clifforda Geertza, że należy zastanowić się nad metaforyką języka nauk o kulturze, ponieważ na naszych oczach dokonuje się przejście od języka „tłoków i mechanizmów” do np. metaforyki ludycznej (Geertz 2005, s. 36). My staramy się tej nowej metaforyki poszukiwać nie tylko w obszarze gier i zabaw, ale i w teoriach nauk ścisłych i przyrodniczych (inspirujące są tu np.: topologia, fizyczne koncepcje czasu, teorie chaosu, geometrie nieeuklidesowe itd.).

Teoria żywej kultury wiele zawdzięcza też badaniom językoznawczym oraz badaniom z zakresu psychologii i socjologii języka, refleksji aksjologicznej obecnej w różnych dyscyplinach, psychologicznym oraz socjologicznym koncepcjom i badaniom o potrzeb. Lista autorów, których należałoby wymienić jest bardzo długa. By wskazać pewien ważny wątek metarefleksji, wymienię tu tylko jedno nazwisko: Michela Maffesolego, a to ze względu nie tyle na głośną koncepcję nowoplemienności, ile na jego refleksję dotyczącą nowego odczytania sensu klasycznych teorii, przede wszystkim socjologicznych (Maffesoli 2008).

Najbardziej chyba aktualne odniesienia i pola krytycznej recepcji dotyczą nowej polskiej socjologii kultury, którą w moim przekonaniu kształtują przede wszystkim badacze z kręgu Marka Krajewskiego i Tomasza Szlendaka. Zarówno tzw. relacyjna teoria uczestnictwa w kulturze tego pierwszego (Krajewski 2013), jak i błyskotliwe pomysły tego drugiego (Szlendak 2005) oraz wspólna praca nad kilkoma dużymi projektami badawczymi pozwalają stale dyskutować i konfrontować kształt teorii żywej kultury z innymi współczesnymi rodzimymi ujęciami.

HISTORIA POJĘCIA: INSPIRACJE EMPIRYCZNE

Teoria żywej kultury nie jest skończonym projektem teoretycznym (i mam nadzieję, że długo nie będzie). Jest tworem ewoluującym w stałej konfrontacji ze zmienną rzeczywistością kulturalną współczesności. Dlatego też trzeba w tym miejscu chociażby wspomnieć o jej empirycznych źródłach i zakorzenieniach. Musiałam je poniżej uporządkować rozłącznie, jednak w rzeczywistości w jednym raporcie badawczym czy w książce często mieściło się kilka wyróżnionych nurtów².

Pierwszym chronologicznie są badania stylu życia prowadzone na przełomie lat 70. i 80. XX w. przez Zespół Andrzeja Sicińskiego. Miałam szczęście, by dzięki Sicińskiemu być – jak i pozostali młodzi wówczas moi Koledzy – kimś więcej niż tylko wykonawczynią badań terenowych. Wykonawcy byli bowiem pełnoprawnymi członkami Zespołu, mając możliwość udziału również w pracach metodologicznych i w wysiłku teoretyzowania. Całe to niezwykle ważne

Teoria żywej kultury
wiele zawdzięcza
też badaniom
językoznawczym oraz
badaniom z zakresu
psychologii i socjologii
języka, refleksji
aksjologicznej obecnej
w różnych dyscyplinach,
psychologicznym
oraz socjologicznym
koncepcjom i badaniom
potrzeb

Teoria żywej kultury
nie jest skończonym
projektem teoretycznym.
Jest tworem
ewoluującym w stałej
konfrontacji ze zmienną
rzeczywistością
kulturalną
współczesności

2 Por. np.: Fatyga (1999), gdzie starałam się opisać nie tylko ponaddziesięcioletnie badania subkultur, ale także dokładnie przedstawić wszystkie człony podtytułu.

dla antropologii współczesności i dla socjologii kultury przedsięwzięcie jest dobrze udokumentowane, więc nie będę się nim szerzej tu zajmować.

Drugim źródłem zarówno danych empirycznych, jak i inspiracji teoretycznych były – dla mnie osobiście – badania biograficzne, które szczególnie intensywnie prowadziłam w latach 1986–1999. Dotyczyły one zarówno biografii odzwierciedlanych w pamiętnikach i dziennikach, jak i biografii współtworzonych przez badaczy w narracyjnych wywiadach biograficznych i tematycznych. Dzięki nim idea żywej kultury, teoretyczne ujęcia poszczególnych innych pojęć oraz metodologia mogły zyskiwać swój sens oraz mogły być weryfikowane.

Kolejne obfite źródło danych i inspiracji to ilościowe i jakościowe badania młodzieży, prowadzone przeze mnie od 1986 r. we współpracy z wieloma Kolegami. Młodzi ludzie potrafili dostarczyć stałego zajęcia badaczom, a to z tego powodu, iż są niezwykle zmienni, pomijając nawet fakt, że w końcu z młodości nieuchronnie wyrastają. W istocie można wskazać, że to właśnie badając młodzież: miejską, wiejską, starszą i młodszą, subkulturową i tzw. normalną; badając jej stosunek do rodziny, rówieśników, szkoły, instytucji, dorosłości, idei, wartości itd.; odtwarzając jej style życia, profile socjokulturowe, struktury grupowe i ich reprodukcję, testowałam wraz ze współpracownikami większość własnych pomysłów teoretycznych i procedur metodologicznych. To dzięki tym badaniom utwierdziłam się m.in. w przekonaniu, że pojęcie żywej kultury ma sens, natomiast pojęcie kultury wysokiej – tradycyjnie rozumianej – sensu wielkiego nie ma. Te badania pomogły mi sformułować znaczenia wielu pojęć, np. takich jak czas dla siebie, jak indywidualizm egosekurialny; to z tych badań wywodzi się koncept osoby-komunikatu, definicja gier z cierpieniem (*empathiei*) czy przekonanie, iż wartości lepiej rozpatrywać w dynamicznych układach niż jako sztywne hierarchie. Poza tym chyba nigdzie nie widać tak wyraźnie przemocy symbolicznej i jej opłakanych skutków, jak w świecie współczesnych młodych ludzi.

Prowadzone przeze mnie od 1986 r. jakościowe i ilościowe badania języka często w swej przedmiotowej warstwie dotyczyły właśnie młodzieży i studiów biograficznych, chociaż nie tylko, bo zajmowałam się też często dyskursami prasowymi. Te badania przyniosły m.in. duży zbiór metod i technik, za pomocą których można bardzo dokładnie poznawać teksty kultury³. Pisaliśmy o tym wielokrotnie⁴, wielu moich magistrantów i doktorantów rozwijało też te pomysły w swoich pracach na stopnie naukowe, testując je w innych niż tutaj już wymienione subdyscyplinach (por. np. Dudkiewicz 2009; Buchner 2014).

Od paru lat buduję też, wraz ze współpracownikami, własny warsztat metodologiczny badań ikonicznych, opierając się na teoriach sztuk wizualnych i ich metodologiach (o ile te wykraczają poza mniej lub bardziej „głęboki wgląd”, psychologię twórców i subiektywny opis).

Wreszcie trzeba wspomnieć o badaniach kultury współczesnej, zintensyfikowanych, jeśli chodzi o mnie, od 2006 r. Poza badaniami uczestnictwa w kulturze (por. np. Burszta, Fatyga 2011 [2009]; Drozdowski, Fatyga, Filiciak, Krajewski,

3 Nie będę wymieniać wszystkich, ale warto wspomnieć o Inwentarzach JA-MY-ONI, zmodyfikowanych metodach pola semantycznego – np. przez pomiar temperatur emocjonalnych, i Mapach Ich Świata albo piramidzie metafor – metodzie warstwowego zdejmowania metafor z tekstu. Od kilku lat doskonale przechodzi testy empiryczne moja kolejna autorska metoda nazwana od jej pierwszego użycia analizą nagłówków.

4 Ostatnio w zbiorowej pracy pod moją redakcją (Fatyga 2015).

Szlendak 2014; Fatyga, Kietlińska 2016), od 2013 r. rozwijamy szeroko zakrojony program badawczy Fundacji Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza, który nazwaliśmy „Mapą wiedzy i niewiedzy o polskiej kulturze współczesnej”⁵. Staramy się zatem tę mapę zbudować oraz w miarę możliwości zmniejszać na niej obszary niewiedzy. Podstawą teoretyczną jest przede wszystkim powstający powoli i z namysłem, zawarty w *Wielozródłowym słowniku kultury – Słownik teorii żywej kultury* (Fatyga 2013a), który dotąd ma 34 hasła; w tym oczywiście definicję kultury i żywej kultury (do tego wątku powrócę jeszcze pod koniec tekstu).

Inne źródła dla teorii żywej kultury to oczywiście działalność dydaktyczna i ekspercka. Ta pierwsza, zwłaszcza w odniesieniu do pracy z magistrantami i doktorantami, cały czas nie pozwala zapomnieć, jak duże obszary kultury współczesnej są albo w ogóle niezagospodarowane, albo są zagospodarowane przez anachroniczne już dzisiaj podejścia, metodologie i pojęcia. Ta druga – ekspercka – umożliwiła mi i moim współpracownikom poznawanie ludzi i miejsc, gdzie z wiedzy się korzysta oraz oczywiście takich, w których zupełnie się tego nie czyni lub czyni się to w sposób ornamentacyjno-pozorujący. Każde z tych doświadczeń przynosiło jakąś korzyść dla budowania systemu teoretycznego żywej kultury lub dla jej metodologii. Jedno z ciekawszych doświadczeń tego rodzaju wiązało się z zamówioną przez Antoninę Kłoskowską analizą metafor czasu w pamiętnikach starych rolników⁶, inne z raportami o barierach aktywności młodzieży (dla MEN) (Fatyga, Oliwińska, Sińczuch, Zieliński 2005) i stylach życia młodzieży warszawskiej (dla UM miasta stołecznego Warszawy) (Fatyga, Zieliński, współpr. Hupa 2008). Dla jeszcze innej pracy (sprawdzenie warsztatu badacza) motywacji dostarczyły obrazy przyjaciółki, a jeszcze kolejna powstała z potrzeby dyskusji o anachroniczności tradycyjnego spojrzenia na kulturę ludową.

Duże obszary kultury współczesnej są albo w ogóle niezagospodarowane, albo są zagospodarowane przez anachroniczne już dzisiaj podejścia, metodologie i pojęcia

CZYM JEST TERAZ ŻYWA KULTURA

Według zamieszczonej w cytowanym słowniku definicji żywa kultura to wielowymiarowe środowisko (*milieu*) życia jednostek i grup społecznych oraz funkcjonowania instytucji społecznych, w którym zachodzą dynamiczne procesy, rozwijają się praktyki kulturowe, powstają mniej lub bardziej trwałe rezultaty (materialne i niematerialne wytwory) praktyk. Zarówno jednostki, grupy, instytucje, procesy, praktyki, jak i ich wytwory charakteryzują się zróżnicowanym, najczęściej wielowarstwowym i zmiennym nacechowaniem aksjologicznym oraz różnorodnymi, zmiennymi i wielowarstwowymi, najczęściej polisemicznymi, znaczeniami. Można by dodać, że pojęcie to opisuje rzeczywistość kulturalną.

Jednakże pełny sens żywa kultura uzyskuje jedynie w ścisłym kontekście ogólnej definicji kultury, którą sformułowałam po to, by mój (i nasz) sposób rozumienia kultury uwzględnił również te aspekty, które w definicji pierwszego z opisanych pojęć się nie pomieściły. A dla nas jest ważne, że kultura to, najogólniej ujmując,

⁵ Tę świetną nazwę wymyśliła Magdalena Dudkiewicz.

⁶ Analizę wykorzystała Pani Profesor w swojej ostatniej książce – *Kulturze narodowej u korzeni*.

—
Kultura to, najogólniej ujmując, specyficzne środowisko życia człowieka i zarazem federacja subkultur, w której zdecydowanie dominuje kultura popularna – zarówno w sensie ilościowym, jak i jakościowym. Ujęcie to przeczy koncepcjom kultury opartym na idei przemocy symbolicznej, według których dominującą pozycję w danym układzie mają kultury elit (tzw. wysokie)

specyficzne środowisko życia człowieka i zarazem federacja subkultur, w której zdecydowanie dominuje kultura popularna – zarówno w sensie ilościowym, jak i jakościowym. Ujęcie to przeczy koncepcjom kultury opartym na idei przemocy symbolicznej, według których dominującą pozycję w danym układzie mają kultury elit (tzw. wysokie).

Jako środowisko życia pojęcie kultury wiąże się z ideami stabilności i ciągłości. (Chociaż na ogół konkretna kultura jest tylko względnie stabilna i/lub ciągła). W tym ujęciu kultura to przekształcone (nacechowane wartościami i znaczeniami) środowisko przyrodnicze (por. np. hasło *bocage* z WSK – Fatyga 2013b) oraz środowisko społeczne – wytwarzane przez jednostki i grupy, które również oplata zmienna i różnorodna sieć wartości i znaczeń (por. wyżej, uwagi o aksjosemiotycznej teorii kultury).

Jako federacja subkultur kultura cechuje się mozaikowym wręcz zróżnicowaniem, zmiennością i zdolnością do łączenia w ramach doraźnych subkulturowych całości, elementów, które mogą być nawet ze sobą sprzeczne pod względem wartości i/lub znaczeń. Konkretnie subkultury (ludowa, wysoka,

młodzieżowa itp.) zachowują w tym federacyjnym układzie pewną autonomię, dzięki której można je rozróżniać. Są też niszami dla swoistych praktyk kulturalnych. Mimo nierzadko przeciwstawnych trendów działających wewnątrz danej kultury, składające się na nią subkultury pozostają jednak w sieci wzajemnych, dynamicznych i na ogół złożonych relacji: przede wszystkim z subkulturą dominującą oraz z niektórymi innymi subkulturami.

Po tych wyjaśnieniach myślę, że widać ślady historii kształtowania się pojęcia w przytoczonych definicjach. Czy pozostaną one w obecnym kształcie? Na teraz wydają nam się dość zadowolające. Poza tym ciągle widzimy w nich potencjał rozwijający badania empiryczne. Jednocześnie mamy świadomość, że nawet w warstwie słownika pojęć teoria żywej kultury nie jest jeszcze gotowa.

LOS Y POJĘCIA

Niestety, wyrażenie żywa kultura łatwo wpada w ucho i wydaje się tak samo oczywiste, że wielu z tych, którzy o nim słyszeli, uważa zarazem, że świetnie wie, o co chodzi. Są też tacy, którzy zgodnie z opisanym wyżej wzorcem niemożności usiłują wykazać, iż jest to tylko jeszcze jedna kalka z Zachodu⁷, albo przyjaciele, którzy zwracają nam uwagę na pokrewieństwa naszego sposobu myślenia i działania naukowego z innymi ideami, niekoniecznie nawet naukowymi, a np. artystycznymi⁸. Są też rozsądni zwolennicy i rozsądni oraz nierozsądni przeciwnicy naszego podejścia do kultury. Trochę się boję, gdy pojęciem tym slangowo zaczynają się posługiwać urzędnicy od kultury, bo jestem przekonana, że nie znają literatury, którą – przecież tylko częściowo, jako pojedyncze wskazówki – wymieniłam wyżej.

7 Por. np. pojęcie żywej kultury Ann Gray (2002). Sama pierwszy raz użyłam pojęcia żywa kultura w 2000 r., nie znając pracy Gray.

8 Ryszard Michalski zwrócił nam uwagę i przypomniał koncepcje Petera Brooka.

Trochę też jestem zdegustowana, gdy w podobny sposób zaczynają się zachowywać koledzy ze środowiska akademickiego. Wyrażenie żywa kultura, chociaż może brzmieć jak sezonowy *szlagwort*, dla mnie i dla mojego zespołu jest nazwą ważnego pojęcia wartego badań i studiów.

BIBLIOGRAFIA

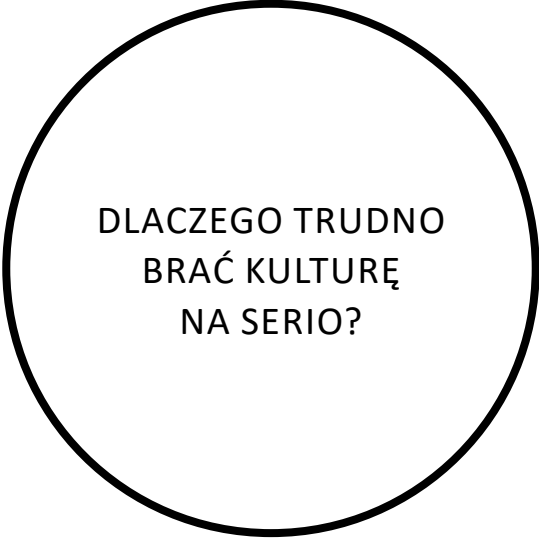
- Becker, H. (1998). *Tricks of Trade: How to Think about Your Research While You're Doing It*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (2006). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej* (tłum. P. Biłos). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Buchner, A. (2014). Sanktuarium w polskim krajobrazie religijnym. Interdyscyplinarna analiza wybranych centrów kultury w Polsce, niepublikowana rozprawa doktorska, obroniona w ISNS UW 11 czerwca 2014 r.
- Burszta, W., Fatyga, B. (red.) (2011). *Kultura miejska w Polsce z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Czarnowski, S. (1956). *Dzieła* (oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski), 5 t. Warszawa: PWN.
- Drozdowski, R., Fatyga, B., Filiciak, M., Krajewski, M., Szlendak, T. (2014). *Praktyki kulturalne Polaków*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Dudkiewicz, M. (2009). *Technokraci dobroczynności. Samoświadomość społeczna pracowników organizacji pozarządowych*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fatyga, B. (1989). Teoretyczne koncepcje stylu życia w polskich badaniach socjologicznych, niepublikowana praca doktorska, Warszawa: IFiS PAN (dostęp: 5.03.2018).
- Fatyga, B. (1999). *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*. Warszawa: ISNS UW.
- Fatyga, B. (2009). *Szkic o konsumpcyjnym stylu życia i rzeczach jako dobrach kultury*. W: P. Gliński, A. Kościański, Siciński i socjologia (s. 148–159). Warszawa: IFiS PAN.
- Fatyga, B. (2011). *Praktyki kulturalne*. W: *Wielozródłowy słownik kultury: Słownik teorii żywej kultury*. <http://ozkultura.pl/wpis/153/5> (dostęp: 5.03.2018).
- Fatyga, B. (2013a). *O wielozródłowym słowniku kultury*. *Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza*. <http://ozkultura.pl/o-wielozrodlowym-slowniku> (dostęp: 5.03.2018).
- Fatyga, B. (2013b). *Bocage*. W: *Wielozródłowy słownik kultury: Słownik teorii żywej kultury*. <http://ozkultura.pl/wpisy/422> (dostęp: 5.03.2018).
- Fatyga, B. (2015). *Praktyki badawcze na skrzyżowaniu równoległych dyskursów. Wstępny przegląd zagadnień do analizy kulturalnych dyskursów o kulturze*. W: B. Fatyga (red.), B. Kietlińska, M. Dudkiewicz (współpraca), *Praktyki badawcze* (s. 253–267). Warszawa: ISNS UW.
- Fatyga, B., Kietlińska, B. (2016). *My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo*. Warszawa: Instytut Teatralny. <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/569/publicznosc-2016-my-jestesmy-kulturalna-kolejka-a-nie-zadne-chamstwo-raport> (dostęp: 5.03.2018).
- Fatyga B. (red.), Oliwińska, I., Sińczuch, M., Zieliński, P. (2005). *Biała księga młodzieży polskiej, t. 2: Dwie prawdy o aktywności. Uwarunkowania i możliwości działania młodzieży w środowisku lokalnym w perspektywie polityki młodzieżowej Rady Europy. Raport z badań*. Warszawa: MEN.
- Fatyga, B., Zieliński, P., Hupa, A. (współpr.) (2008). *Warszawskie badanie stylów życia młodzieży. „Narkotyki w kulturze młodzieży miejskiej”. Koncepcja i wyniki badań*. http://www.antropologia.isns.uw.edu.pl/wp-content/uploads/style_zycia_warszawa1.pdf (dostęp: 5.03.2018).
- Geertz, C. (2005). *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*. W: C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej* (tłum. D. Wolska). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Glazer, B., Strauss, A. (2009). *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badania jakościowego*. Kraków: Nomos.
- Gray, A. (2002). *Research Practice for Cultural Studies. Ethnographic Methods and Lived Cultures*. London–Thousand Oaks–New Delhi: Sage Publications.
- Kłóskowska, A. (1980). *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa: PWN.

- Kłoskowska, A. (1981). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Krajewski, M. (2013). W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze. *Kultura i Społeczeństwo*, 1. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-58do83e-fa31-4027-807c-72bb0b1a16a7> (dostęp: 5.03.2018).
- Kroeber, A.L. (1973). *Wartości jako przedmiot badania przyrodniczego*. W: A.L. Kroeber, *Istota kultury* (s. 322–329). Warszawa: PWN.
- Leach, E. (2010). *Kultura i komunikowanie*, wyd. 2. Warszawa: PWN.
- Lévi-Strauss, C. (1970). *Pojęcie struktury w etnologii*. W: C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna* (s. 365–417). Warszawa: PIW.
- Łotman, J., Minc, Z. (1991). *Literatura i mitologia* (tłum. B. Żyłko). *Pamiętnik Literacki*, LXXXII (1). http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82_n1/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n1-s242-260/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n1-s242-260.pdf (dostęp: 5.03.2018)
- Łotman, J., Uspienski, B. (1975). *O semiotycznym mechanizmie kultury*. W: M.R. Mayenowa (red.). *Semiotyka kultury*. Warszawa: PIW.
- Malinowski, B. (2000). *Kultura i jej przemiany*, t. 9. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Maffesoli, M. (2008). *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych* (tłum. M. Bucholc). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mauss, M. (1973). *Szkic o darze*. W: M. Mauss. *Socjologia i antropologia* (s. 211–302). Warszawa: PWN.
- Pietraszko, S. (1983). *O przedmiocie teorii kultury*. W: S. Pietraszko (red.), *Przedmiot i funkcje teorii kultury* (s. 117–140, 189–192). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sapir, E. (1978). *Kultura. Język. Osobowość*. Warszawa: PIW.
- Siciński, A. (1976). *Styl życia – problemy pojęciowe i teoretyczne*. W: A. Siciński (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje* (s. 15–32). Warszawa: PWN.
- Siciński, A. (2002). *Styl życia. Kultura. Wybór*. Warszawa: IFiS PAN.
- Szlendak, T. (2005). *Leniwe maskotki, rekiny na smyczy. W co kultura konsumpcyjna przemieniła mężczyzn i kobiety*. Warszawa: Czarna Owca.
- Tyszka, A. (1971). *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*. Warszawa: PWN.
- Znaniński, F. (1971). *Nauki o kulturze*. Warszawa: PWN.

Living Culture Theory: Sources and Reasons for Its Formation

Abstract: The aim of this article is to present determinants and sources of my original culture theory. The theory derives from interest in contemporary transformations of cultural reality. Its basic concept is the one of living culture.

Keywords: living culture theory, cultural reality, axiosemiotic theory of culture, sociology of culture, semiotics of culture, anthropological sociology of culture, methodology of cultural research, multisource dictionary of culture.



DLACZEGO TRUDNO
BRAĆ KULTURĘ
NA SERIO?

Rafał Drozdowski*

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę pokazania, że najważniejszą przyczyną nieufnego nastawienia do kultury, które stało się udziałem wielu decyzji politycznych i gospodarczych (ale także szerokich kręgów potencjalnych odbiorców oferty kulturalnej), jest współwystępowanie różnych kryteriów legitymizujących kulturę i różnych przypisywanych jej funkcji. Sytuacja ta rodzi liczne napięcia, spośród których najbardziej spektakularne jest oczywiście napięcie między dążeniami do instrumentalizacji kultury a utrzymania i poszerzania jej autonomii.

Być może jedynym sposobem likwidacji tego napięcia jest rezygnacja z myślenia o kulturze jako stymulatorze rozwoju społeczno-gospodarczego i uznanie jej za dobrowolnie ponoszony przez społeczeństwo koszt, który nie musi się zwrócić. Wydaje się, że dopiero przy takim założeniu możliwe staje się demokratyzowanie kultury oraz demokratyzowanie kulturą.

Słowa kluczowe: kultura, rozwój, instrumentalizacja kultury, autonomia kultury, legitymizacja kultury, ewaluacja kultury, kultura jako dobrowolny koszt, demokratyzacja kultury.

Kultura i Rozwój 3(4)/2017
ISSN 2450-212X
doi: 10.7366/KIR.2017.3.4.03

Czy doświadczenia zgromadzone podczas działań podejmowanych w sferze kultury i sztuki da się wykorzystać również w innych obszarach i w innych, pozaartystycznych kontekstach? Czy wszystkie te estetyczne, emocjonalne, społeczne, organizacyjne itd. doświadczenia (lub choć niektóre z nich) mogą zadziałać jako impulsy prorozwojowe? Kiedy? Pod jakimi warunkami?

Zdaję sobie sprawę, że nie uda mi się w tym krótkim artykule odpowiedzieć w satysfakcjonujący sposób na te pytania. Wyznaczam więc sobie zadanie skromniejsze. Spróbuję wskazać kilka dylematów, które dotyczą sfery kultury w działaniu i których najważniejszą przyczyną wydaje się przenikanie się i współwystępowanie różnych porządków aksjonormatywnych i różnych kryteriów legitymizacyjnych. Ujmując to samo w nieco innych słowach, spróbuję wskazać kilka sytuacji, w których kluczowa dla sfery kultury logika autonomii zderza się w szczególnie spektakularny sposób z innymi racjonalnościami: polityczną, ekonomiczną, społeczną, biurokratyczną itd. Dlaczego owe momenty zderzania się różnych logik/różnych racjonalności wydają mi się ważne i godne uwagi? Przede wszystkim dlatego, że najprawdopodobniej to właśnie one rozstrzygają o tym, jak udaje się (lub dlaczego nie udaje się) wykorzystywać kulturę do stymulowania rozwoju.

NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI

Łączenie kultury z rozwojem jest na pierwszy rzut oka bardzo dobrym pomysłem. Po pierwsze, ma szansę uspokoić, a może nawet przekonać do finansowania kultury tę część opinii publicznej, która była dotąd zdania, że wydatki na nią (zwłaszcza tę bardziej kontrowersyjną i niełatwą w odbiorze) to w dzisiejszych polskich realiach społeczno-ekonomicznych czysta fanaberia. Jeśli bowiem kultura może wspierać rozwój, znaczy to, że jest (jednak) do czegoś potrzebna, że mimo swej nieuchwytności może przekładać

Czy doświadczenia zgromadzone podczas działań podejmowanych w sferze kultury i sztuki da się wykorzystać również w innych obszarach i w innych, pozaartystycznych kontekstach?

Jeśli bowiem kultura może wspierać rozwój, znaczy to, że jest (jednak) do czegoś potrzebna, że mimo swej nieuchwytności może przekładać się na konkretne korzyści i że się – koniec końców – jakoś opłaca

* Prof. dr hab. Rafał Drozdowski, Instytut Socjologii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89, 60-568 Poznań, rafdrozd@amu.edu.pl.

Skoro da się mówić o kulturze w kontekście rozwoju i w ścisłym powiązaniu z takimi bądź innymi zadaniami modernizacyjnymi, oznacza to, że można ją wciąż postrzegać jako zasób oraz swego rodzaju „czynnik wytwórczy”

Kłopot w tym, że prezentowanie kultury jako ważnego, niedającego się pominąć czynnika promodernizacyjnego z jednej strony rzeczywiście ją dowartościowuje, z drugiej jednak – skłania do jej instrumentalnego traktowania. W rezultacie coraz trudniej upominać się o te

Coraz trudniej upominać się o te wszystkie działania kulturalne, którym nie da się przypisać jasno określonej użyteczności i które nie tłumaczą się mierzalnymi korzyściami

się na konkretne korzyści i że się – koniec końców – jakoś opłaca. Po drugie, łączenie kultury z rozwojem sugeruje, że kultura jest w dalszym ciągu wyposażona w rozmaite ważne potencje: że jest nadal wystarczająco inspirująca, relacjogenna, urefleksyjniająca itd. Inaczej mówiąc, skoro da się mówić o kulturze w kontekście rozwoju i w ścisłym powiązaniu z takimi bądź innymi zadaniami modernizacyjnymi, oznacza to, że można ją wciąż postrzegać jako zasób oraz swego rodzaju „czynnik wytwórczy”. I po trzecie, łączenie kultury z rozwojem sprawia, że przestajemy patrzeć na rozwój (społeczny, ekonomiczny, cywilizacyjny itd.) jako na zjawisko, które ma wyłącznie technokratyczny charakter. Spleciony z kulturą rozwój ma prawo kojarzyć się już nie tylko z czymś, czym się na chłodno zarządza, lecz również z czymś, co wymaga kreatywności i jest kreowane.

Wszystkie działania kulturalne, którym nie da się przypisać jasno określonej użyteczności i które nie tłumaczą się mierzalnymi korzyściami. Miejsce być może jedynego uczciwego i jedynego sensownego podejścia nakazującego postrzegać kulturę jako centrum dobrowolnie ponoszonych kosztów zajmuje podejście inwestorskie. Wydatki na kulturę mają w nim status lokat bądź – właściwie – inwestycji, które mają się zwrócić (najlepiej szybko i z dużą nawiązką)¹.

MIERZENIE KULTURY

Jeśli nie mamy możliwości lub odwagi traktować kulturę jako centrum kosztów, które zarówno władza, jak i strona społeczna godzą się ponosić bezinteresownie, chcąc nie chcąc musimy zacząć rozglądać się za dowodami na jej mniej lub bardziej prostolinijnie rozumianą opłacalność. W praktyce oznacza to przystąpienie do rozmowy na temat kryteriów oceniania i wartościowania wydarzeń/produkcji/ofert kulturalnych oraz dążenie do wypracowania jakichś schematów ewaluacyjnych.

Reakcje na ów wymóg ewaluowania inicjatyw kulturalnych są oczywiście bardzo różne, zarazem jednak dwie z nich wydają się być najbardziej typowe. Pierwsza traktuje wartościowanie inicjatyw kulturalnych jak zło konieczne. Skoro trzeba to robić – trudno. Ale jeśli już trzeba, starajmy się, aby miary i kryteria ewaluacyjne były możliwie „miękkie” i nieostre. Druga, dokładnie na odwrót – oparta jest na przekonaniu, że procedury ewaluacyjne są tym, co (wreszcie) zdyscyplinuje

¹ Niestety, owa instrumentalizacja kultury oznacza już nie tylko traktowanie kultury jako swoistego wehikułu inwestycyjnego, dzięki któremu przeznaczony na cele kulturalne kapitał zwraca się z nawiązką gdzie indziej, przede wszystkim oczywiście w gospodarce. Coraz częściej oznacza ona także wykorzystywanie kultury do (auto)promocji polityków działających w samorządach lokalnych i lokalnych biznesmenów.

środowisko twórców i animatorów kultury, co sprawi, że zaczną się oni bardziej przejmować odbiorcami oraz społeczną użytecznością własnych poczynań.

W skrajnych przypadkach opieranie się na owych „miękkich” i nieostrych kryteriach ewaluacyjnych jest równoznaczne z grą administracyjną, która ma na celu rozliczyć projekt autoteliczny jako projekt użytkowy. Ta gra ma prawo się nie podobać, ale w gruncie rzeczy sytuacja jest tu dość czysta. Chodzi o to, aby zachować możliwość finansowania ze środków publicznych najbardziej ryzykownych artystycznie/najmniej „społecznie użytecznych” przedsięwzięć. Przeważnie jednak „miękkie” kryteriów oceny służy po prostu wygodzie (zarówno rozliczanych twórców i animatorów kultury, jak i rozliczających ich urzędników). Nieuchronnie prowadzi to nie tylko do odkonkretnienia rozmowy o kulturze i jej funkcjach, ale i do jej infantylizacji. Jak bowiem inaczej nazwać sytuację, gdy po stronie (w ogóle niezoperacjonalizowanych lub zoperacjonalizowanych bardzo zgrubnie) zysków i korzyści wynikających ze zrealizowanych działań wskazuje się np. „uczenie się (przez artystów) współpracy z instytucjami” lub „wzajemne poznawanie się”? W ostatecznym rozrachunku zbyt miękka strategia ewaluacyjna jest demobilizująca: rozleniwia i przyzwyczajają do funkcjonowania w świecie pozornych procedur.

Twarde i pryncypialne podejście do kryteriów ewaluowania inicjatyw i wydarzeń kulturalnych przeważnie oznacza ekonomizację myślenia o kulturze. W swojej najprostszej postaci jest ona równoznaczna z żądaniem „gospodarności” pojmowanej jako redukcja bądź optymalizacja kosztów (dobrze działające instytucje kultury powinny umieć liczyć pieniądze, dobrze pomyślane i dobrze zorganizowane imprezy kulturalne nie mogą być zbyt drogie, a w każdym razie ich koszty muszą być uzasadnione). Oczywiście owo złączenie kultury (polityki/polityk kulturalnych) z ekonomią nie sprowadza się tylko do (skądinąd uzasadnionego) postulatu pilnowania wydatków. Coraz częściej oznacza ono oczekiwanie, aby instytucje kultury nie tylko umiały liczyć i oszczędzać pieniądze, lecz by potrafiły je także zarabiać. Najbardziej jednak wyrafinowany sposób złączenia kultury i ekonomii zakłada, że kultura przemienia się w kapitał kulturowy. Ten zaś jest postrzegany jako ważne aktywo, które da się wycenić i które ma realny wpływ na życie gospodarcze (przyciąga kapitał inwestycyjny, zwiększa innowacyjność, przyspiesza cyrkulację pomysłów biznesowych itd.) (por. Ilczuk 2012; *Ekonomia kultury...* 2010; Załuski 2014).

Mówiąc w skrócie i uproszczeniu, skutkiem pierwszego podejścia do wymogu ewaluacji inicjatyw kulturalnych jest więc przekonanie, że to, co naprawdę ważne w kulturze jest niepoliczalne i sytuuje się między wskaźnikami ewaluacyjnymi. Skutkiem drugiego jest natomiast „zasobowe” podejście do kultury i jej instrumentalizacja, o której była już tu mowa.

W skrajnych przypadkach opieranie się na owych „miękkich” i nieostrych kryteriach ewaluacyjnych jest równoznaczne z grą administracyjną, która ma na celu rozliczyć projekt autoteliczny jako projekt użytkowy

Twarde i pryncypialne podejście do kryteriów ewaluowania inicjatyw i wydarzeń kulturalnych przeważnie oznacza ekonomizację myślenia o kulturze. W swojej najprostszej postaci jest ona równoznaczna z żądaniem „gospodarności” pojmowanej jako redukcja bądź optymalizacja kosztów

W pierwszym przypadku w zasadzie w ogóle nie pojawia się przestrzeń do dyskusji o takich kwestiach, jak wartość ofert kulturalnych, ich średnio- i długofalowe oddziaływanie prorozwojowe lub wykorzystywanie/przenoszenie doświadczeń zdobytych w trakcie realizacji działań artystycznych na inne pola (np. edukacji, samorządu, projektowania partycypacyjnego itp.). Nie pojawia się, ponieważ skoro się zakłada, że oddziaływanie kultury jest niemierzalne, nie ma właściwie jak rozmawiać. W drugim przypadku przestrzeń do rozmowy wydaje się z kolei całkiem duża. I rzeczywiście tak jest. Tyle że tym razem dyskusja siłą rzeczy musi się koncentrować na dość mechanicznie pojmowanej efektywności kultury. Kultura jest oglądana niejako od zewnątrz – poprzez pryzmat jej (faktycznego lub domniemywanego) wpływu na zjawiska, z którymi jest łączona jako ich „czynnik pobudzający” (takie np. jak zaufanie społeczne, przedsiębiorczość, tolerancja i otwartość społeczno-kulturowa, mobilność, kreatywność, aktywność obywatelska itd.). Jeśli więc indeksy zaufania lub przedsiębiorczości idą w górę – wszystko w porządku, kultura „działa”, jeśli stoją w miejscu lub spadają – coś jest z nią „nie tak”. To jednak, jaka jest oferta kulturalna, jak bardzo jest ona „wysoka” lub „niska”, indywidualizująca lub uspołeczniająca, skonwencjonalizowana lub eksperymentalna itd., nie ma samo w sobie większego znaczenia.

PŁYNNNE REGULY GRY

Większość twórców zgadza się z tym, że reguły, które obowiązują na polu sztuki, są specyficzne i „wewnętrzne”. Mówiąc innymi słowy, nie powinno się i wręcz nie da się oceniać praktyk artystycznych za pomocą kryteriów pozaartystycznych

Większość twórców zgadza się z tym, że reguły, które obowiązują na polu sztuki są specyficzne i „wewnętrzne”. Mówiąc innymi słowy, nie powinno się i wręcz nie da się oceniać praktyk artystycznych za pomocą kryteriów pozaartystycznych. Ten pryncypialny i klarowny pogląd gubi jednak swoją pryncypialność i klarowność choćby w przypadku sztuki użytkowej, propagandowej czy sakralnej. Nie sprawdza się także w przypadku sztuki publicznej i sztuki partycypacyjnej. Pozostając już tylko przy dwóch ostatnich przykładach: z jednej strony czysto artystyczna wartość realizacji zaliczających się do sztuki publicznej i partycypacyjnej nie przestaje mieć oczywiście znaczenia. Z drugiej – dla wielu artystów identyfikujących się ze sztuką publiczną i sztuką partycypacyjną wartość artystyczna tego, co robią, wydaje się być (jednak) mniej ważna od takich kwestii, jak relacjogenność, potencjał urefleksyjniający czy motywująco-aktywizujące efekty ich poczynań.

Akceptacja służebności i użytkowego charakteru działań artystycznych przypisujących sobie określone funkcje interwencyjne i krytyczne oznacza automatyczną zgodę na to, że będą one sytuowane (również) na innych polach niż autonomiczne pole sztuki oraz że będą oceniane (również) na podstawie najrozmaitszych kryteriów pozaartystycznych, takich jak oddziaływanie na społeczność lokalną, stopień zgodności z priorytetami rozwojowymi władz samorządowych, trwałość osiągniętych rezultatów itd.

To, że sztuka, która wyznacza sobie konkretne zadania społeczne i godzi się być narzędziem realizacji konkretnych polityk kulturalnych, umiejscawia się (i jest umiejscawiana) równocześnie na wielu różnych polach (także na polu

działań naukowych, edukacyjnych, obywatelskich, politycznych itd.), nie jest samo w sobie żadnym problemem. Nie jest to też już od dawna żadna nadzwyczajna okoliczność². Z sytuacją tą wiąże się jednak pokusa swoistej manipulacji polegającej na wybieraniu sobie przez twórców sztuki publicznej i partycypacyjnej takiego zramowania własnych propozycji artystycznych, które jest dla nich w danym momencie najwygodniejsze. Jeśli propozycje te miały np. integrować, a antagonizują lub jeśli zamiast aktywizować społeczność lokalną spotykają się z obojętnością, zawsze można odtrąbić sukces na innym polu. Można szukać dla nich ratunku, przemianowując je na „sztukę dla sztuki”, „sztukę po prostu” albo zaczynając mówić o nich np. jako o projektach naukowych, eksperymentach socjotechnicznych, nietuzinkowych badaniach opinii społecznej itd.

Owa możliwość łatwego *re-framingu* inicjatyw kulturalnych wyznaczających sobie cele społeczne czyni je praktycznie nieuchwytnymi dla krytyki. To zaś rodzi poczucie rozleniwiającego bezpieczeństwa. Oczywiście nie wszędzie, nie zawsze i nie u wszystkich. Samo to jednak, że da się zmieniać reguły gry podczas gry (bo do tego sprowadza się opisywana sytuacja), może być odbierane jak zaproszenie do oszukiwania.

MNÓSTWO KULTURY

Można powiedzieć – trochę przekornie i sarkastycznie – że dla poprawienia statystyk opisujących kondycję kultury wystarczy poszerzyć jej rozumienie, przechodząc od jej wąskiego do szerokiego ujęcia. Zaliczywszy do kultury nie tylko to, co oferują instytucje kultury (muzea, biblioteki, galerie sztuki, agencje koncertowe itd.), ale również praktycznie wszystko, co uspołecnia i generuje relacje społeczne (zob. Krajewski 2013), stwierdzimy z satysfakcją, że liczba wydarzeń kulturalnych jest imponująca. Szeroka, antropologiczna definicja kultury natychmiast poprawia też wszystkie wskaźniki uczestnictwa w kulturze.

Owo szerokie rozumienie kultury dowartościowuje całe mnóstwo praktyk kulturalnych, które rodzą się i funkcjonują poza instytucjami kultury. Równocześnie jednak wiążą się z nim przynajmniej trzy niebezpieczeństwa. Po pierwsze, przy rozszerzonym ujęciu kultury poprawiające się – siłą rzeczy – statystyki dotyczące życia kulturalnego i uczestnictwa w kulturze mogą skłaniać państwowych i samorządowych decydentów do stałego zmniejszania wydatków na kulturę. Po drugie, szerokie rozumienie kultury zwiększa prawdopodobieństwo zadziałania prawa Kopernika–Greshama; skoro tak wiele i tak bardzo różnorodnych praktyk wolno nam zaliczyć do sfery kultury, aż się prosi, aby – mając możliwość kształtowania

—
To, że sztuka, która wyznacza sobie konkretne zadania społeczne i godzi się być narzędziem realizacji konkretnych polityk kulturalnych, umiejscawia się (i jest umiejscawiana) równocześnie na wielu różnych polach (także na polu działań naukowych, edukacyjnych, obywatelskich, politycznych itd.), nie jest samo w sobie żadnym problemem

—
Można powiedzieć – trochę przekornie i sarkastycznie – że dla poprawienia statystyk opisujących kondycję kultury wystarczy poszerzyć jej rozumienie, przechodząc od jej wąskiego do szerokiego ujęcia

2 Dobrym przykładem rosnącej akceptacji przepuszczalności granic autonomicznych porządków jest *art-based research* – zob. np. Kosińska 2016; Kluszczyński 2011.

—

Nie wolno,
a przynajmniej
nie powinno się
wartościować
praktyk kulturalnych:
dzielić kultury na
„wyższą” i „niższą”,
„profesjonalną”
i „amatorską” itd.

—

Podciąganie pod
uczestnictwo
w kulturze praktyk, które
w potocznym odbiorze są
raczej umiejętnościami
lub/i które z uwagi na
swój instrumentalny
charakter są splecione
z życiem codziennym
budzi instynktowny
sprzeciw

polityk kulturalnych – faworyzować te przejawy kultury, które nie wymagają specjalnie dużych nakładów finansowych i które są jednocześnie łatwe w odbiorze. I po trzecie, szerokie rozumienie kultury rodzi pokusę gładzysztowania ofert kulturalnych. Inkluzyjna definicja kultury oznacza, że w jej obrębie znaleźć się musi mnóstwo treści, które nie były wcześniej traktowane jako „prawdziwe” treści kultury (ale np. jako „rozrywka”, „zabawa” itp.), i mnóstwo aktywności, które nie były wcześniej postrzegane jako aktywności „twórcze”. Aby uniknąć niebezpieczeństwa, że owe włączone do „życia kulturalnego” treści i zachowania będą deprecjonowane, najprościej się umówić, że nie wolno, a przynajmniej nie powinno się wartościować praktyk kulturalnych: dzielić kultury na „wyższą” i „niższą”, „profesjonalną” i „amatorską” itd.³

Dwa pierwsze zagrożenia są jak najbardziej realne⁴. Trzecie również, choć chyba w mniejszym stopniu. Głównie dlatego, że owemu gładzysztowaniu ofert kulturalnych i wygodnemu (przede wszystkim dla twórców) powstrzymaniu się od ich wartościowania przeciwni są odbiorcy. Przynajmniej dwa stosunkowo niedawno zrealizowane projekty badawcze (zob. Bachórz i in. 2014; Banaszak i in.) wskazują, że niezależnie od intencji wielu badaczy praktyk kulturalnych, które zmierzają do tego, by nadawać kulturze coraz szersze rozumienie, oddolne oczekiwania i intuicje są inne, znacznie bardziej tradycyjne. Szczególnie zachowawcze jest pojmowanie uczestnictwa w kulturze: uczestniczyć w niej to brać udział w święcie, w wydarzeniu, które wykracza poza sferę codzienności. Podciąganie pod uczestni-

ctwo w kulturze praktyk, które w potocznym odbiorze są raczej umiejętnościami lub/i które z uwagi na swój instrumentalny charakter są splecione z życiem codziennym budzi instynktowny sprzeciw⁵.

3 W ten sposób najważniejsza intencja badaczy, zwolenników szerokiego pojmowania kultury i praktyk kulturalnych: tworzenie warunków dla demokratyzacji kultury oznaczających, że z (siłą rzeczy wartościującej) rozmowy o treściach i praktykach kulturalnych nikt nie powinien być wyłączony, zostaje zinterpretowana jako przyzwolenie na swoisty nihilizm zawieszający wszelkie wartościowanie i wszelkie hierarchie.

4 Z jednej strony można by powiedzieć, że właściwie nie ma powodów, aby obawiać się jakichkolwiek zagrożeń związanych z przejściem od wąskiego do szerokiego rozumienia kultury (i uczestnictwa w kulturze). „Sprawozdawanie” kultury oparte jest bowiem wciąż raczej na finansowo-formalnych niż merytorycznych wskaźnikach, natomiast przyjęte – choćby w badaniach GUS lub Eurostatu – miary uczestnictwa w kulturze są dość tradycyjne. Z drugiej jednak strony jest w zasadzie pewne, że rozszerzone rozumienie takich terminów, jak „wydarzenie kulturalne” czy „uczestnictwo w kulturze” zostanie prędzej czy później odkryte jako *s z a n s a*, która ułatwi (twórcom, organizatorom życia kulturalnego, samorządowcom) wywiązywanie się z obowiązków sprawozdawczych, a życie właściwie wszystkim, ale która zadziała także jako pułapka.

5 Inna rzecz, że ów sprzeciw wobec zrównywania „wysokiej” i „niskiej” kultury i wobec niewartościowania poszczególnych typów uczestnictwa w kulturze jest niewątpliwie w dużej mierze efektem szkolnego habitusu, swobodnego kulturowego treningu, za który odpowiada system edukacji nastawiony raczej na reprodukcję najważniejszych społecznych hierarchii niż na ich problematyzowanie.

NARZUCANIE AGENDY

Okazuje się, że działania artystyczne i paraartystyczne mające służyć aktywizacji (i emancypacji) społeczno-kulturowej dość często odbierane są przez ich nominalnych beneficjentów jako propozycje, które nie wpisują się zbyt dobrze lub nie wpisują się wcale w lokalne potrzeby (zob. Krysiński, Banaś). Być może propozycje te są postrzegane przez społeczności lokalne jako przejawy przedwczesnego i forsowanego odgórnego postmaterializmu⁶. Często problem tkwi jednak w czym innym: „wrzucane” w społeczne mikroświaty interwencje artystyczne witane są przez ich stałych mieszkańców z niechęcią lub wręcz wrogością, ponieważ traktuje się je jako próbę zaburzenia panującego w nich porządku. Autorzy i rzecznicy tych „wrzutek” grają na nie swoim terenie, są „obcy”. Pół biedy, jeśli tylko popełniają gafy i zbyt często udowadniają swoim postępowaniem, że nie rozumieją świata, w który weszli, i że się go nie nauczyli (choć chcieli i prawdopodobnie próbowali). Wtedy jest co najwyżej śmiesznie. Gorzej, jeśli „grając na wyjeździe”, obdarowują publiczność, do której kierują swój przekaz, swoistym poczuciem wyższości, komunikując jej mniej lub bardziej otwarcie, że „powinna się zmienić”, że „wiedzą, jak/w co powinna się zmienić”, oraz że „wiedzą, co należy zrobić, aby ta zmiana nastąpiła”.

Oczywiście można wskazać też wiele przykładów udanych i zaakceptowanych przez szeroką publiczność interwencji artystycznych. Na pewno należą do nich choćby kalendarz *Jak się uda. Jestem silna* Joanny Wowrzeczki (więcej na temat tej realizacji Wowrzeczka 2012), słynny *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej czy zrealizowany już dość dawno temu, bo w roku 2002, projekt Piotra Jankowskiego zatytułowany *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej* (Stasiuk 2002). Uważniejsza analiza wspomnianych (i wielu innych) realizacji, które bronią się przed zarzutem społecznej zbędności, pokazuje, że ich pozytywny odbiór bardzo ściśle wiąże się z ich następującymi dwoma cechami. Po pierwsze, ich autorzy nie weszli w rolę edukatorów, ale postanowili być raczej cierpliwymi słuchaczami i adwokatami określonych społeczności. Po drugie, większość tych realizacji miała postać swoistych anegdot, które co prawda ingerują w zastany porządek codzienności, lecz tak naprawdę z góry wiadomo, że nie będą w stanie naruszyć jego struktur.

BLASKI I CIENIE PROJEKTYZACJI

Na pierwszy rzut oka polskie życie kulturalne toczy się – w dalszym ciągu – niemal w całości w typowych instytucjach kultury (teatrach, miejskich galeriach, domach kultury itd., finansowanych ze środków publicznych), natomiast narzekania na

„Wrzucane” w społeczne mikroświaty interwencje artystyczne witane są przez ich stałych mieszkańców z niechęcią lub wręcz wrogością, ponieważ traktuje się je jako próbę zaburzenia panującego w nich porządku

6 Owa „odgórna postmaterializacja” dokonuje się w Polsce przede wszystkim za pomocą narzędzi prawnych, które wymuszają na jednostkach określone „promodernizacyjne zachowania”; dobrymi przykładami takich regulacji są „ustawa łańcuchowa” oraz „ustawa śmieciowa”, wymuszająca segregację odpadów. Politykę „odgórnej postmaterializacji” można przedstawiać (i przedstawia się) jako rodzaj edukacji społecznej. Równie dobrze jednak można ją interpretować jako nowy rodzaj przemocy systemowej. O tyle łatwo to robić, że spora część społeczeństwa odbiera politykę „odgórnej postmaterializacji” jako pogwałcenie normalnej codzienności i reguł zdrowego rozsądku. Więcej na temat „odgórnej postmaterializacji” – zob. Drozdowski 2014.

—
Narzekania na projektyzację kultury i sztuki dochodzą głównie ze strony młodych twórców, dopiero rozpoczynających swoje kariery, oraz ze strony artystów, którzy z uwagi na specyfikę swojej pracy zmuszeni są funkcjonować jak *freelancerzy*

—
Postępująca w kulturze projektyzacja ma swoje dobre strony. Sam fakt, że środki finansowe na realizację projektów przyznawane są zazwyczaj w wyniku konkursów, czyni rozdział pieniędzy bardziej transparentnym

projektyzację kultury i sztuki dochodzą głównie ze strony młodych twórców, dopiero rozpoczynających swoje kariery, oraz ze strony artystów, którzy z uwagi na specyfikę swojej pracy zmuszeni są funkcjonować jak *freelancerzy* (w sytuacji takiej znajduje się np. większość literatów i artystów wizualnych). W rzeczywistości jednak raczej mają raczej ci, którzy wskazują, iż życie kulturalne w naszym kraju podąża w stronę coraz większej projektyzacji (zob. Szreder 2016; Graff 2010, s. 19). Coraz więcej wydarzeń kulturalnych (festynów, koncertów, wystaw, konkursów, kampanii edukacyjnych, inicjatyw wydawniczych itd.) zorganizowanych jest w logice projektowej. Oznacza ona m.in. jasne zdefiniowanie początku i końca przedsięwzięcia, jasno określone kryteria jego oceny, jednoznacznie sformułowane prawa i obowiązki tego, kto płaci za projekt, i tego, kto jest jego wykonawcą.

Postępująca w kulturze projektyzacja ma swoje dobre strony. Sam fakt, że środki finansowe na realizację projektów przyznawane są zazwyczaj w wyniku konkursów, czyni rozdział pieniędzy bardziej transparentnym. Na pewno też wymóg rozliczenia projektu dyscyplinuje jego wykonawców. Równocześnie jednak ta sama projektyzacja może się nie podobać przynajmniej z następujących trzech powodów. Po pierwsze, jeszcze bardziej zwiększa poczucie niepewności (reguł gry, statusów). Po drugie, skraca perspektywę temporalną odpowiedzialności zarówno za projekt, jak i – co ważniejsze – za jego beneficjentów⁷. Po trzecie, niekorzystnie zmienia alokację uwagi: w sytuacji, gdy lwią część energii pochłania najpierw zdobycie projektu, następnie pilnowanie, aby jego realizacja przebiegała bez większych odstępstw od

pierwotnego planu, a w końcu jego formalno-finansowe rozliczenie, często brak już sił i czasu na myślenie o tym, co robić, aby ów projekt przebiegał sensownie i pozostawiał po sobie trwałe ślad.

PRÓBA PODSUMOWANIA

Wszystkie sześć wskazanych przeze mnie okoliczności, w których na polu kultury dochodzi do zderzenia różnych racjonalności: różnych miar sukcesu, różnych rodzajów uzasadnień i różnych sposobów myślenia o opłacalności inicjatyw/wydarzeń kulturalnych, łączy jedna wspólna cecha. Wszystkie one sugerują, że polityki kulturalne i administrowanie kulturą skazane jest na niespójność i na „funkcjonalną nieciągłość”. Owa niespójność i „funkcjonalna nieciągłość” są oczywiście

7 Istnieje (dość skądinąd biurokratyczne) pojęcie „trwałości efektów” projektu. Mówiąc w skrócie, po zamkniętym projekcie ma coś pozostać. Trwałe mają być przede wszystkim korzyści/zyski nominalnych jego beneficjentów. Oczywiście jednak często się zdarza, że te korzyści/zyski kończą się wraz z projektem lub niedługo po jego zakończeniu. Nawet jeśli nie jest to problem natury biurokratyczno-formalnej (zazwyczaj nie jest), z pewnością jest to jednak dylemat etyczny. Warto więc pytać o to, w jaki sposób powinna być podtrzymywana (i na czym powinna polegać) więź między realizatorami projektu a jego „odbiorcami”, tymi wszystkimi, którzy mieli na nim skorzystać.

najbardziej widoczne wówczas, gdy dochodzi do podmiany jednej racjonalności (która z takich czy innych powodów okazała się kłopotliwa) na inną, wygodniejszą. Są one jednak widoczne także we wszystkich pozostałych opisanych w tym artykule przypadkach. Włączanie kultury w takie bądź inne „zadania rozwojowe” natychmiast przywodzi na myśl napięcie między autotelicznością a zinstrumentalizowaniem. Dokładnie to samo dzieje się w przypadku procedur ewaluacyjnych: nie byłoby tylu sporów o kryteria ewaluacyjne, gdyby nie wykluczające się założenia normatywne i cele poszczególnych grup interesariuszy zaangażowanych w projekty kulturalne. Dwa kolejne opisane przeze mnie przypadki: przeciwstawianie sobie wąskiego i szerokiego ujęcia kultury oraz dość częsta skłonność twórców do narzucania publiczności własnych hierarchii, pokazują rozmijanie się intencji artystów/ animatorów z intencjami odbiorców. Tam, gdzie pierwsi próbują myśleć inkluzyjnie, drudzy wcale nie wychodzą im w tym myśleniu naprzeciw. Raczej dokonują czegoś w rodzaju dobrowolnej autodeprecjacji i autoekskluzji. Z kolei tam, gdzie odbiorcy oczekują, że będą uważnie słuchani, twórcy występują w roli „edukatorów” i wychowawców, którzy „wiedzą lepiej”. I wreszcie projektyzacja. Jawi się ona – znów – przede wszystkim jako pole starcia orientacji efektywnościowo-rynkowej oraz orientacji na poprawność administracyjno-biurokratyczną z takim myśleniem, w którym system i cały jego porządek instytucjonalny są postrzegane nie tyle jako zbiór szans i możliwości, ile jako zbiór szczelin. Interesujące są tu nie owe szanse i możliwości systemowe, lecz wspomniane szczeliny, w których można się przez jakiś czas przechowywać, próbując jednocześnie robić coś sensownego.

Ostatecznym rezultatem tego, że w sferze kultury zderza się (bardziej chyba spektakularnie niż w innych obszarach) wiele różnych strategii legitymizacyjnych (bo do tego wszystko się koniec końców sprowadza), jest skłonność do niedowierzenia instytucjom kultury, do deprecjonowania ich roli prorozwojowej i do ich marginalizowania – jako nieprzewidywalnych, niesterowalnych, niepotrafiących współpracować itd. Skłonność ta dotyczy zarówno instytucji publicznych (np. samorządów), jak i biznesu.

Jeśli powyższa diagnoza jest trafna, rodzi się oczywiście pytanie, co zrobić, aby propozycje twórców i animatorów kultury (szczególnie te, które sytuują się w obszarze sztuki partycypacyjnej, sztuki publicznej, sztuki *site-specific*) były traktowane życzliwiej i bardziej na serio. Pierwsza odpowiedź, jaka ciśnie się na usta, jest aż nadto spodziewana: jeżeli faktycznie źródłem wszystkich problemów i nieszczęść jest równoczesne występowanie w obrębie instytucji kultury wielu niewspółmiernych i nawzajem nieprzetłumaczalnych racjonalności, powinno się zrobić z tą wielością porządek. Kłopot (a właściwie szczęście) w tym, że byłoby to równoznaczne z niewyobrażalną nadregulacją o trudnych do oszacowania kosztach⁸.

8 Nie zmienia to faktu, że jakaś postać tęsknoty za porządkującą (nad)regulacją wydaje się być immanentną cechą wszystkich nadzorców i egzekutorów polityk kulturalnych – poczynając od resortu kultury, a kończąc na komisjach kultury w radach miast. Ponieważ jednak wymuszanie porządku w polu kultury za pomocą narzędzi administracyjno-biurokratycznych byłoby rzeczywiście czymś horrendalnie kosztownym (zarówno finansowo, jak i organizacyjnie oraz politycznie), owe ciągoty do porządkującej (nad)regulacji przyjmują postać swoistych polityk sektorowych, zostają ograniczone do wybranych obszarów. Dobrym przykładem takiej

—
Pozostaje też ucieczka do przodu: dążenie do zwiększenia liczby owych logik/racjonalności. W praktyce mogłoby to oznaczać orientację na zasadę śmiałej, odważniejszej niż to, z czym mamy do czynienia dzisiaj, inkluzji, która pozwala wejść i uczestniczyć w projektach kulturalnych osobom/grupom traktowanym do tej pory jako intruzi lub pomijanym

Druga odpowiedź też jest w zasadzie spodziewana: należy pozostawić sprawę swojemu biegowi. Wiara w regulacje ustępuje tu miejsca wierze w samoregulacyjność. Obie te odpowiedzi nie mogą jednak satysfakcjonować. Pozostaje więc trzecia (pewnie jeszcze bardziej rozczarowująca swoją trywialnością) odpowiedź „polubowna”: trzeba próbować znaleźć się gdzieś w połowie drogi między pierwszą a drugą opcją. Pozostaje też ucieczka do przodu: dążenie do zwiększenia liczby owych logik/racjonalności. W praktyce mogłoby to oznaczać orientację na zasadę śmiałej, odważniejszej niż to, z czym mamy do czynienia dzisiaj, inkluzji, która pozwala wejść i uczestniczyć w projektach kulturalnych osobom/grupom traktowanym do tej pory jako intruzi lub pomijanym⁹. Z jednej strony byłoby to pewnie równoznaczne z jeszcze większym bałaganem, z drugiej jednak – z włączeniem w przestrzeń społecznej widzialności perspektyw, interesów, wrażliwości, typów wyobraźni itd., które były dotąd (w najlepszym razie) postrzegane jako dystraktory zaburzające funkcjonalny porządek projektów.

Oczywiście sugerowane tu przeze mnie postępowanie oznaczałoby w praktyce dość radykalne odejście od dotychczasowego rozumienia istoty projektów artystycznych/kulturalnych (równające się przejściu od myślenia o nich jako narzędziach interwencji/ingerencji do traktowania ich jako przestrzeni spotkań bądź nawet jako czegoś w rodzaju Habermasowskiej agory). Trudno wyobrazić sobie zmianę, która byłaby bardziej proobywatelska i prorozwojowa. Trudno też jednak wyobrazić sobie zmianę, której prawdopodobieństwo byłoby równie niskie. Narusza ona bowiem zbyt wiele rutyn twórców i animatorów – wymagając od nich, by przeistoczyli się w kogoś w rodzaju pośredników, mediatorów i tłumaczy potrafiących, trochę na wzór wolnej, niezależnej inteligencji, o której pisał Karl Mannheim, sumować partykularne perspektywy poznawcze i występować w roli tłumaczy partykularnych racjonalności.

BIBLIOGRAFIA

- Bachórz, A. i in. (2014). *Punkty styeczne: między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Banaszak, E. i in., *Wrocławskie przemysły kultury w pytaniach i odpowiedziach*. Raport z badań, maszynopis niepublikowany.
- Drozdowski, R. (2014). Polska u progu drugiej fazy modernizacji, czyli jak jednocześnie doganiać i uciekać. *Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny*, 2.
- Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej* (2010). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Graff, A. (2010). Urzędasy, bez serc, bez ducha. *Gazeta Wyborcza*, 4, 19.

sektorowej nadregulacji jest zapowiedziany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego projekt wyprodukowania kilku rodzimych *blockbusterów* mających być narzędziami skuteczniejszej niż dotychczasowa polityki historycznej.

⁹ Przykładem takiego włączającego projektu jest realizowany w porozumieniu z Narodowym Centrum Kultury i z jego środków program wspierania edukacji kulturowej *Bardzo Młoda Kultura*. Więcej na temat wspomnianego programu – NCK 2015.

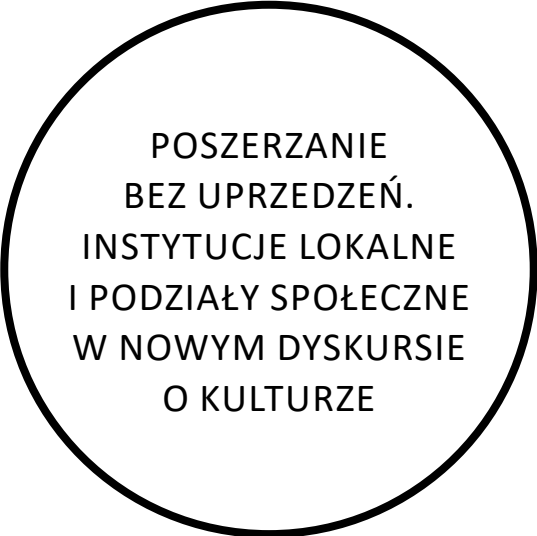
- Ilczuk, D. (2012). *Ekonomika kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kluszczyński, R.W. (2011). *art@science. O związkach między sztuką i nauką*. W: R.W. Kluszczyński (red.), *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej.
- Kosińska, M. (2016). Między metaforą a epifanią. Art. based research, badania jakościowe i teoria sztuki. *Sztuka i Dokumentacja*, 14.
- Krajewski, M. (2013). W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze. *Kultura i Społeczeństwo*, 1.
- Krysiński, D., Banaś, J., Wrocław. Wejście od podwórza. Raport z badań, maszynopis niepublikowany.
- NCK (2015). *O programie*. <http://www.nck.pl/dotacje-i-stypendia/dotacje/programy-dotacyjne-nck/bardzo-młoda-kultura/o-programie> (dostęp: 21.12.2017).
- Stasiuk, A. (tekst) (2002). *Świat. Fotografie dzieci z Jasionki i Krzywej*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Szreder, K. (2016). *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*. Warszawa: Wydawnictwo Bęc Zmiana.
- Wowrzeczka, J. (2012). *Kalendarz Joanny Wowrzeczki „Jak się uda. Jestem silna”*. <http://www.rewiry.lublin.pl/#pg=1623575001967323686&ver=2012> (dostęp: 24.01.2018).
- Załuski, T. (red.) (2014). *Skuteczność sztuki*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Why is Difficult to Take Culture Seriously?

Abstract: The article is an attempt to show that the most important reason for the distrustful attitude to culture, which is the participation of many political and economic decision makers (but also broad circles of potential recipients of cultural offer) is the co-existence of various criteria legitimizing culture and various attributes assigned to it. This situation creates numerous tensions, of which the most spectacular is of course the tension between the pursuit of instrumentalization of culture and striving to maintain and expand its autonomy.

Perhaps the only way to eliminate this tension is to give up thinking about culture as a stimulus for socio-economic development and to recognize it as a voluntary cost borne by society that does not have to pay. It seems that it is only with such an assumption that it becomes possible to democratize of culture and culture democratization.

Keywords: culture, development, instrumentalization of culture, autonomy of culture, legitimization of culture, evaluation of culture, culture as a voluntary cost, democratization of culture.



POSZERZANIE
BEZ UPRZEDZEŃ.
INSTYTUCJE LOKALNE
I PODZIAŁY SPOŁECZNE
W NOWYM DYSKURSIE
O KULTURZE

Przemysław Sadura*

Streszczenie: Rekonstrukcja nowego dyskursu o kulturze, przeprowadzona w pierwszej części artykułu, jest okazją do omówienia najważniejszych wątków i centralnych pojęć debaty toczącej się w ostatnim czasie w Polsce. Następnie omówione są wewnętrzne sprzeczności i słabe punkty programu poszerzania pola kultury. Dotyczą one dwóch wymiarów: pomijania klasowego wymiaru uczestnictwa w kulturze oraz ignorowania roli publicznych instytucji kultury w społecznościach lokalnych. Krytyczna analiza omawianych artykułów i raportów prowadzi do sformułowania programu badawczego uzupełniającego nowe podejście do uczestnictwa w kulturze o etnografię publicznych instytucji kultury oraz badanie klasowego zróżnicowania praktyk kulturowych. Program jest nie tylko omówiony w postaci założeń teoretycznych i metodologicznych, ale też przedstawiony w praktyce na przykładzie prowadzonych przez autora badań terenowych dotyczących organizacji imprez dożynkowych na Warmii.

Słowa kluczowe: praktyki kulturowe, klasy społeczne, instytucje kultury, etnografia instytucji publicznych, „poszerzanie pola kultury”.

POSZERZANIE POLA KULTURY: REKONSTRUKCJA DYSKURSU

Od kilku lat mamy w Polsce do czynienia z transformacją dyskursu na temat kultury, a być może także z istotną zmianą jej pola. Charakter tych zmian wyrażają takie koncepcje, jak „kultura szeroka” (Marcin Skrzypek), „żywa kultura” (Barbara Fatyga), „kultura głęboka” (Krzysztof Czyżewski), „żywe uczestnictwo w kulturze” (Wojtek Kłosowski) czy „poszerzanie pola kultury” (m.in. IKM w Gdańsku).

Najważniejsze składowe „nowego dyskursu” celnie zidentyfikowali autorzy raportu *Punkty styczne* (Bachórz i in. 2014). Jednym z elementów zmiany jest renesans podejść dowartościowujących społeczne i ekonomiczne funkcje kultury (zob. Bachórz, Stachura 2014). Staje się ona wyrafinowanym narzędziem polityki społecznej, służącym aktywizacji i inkluzji środowisk wykluczonych (Kłosowski [red.] 2011, s. 110), mechanizmem promowania zrównoważonego rozwoju (Knaś i in. 2010, s. 13, 14), wzmacniania społeczeństwa obywatelskiego (Diagnoza... 2012, s. 9) i osiągania lepszej jakości życia (Fatyga i in. 2012; Wojarska 2013, s. 21). Akcentuje się jej więziotwórczy i relacyjny charakter (Krajewski 2013; Szlendak 2011, s. 29). Ważnym wątkiem jest „ucodziennienie” kultury przez wyjście poza jej odświętną, autoteliczną wersję i zainteresowanie się takimi aktywnościami, jak: praca, konsumpcja, troska o ciało (por. Burszta i in. 2009; Bachórz i in. 2016). Podkreśla się pluralizację sfery instytucjonalnej – rozumianą jako wprowadzanie do „ekosystemu” podmiotów prywatnych, społecznych i hybrydowych oraz instytucji publicznych odpowiadającymi za inne obszary życia (sport, polityka społeczna). Ostatnim fragmentem tej układanki jest demokratyzacja kultury dowartościowująca te jej praktyki, które mają policentryczny, oddolny i rozproszony charakter.

Warto zauważyć, że społeczne funkcje kultury (w szczególności więziotwórczy, integrujący charakter), również tej rozumianej instytucjonalnie, były dostrzeżone w jej klasycznych koncepcjach oraz w działalności instytucji kultury przed

—
Ważnym wątkiem jest „ucodziennienie” kultury przez wyjście poza jej odświętną, autoteliczną wersję i zainteresowanie się takimi aktywnościami, jak: praca, konsumpcja, troska o ciało

* Dr Przemysław Sadura, Zakład Socjologii Polityki, Instytut Socjologii, Uniwersytet Warszawski, ul. Karowa 18, 00-324 Warszawa, sadurap@is.uw.edu.pl; Fundacja Pole Dialogu, ul. gen. W. Andersa 13 (Stacja Muranów) 00-159 Warszawa.

—
 Mechanizm rynkowy zastąpił państwo w określaniu celów działalności kulturalnej, a jej społeczna doniosłość została zredukowana do zaspokajania potrzeb związanych z czasem wolnym

—
 Program poszerzania pola kultury postuluje demokratyzację kultury, egalitaryzację dostępu i przekroczenie licznych dualizmów formatujących myślenie o niej, np.: nadawca–odbiorca, animator–uczestnik, kultura wysoka–kultura niska

1989 r. Upowszechnianie dostępu do kultury uznawano za narzędzie wprowadzania pożądanych zmian społecznych, w tym emancypacji klas ludowych (zob. Bokszkański 1976; Kłoskowska 1981). W tym okresie powstawały także teorie i programy badawcze wskazywane jako inspiracje teorii żywej kultury (zob. Fatyga 2017): badania stylu życia szkoły Andrzeja Sicińskiego (1976, s. 15–32; 2002), Andrzeja Tyszki (1971), teoria kultury Stanisława Pietraszki (por. np. 1983, s. 117–140, 189–192) itp. W czasie transformacji doszło do „uśpienia” tej tradycji. Przez lata panowała pozorna autonomia tego pola: mechanizm rynkowy zastąpił państwo w określaniu celów działalności kulturalnej, a jej społeczna doniosłość została zredukowana do zaspokajania potrzeb związanych z czasem wolnym. „Nowy dyskurs” można więc interpretować jako powrót tego, co było, choć w zmienionej postaci: otwarcie instytucji na szersze, antropologiczne rozumienie kultury i przywrócenie im – w demokratycznym kontekście – części funkcji zarzuconych w okresie transformacji. To program, z którym trudno się nie zgodzić, choć w swojej obecnej formie wykazuje także tendencje mogące niepokoić.

Program poszerzania pola kultury postuluje demokratyzację kultury, egalitaryzację dostępu i przekroczenie licznych dualizmów formatujących myślenie o niej, np.: nadawca–odbiorca, animator–uczestnik, kultura wysoka–kultura niska. W praktyce bywa tak, że odtwarza stare dychotomie w nowej formie lub wprowadza w ich miejsce inne.

NOWY DYSKURS O KULTURZE A PODZIAŁY SPOŁECZNE

Wielu teoretyków i praktyków działających w nowym paradygmacie deklaruje zainteresowanie osobami dotkniętymi wykluczeniem społecznym i środowiskami defaworyzowanymi oraz prowadzi badania/działania dowartościowujące ich praktyki. Nie towarzyszy temu jednak adekwatne zainteresowanie kulturowym wymiarem mechanizmów stratyfikacyjnych. Jeśli polski dyskurs o kulturze zwraca się ku tym wątkom, czyni to powoli i nieśmiało. W ostatnich latach powstały dwa raporty, w których na poważnie przyjrano się związkom praktyk kulturowych i struktury społecznej: *Praktyki kulturowe klasy ludowej* i *Kulturalna hierarchia* (Bachórz i in. 2016). Pierwszy to propozycja konsekwentnego zastosowania koncepcji klasowych stylów życia opisująca jednak praktyki tylko jednej klasy społecznej i jedynie metodami jakościowymi. Drugi – to pełny przegląd relacji między strukturą społeczną a formami uczestnictwa w kulturze i nieunikający metod ilościowych, ale skupiony na różnicach między bardzo ogólnie zdefiniowanymi grupami (tzn. najczęściej osobami o niskiej i wysokiej pozycji społecznej). To i tak wyjątki. Częściej powstają raporty dotyczące np. uczestnictwa w kulturze ludności wiejskiej, zaznaczające na wstępie, że to raczej pozycja w strukturze społecznej, a nie miejsce zamieszkania różnicuje praktyki, lecz czyniące przedmiotem zainteresowania ten drugi czynnik. Również wśród badaczy „spoza poszerzeniowego paradygmatu”, którzy jednak istotnie nań

wpływają, mało jest prac systematycznie badających związki struktury społecznej i wybranych praktyk kulturowych (Domański 2015), a jeszcze mniej takich, które stosując ilościowe metody, próbują zaproponować nowe interpretacje wychwyconych związków (Cebula 2013a, s. 97–125).

Każda rekonstrukcja grozi zniekształceniem. Nie sposób jednak dyskutować bez pewnych uogólnień czy uproszczeń. Mówiąc o różnych „uchybieniach” zwolenników poszerzeniowego paradygmatu, sięgnę po przykłady szczególnie wyraziste i nie zawsze reprezentatywne nawet dla cytowanych autorów. Nie jest moją intencją absolutyzowanie przywołanych przykładów, lecz raczej zasygnalizowanie pewnych zagrożeń.

Powodów do najprzeróżniejszych uprzedzeń klasowych w obozie „poszerzeniowym” jest wiele. Jedni jego członkowie wykazują swoistą „niechęć” do mówienia o praktykach kulturowych w kategoriach zróżnicowania klasowego (Krajewski 2013, s. 61), inni – skłonność do nadawania niemal paradygmatycznego charakteru tezie o „wszystkożerności”¹ (choć wiele badań krajowych i międzynarodowych dowodzi trwałości podziałów społecznych – Cebula 2013b, s. 111–131). Priorytetem na polu kultury stały się obecnie działania na rzecz zmiany społecznej, praca u podstaw i zaangażowanie w życie lokalnych społeczności. „Jest oczywiste, że tego typu praktyki są odległe od organizowania kolejnych «blaskomiotnych» festiwali, wypełniania tabelki z harmonogramem działania kółek zainteresowań w domu kultury czy zapewniania scenicznej oprawy następnego święta” – czytamy we wprowadzeniu do numeru „Kultury Współczesnej” poświęconego poszerzeniu pola (Kuligowski, Obracht-Prondzynski 2014, s. 13). Jednak brak systematycznego zainteresowania socjogenezą dyspozycji wyznaczających i praktyk składających się na style (nie)uczestnictwa kulturowego społeczności rolniczych, robotniczych i postrobotniczych sprawia, że uważane za „oczywistość” antyfestynowe i antyinstytucjonalne nastawienie nowego programu kultury uderza w podstawowe praktyki kulturowe klas niższych². Skłonność przedstawicieli wyżej wymienionych środowisk społecznych do czynienia z dużych bezpłatnych imprez głównego elementu swojego stylu uczestnictwa, którą można by wywieść z towarzyskości, familiarności, lokalności, praktycyzmu, a wytłumaczyć istnieniem barier społecznych i ekonomicznych, jest utożsamiana z festynizacją, komercjalizacją i banalizacją kultury.

Co złego w festynie i festiwalu? Krytyków kilkudniowych imprez o nazwie Dni Miasta czy Święto Ziemniaka mniej niepokoi drenaż środków przeznaczonych na cykliczne działania edukacyjne i upowszechnieniowe (Smyczek 2014). To można by jeszcze zrozumieć. W niechęci do festiwalizacji odtwarza się – najczęściej w niezamierzony sposób – oficjalnie zarzucony podział na kulturę wysoką i niską.

Priorytetem na polu kultury stały się obecnie działania na rzecz zmiany społecznej, praca u podstaw i zaangażowanie w życie lokalnych społeczności

1 Mówiąc w skrócie, koncepcja ta zakłada, że współcześnie dochodzi do przemieszania hierarchii praktyk kulturowych, a osoby o wyższym statusie społecznym rozszerzają swój repertuar kulturowy o formy tradycyjnie utożsamiane z kulturą niską. Według zwolenników tej koncepcji rewiduje ona dotychczasowe ustalenia dotyczące związku między pozycją społeczną a stylem życia. Zob. Peterson, Kern 1996.

2 O praktykach kulturowych klas niższych oraz o znaczeniu publicznych instytucji kultury dla tych grup obszernie piszą Gdula, Lewicki, Sadura 2015.

—
 W niechęci do festiwalizacji odtwarza się – najczęściej w niezamierzony sposób – oficjalnie zarzucony podział na kulturę wysoką i niską. Przystaje się liczyć fakt, że są to imprezy dające uczestnikom radość i satysfakcję z bycia razem, podkreślające przynależność do lokalnej społeczności itp.

Przystaje się liczyć fakt, że są to imprezy dające uczestnikom radość i satysfakcję z bycia razem, podkreślające przynależność do lokalnej społeczności itp. Są złe, bo „bazują na gotowcach”, „nie wspierają procesu twórczego i eksperymentu”, „z definicji nie mogą być też elitarne i zabiegają o szerokie grono odbiorców” – wylicza Kuligowski, pisząc, że na obronę zasługuje dosłownie kilka dużych imprez, takich jak Off Festival lub Brave Festiwal (Kuligowski 2014, s. 87). W podobny ton wpada niestety inny zaangażowany praktyk i animator Wojciech Kłosowski, mający ogromne doświadczenie w prowadzeniu projektów rewitalizujących obszary zdegradowane kulturowo i społecznie. Rozważając możliwość zastąpienia „instytucji kultury” innym pojęciem, sięga po termin „podmiot kultury”, który ma określać każdego, kto „robi kulturę” w sposób zamierzony i względnie trwały. Niezbyt trafną propozycję wspiera jeszcze gorszym przykładem: „Salon fryzjerski prowadzony przez fryzjera

czującego się dizajnerem-artystą i kreatorem stylu jest bez wątpienia podmiotem kultury. A sąsiedni zakład fryzjerski, gdzie nie ma poczucia wnoszenia wkładu w kulturę – nie jest takim podmiotem” (Kłosowski 2014, s. 93).

Czytelnik niechętnie się odnoszący do powyższych propozycji łatwo mógłby dojść do przekonania, że problem, jaki cytowani autorzy mają zarówno z festynem, jak i niedizajnerskim fryzjerem, polega przede wszystkim na tym, że to oferta nieodpowiadająca bardziej wyrafinowanym gustom samych krytyków. Rzecz jednak nie w tym, a w każdym razie nie przede wszystkim. Nawet jeśli oba powyższe przykłady odczytać życzliwie, jako niezamierzone „potknięcia” autorów, to trudno zaprzeczyć temu, że wskazują one na pewną niekonsekwencję dyskursu poszerzeniowego, który szukając granic tego, co jest „kulturą”, i dokonując pewnych ekskluzji, łatwo może zacząć wspierać wykluczenia będące częścią kwestionowanego *status quo*.

Przedstawię dwa przykłady z własnych badań. W 2016 r. prowadziłem z Anną Kordasiewicz z Ośrodka Badań nad Migracjami Uniwersytetu Warszawskiego badania etnograficzne polskiej społeczności londyńskiego Lewisham³. Głównym przedmiotem naszego działania/badania był Polski Ośrodek w Lewisham (LPC), powstała oddolnie w latach 60. instytucja, której profil działania przypomina do złudzenia to, co robią w Polsce lokalne domy kultury. Podobnie jak one ośrodek miał problem z uczestnictwem Polaków spoza klasy średniej. Okazało się, że jednym z konkurentów dla LPC, w opinii rozmówczyń o niższym kapitale kulturowym, był zlokalizowany po sąsiedzku polski salonik fryzjerski. Prowadziły go nie „dizajnerki”, ale „zwykłe dziewczyny” z polskiej prowincji. Choć nie miały najmniejszego poczucia „wkładu w kulturę”, ich salon dla wielu mieszkańek Lewisham był najważniejszą polską instytucją w dzielnicy (obok LPC i kościoła). Instytucją pozbawioną bariery wejścia, przyciągającą kobiety i mężczyzn – zarówno Polki (o ludowym

3 Polak-Obywatel-Londyńczyk. Aktywizacja obywatelska młodzieży polskiej zagranicą, projekt realizowany przez Ośrodek Badań nad Migracjami UW i Goldsmith University of London, London Borough of Lewisham oraz Lewisham Polish Centre ze środków MSZ.

i średnioklasowym pochodzeniu), jak i przedstawicielki innych grup etnicznych, więzio- i społecznotwórczą, nadającą społeczności „małomiasteczkowy charakter”, podtrzymującą kontakt z językiem, wyznaczającą lokalne trendy modowe, stanowiącą miejsce wymiany plotek i bardziej oficjalnych informacji. Jestem pewien, że Wojciech Kłosowski zgodziłby się „poszerzyć” swoją definicję „podmiotu kultury” tak, aby objąć nią zakład fryzjerski z powyższego przykładu.

W innym projekcie, realizowanym w Domu Kultury Śródmieście⁴, zespół kierowanej przeze mnie organizacji odpowiadał za wdrożenie budżetu obywatelskiego. Działania zostały docenione przez środowisko (m.in. nagroda S3KTOR 2012 dla najlepszej warszawskiej inicjatywy pozarządowej) i przyciągnęły grono zróżnicowane wiekowo, genderowo i etnicznie, ale – mimo naszych wysiłków – nie klasowo. Nagradzającym te działania nie przeszkadzał fakt, który psuł zadowolenie z całego procesu nagradzaniem, że zmiany w budżecie programowym instytucji wprowadzone przez uczestników uszczupliły środki na organizację cyklicznej imprezy masowej w parku Skaryszewskim (prawobrzeżna Warszawa) oraz na występy kabaretowe w Domu Kultury Śródmieście, proponując w to miejsce wprowadzenie warsztatów kulinarnych (obejmujących m.in. sushi i kuchnię wegańską). Nie wątpię, że i Waldemar Kuligowski dostrzegłby w tym przykładzie wykorzystanie antyfestynowych uprzedzeń jako narzędzie walki o klasową dominację w miejskiej przestrzeni.

To, co przytrafiło się mojemu zespołowi, a także cytowanym Kuligowskiemu i Kłosowskiemu, może się przytrafić i innym. Mimo szczerych intencji wielu zwolenników „poszerzonego pola” potrafi przeoczyć kulturowy potencjał nieprawomocnych praktyk kulturowych, gdy okazują się one nieatrakcyjne estetycznie według standardów ich grupy społecznej. Prawdziwym wyzwaniem i poszerzeniem pola kultury byłoby nie tyle „zrywanie z festiwalowością”, ile – postulowane np. przez Filiciaka i Lewickiego (2017) – świadome testowanie granic dopuszczalności odmiennej estetyki, takiej jak np. disco polo.

Mimo szczerych intencji wielu zwolenników „poszerzonego pola” potrafi przeoczyć kulturowy potencjał nieprawomocnych praktyk kulturowych, gdy okazują się one nieatrakcyjne estetycznie według standardów ich grupy społecznej

KULTURA ŻYWA A INSTYTUCJE

Z podobnych powodów na cenzurowym, obok schlebującej „niskim” gustom festiwalowości, znalazły się publiczne instytucje kultury zajmujące się „harmonogramami działania kółek zainteresowań i zapewnianiem oprawy scenicznej imprez masowych”.

Zmiana optyki sprawia, że coraz chętniej bierze się zatem pod uwagę w badaniach nad uczestnictwem w kulturze praktyki oddolne, niekoniecznie takie, które realizowane są w ramach oddziaływań instytucji kultury, ani też które odpowiadają dominującym wizjom „aktywności” i „kreatywności”, wywodzącym się z dyskursu właściwego dla klasy średniej.

4 Lata 2011–2012: Fundacja Pole Dialogu – *Podzielmy się kulturą*. Wdrożenie budżetu obywatelskiego w Domu Kultury Śródmieście (grant Fundacji im. Stefana Batorego).

Tak piszą, przywołując badania/działania Tomasza Rakowskiego, Bachórz i Stachury (2014, s. 19). Cytowani autorzy i tak bardzo dyplomatycznie opisują niechęć wobec oficjalnych instytucji kultury, dominującą w środowisku nadającym rytm współczesnej debacie na temat przemian kultury w Polsce. Środowisku – dodajmy – składającemu się przeważnie z naukowców, artystów i działaczy społecznych spoza świata instytucji kultury (zwłaszcza lokalnych). Oczywiście przekonanie, że „polskie instytucje kultury po 1989 r. nie zostały poddane gruntownej reformie i wciąż hołdują nadawczo-odbiorczemu modelowi elitarystycznej edukacji kulturalnej” (Burszta i in. 2009, s. 47), jest częściowo słuszne. Podobnie jak to, że mogą one stanowić zagrożenie dla „ognisk żywej kultury” (zob. Rakowski [red.] 2013) lub utrwalac „hierarchiczne i anachroniczne relacje, służące budowie państwa narodowego i dystrybuujące określony model kultury” (Jewdokimow 2012, s. 83–94). Jednak cechą nowego dyskursu jest czynienie z tych spostrzeżeń założeń o charakterze paradygmatu.

—

Rola instytucji kultury oraz ocena ich funkcjonowania może zależeć od lokalnego kontekstu, a więc także celów i zadań polityki kulturalnej realizowanej na poziomie lokalnym

Powtórzę raz jeszcze: tworząc kontekst polemiczny, siłą rzeczy sięgam po uproszczenia. Rola instytucji kultury oraz ocena ich funkcjonowania może zależeć od lokalnego kontekstu, a więc także celów i zadań polityki kulturalnej realizowanej na poziomie lokalnym. Być może należałoby przyjąć, że im ośrodek lokalny większy, tym kwestie tu omawiane stają się bardziej złożone i wymagające indywidualnego podejścia w praktycznej analizie. Tak jak w poprzednim podrozdziale nie chodzi mi o sprowadzanie dyskursu poszerzeniowego ani twórczości przywołanych autorów do krytykowanych przykładów, lecz o wskazanie pewnych potencjalnych zagrożeń.

—

W nieco bardziej zniuansowanym oglądzie instytucjonalnego „ekosystemu” kultury wprowadza się kolejny dwubiegunowy podział na instytucje „stare” i „nowe”

W nieco bardziej zniuansowanym oglądzie instytucjonalnego „ekosystemu” kultury wprowadza się kolejny dwubiegunowy podział na instytucje „stare” i „nowe”. „Te pierwsze określa się jako podmioty rządzące się logiką nadawczo-odbiorczą, do których w większym stopniu pasują określenia akcentujące jednokierunkowy przekaz typu *niewielu do wielu*. Z kolei tzw. nowe instytucje kultury [...] w większym stopniu ukonstytuowane zostały przez logikę partycypacji, a ich działanie mieści się w modelu *poszerzeniowym*” (Bachórz, Stachura 2014, s. 22). Nowym najczęściej przypisuje się cechy typowe dla organizacji pozarządowych: elastyczność, innowacyjność, kreatywność, zmienność czy gotowość do testowania rozwiązań (Bachórz, Stachura 2014; Orlik 2014), starym – stagnację, sztywność, hierar-

chiczność (choć można by je, po „pozytywnym przekonotowaniu”, jakiego dokonuje np. Joanna Orlik, określić jako: trwałość, ciągłość i stabilność (zob. Orlik 2014, s. 119). Nie trzeba szczególnej przenikliwości, zwłaszcza jeśli uwzględni się „wielkomięskie skrzywienie” dyskursu poszerzeniowego, o którym wspominają np. Krajewski lub Smyczek, aby przewidzieć, że na listę „nowych instytucji” trafią przede wszystkim duże placówki centralne lub regionalne (Muzeum Powstania Warszawskiego, Polin, Centrum Nauki Kopernik, Filharmonia Olsztyńska itd.), miejskie klubokawiarnie, alternatywne centra kultury prowadzone przez NGO-sy

(organizacje pozarządowe) itd., a na liście „starych instytucji” kurcząca się sieć prowadzonych przez gminy – będące organizatorami znaczącej większości instytucji kultury w kraju – świetlic wiejskich oraz prowincjonalnych bibliotek i domów kultury. Im wszystkim ordynuje się (zwykle bez pogłębionych badań) terapię polegającą na uelastycznieniu, racjonalizacji zatrudnienia, upartycypacyjnieniu procesu tworzenia oferty itd.

Powyższa sytuacja do złudzenia przypomina transformację polskich fabryk opisywaną przez amerykańską etnografkę Elizabeth Dunn (2008). Na przykładzie prywatyzacji zakładów Alima Gerber pokazywała ona, jak wyobrażenia zachodnich menedżerów, przypisujące zakładom posocjalistycznym cechy amerykańskiego fordyzmu, nie pozwalały dostrzec rzeczywistej innowacyjności i kreatywności pracujących tam załóg i nakazywały im poddać zarówno struktury organizacyjne, jak i personel wszystkich szczebli postfordowskiej terapii.

Założenia i uprzedzenia poszerzeniowego dyskursu dotyczącego kultury oraz metody sugerowane w ramach zwrotu działaniowego i jakościowego prowadzą do tworzenia modelu interwencji lub badania, którego podmiotem są artyści, naukowcy lub społecznicy realizujący działania obliczone na wygenerowanie impulsów rozwojowych lub ujawnienie ukrytych potencjałów lokalnych społeczności (Rakowski [red.] 2013; Fatyga, Michalski 2014, s. 295). Działania tego typu realizowane są – najczęściej pozornie (Bachórz, Stachura 2014, s. 20; Skórzyńska, Krajewski 2017)⁵ – poza sferą oddziaływania instytucji publicznych lub w otwartej opozycji do nich. Zainteresowanym diagnozą i opisywaniem pola kulturowego „zaleca się etnografizację badań, przyglądanie się indywidualizowanym formom doświadczania kultury zamiast jego uśrednionemu obrazowi czy wreszcie tworzenie pogłębionych monografii uczestnictwa (*zanurzenia*) w kulturze. Sięganie po metody o charakterze partycypacyjnym, warsztatowym i autoetnograficznym” (Bachórz, Stachura 2014, s. 20; zob. także Skórzyńska, Krajewski 2017). Co znaczące, badania etnograficzne prowadzi się przede wszystkim wśród uczestników wydarzeń kulturalnych, standardowymi ich formami w postaci wywiadów i ankiet obejmując twórców i organizatorów (Knera, Michałowski 2014, s. 23 – o projekcie „Poszerzenie pola kultury. Diagnoza potencjału sektora kultury w Gdańsku”). „Badania etnograficzne, głęboko jakościowe próby uchwycenia konkretnych działań, praktyk i sfer – jak mówi Anna Nacher w dyskusji zorganizowanej przez «Kulturę Współczesną» – przede wszystkim pozwalają na wyjście poza obręb instytucji” (Zmiany w kulturze... 2014, s. 49). Wygląda to trochę tak, jakby w samej instytucji etnografia nie miała czego szukać.

Założenia i uprzedzenia poszerzeniowego dyskursu dotyczącego kultury oraz metody sugerowane w ramach zwrotu działaniowego i jakościowego prowadzą do tworzenia modelu interwencji lub badania, którego podmiotem są artyści, naukowcy lub społecznicy realizujący działania obliczone na wygenerowanie impulsów rozwojowych lub ujawnienie ukrytych potencjałów lokalnych społeczności

5 Wiele działań prowadzonych przez Tomasza Rakowskiego, Ryszarda Michalskiego, Wojciecha Kłossowskiego i innych realizowanych było z pomocą i w przestrzeniach domów kultury, świetlic wiejskich oraz przy wsparciu – nie tylko finansowym – innych instytucji publicznych, np. wojewódzkich instytutów kultury, jak Mazowiecki Instytut Kultury i Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych.

Jasne, że zbiurokratyzowane instytucje nie są atrakcyjnym polem badań etnograficznych, a robota papierkowa jest nudna. „Nic więc dziwnego, że antropolodzy unikają biurokracji jak ognia. Antropologów przyciągają obszary gęste znaczeniowo” zauważa w *Utopii regulaminów* David Graeber (2016, s. 69). Przywołany harmonogram działania kółek zainteresowań w domu kultury wielkiego pola do popisu w tej materii nie daje. Co więc mają badać etnografowie na poszerzonym polu kultury?

„Idzie o te społecznie akceptowane i lokalnie zakorzenione praktyki, których nikt (przynajmniej na razie) nie określa jako kulturalne: tuningowanie samochodów, specjalny sposób wypieku ciast, chałupnicze wytwarzanie maszyn rolniczych” – podpowiadają cytowani już Kuligowski i Obracht-Prondzynski (2014, s. 13).

Zgoda. Problem polega jednak na tym, że kreatywność ludowa wyrażająca się w tworzeniu samoróbek, aranżowaniu siłowni w komórkach i pielęgnowaniu otrzymanych przepisów kulinarnych już dawno jest „uprawomocniona” (rzecz jasna, w środowisku badaczy, a do pewnego stopnia także animatorów kultury, a nie szerszej publiczności). Co więcej, ich odkrywanie nie naraża na znużenie poznawcze, nie zagraża gustom twórców, kulturoznawców i szerszej publiczności, a nawet stwarza okazje do poszukiwania nowych „dystynkcji” i kontynuowania gry w polu. Metodologicznemu programowi badania poszerzonego pola i żywej kultury mogłoby pomóc wyjście poza selektywne badanie najatrakcyjniejszych praktyk lokalnych społeczności (nasuwające podejrzenia o skłonność do ich egzotyzowania), a także uzupełnienie ich opisu rekonstrukcją społecznej genezy stylów życia, których wycinek stanowią, oraz skierowanie narzędzi etnograficznych także w stronę samych instytucji.

Metodologicznemu programowi badania poszerzonego pola i żywej kultury mogłoby pomóc wyjście poza selektywne badanie najatrakcyjniejszych praktyk lokalnych społeczności (nasuwające podejrzenia o skłonność do ich egzotyzowania), a także uzupełnienie ich opisu rekonstrukcją społecznej genezy stylów życia, których wycinek stanowią, oraz skierowanie narzędzi etnograficznych także w stronę samych instytucji

Jednak poszerzanie pola kultury to nie tylko koncept teoretyczny lub agenda badawcza. Ma ono implikacje dotyczące projektowania, wdrażania i ewaluowania polityk publicznych lub – jak ujął to Marek Krajewski (*Zmiany w kulturze...* 2014) – jest wręcz programem politycznym mającym prowadzić do przekształcania rzeczywistości. Można odnieść wrażenie, że wielu uczestników omawianej tu debaty traktuje pole kultury jako sferę autonomiczną w odniesieniu do procesów zachodzących w sferze polityk publicznych. Dlatego rzadko w tej dyskusji pojawia się świadomość, że polityka kulturalna na pewnym poziomie podlega tym samym zmianom co polityka edukacyjna, zdrowotna i inne usługi publiczne. Jej planowanie i implementowanie opiera się na zmieniających się paradygmatach zarządzania publicznego, a w walce o jej kształt ścierają się: tradycyjny i hierarchiczny weberyzm, rynkowy i neoliberalny paradygmat nowego zarządzania publicznego czy sieciowy koncept współzarządzania (*governance*). Poszczególne koncepcje mają właściwą sobie wizję uregulowania każdego z publicznych systemów – od centrum decyzyjnego w Kancelarii Premiera Rady Ministrów po najbardziej lokalną „końcówkę państwa” w postaci biblioteki, przedszkola, lokalnej przychodni i wiejskiej świetlicy. Każda z takich wizji wskazuje inne proporcje między hierarchią a siecią, gdy

licznego, a w walce o jej kształt ścierają się: tradycyjny i hierarchiczny weberyzm, rynkowy i neoliberalny paradygmat nowego zarządzania publicznego czy sieciowy koncept współzarządzania (*governance*). Poszczególne koncepcje mają właściwą sobie wizję uregulowania każdego z publicznych systemów – od centrum decyzyjnego w Kancelarii Premiera Rady Ministrów po najbardziej lokalną „końcówkę państwa” w postaci biblioteki, przedszkola, lokalnej przychodni i wiejskiej świetlicy. Każda z takich wizji wskazuje inne proporcje między hierarchią a siecią, gdy

chodzi o mechanizm regulacyjny, oraz między państwem, rynkiem i instytucjami społeczeństwa obywatelskiego, gdy chodzi o źródła i skalę finansowania. Postulaty dotyczące pożądanego funkcjonowania lokalnych instytucji kultury (uelastycznienie, odchudzenie, upartycypacyjnienie itd.) nie są więc neutralne i mogą skutkować osłabianiem lub nasilaniem różnych negatywnych zjawisk towarzyszących rywalizującym reżimom zarządzania publicznego: deetatyzacją, prekaryzacją, NGOizacją, komercjalizacją, recentralizacją⁶.

CO ROBIĆ? PROPOZYCJE DLA ZWOLENNIKÓW NIEUPRZEDZENIOWEGO POSZERZANIA KULTURY

Powyższa analiza nie jest wyrazem odrzucenia, lecz uznania programu poszerzenia pola kultury. Dlatego chciałbym elementom krytyki nadać jak najbardziej konstruktywny charakter i nie mówić tylko o tym, czego unikać, ale też, co robić. Powyższe rozważania były skomponowane tak, aby na ich podstawie uzupełnić program badań i agendę działań o namysł nad tymi fragmentami rzeczywistości, którym nie poświęcono stosownej uwagi w omawianych artykułach i raportach. Program proponowanych badań empirycznych – na potrzeby tego artykułu – można ograniczyć do kilku postulatów:

- Użycie potencjału badań etnograficznych i interwencji społecznych także w diagnozowaniu roli państwa i publicznych instytucji kultury w kształtowaniu potencjału społeczności lokalnych.
- Wykorzystanie metod badawczych i interwencyjnych dedykowanych żywej kulturze do badania tradycyjnej zinstytucjonalizowanej kultury masowego uczestnictwa.
- Badania/działania nakierowane na dowartościowanie praktyk oddolnych prowadzone w sposób pozwalający na refleksję nad ich socjogenezą i umożliwiające m.in. rekonstrukcję stylów życia grup wyznaczanych przez stratyfikację społeczną.
- Uwzględnienie w warstwie interpretacyjno-rekomendacyjnej napięć wynikających z różnych wizji organizacji kultury jako sfery oddziaływania polityk publicznych.

Mam pełną świadomość, że każdy z tych punktów można potraktować jako pretekst do rozwinięcia stanowiska teoretycznego lub metodologicznego i rozbudować go do rozmiarów osobnego artykułu. Nie mam tutaj na to miejsca i chcę uniknąć dylematu: teoria czy praktyka. Decyduję się więc na krok nietypowy. Nakreślony program omówię nie *explicite*, a *implicite*, jako pretekst do tego wybierając badania, którymi kierowałem w latach 2015–2016⁷:

Dożynki gminne na Warmii badaliśmy dwukrotnie. W 2015 r. była to obserwacja uczestnicząca prowadzona przez dwoje badaczy przez cały czas trwania imprezy. W ciągu pierwszych godzin przybierała także formę działaniową. Jako część zespołu domu kultury zajmowaliśmy się animacją zabaw dziecięcych: „malowanie

6 Problem ten bardziej szczegółowo omawiam na przykładzie systemu edukacyjnego w tekście Sadura 2016 oraz porównawczo w odniesieniu do edukacji i usług opiekuńczych w: Kordasiewicz, Sadura 2017.

7 Badania terenowe prowadziłem z Katarzyną Murawską (IS UW) w ramach projektu Fundacji Pole Dialogu „Z klasą o kulturze” oraz z zespołem studentów IS UW w ramach letniego obozu badawczego. Opis i analiza zebranego wówczas materiału oraz badania uzupełniające przeprowadzone w ramach kierowanego przeze mnie projektu Fundacji Pole Dialogu realizowanego dla Fundacji Wspomagania Wsi w: Sadura i in. 2017.

buziek”, wiązanie balonów, robienie baniek mydlnych itp., oraz prowadziliśmy rekrutację na warsztaty w ramach budżetu obywatelskiego domu kultury. W drugiej części swobodnie uczestniczyliśmy w festynie. W 2016 r. badanie/działanie było prowadzone przez cały tydzień w zespole poszerzonym o grono studentów IS UW. Uczestniczyliśmy w przygotowaniu wieńców dożynkowych w kilku wsiach, zabawy dożynkowej w Białej⁸, w pracach organizacyjnych w domu kultury i urzędzie miasta, w wolnych chwilach przeprowadzając wywiady pogłębione i biograficzne. W trakcie samych dożynek braliśmy aktywny udział w procesji, niosąc współtworzone wieńce, oraz w innych rytuałach poprzedzających zabawę (oraz w niej samej).

Gdyby spojrzeć na dożynki oczami krytyków festynizacji, zobaczylibyśmy skomercjalizowany, sztamkowy i masowy *event*, z założenia wykluczający eksperyment i innowacje. Dożynki od lat organizowane są według sztancy: msza, korowód, zabawy i konkursy, degustacje i występy muzyczne z udziałem lokalnych gwiazd grających disco polo lub *covery* znanych przebojów. Jedyną nowością, i to na skalę powiatu, był rytuał obtańcowania wieńca wykonany po raz pierwszy w historii przez panie z Koła Gospodyń Wiejskich (pomysł zaczerpnięty z YouTube’a – *sic!*). Boisko, na którym odbywała się impreza, zdominowane zostało przez stoiska sponsorów (producentów pasz, nawozów, maszyn), namioty lokalnych instytucji i stowarzyszeń oraz punkty komercyjne: zjeżdźalnię dla dzieci, odpustowe gadżety, budkę z piwem. Wśród uczestników dominują nie miejscowi rolnicy, ale mieszkańcy pobliskiego miasta. Poczęstunek przygotowany przez panie z Uniwersytetu Trzeciego Wieku (średnioklasową organizację założoną przez żonę byłego burmistrza, pomyślaną jako platforma wyborcza i przeciwwaga dla bardziej „ludowych” organizacji seniorskich w gminie) dość wyszukany, ale niezbyt obfity: zupa z pokrzyw i gulasz z jelenia. Najęść się mogą tylko organizatorzy w strzeżonym przez ochronę VIP-roomie zaaranżowanym w pobliskiej remizie. Coraz więcej osób podryguje w takt muzyki. Niektórzy tańczą. Nie zawsze w takt. Im ciemniej, tym straszniej!

Jeśli jednak zdecydujemy się zdjąć „cenzorskie okulary”, pod przeregulowaną, nieoryginalną, festyniarską i skomercjalizowaną skorupą zobaczymy codzienne funkcjonowanie lokalnej społeczności. Więcej nawet. Dostrzeżemy, że ta „skorupa” jest jego integralną częścią. Przestrzeń dożynkowego spektaklu okazuje się ustrukturyzowana według tego samego wzorca, który reguluje codzienne funkcjonowanie społeczności. Na stadionie masowy festyn otwarty dla wszystkich, w stopniu, w jakim ich na to stać (stoiska komercyjne). W remizie impreza VIP-owska, na którą wchodzi się z przepustką organizatora lub „na twarz”.

—

Gdyby spojrzeć na dożynki oczami krytyków festynizacji, zobaczylibyśmy skomercjalizowany, sztamkowy i masowy *event*, z założenia wykluczający eksperyment i innowacje

—

Jeśli jednak zdecydujemy się zdjąć „cenzorskie okulary”, pod przeregulowaną, nieoryginalną, festyniarską i skomercjalizowaną skorupą zobaczymy codzienne funkcjonowanie lokalnej społeczności

8 Wszystkie nazwy miejscowości zmienione w celu zachowania anonimowości.

Dajemy się „wprowadzić” współpracownikom z domu kultury. Tak naprawdę znamy dobrze sołtysa i nie jest to potrzebne, ale ugruntowuje relacje z naszymi „przewodnikami”. Stoły uginają się od jedzenia: swojskie wędliny, sałatki, przekąski, dzik pieczony w całości, bimber w dystrybutorze wody pitnej. Dostają kieliszek. Po – żenującej dla mnie – interwencji sołtysa: „No, co wy, Pan z Warszawy przyjechał!”, okazuje się, że „pod stołem” jest też „wyborowa”. W środku remizy orientuję się, że to nie koniec podziałów. Na tarasie, pod namiotem, trwa impreza z udziałem burmistrza, radnych, najważniejszych urzędników, lokalnych przedsiębiorców i celebrytów (m.in. finalista programu „Rolnik szuka żony”). Na stole to samo co w sali obok plus whisky i cola. Tu już nie ma przepustek. Wiadomo, komu wolno wejść, a komu nie. Szeregowi pracownicy domu kultury nie mają tam czego szukać. „Na jednego” zaprasza mnie urzędnik z burmistrzowskiej świąty (jestem „Panem z Warszawy”, a w ramach projektu współprowadzę z burmistrzem warsztaty). Przez wzgląd na relacje z pracownikami domu kultury szybko wracam na salę główną [notatka z obserwacji PS].

Jadalnia w remizie to przestrzeń zawieszona między tym, co dystynktywne, i tym, co masowe. Późnym wieczorem staje się ona scenerią specyficznych jam session.

Po występach schodzą się tu wszyscy wykonawcy: zespoły ludowe, disco polo, kapele grające rockowe szlagiery, a nawet lokalny zespół heavy metalowy, którego członkowie utrzymują się z przygrywania na weselach. Rodzina Królikowskiego – liderzy lokalnej orkiestry dętej – inicjują spontaniczne śpiewy i przygrywki. Zarzucają przyśpiewki, które podchwytuje cała sala. Do kogo przepiją, ten musi zagrać własny utwór; kiedy grają przyśpiewki, po każdym refrenie na środek koła wychodzi kolejna osoba, która improwizuje zwrotkę. Mieszają się instrumenty, zespoły, style... [notatka z obserwacji PS].

Rok później urząd zdecydował, aby dożynki zorganizowała wieś Biała. Miała na to wpływ strategia polityczna decydentów. W porozumieniu z nową dyrekcją domu kultury urozmaicono repertuar (pojawia się m.in. „poszukujący” zespół trans-bluesowy, mniej jest zespołów discopolowych), ograniczono także liczbę stanowisk komercyjnych. Na wniosek pani sołtys zdemokratyzowano przestrzeń: żadnych stref VIP, poczęstunek w ogólnodostępnych namiotach stojących obok sceny. Efekt?

Przyszło o ponad połowę mniej osób niż w roku poprzednim. [...] Przy występie zespołu trans-bluesowego bawiły się jedynie nasze studentki [sic!] i tak to trwało aż do czasu wejścia na scenę discopolowych „Swojaków”. [...] Jedzenia było mało, bo dużą część po występie zapakowały do toreb seniorki i panie z Koła Gospodyń Wiejskich (podobno organizowały alternatywną imprezę w mieście), część schowano „dla artystów”. Oficjele nie zdecydowali się „bawić” na oczach mieszkańców i cała „strefa VIP” przeniosła się do domu radnego mieszkającego we wsi. Około 21.00 w namiocie pojawili się panowie Królikowscy z orkiestry, którzy rok wcześniej zainicjowali zbiorowe muzykowanie, zajęli stoliki, do których podchodzili tylko ci, którzy i tak zawsze „wchodzili”. Pojawił się alkohol, który rzekomo był od początku. Zaczęło się robić biesiadnie [notatka KM].

Badania imprez dożynkowych w warmińskiej gminie Tarnota dały nam wgląd w sytuację, gdzie instytucje publiczne tworzą okoliczności, w których aktualizuje się tzw. żywa kultura. Trudno powiedzieć, aby była to impreza organizowana oddolnie:

Badania imprez dożynkowych w warmińskiej gminie Tarnota dały nam wgląd w sytuację, gdzie instytucje publiczne tworzą okoliczności, w których aktualizuje się tzw. żywa kultura. Trudno powiedzieć, aby była to impreza organizowana oddolnie

wprawdzie odpowiada za nią sołtys wsi-gospodarza, ale wszystko odbywa się przy ścisłym nadzorze wydziału promocji miasta. Brałem udział w kilku takich roboczych spotkaniach. Ustalano na nich wszystko, ze wzorem zaproszenia włącznie.

Dożynki w badanej gminie odbywają się co do zasady we wsiach rolniczych, a nie popegeerowskich⁹, a więc takich, które mają kościół i odpowiednią infrastrukturę, tzn. plac, gdzie może odbyć się impreza, oraz instytucje typu świetlica lub remiza OSP. Jeszcze w 2008 r. funkcjonowała lista pięciu wsi, które w określonej kolejności przejmowały odpowiedzialność za przygotowanie imprezy, ale od tamtej pory zainteresowanie osłabło. Co roku trzeba kogoś „namówić”, w czym pomagają coraz większe finanse (urząd miasta przeznaczają zwykle dwie trzecie z kilkudziesięciu tysięcy złotych, jakie pochłania organizacja imprezy). Osobne środki przeznaczają się na konkursy: kulinarny i na najładniejszy wieniec dożynkowy. Skromne zasoby lokalnych społeczności oraz specyficzny sposób wartościowania pracy¹⁰ powodują, że proponowane nagrody są wysokie.

[...] *Oni całe rodziny wystawiają: po jednej potrawie tata, mama, dziadek, babcia. To zwiększa szansę na wygraną. Ugotować i tak trzeba, a tu może jeszcze kasa skapnie. W sprzyjających warunkach możesz jakieś cztery stówki wyciągnąć. Na konkurs trafia to, co normalnie na stół. Zdziwiłbyś się. Zupa, pierogi, schabowy (wywiad z urzędniczką J.).*

Za wieńce płaci się więcej: 1100, 900, 500 zł za miejsca na podium oraz wyróżnienia po 300 zł dla każdego, kto wziął udział w konkursie. „Wieńce były zawsze” (tzn. od końca lat 60., kiedy pobliski PGR zorganizował pierwsze dożynki), ale od kilkunastu lat powstają regulaminy konkursów formalizujące ich kryteria.

Tworzymy je na podstawie innych regulaminów dostępnych w internecie oraz zbioru pewnych oczywistości [...], że materiały, z których wykonany jest wieniec, muszą być naturalne, a on sam musi zawierać elementy lokalne, patriotyczne, religijne itp. (wywiad z urzędniczką J.).

Analiza porównawcza udostępnionych przez urząd regulaminów konkursów oraz dostarczonych przez jednego z twórców zdjęć wieńców dożynkowych dowodzą, że jurorskie kryteria mocno wpływają na ewolucję ich formy

Analiza porównawcza udostępnionych przez urząd regulaminów konkursów oraz dostarczonych przez jednego z twórców zdjęć wieńców dożynkowych dowodzą, że jurorskie kryteria mocno wpływają na ewolucję ich formy. Przybywa symboli religijnych (wizerunki JP2, krzyża, Matki Boskiej), narodowych (biało-czerwone wstęgi, godło, Wisła), powstaje także nieznany tu przed 1989 r. (to tzw. ziemie północne – *sic!*) trend kultywowania lokalnej odrębności. Uderzająca jest także zmiana rozmiarów wieńca. Te robione w latach 80. i 90. są o połowę mniejsze niż obecne. Nasi rozmówcy tłumaczą to nieformalnymi wymogami konkursu. Kilka lat temu wieś K. zrobiła „piękny wieniec z orłem”.

Zajął trzecie miejsce na dożynkach powiatowych. Jurorzy mieli powiedzieć, że tylko z powodu małych rozmiarów. Gdyby był większy, miałby pierwsze miejsce. W 2016 r. wieńce były duże: dwa przez całą mszę stały na zewnątrz kościoła, ponieważ nie zmieściły się w jęgu otwartych na oścież drzwiach.

⁹ Jedyny wyjątek to miejscowość Gargajmy kilka lat wcześniej: organizacja dożynek była formą wyemancypowania się mieszkańców, podniesienia rangi i prestiżu miejscowości w całej gminie.

¹⁰ Pytani o wartość wieńca mieszkańcy zwykle liczą tylko to, za co trzeba było zapłacić: kleje, druty, spraye, lakiery. Nie liczą kosztów zboża (ukradzione albo otrzymane), zużytych materiałów niezakupionych na rynku, czasu poświęconego na zaprojektowanie i wykonanie wieńca.

INTERPRETACJA: ŻYWA KULTURA INSTYTUCJI

O dożynkach na Warmii można by napisać całą książkę. Podobnie jak walki kogutów na Bali Clifforda Geertza dają one znakomitą okazję do *gęstych opisów*. Gdyby udało się rozpakować wszystko, co dzieje się w trakcie jednej takiej imprezy, można by w pełni zrozumieć, jak funkcjonuje tamtejsza społeczność: poszczególne elementy działań przygotowawczych i przebiegu wydarzenia kodują kondycję człowieka w późnym kapitalizmie, istotę relacji społecznych, hierarchię i związane z nią style życia, namiętności i interesy. Opis taki byłby jednak znacząco niepełny, gdybyśmy stracili z oczu funkcjonowanie instytucji, nie czytali regulaminów i harmonogramów, a próbowali skupić się tylko na tym, co łatwo uznać za „żywą kulturę”, ujawniającą się między tym, co polityczne, i tym, co komercyjne.

„Dożynki” są wytwarzane w interakcjach zachodzących między państwem, rynkiem i lokalnymi społecznościami. Z jednej strony konkursy dożynkowe nie „psują” tradycji robienia wieńców. One ją podtrzymują. Bez regularnych „wypłat” (nie chodzi tylko o kapitał ekonomiczny, ale także symboliczny: prestiż związany z uznaniem, emocje towarzyszące rywalizacji) odeszłaby ona w niebyt wraz ostatnimi przedstawicielami starszego pokolenia. Na świetlicy w popegeerowskiej miejscowości Lipnice świetlicowa nigdy nie zajmuje się dziećmi. „Odpala” im komputer lub daje piłkę i ma je z głowy. Popołudniami w czasie dyżurów siedzi z koleżankami i układa puzzle („coś trzeba zrobić z rękami”). Dzięki „premier” związanej z konkursem w okresie przeddożynkowym puzzle ustępują miejsca pracom nad wieńcem.

Z drugiej strony nie zachodzi tu proces „skansenizacji”: wieńce stają się przestrzenią projekcji mniej lub bardziej uświadamianych ideologii oraz walk symbolicznych. Nie tylko tych najbardziej oczywistych, jak patriotyzm, katolicyzm, lokalność. Jedną z urzędniczek, z którymi rozmawiałem, krytykowała „komercjalizację” święta plonów i to, że „robi się z tego jeden z wielu festynów”. Przeciwwstawiała temu wizję dożynek „prawdziwych”: „gdzie ludzie wystawialiby swoje własne wyroby: przetwory, pieczywo, smalec, swojską kiełbasę, a nie byłoby tego disco, waty cukrowej i dmuchanych zamków”. To nic innego, jak pewna średnioklasowa opowieść o tym, że ma być autentycznie (czysto i naturalnie). Jednocześnie w miejscowości M. kobiety przy robieniu wieńców celowo ignorują wszystkie regulaminowe wymogi (w 2016 r. była to dwumetrowa baba ze słomy pozbawiona elementów narodowych i religijnych). W przeciwieństwie do innych zespołów nie przygotowują swojego wieńca przez kilka tygodni, ale robią go „na łapu-capu” w ostatnie dwa dni. Mówią, że od lat „olewają konkurs, a 300 zł i tak dostają”. Wieniec zaś przydaje im się na własnych dożynkach sołeckich. Natomiast stanowiąca wyłom w tradycji decyzja o organizacji dożynek gminnych w popegeerowskiej miejscowości K. była elementem walki tej społeczności o symboliczne uznanie wszystkich byłych PGR-ów w gminie.

Obserwacje przeprowadzone w Tarnocie potwierdzają i pogłębiają wnioski, które pojawiły się w raporcie *Praktyki kulturowe klasy ludowej*. Lokalne instytucje kultury

Konkursy dożynkowe nie „psują” tradycji robienia wieńców. One ją podtrzymują

Lokalne instytucje kultury nie są zagrożeniem dla „żywej kultury”, lecz infrastrukturą, która umożliwia tej kulturze kiełkowanie i zapuszczanie korzeni

nie są zagrożeniem dla „żywej kultury”, lecz infrastrukturą, która umożliwia tej kulturze kiełkowanie i zapuszczanie korzeni. Nierzadko najwięcej się tam dzieje, gdy urzędnicy zajmują się „tylko papierkami”. Z zasobów instytucji korzystają chóry i orkiestry dęte, formalne grupy seniorskie i nieformalne grupy młodzieżowe.

Przywykliśmy z nieufnością traktować informacje przedstawicieli lokalnych instytucji o tym, że „ludzie tutaj to nic nie robią i niczym się nie interesują”. Ukuliśmy nawet termin, który to oddaje: „(nie)uczestnictwo w kulturze”. Kiedy tylko usłyszymy takie zdanie na temat lokalnych społeczności, ruszamy w teren i odkrywamy przejawy miejscowej kreatywności, kultury żywej lub wernakularnej. Dlaczego nie możemy zrobić tego z instytucjami i przyjrzeć się temu, co się dzieje, kiedy urzędnicy pozornie nic nie robią? Czemu nie badamy „(nie)aktywności instytucji kultury”?

Zanim zacząłem badania dożynkowe w gminie Tarnota, mój zespół przez ponad rok realizował z tamtejszym domem kultury projekt interwencji socjologicznej prowadzący m.in. do włączenia mieszkańców do współdecydowania o jego ofercie (zob. Sadura i in. 2016, s. 100–118). W tym czasie przeprowadziliśmy mnóstwo badań zarówno etnograficznych instytucji, jak i autoetnograficznych. Ich wyniki każą nam zachować dystans w stosunku do postulatów dotyczących uatrakcyjniania i uelastycznienia działania lokalnych instytucji kultury, przenoszenia doń wzorców działania zaczerpniętych ze świata organizacji pozarządowych itp. W żadnym z domów kultury, z którymi współpracowałem w ciągu ostatnich pięciu lat, nie zaobserwowałem „przerostu zatrudnienia”, żaden nie działał w trybie od ósmej do szesnastej w dni powszednie. Wszystkie były placówkami, w których tylko niewielka część pracowników ma stałe etaty, a większość to współpracownicy kontraktowi. Wszystkie – jeśli tylko zachodziła taka potrzeba – prowadziły swoje działania popołudniami, wieczorami, w niedziele i święta. Wszystkie jednak podlegały i podlegają coraz większej presji na „uelastycznianie” działania, jak gdyby sposób funkcjonowania organizacji pozarządowych na poważnie można uznać za wzór modernizacji instytucji publicznych.

Nowa dyrektor domu kultury w Tarnocie nie ograniczyła się do bluesowych innowacji w programie dożynek. Krótco wyłożyła mi swoje prorozwojowe podejście:

Jesteśmy specyficzną instytucją, bo wiele działań dzieje się tu wieczorami i w weekendy, ale za to do południa nic się nie dzieje. Nic! A jaka instytucja może pozwolić sobie, aby przez pół dnia nic się w niej nie działo? No, niech mi pan powie. Jaka? Musimy coś sprzedawać! (milczenie) Ale, że niby co? Mówił Pan o tym hallu... Nooo...(niepewnie) ...że można by go ocieplić, robiąc tanim kosztem taki quasi-mały gaj dla dzieciaków... że to takie połączenie kultury i sportu nawiązujące do początków hali ludowej (cisza). Można by im sprzedawać bilety! (wywiad z dyrektorem domu kultury w Tarnocie).

Program poszerzania pola kultury może być ważnym czynnikiem stymulującym zmianę społeczną, jednak aby tak się stało, nie powinien tracić z horyzontu perspektywy instytucjonalnej oraz społecznego zróżnicowania gustów kulturowych

Program poszerzania pola kultury może być ważnym czynnikiem stymulującym zmianę społeczną, jednak aby tak się stało, nie powinien tracić z horyzontu perspektywy instytucjonalnej oraz społecznego zróżnicowania gustów kulturowych. Chodzi o to, aby mówiąc, że warta badania (tworzenia/odkrywania) jest kultura poszerzona (żywa/głęboka), nie sugerować, że ta, której widzieć nie chcemy (tradycyjna zinstytucjonalizowana kultura oparta na masowym

uczestnictwie), jest zawężona, płytka i martwa. Pamiętać, by badanie kulturowe (nie)partycypacji zrównoważyć badaniem (nie)aktywności instytucji kultury, a rekomendacje poprzedzić nie tylko uczciwą diagnozą, ale też namysłem nad siłami kształtującymi pole kultury jako jedną ze sfer dostarczania usług publicznych.

BIBLIOGRAFIA

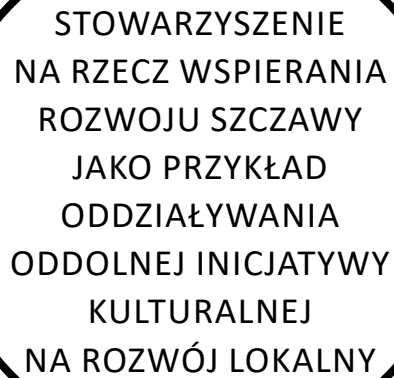
- Bachórz, A. i in. (2014). *Punkty styeczne: między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Bachórz, A. i in. (2016). *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Bachórz, A., Stachura, K. (2014). Socjologia kultury w obliczu „poszerzenia”. W poszukiwaniu języka opisującego kulturę w transformacji. *Kultura Współczesna*, 3.
- Bokszkański, Z. (1976). *Młodzi robotnicy a awans kulturalny*. Warszawa: PWN.
- Burszta, W. i in. (2009). *Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce*. Warszawa: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- Cebula, M. (2013a). Społeczne uwarunkowania gustów i praktyk konsumpcyjnych. Zbieżność pozycji społecznych i stylów życia czy autonomizacja kultury. *Studia Socjologiczne*, 2, s. 97–125.
- Cebula, M. (2013b). Współczesne formy kulturowych różnicowań. Przypadek „wszystkożerności”. *Forum Socjologiczne*, 4, 111–131.
- Diagnoza... (2012). *Diagnoza stanu kultury w Województwie Małopolskim i analiza SWOT. Opracowanie dla Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego*. Kraków: Instytut Badań Strukturalnych.
- Domański, H. i in. (2015). *Wzory jedzenia a struktura społeczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dunn, E. (2008, 2017). *Prywatyzując Polskę: bobofruity, wielki biznes i transformacja pracy*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Fatya, B. (2017). Teoria żywej kultury: źródła i powody jej powstania. *Kultura i Rozwój*, 3(4).
- Fatya, B. i in. (2012). „Kultura pod pochmurnym niebem”. *Dynamiczna diagnoza kultury Warmii i Mazur. Raport i rekomendacje praktyczne*. Olsztyn–Warszawa: Centrum Inicjatyw i Edukacji Kulturalnej.
- Fatya, B., Michalski, R. (red.) (2014). *Kultura ludowa. Teorie, praktyki, polityki*. Warszawa: Instytut Stosowanych Nauk Społecznych.
- Filiciak, M., Lewicki, M. (2017). Wynalezienie poszerzonego pola kultury. *Kultura i Rozwój*, 1 (2).
- Gdula, M., Lewicki, M., Sadura, P. (2015). *Praktyki kulturowe klasy ludowej*. Warszawa: Instytut Studiów Zaawansowanych.
- Graeber, D. (2016). *Utopia regulaminów. O technologii, tępotcie i ukrytych rozkoszach biurokracji*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Jewdokimow, M. (2012). Nowe koncepcje uczestnictwa w kulturze – od władzy symbolicznej do negocjacji i partycypacji. *Zoon Politikon*, 3, 83–94.
- Kłoskowska, A. (1981). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Kłosowski, W. (red.) (2011). *Kierunek kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*. Warszawa: Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki.
- Kłosowski, W. (2014). Zmiana w polu kultury. Z kim się dogadywać i po jakimu. *Kultura Współczesna*, 3.
- Knaś, P. i in. (2010). *Sceny kulturowe a polityki kultury w Małopolsce. Raport z badań eksploracyjnych*. Kraków: Małopolski Instytut Kultury.
- Knera, J., Michałowski, L. (2014). Poszerzenie pola kultury – czym jest i gdzie go szukać? *Kultura Współczesna*, 3.
- Kordasiewicz, A., Sadura, P. (2017). Clash of Public Administration Paradigms in Delegation of Education and Elderly Care Services in a Post-socialist State (Poland). *Public Management Review*, 19 (6), 785–801.

- Krajewski, M. (2013). W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze. *Kultura i Społeczeństwo*, 1.
- Kuligowski, W. (2014). Poszerzanie jako problem: Web 2.0. Idea partycypacji i pole kultury. *Kultura Współczesna*, 3.
- Kuligowski, W., Obracht-Prondzyski, C. (2014). Wprowadzenie, czyli dlaczego o poszerzeniu pola kultury? *Kultura Współczesna*, 3.
- Orlik, J. (2014). Wypowiedź w ramach dyskusji redakcyjnej, *Kultura Współczesna*, 3.
- Peterson, R.A., Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61.
- Pietraszko, S. (1983). *O przedmiocie teorii kultury*. W: S. Pietraszko (red.), *Przedmiot i funkcje teorii kultury* (s. 117–140, 189–192). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Rakowski, T. (red.) (2013). *Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Sadura, P. (2016). Od centralnego planowania do współzarządzania? Polski system edukacji w epoce zmiany paradygmatu administrowania. *Zarządzanie Publiczne*, 1.
- Sadura, P. i in. (2016). Klasa i kultura. Interwencja w klasowy charakter działania instytucji. *Kultura Współczesna*, 4, 100–118.
- Sadura, P. i in. (2017). „Wieś w Polsce 2017: diagnoza i prognoza”. *Raport z badania*. Warszawa: Fundacja Wspomagania Wsi.
- Siciński, A. (1976). *Styl życia – problemy pojęciowe i teoretyczne*. W: A. Siciński (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje* (s. 15–32). Warszawa: PWN.
- Siciński, A. (2002). *Styl życia. Kultura. Wybór*. Warszawa: IFiS PAN.
- Skórzyńska, A., Krajewski, M. (red.) (2017). *Diagnoza w kulturze*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (e-book 2016).
- Smyczek, P. (2014). Kultura a sektor kultury. Czy administracja nadąża za zmianą? *Kultura Współczesna*, 3.
- Szlendak, T. (2011). *Nic? Aktywność kulturalna i czas wolny na wsi i w małych miastach*. W: I. Bukraba-Rylska, W. Burszta (red.), *Stan i różnicowanie kultury wsi i małych miast w Polsce*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Tyszka, A. (1971). *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*. Warszawa: PWN.
- Wojarska, M. (2013). *Poziom rozwoju społeczno-ekonomicznego a aktywność kulturalna w gminach województwa warmińsko-mazurskiego*. Olsztyn: Centrum Inicjatyw i Edukacji Kulturalnej.
- Zmiany w kulturze... (2014). *Zmiany w kulturze. Poszerzanie, zawężanie czy porowatość pola kultury (dyskusja)*. *Kultura Współczesna*, 3.

Widening Without Prejudice. Local Institutions and Social Divisions in the New Discourse on Culture

Abstract: In the first part of the article the reconstruction of a new Polish discourse on culture is presented and the most important topics and central concepts of this debate are carefully discussed. Then, the different internal contradictions and weaknesses of the program of "widening the field of culture" are listed. They concentrated on two major issues: omitting the class dimension of cultural (non)participation and ignoring the role of public cultural institutions in local communities. As a result of critical analysis of the discussed articles and research reports a new program of research on cultural participation is proposed. The new program intends to supplement the discussed approach by setting up methodology of ethnography of public cultural institutions and class differentiation of cultural practices. The program is not only discussed in the form of theoretical and methodological thesis or assumptions but also presented as case study of its implementation in author's field research that was a part of study of harvest events organization in Northern Poland (Warmia).

Keywords: cultural practices, social classes, cultural institutions, ethnography of public institutions, „widening the field of culture”.



STOWARZYSZENIE
NA RZECZ WSPIERANIA
ROZWOJU SZCZAWY
JAKO PRZYKŁAD
ODDZIAŁYWANIA
ODDOLNEJ INICJATYWY
KULTURALNEJ
NA ROZWÓJ LOKALNY

Łukasz Maźnica*

Streszczenie: Tekst jest doniesieniem z badań skoncentrowanych na analizie modelu funkcjonowania Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy – oddolnej inicjatywy, która poprzez projekty kulturalne oddziałuje na rozwój lokalny. Artykuł stanowi studium przypadku, w którym – na podstawie ustaleń z przeprowadzonych badań jakościowych – omawiane są relacje, jakie zachodzą pomiędzy inicjatywami z obszaru kultury społecznej i oddolnej a rozwojem społeczno-gospodarczym. Ważnym elementem opracowania jest także prezentacja tytułowego Stowarzyszenia, jego działalności oraz kontekstu, w jakim funkcjonuje ta organizacja.

Słowa kluczowe: kultura społeczna, rozwój społeczno-gospodarczy, studium przypadku.

WSTĘP

Niniejszy artykuł będzie poświęcony omówieniu dwóch fenomenów, które stały się udziałem Szczawy, niewielkiej miejscowości na południu Małopolski w powiecie limanowskim. Pierwszym z nich jest związek aktywności społecznej i inicjatyw oddolnych z rozwojem społeczno-gospodarczym. Natomiast drugim wpływ, jaki na ów rozwój wywiera kultura i przedsięwzięcia o charakterze kulturalnym. Fenomeny te będą prezentowane przez pryzmat działań, jakie od 2009 r. są podejmowane przez Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy. Wiedza na ich temat była pozyskiwana w bezpośrednich rozmowach z przedstawicielami tej organizacji oraz z młodymi osobami – uczestnikami projektów realizowanych przez Stowarzyszenie. Artykuł wpisuje się w szerszy kontekst badań nad kulturą oddolną, które w 2014 r. zostały zapoczątkowane w Instytucie Studiów Zaawansowanych prowadzonym przez Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego¹.

Punktem wyjścia do studium przypadku Szczawy będzie nakreślenie kontekstu teoretycznego dla realizacji badania, następnie zostanie omówiona specyfika lokalnych uwarunkowań związanych z funkcjonowaniem Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy. W dalszej części tekstu skupię się na prezentacji przywołanej organizacji – przedstawione zostaną okoliczności jej powstania, a na podstawie ustaleń z empirycznych badań jakościowych – związki ze społeczno-gospodarczym „ekosystemem” Szczawy. Całość opracowania zwieńczy omówienie działań Stowarzyszenia, zaprezentowane przede wszystkim na podstawie relacji ludzi, którzy mogą najwięcej na ten temat powiedzieć, tj. osób bezpośrednio zaangażowanych w tworzenie projektów Stowarzyszenia oraz młodych uczestników tych przedsięwzięć. Wypowiedzi te oraz ich analiza pozwolą wskazać, jakie dokładnie mechanizmy powodują, że kultura i aktywność społeczna ma znaczenie, i że owo znaczenie ma także wymiar ekonomiczny.

KULTURA ODDOLNA – IMPULS DLA ROZWOJU LOKALNEGO

Artykuł ma swój szerszy – zakorzeniony w globalnych i krajowych debatach – kontekst. W ostatnich latach na kulturę coraz częściej spogląda się jako na strategiczny

* Mgr Łukasz Mażnica, Wydział Gospodarki i Administracji Publicznej, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, ul. Rakowicka 27, 31-510 Kraków, lukasz.maznica@warsztat.org.pl.

¹ Należy przez to rozumieć, że przypadek Szczawy analizowany był zgodnie z metodologią, która została wypracowana w ramach większego projektu „Kultura i rozwój”. Zwieńczeniem tamtych działań była monografia *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków* (Hausner i in. [red.] 2016).

W ostatnich latach na kulturę coraz częściej spogląda się jako na strategiczny zasób rozwojowy. Jest ona w coraz większym stopniu postrzegana jako katalizator zmian i jeden z głównych czynników wpływających na potencjał rozwojowy na poziomie lokalnym i regionalnym

Kultura może być opisywana „jako jeden z generatorów kapitału społecznego, laboratorium nowych form komunikacji i sposobów wspólnego oraz indywidualnego życia, przedszkole krytycznej samodzielności i kuźnia samoorganizacji”

zasób rozwojowy. Jest ona w coraz większym stopniu postrzegana jako katalizator zmian i jeden z głównych czynników wpływających na potencjał rozwojowy na poziomie lokalnym i regionalnym (Komisja Europejska 2010). Wskazuje się zatem na społeczne i gospodarcze znaczenie kultury, zwracając uwagę na potencjał instytucji i organizacji kulturalnych w zakresie wspierania przez nie procesów związanych z budową kapitału intelektualnego (m.in. Towse 2011), wzmacniającego gospodarkę opartą na wiedzy, czy kapitału społecznego (m.in. Murzyn-Kupisz 2012; Kowalik i in. 2013). Swego rodzaju zwieńczeniem tych dyskusji było ukazanie się (i duża popularność) w Polsce serii wydawniczej Narodowego Centrum Kultury „Kultura się liczy”.

Początkowo ten zarysowany powyżej, ekonomiczny zwrot w stronę kultury i jej gospodarczego znaczenia koncentrował się przede wszystkim na przemysłach kreatywnych czy tzw. klasie kreatywnej. Dominowało zatem produkcyjne, utowarowione postrzeganie kultury i sztuki. Z czasem podejście to zaczęło ulegać zmianie i coraz większy akcent był kładziony na podejście, które dobrze przedstawia Szreder, wskazując, że kultura może być opisywana „jako jeden z generatorów kapitału społecznego, laboratorium nowych form komunikacji i sposobów wspólnego oraz indywidualnego życia, przedszkole krytycznej samodzielności i kuźnia samoorganizacji”. Jak pisze dalej ten sam autor, kulturę można uznać wówczas „za dobro publiczne, do którego dostęp powinien mieć każdy obywatel. Taki model miałby na celu nie prywatyzację kolejnych obszarów ludzkiej twórczości, ale wsparcie sieciowej kreatywności społeczeństwa” (Szreder 2010, s. 42).

W przywołanym kontekście istotnego znaczenia nabiera funkcjonowanie instytucji oraz organizacji kultury. To ta grupa podmiotów determinuje w znacznym stopniu dostęp do kultury na poziomie lokalnym oraz kierunkuje popularne modele jej odbioru i konsumpcji, pełniąc funkcję m.in. przewodnika i kuratora treści. Stąd też istotna wydaje się analiza, w jaki sposób powstają i funkcjonują tego rodzaju podmioty. Szczególnie interesująca jest przy tym obserwacja opisywanych tu procesów, zachodzących na wsiach i w małych miejscowościach. To na tych obszarach podmioty te wydają się mieć do odegrania szczególną rolę społeczną, wynikającą z faktu, że wielokrotnie dostęp do kultury nie jest tam w pełni zapewniony przez władze publiczne (Kowalik i in. 2013).

Niniejszy artykuł będzie stanowił formę odpowiedzi na nakreślone powyżej wyzwanie. Skoncentruję się w nim na opisie: (1) okoliczności powstania, (2) modelu działania oraz (3) społecznego oddziaływania Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy, tj. lokalnej i założonej oddolnie organizacji pozarządowej, która cel – zawarty w nazwie podmiotu – realizuje przede wszystkim poprzez kulturę i sztukę.

SZCZAWA – POTENCJAŁ CZEKAJĄCY NA PEŁNE ODKRYCIE

By nakreślić kontekst działań Stowarzyszenia, należy w kilku punktach odwołać się do historii i lokalnych uwarunkowań społecznych związanych z samą miejscowością. Szczawa to wieś na granicy Gorców i Beskidu Wyspowego. Z racji położenia stanowi punkt startowy dla wycieczek pieszych i rowerowych. Miejscowość ma również duży potencjał wynikający z dziedzictwa przyrodniczego i historycznego. Od początku XX w. w Szczawie znajduje się ujęcie wód mineralnych o właściwościach leczniczych. Ich występowanie stało się inspiracją do rozpoczęcia starań o uzyskanie przez miejscowość statusu uzdrowiska. Dążenia te rozpoczęto w drugiej połowie XX w., niemniej z różnych przyczyn do dziś nie doczekały się skutecznej finalizacji. Kilka lat temu lokalni władarze powrócili do tego pomysłu i na nowo zaangażowali się w proces, którego zwieńczeniem ma być możliwość oficjalnego posługiwania się przez miejscowość nazwą Szczawa-Zdrój.

Lokalne dziedzictwo historyczne jest z kolei związane przede wszystkim z okresem II wojny światowej. Podczas jej trwania Szczawa, a właściwie lasy porastające stoki Gorców, stały się silnym ośrodkiem partyzanckim. Tu powstał i działał pierwszy oddział partyzancki Jana Wąchały „Łazika”, a później Jana Połomskiego „Dęba”. Na terenie Szczawy stacjonował również oddział „Wilka” pod dowództwem Krystyna Więckowskiego „Zawiszy”. W styczniu 1945 r. to właśnie grupy partyzanckie z AK uchroniły Szczawę przed niemiecką pacyfikacją. Współczesną pamiątką po tamtym okresie jest choćby organizowany co roku Odpust Partyzancki czy stary Partyzancki Kościółek.

Dziedzictwo historyczno-przyrodnicze to duży potencjał Szczawy. Natura oraz bogata historia najnowsza czynią to miejsce unikatowym, mającym własne, interesujące doświadczenia historyczne oraz tożsamość. Ta unikatowość to we współczesnym świecie – opierającym się na wyjątkowości i wyróżnianiu się – duży potencjał (szczególnie z punktu widzenia budowania lokalnego wizerunku i marki miejsca). Jest on tym ważniejszy, że miejscowość chce opierać swój przyszły rozwój na ruchu turystycznym. Walory przyrodnicze oraz tożsamość związana z partyzancką przeszłością to silne strony, na których można i należy budować przewagę konkurencyjną² Szczawy wśród innych, okolicznych miejscowości turystycznych. Warto tu jednak zauważyć, że przyroda oraz historia to nie jedyne czynniki, które mogą w pozytywny i opisany powyżej sposób oddziaływać na wskaźniki ruchu turystycznego oraz na rozwój lokalnej gospodarki i społeczności.

Podobny efekt mogą także wywoływać wydarzenia o charakterze społecznym i kulturalnym inicjowane na terenie miejscowości. Turystom oferują one więcej możliwych form interesującego spędzenia czasu wolnego podczas pobytu w danym

Dziedzictwo historyczno-przyrodnicze to duży potencjał Szczawy. Natura oraz bogata historia najnowsza czynią to miejsce unikatowym, mającym własne, interesujące doświadczenia historyczne oraz tożsamość

² Należy przez to rozumieć, że czynniki te mogą pozytywnie oddziaływać na potencjalnych turystów – rozglądających się za miejscem do spędzenia urlopu lub wypoczynku – i kształtować u tej grupy osób chęć do odwiedzenia Szczawy (a nie innej miejscowości o zbliżonym profilu turystycznym) właśnie przez wzgląd na walory zdrowotne lub wyjątkową wojenną historię tego miejsca.

miejscu. Jeszcze większą wartością są one dla mieszkańców, dając im nie tylko perspektywę wartościowego zagospodarowania czasu (poprzez czynny bądź bierny udział w wydarzeniach organizowanych na terenie miejscowości), ale też szansę na budowanie szerokiego ekosystemu społeczno-kulturalnego³ na danym terenie i podnoszenie własnych kompetencji. Świadomość tego rodzaju mechanizmu zdawali się mieć założyciele Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy, dlatego też kiedy w 2009 r. zakładali swoją organizację, to właśnie projekty społeczne i kulturalne uczynili głównym przedmiotem jego działań, trafnie diagnozując, że to one mogą przyczynić się do – obecnego w nazwie organizacji – rozwoju Szczawy.

ZWROT W KIERUNKU KULTURY I AKTYWNOŚCI – DZIAŁANIA STOWARZYSZENIA NA RZECZ WSPIERANIA ROZWOJU SZCZAWY

Historia wspomnianego Stowarzyszenia sięga końca pierwszej dekady XXI w. i wiąże się z dwiema ambicjami towarzyszącymi lokalnej społeczności. Mowa tu – po pierwsze – o utworzeniu w Szczawie uzdrowiska, a po drugie – o wydzieleniu jej z gminy Kamienica i utworzeniu osobnej jednostki administracyjnej na prawach gminy. Obie te rzeczy są zresztą ze sobą mocno powiązane, albowiem pragnienie utworzenia w Szczawie osobnej gminy wynikało w pewnej mierze z faktu, że władze Kamienicy starali się blokować uzdrowiskowe ambicje Szczawy, obawiając

się prawdopodobnie, że bliska lokalizacja uzdrowiska może znacząco ograniczyć rozwój przemysłu i inwestycji na terenie sąsiednich miejscowości, nie zauważając jednocześnie, że status uzdrowiska może być postrzegany także jako szansa i potencjalny impuls rozwojowy.

Stowarzyszenie powołano do życia w 2009 r. Jego cele zostały opracowane przez kilkusobową grupę założycieli na podstawie dokonanych przez nich analiz sytuacji Szczawy oraz jej najważniejszych potrzeb rozwojowych. W kontekście turystyczno-uzdrowiskowych planów miejscowości przyjęto, że niezbędne jest podjęcie działań, które będą ukierunkowane na:

- 1) poszerzenie możliwości uczestnictwa mieszkańców wsi w różnorodnych wydarzeniach (jednorazowych i cyklicznych), które będą się odbywały na terenie Szczawy;
- 2) stworzenie społecznej przestrzeni i infrastruktury,

w ramach której mieszkańcy – szczególnie młode osoby – będą mogli angażować się obywatelsko, budować więź ze swoją małą ojczyzną i zarazem zdobywać pierwsze doświadczenia związane ze wspólnym kształtowaniem społeczeństwa obywatelskiego;

Stowarzyszenie powołano do życia w 2009 r. Jego cele zostały opracowane przez kilkusobową grupę założycieli na podstawie dokonanych przez nich analiz sytuacji Szczawy oraz jej najważniejszych potrzeb rozwojowych

³ Dokładne znaczenie tego pojęcia powinno być łatwiejsze do zrozumienia po lekturze całości tekstu. Szczególnie jego ostatnia część dobrze oddaje szeroki zakres oddziaływania wydarzeń społecznych i kulturalnych na postawy jednostkowe i wspólnotowe, które łącznie składają się na wspomniany w tekście lokalny ekosystem społeczno-kulturalny.

3) podjęcie działań wzmacniających lokalną ofertę edukacyjną o elementy edukacji nieformalnej, szczególnie z zakresu edukacji kulturalnej.

Warto w tym miejscu dodać, że ustalenie powyższych obszarów, stanowiących przedmiot zainteresowania Stowarzyszenia, zbiegło się w czasie ze stopniowym wygaszaniem aktywności na terenie Szczawy Gminnego Ośrodka Kultury, którego siedziba zlokalizowana jest w sąsiedniej Kamienicy. W 2010 r. miała zostać zakończona realizacja ostatniego dużego wydarzenia organizowanego przez GOK, jakim był wówczas Przegląd Kół Gospodyń Wiejskich⁴. W efekcie największymi realizowanymi w Szczawie przedsięwzięciami o charakterze społeczno-kulturalnym pozostały wówczas: Przegląd Orkiestr Dętych (wydarzenie współorganizowane przez Orkiestrę Dętą im. św. Floriana w Szczawie, Ochotniczą Straż Pożarną w Szczawie, Akcję Katolicką i Koło Gospodyń Wiejskich), Dziecięcy Festiwal Kolędowy (organizowany przez Akcję Katolicką) oraz Dziecięcy Festiwal „Rozśpiewana Szkoła” (organizowany przez Zespół Szkoły Podstawowej i Gimnazjum w Szczawie). Niewielkiej liczbie dużych wydarzeń towarzyszył także deficyt działań cechujących się mniejszą skalą, ale za to prowadzonych w sposób bardziej regularny i przez to nastawionych na długofalowy efekt.

Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy postanowiło podjąć próbę odpowiedzi na oba wskazane powyżej niedostatki. Uwzględniając wszystkie powyższe obserwacje, przyjęto, że w pierwszym roku funkcjonowania Stowarzyszenie skoncentruje się na projektach kulturalnych. Ich późniejszy sukces zadecydował o tym, że do dziś stanowią one główny obszar działań organizacji. Szybko okazało się bowiem, że członkowie Stowarzyszenia trafnie zakładali przy planowaniu swoich działań, że to ten właśnie rodzaj projektów będzie w stanie przyciągnąć uwagę i zainteresowanie kultywującej tradycje społeczności szczawskiej. Pozwoliło to zbudować zaufanie społeczne do organizacji oraz zapewnić jej lokalną rozpoznawalność. Szybko uzyskano w ten sposób podstawę do późniejszej realizacji projektów wielopłaszczyznowych, uwzględniających wiele wymiarów lokalnego życia społecznego.

W początkowym okresie funkcjonowania Stowarzyszenie przejęło od lokalnego ośrodka kultury rolę kreatora imprez kulturalnych, stanowiących zręb stałej oferty kulturalnej Szczawy. Z czasem weszło także w rolę podmiotu wspierającego organizację już istniejących przedsięwzięć (mowa tu np. o Dziecięcym Festiwalu Kolędowym czy Paradzie Orkiestr Dętych).

Od początku działalności Stowarzyszenie zrealizowało samodzielnie lub współorganizowało łącznie kilkadziesiąt

W początkowym okresie funkcjonowania Stowarzyszenie przejęło od lokalnego ośrodka kultury rolę kreatora imprez kulturalnych, stanowiących zręb stałej oferty kulturalnej Szczawy. Z czasem weszło także w rolę podmiotu wspierającego organizację już istniejących przedsięwzięć

4 Należy podkreślić, że zarówno wówczas, jak i obecnie zdecydowana większość działań podejmowanych przez GOK koncentruje się na folklorze, regionalizmach i lokalnej tradycji. To ważne zagadnienia, ale ich popularność wśród młodzieży jest ograniczona, przez co spora grupa młodych osób nie znajdowała na terenie gminy atrakcyjnej oferty rozwojowej i musiała jej szukać w okolicznych miastach, np. Limanowej czy Starym lub Nowym Sączu.

projektów wpisujących się w nakreślone powyżej jego cele. Na jego ofertę składają się dziś m.in.⁵:

1) Wydarzenia o dużej skali:

- np. „Pożegnanie lata w Szczawie”, czyli największe i autorskie przedsięwzięcie organizacji; wydarzenie jest realizowane co roku od siedmiu lat i każdorazowo gromadzi ok. 400–600 osób (miejscowych i turystów), które są odbiorcami organizowanych wówczas wystaw, kiermaszów czy koncertu z udziałem licznej młodzieży oraz gwiazd (podczas koncertów w ramach „Pożegnania lata w Szczawie” na lokalnej scenie wystąpili m.in. zespół Pod Budą czy zespół Stare Dobre Małżeństwo).

2) Regularne działania edukacyjne:

- uwagę należy poświęcić prowadzonym w sposób ciągły warsztatom muzycznym, w ramach których wykształciły się w ostatnich latach już trzy grupy młodych uczestników zajęć – wokaliści, instrumentalni oraz dzieci; zwieńczeniem prac warsztatowych dla młodzieży rozwijającej w ten sposób swoje umiejętności muzyczne jest publiczny występ podczas „Pożegnania lata w Szczawie”; coroczne warsztaty są prowadzone przez wybitnych muzyków i pedagogów;
- w zależności od możliwości finansowych obok warsztatów muzycznych, Stowarzyszenie stara się oferować młodym mieszkańcom Szczawy także inne zajęcia; w ostatnich latach przeprowadzono m.in. warsztaty ceramiczne, dziennikarskie, taneczne, fotograficzne czy plastyczne (niektóre z nich odbywały się kilkakrotnie).

3) Jednorazowe projekty innego typu:

- Stowarzyszenie podejmuje także liczne przedsięwzięcia o jednorazowym charakterze, korzystając z pomysłów członków organizacji oraz nadarzających się okazji finansowych (np. możliwość pozyskania środków grantowych lub darczyńcy skłonnego sfinansować określony projekt). Do takich przedsięwzięć zaliczyć można np. wydanie albumów promujących i dokumentujących dziedzictwo historyczno-przyrodnicze Szczawy (np. *Szczawa dawniej i dzisiaj*), nagranie i wydanie płyty *Dźwięki Szczawy*, powołanie do życia Archiwum Szczawskiego, gromadzącego archiwalne zdjęcia prezentujące wieś sprzed lat.

Stowarzyszenie finansuje swoje działania z różnych źródeł, opierając się głównie na dotacjach ze środków publicznych

Stowarzyszenie finansuje swoje działania z różnych źródeł, opierając się głównie na dotacjach ze środków publicznych. Te pochodziły dotychczas w znacznej mierze od Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej (wsparcie uzyskiwane w kolejnych naborach konkursu grantowego Fundusz Inicjatyw Obywatelskich) oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego.

⁵ Należy pamiętać, że wymieniono jedynie kilka wybranych inicjatyw podejmowanych przez Stowarzyszenie. Ich pełna lista jest zbyt bogata, by móc ją tutaj zaprezentować.

MAŁA SKALA, DUŻE MOŻLIWOŚCI – JAK DZIAŁANIA LOKALNE MOGĄ ZMIENIAĆ OTOCZENIE SPOŁECZNE I GOSPODARCZE

We wstępie do tego opracowania mowa jest o dwóch fenomenach: relacji przyczynowo-skutkowej, łączącej aktywność obywatelską i rozwój społeczno-gospodarczy, oraz analogicznej zależności wiążącej z rozwojem kulturę i uczestnictwo w kulturze. Postawiono tam dwie tezy. Pierwsza zakładała, że wskazane relacje istnieją. Druga – że Szczawa jest jednym z przykładów, który może to potwierdzać. Jak można to zweryfikować? Najlepiej odwołując się do pogłębionej analizy przedsięwzięć realizowanych przez Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy. Analiza ta zostanie przeprowadzona na podstawie czterech, kolejno zaprezentowanych, socjologicznych kategorii rozwojowych – podmiotowości, wspólnotowości, partycypacyjności oraz podtrzymywalności – poprzez które łatwiej dostrzegalne będą związki małych, lokalnych inicjatyw z budowaniem potencjału rozwojowego⁶.

Podmiotowość

Pierwszą ze wskazanych kategorii jest podmiotowość. Jak wskazują twórcy wykorzystywanej tu metody badawczej, kategoria ta określa „nie tyle stan, ile cały wieloetapowy proces transformacji jednostek i grup, który polega między innymi na przejściu od heteronomicznych do autonomicznych decyzji, wyborów i działań” (Lewicki i in. 2016, s. 84). Należy przez to rozumieć, że podmiotowość (indywidualna i grupowa) budowana jest wszędzie tam, gdzie osoby zaangażowane w określone działania stopniowo nabywają umiejętności samodzielnego podejmowania decyzji, przejmowania odpowiedzialności za swoje działania czy odważnego formułowania własnych sądów i opinii. Przestają być tym samym zależne od narzuconych odgórnie założeń i zasad postępowania, stając się niezależnymi i – jak wskazano powyżej – autonomicznymi jednostkami.

Poniżej opisany zostanie kilkuetapowy proces, pokazujący, jak młode osoby mogą budować swoją podmiotowość w ramach wydarzeń kulturalnych. Zanim jednak o samym procesie, warto podkreślić, że praktycznie wszystkie cechy, jakie będą tu obrazowane w formie kategorii rozwojowych, mają charakter uniwersalny, tj. wykształcone w jednej dziedzinie życia, mogą mieć zastosowanie także na innych polach, stając się ogólnie praktykowaną postawą. Jeśli bowiem młody człowiek dostrzeże, że jego decyzje podejmowane w ramach zaangażowania kulturalnego znajdują akceptację otoczenia i są słuszne, to z większą łatwością i odwagą będzie działał także w innych dziedzinach życia – angażując się publicznie czy podejmując np. decyzje zawodowe.

Podmiotowość (indywidualna i grupowa) budowana jest wszędzie tam, gdzie osoby zaangażowane w określone działania stopniowo nabywają umiejętności samodzielnego podejmowania decyzji, przejmowania odpowiedzialności za swoje działania czy odważnego formułowania własnych sądów i opinii

⁶ Metoda wykorzystująca kategorie rozwojowe została zaczerpnięta od autorów badania „Kultura i rozwój”, które w 2014 i 2015 r. realizowane było przez Instytut Studiów Zaawansowanych w Warszawie. W książce, która wieńczy to badanie (Hausner i in. [red.]. 2016), znaleźć można inne przykłady oddolnych i społecznych działań, które przyczyniają się do kształtowania rozwoju lokalnego w różnych częściach Polski.

Metoda pracy pedagogicznej, ukierunkowana na stopniowe kształtowanie u młodych osób podmiotowości w ramach zaangażowania artystycznego, przedstawiana będzie poprzez opis działań podejmowanych w Szczawie. W kolejnych akapitach będą prezentowane wypowiedzi i refleksje osób, które są związane (jako organizatorzy lub uczestnicy) z działaniami Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy. Dodajmy jeszcze, że cały artykuł w dalszej części będzie się koncentrował na dwóch najważniejszych cyklicznych przedsięwzięciach organizacji – warsztatach muzycznych oraz „Pożegnaniu lata w Szczawie”.

Jak zatem wygląda proces kształtowania indywidualnej podmiotowości poprzez działania kulturalne? Szczególnie dobrze widoczny jest on w przedsięwzięciach adresowanych do dzieci i młodzieży. Najmłodszy, kilkuletni uczestnicy, zaangażowani w zajęcia artystyczne, niemal w całości biernie podlegają instruktorom – uczą się przydzielonego im repertuaru i postępują według przygotowanego wcześniej przez pedagogów scenariusza. Tak też rozpoczyna się artystyczna ścieżka młodych adeptów muzyki w Szczawie.

Dopiero z czasem, w wieku kilkunastu lat, dzieci (a właściwie już młodzież) zyskują wystarczające kompetencje, by czynnie włączać się w kształtowanie wydarzeń i samodzielnie proponować obszary artystyczne, którymi chciałyby się zajmować.

Dzieciaki z tych „starszych” grup same ustalają, w jakim repertuarze chciałyby się rozwijać. To zawsze są takie ustalenia między uczestnikami warsztatów a prowadzącymi. Chodzi o to, żeby oni wskazali, co ich interesuje, w czym czują się dobrze, i potem prowadzący warsztaty przygotowują dla nich program warsztatów. Nie jest to im narzucane [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

To w tym wieku młodzież zaczyna ingerować w repertuar, aby w końcu w sposób pełnoprawny współtworzyć kształt np. koncertów lub spektakli, mając realny wpływ na ich scenariusz, scenografię itp. Zwieńczeniem tego procesu bywa często przejście od roli uczestnika wydarzeń kulturalnych do ich twórcy – reżysera, scenarzysty czy producenta. Po latach wiedza młodzieży oraz umiejętności nabyte podczas wydarzeń, których byli uczestnikami, są na tyle duże, że sami są w stanie zaangażować się w kompleksowe kreowanie i organizację przedsięwzięcia kulturalnego na każdym etapie jego realizacji.

—
Ważnym elementem wyróżniającym działania w Szczawie na tle innych warsztatów muzycznych, a zarazem kluczowym w kontekście budowania podmiotowości, odwagi i pewności siebie młodych osób, jest możliwość zaprezentowania zdobytych umiejętności przed szeroką publicznością

Muszę powiedzieć, że oni teraz sami szukają różnych możliwości, gdzie mogliby występować i pokazywać swoje umiejętności. Stali się przez to takimi inicjatorami, liderami w swoich szkołach czy grupach rówieśniczych, więc na pewno możemy mówić o tym, że warsztaty dodały im odwagi artystycznej, ale myślę, że można też powiedzieć, że stali się odważniejsi życiowo. Zdobyli taką pewność siebie. Wchodzą często w nowe środowiska, nowe sytuacje i nie mają obaw, poznali swoją wartość i bardzo mnie to cieszy [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

Ważnym elementem wyróżniającym działania w Szczawie na tle innych warsztatów muzycznych, a zarazem kluczowym w kontekście budowania podmiotowości, odwagi i pewności siebie młodych osób, jest możliwość zaprezentowania zdobytych umiejętności przed szeroką publicznością

podczas „Pożegnania lata w Szczawie”. Wątek ten był bardzo mocno podkreślany przez młodzież korzystającą z warsztatów.

Ale też bardzo fajne jest to, że jest to „Pożegnanie lata” i tam możemy się zaprezentować, bo są czasem inne zajęcia muzyczne w innych miejscach, ale tam dzieci nie mają takiej możliwości, żeby wystąpić i żeby się pokazać, a to jest bardzo ważne, żeby pokazać, co umiemy, czego się nauczyliśmy.

Dlaczego ta możliwość pokazania się jest według was taka ważna?

Na pewno dodaje odwagi później – przy śpiewaniu, ale też w innych sytuacjach, że się nie boimy robić różnych rzeczy. No i też daje taką motywację, żeby się starać być coraz lepszym, bo potem to trzeba będzie pokazać. A jeszcze co roku na „Pożegnania lata” są zapraszane sławne osoby – był zespół Pod Budą, było Stare Dobre Małżeństwo – no i też przed nimi możemy się pokazać i to jest takie niesamowite, że możemy spróbować wyróżnić się przed takimi sławnymi osobami, które też bardzo dobrze znają się na muzyce [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Nigdy sobie nie wyobrażałem, że będę mógł kiedyś zaśpiewać utwór przy jakimś kompozytorze w taki sposób, że on będzie stał za sceną, a ja będę śpiewał jego piosenkę. Dzięki Stowarzyszeniu było to możliwe podczas „Pożegnania lata”. To był duży stres, ale potem dało mi to dużo pewności siebie i teraz pomaga przy innych występach [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Możliwość publicznej prezentacji swoich umiejętności może być postrzegana także w kontekście kształtowania i wzmacniania indywidualnego potencjału młodych uczestników warsztatów. Wynika to z faktu, że umiejętność występowania przed dużym audytorium to jedna z kluczowych i horyzontalnych kompetencji współczesnego rynku pracy. W tym kontekście zajęcia ukierunkowane na rozwijanie talentu muzycznego stają się jednocześnie ważnym elementem kształtowania młodych osób jako przyszłych profesjonalistów z różnych dziedzin.

Budowaniu odwagi i pewności siebie u uczestników zajęć sprzyja także fakt zaangażowania do prowadzenia warsztatów osób, które – ze względu na swoje doświadczenie i wiedzę – cieszą się naturalnym autorytetem u młodych osób i gwarantują wysoką jakość zajęć. Jest to element, który dodatkowo odróżnia szczawskie warsztaty muzyczne od oferty, jaka jest dostępna w podobnych miejscowościach.

Dla nas to jest takie w sumie ważne, że ktoś do nas przyjeżdża, żeby nas uczyć. Samo to, że Pan Łobzowski jest z Krakowa i ma chęć przyjeżdżania do Szczawy, to też sprawia, że jesteśmy inaczej, lepiej przygotowani [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Warto też podkreślić, że udział w warsztatach daje młodzieży ze Szczawy możliwość przełamania stereotypowego myślenia o wsi jako miejscu, gdzie istnieją jedynie

Budowaniu odwagi i pewności siebie u uczestników zajęć sprzyja także fakt zaangażowania do prowadzenia warsztatów osób, które – ze względu na swoje doświadczenie i wiedzę – cieszą się naturalnym autorytetem u młodych osób i gwarantują wysoką jakość zajęć

ograniczone możliwości rozwoju. Dzieje się tak dzięki licznym inicjatywom i projektom, jakie są realizowane przez Stowarzyszenie. Uczestnicy zajęć mogą dzięki nim występować na scenach poza Szczawą czy zdobywać pierwsze doświadczenia przy nagrywaniu płyty w profesjonalnym studiu muzycznym, co dla wielu z nich było formą spełnienia dziecięcych marzeń.

Ja sobie nigdy nie wyobrażałam, że będę śpiewać gdzieś w Krakowie przed publicznością albo nagrywać płytę w profesjonalnym studiu. To są takie proste rzeczy, ale one pokazują, że wszystko jest w życiu możliwe i trzeba działać, a może uda się to osiągnąć [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Dodatkowym efektem tego rodzaju działań Stowarzyszenia jest wzmacnianie poczucia sprawczości u młodych osób. Realizując swoje marzenia, przekonują się oni, że wiele rzeczy – z pozoru trudnych do osiągnięcia – można uzyskać przy odpowiednim zaangażowaniu i własnej ciężkiej pracy. Można to postrzegać jako kolejny przykład „ubocznego efektu” edukacji artystycznej, bowiem oprócz rozwoju talentu muzycznego udaje się osiągnąć także ważny efekt postawotwórczy i wychowawczy.

Wspólnotowość

Drugą spośród analizowanych kategorii rozwojowych będzie wspólnotowość. Zgodnie z przyjętą metodą pojęcie to należy rozumieć

przede wszystkim w kontekście współpracy, współdziałań, które przekładają się na kolektywne zyski. [...] Kategoria szczególnie mocno ilustruje krzyżujące się ze sobą perspektywy analityczne: dla ekonomisty jest to kategoria, którą można zrozumieć jedynie jako zasób jednostkowy – rodzaj kapitału; dla socjologa wspólnotowość jest jedną z podstawowych, choć nie jedynych i najważniejszych form społecznienia, bez których koordynacja działań jednostek nie jest możliwa (ibidem, s. 89).

—
Od początku
swej aktywności
Stowarzyszenie
na rzecz Wspierania
Rozwoju Szczawy
stara się kształtować
wspólnotowość na kilku
różnych polach

Od początku swej aktywności Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy stara się kształtować wspólnotowość na kilku różnych polach. Z jednej strony budowanie potencjału do współpracy odnosi się do uczestników warsztatów – są oni zachęceni do współdziałania i kooperacji przy realizacji przedsięwzięć, zarówno podejmowanych przez Stowarzyszenie, jak i tych, w które angażują się we własnym zakresie (np. w szkole czy w innych organizacjach).

Oni wszyscy się znają, bo to siłą rzeczy tak jest w małej miejscowości, ale mam wrażenie, że zawiązała się między nimi więź. Jest to taka paczka znajomych i oni się wzajemnie wspierają, gdy ktoś czegoś potrzebuje. Myślę, że to było możliwe, bo mają te warsztaty częściowo w takiej grupowej formie, ale też zdarzają nam się wyjazdy na różne występy czy na nagranie płyty i to też cementuje tę więź, bo mają wtedy okazję się lepiej poznać [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

Z drugiej zaś strony Stowarzyszenie prowadzi swoje działania w taki sposób, by kształtować otwartość na współpracę w całej społeczności lokalnej. Przedsięwzięcia podejmowane przez organizację są realizowane we współpracy z licznymi partnerami

ze Szczawy oraz z całej gminy. Zdarza się, że do współpracy udaje się zachęcić także podmioty spoza tego obszaru. To ważny element misji Stowarzyszenia. U podstaw jego działalności leży przeświadczenie, że należy propagować każdą formułę organizacyjną realizacji przedsięwzięć, która skutecznie przyczynia się do aktywizacji społeczności Szczawy. W tym duchu Stowarzyszenie chętnie angażuje się także we wspieranie projektów realizowanych poza auspicjami organizacji.

Co więcej, z biegiem czasu w opisywanej organizacji przyjęto i praktykuje się zasadę, że wszelkie przedsięwzięcia inspirowane przez Stowarzyszenie mają stwarzać możliwość stymulowania mieszkańców miejscowości do wspólnego działania nie tylko na etapie realizacji projektu, ale również w trakcie przygotowywania koncepcji. W ten sposób ważnym celem Stowarzyszenia stało się wzbudzanie wśród mieszkańców Szczawy przekonania, że wspólne działania, także podejmowane w nowych, wcześniej nierozpoznanych obszarach, mogą być źródłem nie tylko osobistej satysfakcji, ale również faktycznym czynnikiem zmiany społecznej, wzmacniania kapitału społecznego. To natomiast ma w przyszłości prowadzić do pozytywnych przemian społeczno-gospodarczych w miejscowości.

Wszelkie przedsięwzięcia inspirowane przez Stowarzyszenie mają stwarzać możliwość stymulowania mieszkańców miejscowości do wspólnego działania nie tylko na etapie realizacji projektu, ale również w trakcie przygotowywania koncepcji

Partycypacyjność

Partycypacyjność – kolejna kategoria, która będzie podlegać analizie – to obszar, w którym chodzić będzie

przede wszystkim o diagnozę, jak sprawnie funkcjonują lub czy są możliwe mechanizmy włączania różnego rodzaju aktorów społecznych w procesy, w których do tej pory występowali oni jako albo element otoczenia (np. jak w przypadku standardowego funkcjonowania teatru, dla którego lokalna społeczność jest jego otoczeniem), albo w roli raczej pasywnej (jako „odbiorcy działań kulturowych”) (ibidem, s. 93).

Z jednej strony szczególną uwagę poświęcę poszukiwaniu wszystkich tych obszarów, gdzie społeczność Szczawy lub młodzi uczestnicy inicjatyw Stowarzyszenia zyskują dostęp do oferty, która wcześniej nie była dla nich osiągalna, a z drugiej – obiektem zainteresowania będą także te przedsięwzięcia organizacji, które wymuszają na ich uczestnikach wchodzenie w nowe role, dotychczas zarezerwowane dla innych osób (np. organizatorów wydarzeń lub ich współtwórców merytorycznych).

Odnosząc się do pierwszego z powyższych obszarów, nie sposób nie zauważyć, że większość projektów podejmowanych przez Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy poszerza ofertę kulturalną dostępną na terenie miejscowości. Wynika to z faktu, że organizacja może być postrzegana w środowisku lokalnym jako podmiot w znacznym stopniu wypełniający zadania, które tradycyjnie realizowane są przez władze gminy, np. za pośrednictwem

Większość projektów podejmowanych przez Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy poszerza ofertę kulturalną dostępną na terenie miejscowości

lokalnego ośrodka kultury. Wypowiedzi młodzieży ze Szczawy wskazują, że bez projektów Stowarzyszenia w ich miejscowości niewiele się działo. Wszelkie inicjatywy, jeśli już były realizowane, to miały miejsce w sąsiedniej Kamienicy i przez to nie wszystkie osoby ze Szczawy mogły z nich skorzystać. Dodatkowo oferta GOK była charakteryzowana raczej jako jednowymiarowa i skoncentrowana na sztuce ludowej, co w oczach wielu osób jeszcze mocniej ograniczało jej atrakcyjność.

Mamy najbliższy dom kultury w Kamienicy, ale to jest tak, że jak dom kultury jest tam, to tam też są wydarzenia robione i nie ma tego w Szczawie. Jak ktoś nie ma np. możliwości dojazdu, to już nie będzie mógł z tego skorzystać [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

W Szczawie mamy warsztaty i są też inne rzeczy takie artystyczne. Tu, w okolicy, poza Szczawą, nie ma wiele podobnych działań. W Kamienicy są owszem warsztaty muzyczne, ale tam oni stawiają raczej na regionalizm i jeśli ktoś nie czuje się w tym mocny, to będzie miał problem, żeby znaleźć tam coś dla siebie. Dodatkowo to jest też często problem, żeby dzieci uczestniczyły w zajęciach w sąsiedniej miejscowości i wiele osób już tylko z tego powodu jest wykluczonych z tej oferty [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

Stowarzyszenie bardzo stara się też otwierać przed młodymi uczestnikami swoich projektów zupełnie nowe formuły zaangażowania w przygotowanie i realizację inicjatyw społeczno-kulturalnych. Zagadnienia te były już częściowo poruszane przy okazji omawiania praktyk odnoszących się do podmiotowości. Można raz jeszcze powtórzyć, że młodzież zaangażowana w warsztaty muzyczne – w ramach swojej ścieżki edukacyjnej – przechodzi drogą od biernych uczestników zajęć do

aktywnych kreatorów i twórców przedsięwzięć społecznych i kulturalnych. Efekty tego rodzaju procesu pedagogicznego widać już u dzieci, które jako pierwsze zaczęły korzystać z oferty Stowarzyszenia. Dziś mocno angażują się społecznie i same kreują część wydarzeń w miejscowości. Warto dodać też, że zaangażowanie to wykracza już poza samo Stowarzyszenie i obejmuje także inicjatywy realizowane w strukturach innych organizacji.

Zaangażowanie to wykracza już poza samo Stowarzyszenie i obejmuje także inicjatywy realizowane w strukturach innych organizacji

Ta młodzież szuka różnych możliwości aktywności. Organizowaliśmy wspólnie z Akcją Katolicką Festiwal Kolędowy i kiedyś ta nasza młodzież była tam wolontariuszami, pomagali nam to przygotować. Teraz, po paru latach, przejęli pałeczkę i organizują to wydarzenie. Mało tego, zainicjowali powstanie nowej organizacji – Katolickiego Stowarzyszenia Młodych – które tym wydarzeniem się zajmuje. Myślę, że jest to pokłosie udziału w warsztatach i tego, że u nas nauczyli się działać społecznie i angażować. Zaczęli od małych rzeczy, a teraz szukają coraz większych i przyjemnie się to obserwuje z boku [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

Szczawa jest według mnie specyficzną miejscowością. Tam za bardzo nic się nie działo kiedyś. To znaczy, że aby coś osiągnąć, to trzeba czegoś szukać i jest potrzebny taki impuls czasem, żeby ktoś na nas zadziałał z zewnątrz i dał jakieś możliwości. Dla mnie takim impulsem była około sześciu lat temu [imię]. To ona powiedziała mi, że są takie warsztaty i takie Stowarzyszenie i że fajnie byłoby się zaangażować razem. To jest też tak, że nudziło nam się trochę i szukałyśmy jakiegoś

miejsca, gdzie mogłybyśmy coś robić, no i właśnie wtedy takie miejsce się pojawiło. To było trochę oderwanie od rzeczywistości, szkoły i można się było rozwijać [wypowiedź uczestniczki warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Warto też zauważyć, że aktywności artystyczne podejmowane w Stowarzyszeniu otworzyły przed ich młodymi uczestnikami szansę na czynne przyłączenie się do działań promujących Szczawę jako miejscowość. Wypowiedzi młodzieży wskazują, że możliwość reprezentowania ich małej ojczyzny to dla nich ważny czynnik motywujący do pracy i duża nobilitacja. Na podstawie refleksji, którymi podzielili się podczas bezpośrednich rozmów badawczych można stwierdzić, że jest dla nich istotne, by móc aktywnie przyczyniać się do promowania Szczawy i budowania jej pozytywnego wizerunku jako miejsca, które warto odwiedzić.

Aktywności artystyczne podejmowane w Stowarzyszeniu otworzyły przed ich młodymi uczestnikami szansę na czynne przyłączenie się do działań promujących Szczawę jako miejscowość

Ja myślę, że trzeba też pokazywać Szczawę od tej strony, że są tam młodzi ludzie, którzy mają różne talenty i chcą te talenty rozwijać i dzięki temu prezentować też swoją miejscowość i żeby jak najwięcej osób się o niej dowiedziało. No i dlatego też mamy często występy poza Szczawą, np. w Krakowie czy innych miejscach. To fajne, że możemy też choć trochę promować naszą miejscowość [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Mnie się wydaje, że dzięki temu, że mamy te warsztaty i że Szczawa w ogóle jest takim wyjątkowym miejscem, to potem ta nasza miejscowość jest taka rozpoznawalna i „widać ją”. Ja np. chodziłam do szkoły do [nazwa miejscowości] i tam wszyscy znali Szczawę i też jak były jakieś występy czy różne takie artystyczne rzeczy, to Szczawa zajmowała się oprawą muzyczną, Szczawa mówiła wierszyki, Szczawa przedstawiała. No, widać tę Szczawę było, mimo że tam było dużo osób z różnych miejsc, a Szczawa jest przecież małą miejscowością [wypowiedź uczestnika warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Podtrzymywalność

Ostatnią analizowaną kategorią będzie podtrzymywalność. Jest to kategoria, za pomocą której obrazowane będą dwie kwestie: (1) reprodukcja i potencjał zmiany oraz (2) możliwość długofalowego utrzymywania zmiany rozwojowej, która stanowi efekt projektów opisywanych w całym tekście.

Pierwsze z powyższych zjawisk – reprodukcja i potencjał zmiany – będzie dotyczyć obserwacji odnoszących się do możliwości podtrzymywania działań i inicjatyw podejmowanych przez organizację. Kolejne akapity będą zatem próbą odpowiedzi na pytanie, na ile prawdopodobne jest, że po kilku latach funkcjonowania Stowarzyszenia jego inicjatywy będą w przyszłości kontynuowane nawet w przypadku np. zmiany osób zarządzających organizacją lub całkowitego wygaszenia jej aktywności. Zasadne wydaje się stwierdzenie, że prawdopodobieństwo takie jest wysokie. Dzieje się tak, dlatego że model pracy edukacyjnej praktykowany przez

Model pracy edukacyjnej praktykowany przez Stowarzyszenie stopniowo przenosi współodpowiedzialność za realizację projektów na młode osoby związane z tą organizacją

Stowarzyszenie stopniowo przenosi współodpowiedzialność za realizację projektów na młode osoby związane z tą organizacją. Sprawia to, że – nabywając umiejętności organizacyjne oraz kształtując swoją podmiotowość – młodzież zaangażowana w projekty Stowarzyszenia staje się naturalnym „zapleczem” kadrowym (czy – mówiąc językiem ekonomicznym – zasobem w postaci kapitału ludzkiego), które w kolejnych latach może przejąć od obecnych liderów rolę lokalnych przywódców kreujących krajobraz życia społecznego i kulturalnego w miejscowości.

Jestem też spokojna o przyszłość naszych działań i podobnych przedsięwzięć. Widzę, że ta młodzież jest zainteresowana tym, jak to działa, jak to jest możliwe, że te warsztaty są organizowane, jak to należy przygotować. Interesuje ich to i myślę, że sami już wkrótce będą podejmować takie działania. Wspominałam już, że przejęli organizację Festiwalu Kolędowego, więc to może być przykład, który to potwierdza. Myślę, że takie działania będą przez nich podejmowane i będzie ich coraz więcej. O to jestem spokojna [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

Bardzo ważnym dodatkowym efektem działań Stowarzyszenia jest wzmacnianie więzi, jaka wiąże młode osoby ze Szczawą. Miejscowość od kilku lat boryka się z problemem migracji mieszkańców do większych miast. Poszerzanie oferty kulturalnej i związane z tym podnoszenie jakości życia w Szczawie daje szansę, że proces ten – przynajmniej w pewnym stopniu – zostanie powstrzymany.

Jak chodziłam do [nazwa szkoły], to mieszkałam poza Szczawą i przyjeżdżałam tylko na weekendy, ale zawsze chciało mi się tam wracać, m.in. dlatego, że wiedziałam, że będą warsztaty i coś się będzie działo fajnego [wypowiedź uczestniczki warsztatów prowadzonych przez Stowarzyszenie].

Realizacja większości projektów organizacji co roku zależna jest od szczęścia i skuteczności, jakie towarzyszyć będą grantowym procesom aplikacyjnym. Dzieje się tak, mimo że w miejscowości istnieje cały czas duży popyt na ofertę Stowarzyszenia

Jednocześnie istnieją jednak realne zagrożenia dla przyszłych działań Stowarzyszenia i ich podtrzymalności. Wiążą się one przede wszystkim z niepewnością finansową, jaka dotyka większość organizacji pozarządowych, które opierają się w swoich działaniach na grantach zewnętrznych. Od niepewności tej nie udało się dotychczas uciec Stowarzyszeniu na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy. Realizacja większości projektów organizacji co roku zależna jest od szczęścia i skuteczności, jakie towarzyszyć będą grantowym procesom aplikacyjnym. Dzieje się tak, mimo że w miejscowości istnieje cały czas duży popyt na ofertę Stowarzyszenia. Potwierdza to zainteresowanie wśród rodziców.

Rodzice bardzo dopytują i bardzo chcą. Oczekiwaliby nawet szerszej oferty, czyli żeby te rzeczy, które robimy okazjonalnie (np. warsztaty fotograficzne czy dziennikarskie), były realizowane na stałe, ale niestety nie mamy takiej możliwości. Kiedy pojawiają się środki, to działamy i poszerzamy naszą ofertę, ale to zależy od czynnika finansowego [wypowiedź przedstawiciela Stowarzyszenia].

PODSUMOWANIE

Dotychczasowa działalność Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy pozwala określić model aktywizacji społecznej wypracowany przez tę organizację. Można ją scharakteryzować w następujący sposób:

- istotniejszy od wartości finansowej realizowanych projektów oraz poziomu ich dofinansowania ze źródeł zewnętrznych jest stopień, w jakim projekty te pozwalają na włączanie mieszkańców miejscowości do ich przygotowania i realizacji;
- realizowane przedsięwzięcia mają prowadzić do zintegrowania wokół nich osób mieszkających w Szczawie (w tym osób, które osiadły tam na stałe, osób pochodzących ze Szczawy, które czasowo lub na stałe mieszkają poza miejscowością, oraz turystów i sympatyków tamtejszej społeczności);
- realizowane projekty są kierowane do wszystkich grup wiekowych, z naciskiem położonym na dzieci i młodzież, które chętniej niż osoby dorosłe i starsze korzystają z nowych form aktywności społecznej oraz akceptują wprowadzanie zmian i zarazem stanowią główny potencjał rozwojowy Szczawy;
- narzędziem zmiany społecznej w pierwszym okresie funkcjonowania Stowarzyszenia uczyniono przede wszystkim działalność kulturalną, której deficyt był jednym z głównych lokalnych problemów jeszcze kilka lat temu;
- projekty kulturalne realizowane są w taki sposób, by przedkładać jakość podejmowanych inicjatyw nad ich liczbę, co w dłuższym okresie zwiększyć ma wynikające z nich pozytywne efekty oraz zapewnić ich trwałość.

Ważna w kontekście całego tekstu i pytań, które są w nim stawiane, jest refleksja nad trwałością miękkich efektów projektów podejmowanych przez Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy. Chodzi tu przede wszystkim o pozytywne zmiany kompetencyjne, jakie można zaobserwować u młodych ludzi – uczestników przedsięwzięć organizacji. Refleksji tej powinny towarzyszyć m.in. następujące pytania: (a) czy młodzież biorąca udział w inicjatywach Stowarzyszenia rozwija swoją wiedzę, umiejętności i kompetencje społeczne?; (b) a jeśli taki rozwój następuje, to czy jest on długofalowy i utrzymuje się także po zakończeniu tych inicjatyw?

Zasadne wydaje się stwierdzenie, że odpowiedź na powyższe kwestie została w dużej mierze zawarta w opisie prezentowanym na wcześniejszych stronach tego opracowania. Potwierdza on, że omówione tu artystyczne i kulturalne inicjatywy organizacji pozytywnie oddziałują m.in. na:

- 1) kształtowanie podmiotowości uczestników (wzmacniając ich pewność siebie podczas występów artystycznych oraz przy okazji innych aktywności życiowych, czy budując poczucie odpowiedzialności za własne działania oraz za otoczenie społeczne);
- 2) wzmacnianie wspólnotowości (które może być utożsamiane z rozwojem kapitału społecznego, podnoszeniem zaufania do innych oraz kształtowaniem umiejętności kooperacji i poczucia, że współpraca jest wartością pozwalającą osiągać pozytywne efekty synergiczne).

Ważna w kontekście całego tekstu i pytań, które są w nim stawiane, jest refleksja nad trwałością miękkich efektów projektów podejmowanych przez Stowarzyszenie na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy

—
 Powyższe zmiany indywidualne, zachodzące u młodych odbiorców działań Stowarzyszenia, trudno wprost przeliczyć na pieniądze. Są one przykładami tzw. miękkich kapitałów – ludzkiego, społecznego i kulturowego

Powyższe zmiany indywidualne, zachodzące u młodych odbiorców działań Stowarzyszenia, trudno wprost przeliczyć na pieniądze. Są one przykładami tzw. miękkich kapitałów – ludzkiego, społecznego i kulturowego. Kapitały te są niewyczerpywalne (zdobytą wiedzę możemy wielokrotnie wykorzystywać, nie tracąc jej), a ich charakter jest kumulatywny (nowo zdobywana wiedza poszerza – a nie zastępuje – tę dotychczas posiadaną). Biorąc pod uwagę wszystkie powyższe obserwacje, można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że w przyszłości efektem udziału młodych osób w projektach Stowarzyszenia na rzecz Wspierania Rozwoju Szczawy będą:

- 1) korzyści prywatne odnoszone przez nich na skutek np. trwałego podniesienia ich wartości na rynku pracy lub zwiększenia ich kompetencji społeczno-kulturowych;
- 2) korzyści lokalne dla całej społeczności Szczawy odnoszone na skutek trwałego zwiększenia potencjału młodych mieszkańców, dzięki czemu w przyszłości będą angażować się społecznie i realizować inicjatywy, które – na różnych płaszczyznach – mogą przyczynić się do rozwoju miejscowości.

W ten sposób Szczawa może być postrzegana jako przykład miejsca, w którym aktywność społeczna grupy mieszkańców (twórców Stowarzyszenia) zapoczątkowała pozytywne zmiany zwiększające atrakcyjność

—
 Przykład Szczawy jest niezwykle interesujący, albowiem do generowania pozytywnych przemian wykorzystano inicjatywy kulturalne ukierunkowane przede wszystkim na osoby młode

miejscowości (podniesiono jakość życia, poszerzając ofertę kulturalną i edukacyjną) zarówno dla mieszkańców, jak i turystów, a więc dwóch najważniejszych grup z punktu widzenia jej rozwojowych planów. Przykład Szczawy jest niezwykle interesujący, albowiem do generowania pozytywnych przemian wykorzystano inicjatywy kulturalne ukierunkowane przede wszystkim na osoby młode. Trzeba pamiętać, że to one będą decydować o tym, jaką miejscowością stanie się Szczawa za kilka czy kilkanaście lat. Pokazanie im, że w życiu nie ma rzeczy niemożliwych (a przekonali się o tym, spełniając swoje artystyczne marzenia), to dobry krok w kierunku zwiększania potencjału Szczawy.

BIBLIOGRAFIA


- Hausner, J. i in. (red.) (2016). *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków*. Kraków: Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.
- Komisja Europejska (2010). *Zielona księga w sprawie uwalniania potencjału przedsiębiorstw z branży kultury i branży twórczej*. http://ec.europa.eu/culture/documents/green=paper_creative_industries_pl.pdf.
- Kowalik, W. i in. (2013). *Kompetencje kadr kultury a budowanie kapitału społecznego*. Kraków: Małopolski Instytut Kultury.
- Lewicki, M. i in. (2016). *Kultura i rozwój – podsumowanie projektu badawczego*. W: J. Hausner, I. Jasińska, M. Lewicki, I. Stokfiszewski (red.). *Kultura i rozwój. Analizy, rekomendacje, studia przypadków* (s. 79–138). Kraków: Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej.

- Murzyn-Kupisz, M. (2012). *Dziedzictwo kulturowe a rozwój lokalny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego.
- Szreder K. (2010). *Kultura się z wami policzy*. W: *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej* (s. 31–43). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Towse R. (2011). *Ekonomia kultury*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Association for the Support of Development of Szczawa – Case Study of the Effects of a Grassroots Initiative on Local Development

Abstract: The text reports on the research focused on the analysis of the functioning model of the Association for the Support of Development of Szczawa – a bottom-up initiative which influences local growth through cultural actions. The article presents a case study of the relations between initiatives of social culture, bottom-up nature and socio-economic growth. It is based on the results of qualitative research. Description of the title Association, its actions and the context of its functioning is also an important part of the article.

Keywords: social culture, socio-economic development, case-study.



ODSŁONIĆ NOWE
POLA KULTURY:
PROJEKT ETNOGRAFII
TWÓRCZEJ
I OTWIERAJĄCEJ*

Dorota Ogrodzka**
Tomasz Rakowski***
Ewa Rossal****

Streszczenie: W tekście zostały zaprezentowane metody uchwytywania procesu powstawania treści kultury w społecznościach lokalnych i peryferyjnych oraz ujawniania go w projektach realizowanych przez animatorów kultury, artystów i antropologicznie zorientowanych badaczy społecznych. Wypracowana metodologia dla takiego typu badania łączy sfery antropologii i jej „gęstego uczestnictwa” z jednoczesnym działaniem twórczym, artystycznym, wydobywającym lokalne potencjały kulturotwórcze. Wskazane i opisane zostały przykłady projektów i realizacji łączących w sobie sztukę i etnografię na różnych poziomach – od narzędzi, poprzez sposób działania, aż do konstruowania teoretycznego pola. Przedstawione działania o charakterze teatralnym lub/i performatywnym podejmowane wspólnie ze społecznościami, mieszkańcami danego terenu, przedstawicielami grup zawodowych, etnicznych, społecznych, które dają szansę na przyglądanie się charakterystycznym dla tych grup praktykom, wartościom, układom. Przybliżona została również idea konceptualizmu etnograficznego we współczesnej antropologii, rozumianego jako generator nowych sytuacji etnograficznych, a także metody artystyczno-etnograficzne, które oferują nowe, unikatowe formy opisu rzeczywistości społecznej.

Słowa kluczowe: etnografia, sztuka, eksperyment, współpraca, pułapka, performans.

Kultura i Rozwój 3(4)/2017
ISSN 2450-212X
doi: 10.7366/KIR.2017.3.4.06

Naszym celem i wyzwaniem jest uchwytywanie treści kultury w społecznościach lokalnych i peryferyjnych oraz jednocześnie ujawnianie ich w projektach realizowanych przez animatorów kultury, artystów i antropologicznie zorientowanych badaczy społecznych. Wypracowana metodologia dla takiego typu działania w kulturze łączy, jak uważamy, sfery antropologii i jej „gęstego uczestnictwa” z jednoczesnym procesem twórczym, artystycznym, wydobywającym niezauważane i nieznanne potencjały kulturotwórcze. Na wstępie chcemy się jednak odwołać do pewnego modelu antropologicznego kultury, w którym wskazujemy na trzy sposoby wytwarzania wiedzy kulturowej i zarazem na trzy rodzaje współpracy/współdziałania w ich wytwarzaniu (zob. Estalella, Sánchez Criado 2018). Pierwszy, to formuła obserwacji uczestniczącej, w której badacz bierze udział w życiu badanej wspólnoty, wchodzi w relacje intymności społecznej, prowadzi rozmowy i wywiady, i na ich podstawie stopniowo kształtuje swoją wiedzę. Drugi to sytuacja, kiedy wspólnie z badanymi podmiotami wytwarza się taki opis sytuacji, który będzie głosem politycznym i zaangażowanym, co więcej – często czyni się rozmówców współautorami tekstu. Trzeci, najbardziej popularny obecnie typ wytwarzania wiedzy, to taka forma współpracy, w której wspólnie inicjowana jest już sama sytuacja badawcza. Kiedy ludzie, z którymi pracują badacze, zaczynają być rozpoznawani jako podmioty budujące/aranżujące – podobnie jak antropologowie, socjologowie czy artyści – już samą scenę spotkania.

Naszym celem i wyzwaniem jest uchwytywanie treści kultury w społecznościach lokalnych i peryferyjnych oraz jednocześnie ujawnianie ich w projektach realizowanych przez animatorów kultury, artystów i antropologicznie zorientowanych badaczy społecznych

* Tekst został przygotowany na podstawie prac badawczych realizowanych w ramach grantu NCN nr 2012/05/D/HS2/03639.

** Mgr Dorota Ogrodzka, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, doti.piwowarska@gmail.com / Stowarzyszenie Pedagogów Teatru.

*** Dr Tomasz Rakowski, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski, ul. Żurawia 4, 00-503 Warszawa, tomaszrak@o2.pl.

**** Mgr Ewa Rossal, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, ul. Krakowska 46, 31-066 Kraków / Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Gołębia 9, 31-007 Kraków, evarossal@gmail.com.

—
 Marcus pokazuje,
 że kultura i zarazem
 aktywności twórcze nigdy
 nie są związane
 tylko z konkretnym
 środowiskiem
 społecznym,
 miejscem, grupą
 ludzi, i że nie można
 budować jedynie typowo
 antropologicznego opisu
 badanego środowiska

To rodzaj wspólnego eksperymentowania poznawczego, nawet teoretycznego, „przewidywanie” tego, co społeczne. „Nasze zadanie – pisać o tym podejściu Holmes i Marcus – to włączyć w pełni analityczne zdolności oraz rozpoznania naszych rozmówców i współpracowników w proces definiowania tego, co istotne w naszych badaniach i działaniach” (2008, s. 86). Zapleczem tego ostatniego podejścia jest etnograficzna teoria George’a Marcusa – wielostanowiskowości w badaniach rzeczywistości kulturowej (1995, s. 95–117). Marcus pokazuje, że kultura i zarazem aktywności twórcze nigdy nie są związane tylko z konkretnym środowiskiem społecznym, miejscem, grupą ludzi, i że nie można budować jedynie typowo antropologicznego opisu badanego środowiska. Odnosimy się bowiem do takich warunków współczesności, w których oprócz kultury oddolnej, mamy do czynienia z ośrodkami wiedzy i władzy zupełnie

zewnątrznymi wobec lokalnych aktorów (polityki kulturalne, koniunktury, nowe technologie). Poznanie sposobów uczestniczenia w kulturze odbywa się w tym przypadku zarówno na poziomie lokalnej kultury, jak i na poziomie zewnętrznych wpływów, nierówności, migracji zarobkowych, presji społecznych hierarchii¹.

W tej sytuacji – „w trybie trzecim” – odkrywanie potencjałów kultury może stać się możliwe świadomym podążaniem za zjawiskami, w których przecina się to, co społeczne/zewnętrzne, z tym, co lokalne, kulturowe. Podejście to można jednak przedstawić też jako takie, które przeciwstawia się wizji kultury jako z góry zdefiniowanego zasobu, jako czegoś „gotowego”, co można by opisać, mechanicznie, metodycznie użyć czy wprost wykorzystać. Zapleczem teoretycznym do przyjęcia takiego modelu badań jest koncepcja „zwrotu działaniowego” (Reason, Torbet 2010) w naukach społecznych, związana z ideą badawczego „odgrywania i pobudzania kultury” (Alexander 2009). Powstaje w ten sposób pewna hermeneutyka współpracy, w której działanie i eksperymentowanie nie jest jedynie efektem, dodatkiem do uzyskanej już wiedzy, ale może być wręcz naturalnym środowiskiem jej powstawania. Co więcej, z etnograficznego i badawczego punktu widzenia przekraczamy w ten sposób ramy typowej, konwencjonalnej obserwacji etnograficznej i przesuwamy się właśnie w stronę eksperymentalnego współdziałania. Jest to sytuacja, kiedy wiedza jest wytwarzana poza intencjami i dążeniami samego badacza, artysty czy etnografa – kiedy sytuacja np. projektu artystycznego zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia tematu przez samych badaczy; pozwala na zaistnienie nowego pola. Inspiracje płyną tutaj m.in. z prac Wilfreda Carra (2010) i Kurta Lewina (2010), w których działania aktywizacyjne są wręcz quasi-naturalnym sposobem powstawania wiedzy i rozumienia procesów społecznych.

Mimo wszystko według nas scena poznania ukrytych, peryferyjnych praktyk kulturowych rysuje się jednak wciąż zupełnie inaczej. Działaniami w kulturze rządzą pewne rygory pól poznawczych, pochodzących osobno ze świata sztuki, osobno

1 George Marcus nazywa taką wiedzę właśnie „etnografią wielostanowiskową”, czyli poznaniem ułożonym jednocześnie wewnątrz lokalnych światów, jak i na zewnątrz nich, w wallersteinowskich „systemach światach” (*ethnography in/of the world system*) (Marcus 1995; zob. też Marcus 2003).

ze świata badań kulturowych i osobno ze świata animacji społecznej i animacji kultury. W polu sztuki chociażby dokonano się przejście w stronę partycypacji i w stronę uczestnictwa w społecznych światach peryferyjnych; stało się tak za sprawą tzw. zwrotu społecznego (partycypacyjnego), czy też, jeszcze inaczej, zwrotu etnograficznego, w którym artyści sięgają po „tereny” antropologów. Mimo to reguły pola sztuki pozostają tu nadrzędne, a to oznacza, że wartość działania jest budowana w odniesieniu do obiektu sztuki, konceptu, do jakości pracy artystycznej. Natomiast w etnografii i badaniach społecznych, pomimo pracy z artystami i eksperymentowania z narzędziami sztuki, wciąż pozostaje nadrzędne pytanie o wiarygodny opis kulturowy (antropologowie prowadzący badania w działaniu często zarzucają sobie, nierzadko podświadomie, porzucenie obserwacji na rzecz działania [Marrero-Guillamon 2018]). W końcu w polu animacji i sztuki zaangażowanej cały czas pojawia się pytanie o produkowane relacje, o efekty, o skuteczność zaangażowania, co stanowi zwykle też osobne pole badawcze służące do określania i oceniania konkretnych efektów działań (zob. Bishop 2015a). Uważamy jednak, że to w tej właśnie sytuacji konieczne jest stworzenie takiego sposobu rozumienia procesu twórczego i takiego – kluczowego dla nas – „opisu gęstego”, w którym relacja wiedzy i działania, poznania kulturowego i projektu artystycznego będą ze sobą ściśle powiązane. Będą właściwie – nierozdzielne. Uważamy ponadto, że jest to też rozumienie i opisywanie takiej sytuacji, w której wiedza ostatecznie wytwarzana jest często poza intencjami i dążeniami samego badacza (czy animatora/artysty) – i kiedy wytworzone działanie artystyczne czy animacyjne zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia samej problematyki badań. Artyści-badacze zapraszają w ten sposób, podobnie jak postulowali to Holmes i Marcus (2008), do rozumienia innej podmioty, ludzi, z którymi rozmawiają i prowadzą swoje prace (badania).

Polem, na którym w szczególny sposób wykuwa się nowa forma takiej eksperymentalnej wiedzy – a właściwie owego eksperymentalnego współdziałania (*experimental collaboration*) – są paraetnograficzne praktyki artystyczne. Jest to moment wyjątkowo ważny, pojawia się tutaj bowiem działanie artystyczne nie tylko jako forma eksperymentalnego współtworzenia, ale jako działanie, które zmienia też sam proces poznania i tworzy inną już wiedzę kulturową².

Działaniami w kulturze rządzą pewne rygory pól poznawczych, pochodzących osobno ze świata sztuki, osobno ze świata badań kulturowych i osobno ze świata animacji społecznej i animacji kultury

Polem, na którym w szczególny sposób wykuwa się nowa forma takiej eksperymentalnej wiedzy – a właściwie owego eksperymentalnego współdziałania (*experimental collaboration*) – są paraetnograficzne praktyki artystyczne

2 Od lat 70. XX w. możemy zaobserwować rosnące zainteresowanie świata sztuki antropologiczną praktyką. Artyści adaptowali metody badań etnograficznych do swojej twórczości, która często nawiązywała bezpośrednio do tematyki i antropologicznej krytyki postkolonialnego społeczeństwa. „Zwrot etnograficzny” w sztuce spowodował na początku lat 90. XX w. m.in. kolejną falę zafascynowania twórczością artystów pochodzących z postkolonialnych kultur Afryki i Azji, ale i tematem „inności”. Włoski krytyk sztuki Giorgio Verzotti pokazywał np., że „wartość sztuki takich artystów, jak: Anish Kapoor (Indie), Mona Hatoum (Liban), Cai Guo-Qiang (Chiny) czy Meschac Gaba (Benin) i Pascale Marthine Tayou (Kamerun) odnosi się do ich «otwartości» na konfrontację i dialog między różnymi kulturami, gdzie inność nie zostaje zneutralizowana poprzez proces homogenizacji ani przedstawiona jako egzotyka, ale zamienia się w problem, potrzebę konfrontacji, źródło

Sztuka, tak jak antropologia, może stać się ośrodkiem reinterpretowania rzeczywistości

Pojawia się przy tym jednocześnie też wiele zupełnie nowych relacji i pokrewieństw pomiędzy praktykowaniem sztuki awangardowej i antropologii, o czym piszą np. Chris Wright i Arnd Schneider (2006, s. 2), wskazując na głębokie połączenia (*deeper affinities*) obu aktywności oraz na wcale nieoczywiste „rozbrojenie” antropologii kultury z narzędzi sztuki (obecne chociażby w pracach Bronisława Malinowskiego pozbawionych narzędzi sztuki, chociażby – sztuki Witkacego – z którym się poróżnił przed wyprawą na Trobriandy [ibidem, s. 6]). Takie głębokie połączenia mogą być odnajdywane na wielu poziomach; sztuka, tak jak antropologia, może stać się ośrodkiem reinterpretowania rzeczywistości. Roger Sansi (2013, s. 7, 8, 15) ostrożnie wskazuje na pewną odpowiedniość wydarzenia, jakim były eksperymenty *Writing Culture*, z eksperymentami artystycznymi. Jest to bowiem sytuacja, kiedy wiedza jest wytwarzana w eksperymencie, poza reprezentacjami procesów i zdarzeń

społecznych; jest ona już bardziej formą wywoływania możliwych, złożonych światów i tak jak niegdyś składała się z literackich eksperymentów w etnografii, tak teraz coraz bardziej składa się z montowanej, wytwarzanej i pobudzonej interakcji, relacji, kultury. To zatem, po pierwsze, moment, kiedy sztuka i antropologia „pracują” w rzeczywistości – i to dlatego, że inspiracją dla działań artystycznych stały się obszary pracy antropologa (ibidem, s. 20). Po drugie, artysta sięga tam, gdzie sięgali tradycyjnie etnografowie. Artyści jednak, co zaznaczał Joseph Kosuth (2006), wchodzą w naturalny sposób w pozycję walczących, zaangażowanych podmiotów, działających w pewnej reakcji, kontrze w stosunku do zastanych form kulturowych, w których przeżywają swe życie i od których są zależni (Roger Sansi pisze, iż czują oni presję tego, co kulturowe [2013, s. 20, 21]).

Antropolog – pisał Kosuth pod koniec lat 60. minionego stulecia – jest poza kulturą, którą bada, nie jest częścią społeczności. Podczas gdy artysta jako antropolog funkcjonuje w tym samym kontekście społeczno-kulturowym jak ten, z którego pochodzi. Jest w nim całkowicie zanurzony i wywiera wpływ społeczny. Jego działania kształtują kulturę (Schneider, Wright 2007, s. 24).

przeciwieństw. [...] Stawia pod dyskusję centralność Zachodu” (Verzotti 2004, s. 324). O „zwrocie etnograficznym” w sztuce współczesnej pisał w latach 90. Hal Foster w znanym eseju *Artysta jako etnograf* i już wtedy wskazywał na pewną obecną w tych praktykach poznawczą i etyczną pułapkę. To, czego potrzebuje bowiem artysta, pokazywał Foster, to wyjście na zewnątrz, w stronę nieswoich doświadczeń, w stronę odmiennego i peryferyjnego świata społecznego, aby tam znajdować moce buntu, oporu i subwersji. To wtedy zatem szczególnie rozwija się praktykowanie wyjścia do światów spoza mainstreamu, artworldu, w których działania artysty nabierają swoistej ciężkości. Swoje projekty artyści umieszczali najczęściej *elsewhere* i *outside*, a „innymi” stały się raczej peryferyjne światy grup podporządkowanych i marginalizowanych kulturowo niż dalekie geograficznie społeczeństwa plemienne. Artysta, pokazuje Foster, działa w ten sposób trochę niczym etnograf, wśród doświadczeń grup podporządkowanych, grup wykluczonych, w miejscach społecznych napięć, doświadczając wyobcowania i egzotyzacji siebie samego (*self-othering*). Podobnie jak surrealiści i etnografowie z lat 20. i 30. XX w. prymitywiści i poszukiwacze realizmu życia usiłują dotrzeć w miejsce kulturowych peryferii, a stamtąd pozwolić spojrzeć w oczy obiegom dominującym, „galeriom”, „publicystom”, „nauczycielom” – i zmusić tym samym zachodnie, „późne”, dostatnie społeczeństwa do spojrzenia w oczy samym sobie. Z jednej strony sztuka społeczna niewątpliwie nabrała rozpędu, sięgając ku temu, co społeczne, peryferyjne, zawiązując artystyczne działania partycypacyjne. Z drugiej strony może być to jednak, według Fostera, po prostu pewien instytucjonalno-polityczny koniunkturalizm, próba nadążania za kolejnym, zdecydowanie centralnym, porównywalnym strumieniem, uwiarygodniającym po prostu sztukę, która już teraz, ktoś mógłby powiedzieć, aby żyć – musi być społeczna.

Jest to sytuacja, która w polskim kontekście formuje pewien punkt wyjścia: współczesna sztuka zaangażowana działa często w taki sposób, by podporządkować się efektowi realności działania – by wytwarzać wyraźną zmianę społeczną (by zmieniać rzeczywistość, z którą artysta się – w istocie – nie zgadza). Ma to miejsce na przykład w działaniach Artura Żmijewskiego, który w swoim znanym manifestie *Sztuki społecznie stosowanej* (2007) pisał wyraźnie, że artystę stać po prostu na pewną polityczną dojrzałość, że może domagać się tego, by tworzyć nowe warunki życia społecznego, sięgać ku temu, co skuteczne, nawet ku pewnej władzy.

Taka forma zmiany społecznej i politycznej skuteczności zdecydowanie nie jest jednak tym, czego poszukujemy. Poszukujemy bowiem raczej takiej formy działania twórczego i otwierającego, w której wykształca się nowa realność życia społecznego, nowa wyobraźnia społeczna, nieobecna wcześniej, wywoływana przez działających artystów i artystów-etnografów, ale wpływająca też zwrotnie na twórcę działań i tego, kto „odgrywa i pobudza” kulturę. Jest to zatem forma współpracy w owym „trzecim trybie” – a więc w sytuacji, kiedy doświadczenia i rzeczywistość innych ludzi są obecne, aktualne i kiedy ludzie mają możliwości zwrotnego działania, to znaczy też – kształtowania i współkształtowania interpretacji tego świata i miejsca, w którym jesteśmy. Nie jest to zatem spotkanie jedno- ani nawet dwubiegunowe, ani nawet sugerujące pewien dialog. Ten – nazwijmy to – etnograficzny performans to raczej forma działania, to jednoczasowe przekształcenie pola uwagi, wiedzy, poznania, władzy. Pojawia się coś w rodzaju opisywanego przez nas już wcześniej „kulturowego cyklotronu” (zob. Rakowski 2013a, s. 38–63): etnograficzne doświadczenie jest punktem wyjścia, ale jednocześnie powstaje zupełnie nowe pole poznawcze, a zatem ryzyko „przywrócenia”, „skompletowania” doświadczenia. W ten sposób pojawia się tutaj taka formuła spotkania, w której działają siły lokujące się już właściwie poza intencjami i dążeniami samego badacza, artysty czy etnografa – i kiedy wytworzona sytuacja (np. projektu artystycznego) zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia i pozwala na zaistnienie nowego pola. To, co jednak tutaj najbardziej istotne, to niespodziewane narodziny pewnego trzeciego układu, trzeciej sfery znaczeń, a właściwie czegoś, co Erika Fischer-Lichte określała mianem „emergencji znaczenia” (2008, s. 225, 230–232). W takiej sytuacji mamy do czynienia nie tyle z silnym, skutecznym działaniem politycznym, „sztuką społecznie stosowaną” – wprost inicjowaniem zmiany społecznej – ile raczej z nowym polem współpracy, polem eksperymentalnego współdziałania.

Jeśli natomiast powstają efekty tych działań, to mają one charakter bardziej niespodziewanych, choć nieraz bardzo realnych, „niemechanicznych”, i często zaskakujących. To w tym miejscu można pójść jeszcze krok dalej, bardziej w stronę uznania i w ogóle ujrzenia narodzin pewnej innej, wzbudzonej w interakcji, podmiotowości społecznej. Jest to forma wprawiania w ruch życia społecznego, co pozwala na wytworzenie innych sposobów działania i stworzenia, jak pisał Nicolas Bourriaud

Współczesna sztuka zaangażowana działa często w taki sposób, by podporządkować się efektowi realności działania – by wytwarzać wyraźną zmianę społeczną

To, co jednak tutaj najbardziej istotne, to niespodziewane narodziny pewnego trzeciego układu, trzeciej sfery znaczeń, a właściwie czegoś, co Erika Fischer-Lichte określała mianem „emergencji znaczenia”

w przedmowie do *Estetyki relacyjnej* (2012, s. 26), alternatywnego stołu montażowego, by – nawet w formie prototypu – przeprogramować to, co społeczne (będą to wtedy też takie „ośrodki”, jakie – jak chciałby Bourriaud – mogą stawiać opór „powszechnej, czysto ideologicznej bierności”).

Problem polega jednak wciąż na tym, że można mieć wrażenie, iż antropologia zostaje zastosowana w tym przypadku do analizy i interpretacji mimo wszystko „wywołanej” i „sztucznie wytworzonej” sytuacji. Pojawia się tu więc znów pewna świadomość modelowania i tworzenia tego, co jest nie tyle „odczytywane” czy „rekonstruowane”, ile „wywoływane” i „konstruowane”. W pewnym sensie można mówić wręcz o produkowaniu alternatywnych światów społecznych. Chcemy jednak przede wszystkim wskazać tu na konkretne przypadki współwytwarzania warunków działania i powoływania nowych spotkań, nowych rzeczywistości. Aby to pokazać, odwołamy się tutaj do kolejnych, konkretnych eksperymentów artystycznych i – w konsekwencji – eksperymentów etnograficznych, konstruujących na swój sposób zarazem „sztuczne”, jak i „zastane” rzeczywistości.

SKUP ŁEZ. FAKE-BIZNES I GIMNASTYKA JĘZYKOWA

Takim projektem był choćby *Skup łez* Alicji Rogalskiej i Łukasza Surowca, który zrealizowano w Lublinie w lipcu 2014 r. Powstało urządzenie czy narzędzie służące do wytwarzania nowej sytuacji i właściwie – do wytwarzania nowego środowiska interakcji. *Skup łez* jako osobny lokal powstał na ulicy 1 Maja w Lublinie, w okolicy pełnej komisów, lombardów, punktów oferujących ubezpieczenia na życie (i od nieszczęśliwych wypadków), punktów z „chwilówkami” i agencjami Providenta, sklepów z bronią, fluidami i e-papierosami. Przypominał nieco recepcję gabinetu odnowy biologicznej, bank lub parabank; jego witrynę zdobił napis podobny do tych reklamujących zakup obligacji czy złota bądź namawiających do założenia rachunku. Do skorzystania ze skupu zachęcał wyklejony napis: „100 PLN za 3 ml łez*”, a poniżej znajdowało się objaśnienie do znaku*: „wyłakanych na miejscu”. Z czasem zaczęły się tam pojawiać całe kolejki chętnych, a w samym skupie ludzie płakali, wpatrując się w lustra, przykładając pod oczy cebulę i sztyfty z olejkami eterycznymi, dzwoniąc do byłych partnerów czy słuchając smutnej muzyki i wracając do swoich myśli. Jak się okazało, powstała w ten sposób sytuacja zbudowana zupełnie od nowa, w której artyści, zwykli ludzie, ale też badacze zmuszeni byli bardzo starannie dobierać słowa. Kontekst wyłakiwania łez, liczonych w mililitrach, zmuszał bowiem do budowania nowych sformułowań i nowych stanowisk wobec rzeczy tak dwuznacznej, tak nierealnej, jak konkretna praca za pomocą łez i emocji. Otworzyła

—
Eksperyment polega więc na wstępnym „uchwyceniu” czy wręcz „wydobyciu” czegoś charakterystycznego dla terenu społeczno-kulturowego i następnie „podszyciu się” pod niego

się też droga do pewnej etnograficznej wiedzy o okolicznych problemach, o życiu przybywających tam ludzi, o nieszczęściach, o próbie przetrwania na ulicy przy dworcu, w tano wynajmowanych i zamienianych mieszkaniach, na poddaszach i w punktach usługowych. Eksperyment polega więc na wstępnym „uchwyceniu” czy wręcz „wydobyciu” czegoś charakterystycznego dla terenu społeczno-kulturowego i następnie „podszyciu się” pod niego (udając drobny, chwilowy, trochę „dziwaczny” biznes). Po chwili jednak sama sytuacja skupu wywołuje już nową, „pochodną” rzeczywistość, której się dotyka, która staje się środowiskiem nowego

rozumienia tego, co społeczne, i która przekracza intencje działających – wywołuje jakby eksperymentalnie wielość światów etnograficznych, nawet w postaci płaczących obok siebie ludzi, grup, całych rodzin (zob. więcej Rakowski 2014; Prus 2014).

W pracy nad projektem skupu artystom od początku chodziło o pewną niewiadomą. Chodziło o działanie, które jest jednocześnie bez sensu – i które zarazem jest przecież czymś bardzo prawdziwym, emocjonalnym, fizjologicznym, a więc mającym sens.

Nie chcemy oszukiwać – mówili – nie chcemy sprzedawać ułudy, usługi, czegoś, co ma swój cel, idee, wartość. Religijną, duchową, rynkową. Ludziom sprzedaje się przecież idee, pragnienia; robią to sklepy, galerie, kościoły. My chcemy to, co prawdziwe, bez celu. To, co należy do ludzi. Oddać im to, co do nich należy.

Można więc powiedzieć, że skup walczył o relacje, które dopiero zaistnieją, o działania wywołane przez ludzi, o akcje artystyczne (*art*, z indoeuropejskiego **ar*: działanie, zestrojenie działań), które – jak pokazywał Nicolas Bourriaud – wytwarzane są poprzez relacje, a właściwie poprzez odkrywanie realnych sieci napięć społecznych, i które istnieją tylko wtedy, gdy ktoś coś zrobi, gdy uczestniczy. Sztuka taka, jak pisał Liam Gillick, „jest jak światło w lodówce – funkcjonuje tylko wtedy, gdy znajdzie się ktoś, kto otworzy drzwi” (2012, s. 19). Na czym jednak polegało „otwieranie drzwi do lodówki” w skupie łez? Co ludzie tam robili? Zgodnie z opisem, z koncepcją samych twórców skupu, Alicji i Łukasza, ludzie ci zanosili swe łzy, by je sprzedać, niczym cenne przedmioty do lombardów, komisów, skupów złota, których pełno w okolicy, które widać już, idąc od dworca, by łzy pojawiały się tam jak w okolicznych biurach, gdzie można ubezpieczyć się od nagłej śmierci, choroby, nieszczęśliwego wypadku, czy w kantorach, gdzie oddaje się swe mieszkania pod zastaw za rentę (ulica 1 Maja to także stare kamienice i podwórka, oficyny ciągnące się do dworca; to miejsca zwiększonego obrotu, handlu tym, co wartościowe, co emocjonalnie cenne albo bolesne).

W skupie w czasie akcji panował gwar, ludzie śmiali się, żartowali, patrzyli sobie w oczy, słuchali muzyki, dzwonił do dawnych, smutno zakończonych miłości. Każdy właściwie starał się wynaleźć swój sposób na skup, wymyślić go. Niewiarygodny Skup łez wciąż domagał się więc umocowania w działaniu. Z moich rozmów z ludźmi korzystającymi z niego wynikało jednak coś więcej. Młody człowiek, z którym rozmawiałem, chciał się sprawdzić, pokazać, że potrafi, że „sięgnie po złoto”. Był silnym mężczyzną, mieszkańcem podlubelskiej wsi; pracował na budowie, w ochronie. „Jeśli – jak mówił – na wsi przed nikim nie muszę uciekać, to i w Lublinie sobie poradzę”. Jednak po chwili okazało się coś więcej: niedawno uciekł z rodziną od problemów z rodzinnej wsi, wynajmuje poddasze na 1 Maja i właściwie to on, jako prawie dwudziestolatek, zajmuje się teraz młodszym rodzeństwem. Wymurował ścianki i urządził na nowo poddasze, a teraz próbuje sił w biznesie informatycznym. Podobnie młoda kobieta na stażu w fabryce cukierków, skierowana tam z Urzędu Pracy, stara się utrzymać męża i dzieci, a płacz – jak wyznała – nosiła w sobie od dawna. „Miałam potrzebę wyrzucić to z siebie. Za pierwszym razem chyba wypłakałam wszystko” – mówiła. Studentka UMCS opowiada, że w skupie łez płacze

Można więc powiedzieć,
że skup walczył
o relacje, które dopiero
zaistnieją, o działania
wywołane przez ludzi,
o akcje artystyczne

—
 W skupie ludzie zbierają więc swoje problemy, pozostają sami ze sobą, a jednocześnie – podczas takiej rozmowy – odsłania się często po prostu życie na przyczółku Lublina

sama do siebie, a słuchawki z muzyką i miejsce pod oknem pozwalają jej odciąć się od świata i skupowego gwaru. „To trudny moment w życiu – mówiła – płacę po nocach, co ja zrobiłam... Ostatnio czas spędzałam na spotkaniach ze znajomymi, to nie miałam jak płakać, pomyślałam, że tu mogę spokojnie napłakać. Że to dla mnie. I zarobię na warunek na studiach”. W skupie ludzie zbierają więc swoje problemy, pozostają sami ze sobą, a jednocześnie – podczas takiej rozmowy – odsłania się często po prostu życie na przyczółku Lublina (tanie mieszkania, w drodze od dworca, duży obrót wynajmu).

Jednoczenie w doświadczeniu tym mieszało się to, co biograficzne, i to, co społeczne; perspektywa biograficzna płaczących (wymiar jednostkowego działania) i perspektywa społecznych napięć (prace, migracje, wynajem mieszkań, próby utrzymania rodziny). Nie chodzi tu jednak o żadne „odkrycie” perspektywy jednostki ani w ogóle o odkrycie, że istnieją jednostki, ale o myślenie poprzez jednostkę, która jest postacią „w ruchu”, poszukującą drogi, co paradoksalnie przywołuje „to, co społeczne” (to wywołał też *Skup łez*): wszelkie napięcia i strukturalne czy ekonomiczne presje, jakie pojawiają się w życiu pojedynczych ludzi – rynek, praca, migracje, ambicje. Co więcej, w rozmowie o skupie łez utkwili w tej przestrzeni zarówno etnograf, prowadzący rozmowy, jak i jego rozmówcy, którzy często z trudem radzą sobie w życiu, i nad tym też płakali. Stąd w czasie spokojnej, długiej rozmowy nie było właściwie sposobu, by o wypłakanych łzach porozmawiać w prosty sposób. To, co się wydarzyło, dla tych ludzi było bowiem przede wszystkim wciąż tym, co trudno nazwać, uchwycić, przy jednoczesnej chęci mówienia. Każda z rozmów schodziła więc dzięki łzom na tory gimnastyki języka i zmuszała do nazywania tego, co się zrobiło. Każda rozmowa wywoływała pytania: Po co mi skup moich łez? Chodzi o pieniądze? Dlaczego płakałam? Dlaczego płakałem? Czy to było naprawdę? Ta chwiejna sytuacja stworzyła więc miejsce „właściwe” – miejsce pytań właściwych, jak sądzimy, dla czegoś takiego jak *Skup łez*: uniemożliwiała zwykłą, banalną refleksję, zwykły język i wszelkie zwroty typu „jak to w życiu bywa”. Uniemożliwiała konwencjonalną, oczywistą rozmowę, o której przekroczenie dopominała się m.in. etnografka Sherry Turkle (2011); chodziło jej właśnie o stworzenie warunków do wyłonienia się samowiedzy w rozmowie, przekroczenia typowego jej przebiegu (w tekście Turkle będzie to przekroczenie czegoś, co nazywała ona *company line*, oczywista forma językowa dla danego zakotwiczenia np. techniki w rzeczywistości społecznej [ibidem, s. 11]).

W *Skupie łez*, który funkcjonował zaledwie kilka dni, powstała w ten sposób zupełnie materialna kolekcja łez, zebrana później w szklaną kolbę. Co więc z nimi zrobiono? Twórcy skupu wiele nad tym myśleli (archiwum? muzeum? sejm?). Swoje miejsce porównywali do poczekalni, kaplicy, miejsca parareligijnego, gdzie kupuje się „społeczne gorzkie żale”; wykreowali jednocześnie miejsce niedefiniowalne, „lekką przesuniętą” (używali hasła „fatamorgana”), w tym sensie, że *Skup łez* przecież oszukiwał, płacił za rzecz nierealną, niewiarygodną, ale jednak w sposób całkiem realny płacił. Żale, wspomnienia, nawet żarty, były więc jednak też bardzo realne. Była to jednak sytuacja nieustannie domagająca się wypełnienia, wymagająca wejścia w to, co nieprawdopodobne, ale i zarazem wejścia we własne emocje. Rozmowa z ludźmi po takim doświadczeniu była więc długa, ale w pewnym sensie

bardzo dziwna – dotyczyła przecież czegoś nie do końca zrozumiałego. Powstała zatem sytuacja, która początkowo mogłaby zostać przez wielu uznana za niezręczną, farsową, podsuwającą podstępnie kwoty pieniędzy za żal; sprawiająca, że ludzie, zanim się zorientują, robią coś, czego może nigdy by nie zrobili – w której spieniężają swój czas, emocje i to „coś więcej”, co pojawia się na zakrętach biografii. To droga pełna skupienia i jednocześnie bez określonego celu, droga donikąd; droga, na którą nikt nigdy nie jest gotowy.

Co dziwne, ludzie płakali ochoczo. W rozmowach okazywało się, że rzecz nie jest błaha i że spieniężenie łez przemieniało się w sytuację otwierającą w rozmowie rzeczy ważne, właśnie dzięki temu, że uciekała ona definicjom i ogrymam zwrotom.

Chciałbym – mówił mi Łukasz Surowiec – żeby ludzie znaleźli się w sytuacji, kiedy cel działania nie jest gotowy, określony. Pewnie wielu powie, że ludzie nie są do tego przygotowani, że nie rozumieją tego. Uważam, że człowiek nigdy nie jest, że my nigdy nie jesteśmy dość przygotowani. Że każdemu wolno wejść w taką sytuację. Że to akt odwagi, w którym cele musimy wyabstrahować sami.

Skup łez był w ten sposób o tyle szczególnie zaproszeniem, że skutecznie uniemożliwiał nazwanie do końca tego, co się wydarzyło – tego, co się wydarzało w naszym życiu. Pojawiał się wówczas, po obu stronach spotkania, zakres nowego doświadczenia. Choć stworzył sytuację trudną, wyraźnie krytyczną (by nie rzec – podstępną), otworzył nagle drogę, której nikt się nie spodziewał, a którą i tak trzeba było już przejść. Wykreował sytuację nową, bo był zbiorem pytań właściwych – skutecznie odsuwał w każdym razie (przynajmniej „na wyciągnięcie ręki”) ten oczywisty, zwykły skrypt, *company line* – tę władzę i nieustanną „instrukcję” konwencjonalnego, codziennego języka.

DYWANIK. KONFLIKTY I RELACJE

Odwołamy się do jeszcze jednego przykładu działania partycypacyjnego z Lublina. Projekt Moniki Drożyńskiej *Dywanik*, realizowany w ramach Pracowni Sztuki Zaangażowanej Rewiry w Lublinie, wpisuje się w typ działania artystycznego odnoszącego się do zwrotu etnograficznego. Zanim zaproszona przez Rewiry artystka rozłożyła na jednej z przecznic ul. Dzierżawnej w Lublinie trzystumetrowy czerwony dywan, była w kilku miejscach sugerowanych przez kuratora Szymona Pietrasiewicza. Zgodnie z celem działań realizowanych przez Rewiry sztuka wkracza na obszar otoczony murem, do osób osamotnionych i wykluczonych społecznie, do miejsc uchodzących za defaworyzowane, marginalizowane (por. Pietrasiewicz 2012, s. 7). Ulica Dzierżawna leży w samym sercu Lublina, w sąsiedztwie dawnej cukrowni, nieczynnej od 2010 r. Sama ulica ma strukturę grzebieniową, w której od głównej jezdni odchodzą przecznice. Przypomina

Powstała zatem sytuacja, która początkowo mogłaby zostać przez wielu uznana za niezręczną, farsową, podsuwającą podstępnie kwoty pieniędzy za żal; sprawiająca, że ludzie, zanim się zorientują, robią coś, czego może nigdy by nie zrobili – w której spieniężają swój czas, emocje i to „coś więcej”, co pojawia się na zakrętach biografii

Zgodnie z celem działań realizowanych przez Rewiry sztuka wkracza na obszar otoczony murem, do osób osamotnionych i wykluczonych społecznie, do miejsc uchodzących za defaworyzowane, marginalizowane

raczej małe osiedle z domkami w stylu ogródków działkowych, a atmosfera tam panująca (suszące się na zewnątrz pranie, psy szczekające zza płotków, klatki z gołębiami czy królikami) kojarzy się raczej z wsią niż z centrum trzystutysięcznego miasta. Dzielnica Za Cukrownią w potocznej opinii lublinian uchodzi za niebezpieczną, dzielnicę slumsów. Artystka weszła w tę okolicę świadoma panujących stereotypów, ale zanim zrealizowała swój projekt, rozmawiała z mieszkańcami, tworząc z nimi rodzaj bliskości/oswojenia oraz szukając inspiracji dla swojego działania. Pomysł zrodził się dosłownie z podłoża. Przeznice odchodzące od głównej jezdni są niewybrukowane, na całej ulicy nie ma poprowadzonej kanalizacji, a dodatkowo podczas deszczów, ze względu na podmokły teren, tworzą się wielkie kałuże i błoto. Drożyńska, odkrywając fakt, iż „nie da się przejść, nie brudząc sobie butów i spodni” (ibidem), doszła do wniosku, że to, co może zrobić dla jej mieszkańców, to zabezpieczyć ich obuwie przed błotem³. Zrealizowała projekt tymczasowy, daleki od pragmatycznego myślenia. Nie dążyła swoim działaniem do trwałej zmiany, chciała wyłącznie pokazać jej potencjał do wydarzenia się i wytworzyć przestrzeń dynamiczną, z której można było skorzystać, wypełnić w dowolny

—

Czerwony dywan na jednej z przecznicy ulicy Dzierżawnej stał się dla artystki próbą odsonięcia pewnych nieoczywistości, wykluczeń i sprzeczności w przestrzeni publicznej, wynikających z dominującego konsensusu

sposób. Postanowiła skomponować swoisty żywy obraz, przeprowadzając przez środek dzielnicy czerwoną linię. Czerwony dywan na jednej z przecznicy ulicy Dzierżawnej stał się dla artystki próbą odsonięcia pewnych nieoczywistości, wykluczeń i sprzeczności w przestrzeni publicznej, wynikających z dominującego konsensusu. Odwołując się do teorii Chantal Mouffe „agonistycznych przestrzeni publicznych”, Drożyńska pragnęła wydobyć na światło dzienne „wielość praktyk i doświadczeń, które stanowią tkankę danego społeczeństwa, wraz z konfliktami, jakie za sobą pociągają” (Mouffe 2005). W tym celu zaprojektowała sytuację, w której zestawiając ze sobą tematy w powszechnym dyskursie niezestawialne, jak tkanina i przestrzeń miejska, doprowadziła do spotkania kontrastów, ale i wytwarzania pewnego konfliktu (por. Drożyńska 2014). Jej działanie w miejscu uchodzącym w potocznej opinii większości mieszkańców

Lublina za wykluczone, peryferyjne i zapomniane wzbudziło kontrowersje. W mediach pojawiły się m.in. „oskarżenia o replikowanie czy wręcz wzmacnianie defaworyzującego dyskursu dotyczącego tego fragmentu miasta” (Burek 2014, s. 18), a także głosy podkreślające marnotrawienie pieniędzy państwowych⁴. Mieszkańcy ul. Dzierżawnej mieli świadomość szumu medialnego i nie ukrywali zadowolenia z tego faktu. Z rozmów z nimi wynikało jednoznacznie, że traktują to nie tylko jako okazję do bycia obecnym w mediach, ale także, a może przede wszystkim, do zburzenia negatywnego stereotypu na temat swojego miejsca zamieszkania, gdzie „mieszkają także normalni ludzie i po studiach”, „nie trędowaci czy menele”⁵.

3 Problem braku kanalizacji pojawiał się jako najczęstszy zarzut wobec władz miasta o zaniedbanie i głównie powód narzekania na warunki mieszkaniowe na ul. Dzierżawnej. Na podstawie materiałów autorki 08/2014, 05/2015.

4 Głosy krytyczne pojawiały się często na forach lokalnych gazet, por. Czerwony dywanik... 2014a; Czerwony dywanik... 2014b.

5 Materiały z badań terenowych 08/2014 i 05/2015.

Ponadto pozwoliło im to uwierzyć w możliwość zauważenia przez władze miejskie niewiarygodnego jak na XXI w. problemu braku kanalizacji. Wielu mieszkańców, pomimo początkowego krytycznego nastawienia i uznania projektu za nietrafiony, potraktowało wspólne rozkładanie czerwonego dywanu nie tylko jako lokalną imprezę, ale również jako impuls do wyjścia z domu i rozmowy z sąsiadami. Wydarzenie to stało się pułapką, generującą niespodziewane relacje sąsiedzkie. Jeszcze długo po zniknięciu artystki, dopóki pozwalała na to pogoda, mieszkańcy codziennie zmiatali dywan i wystawiali przed dom stoliki z krzesłami, a ulica była coraz częściej odwiedzana przez osoby z innych dzielnic Lublina⁶. Nieoczywista sytuacja z dywanem ukazała nie tylko potrzebę poprowadzenia kanalizacji i zajęcia się nawierzchnią niewybrukowanej drogi, ale również realny głód kontaktu z ludźmi z najbliższego otoczenia. Efektem projektu stała się niekoniecznie zmiana przez duże „Z”, ale kreowanie niespodziewanych (przede wszystkim dla mieszkańców) sytuacji, kiedy skłóceni ze sobą sąsiedzi potrafią wspólnie zaangażować się w rozkładanie dywanu i tym samym budować na nowo dobre relacje i rodzaj wspólnoty w szczególnej przestrzeni lokalnej. Nie zawsze ważne jest to, co widać, chociaż pozornie oczywiste siadanie przed domem na krzesłach może stać się powrotem do zapomnianych zwyczajów i odtwarzaniem wspólnotowości.

W badaniach etnograficznych na poziomie relacji międzyludzkich pojawia się zazwyczaj dysonans i rodzaj dyskomfortu zarówno po stronie antropologa, jak i ludzi, z którymi rozmawiamy. Otrzymując od ludzi ich wiedzę, doświadczenia, emocje, w zamian możemy dać im wyłącznie naszą uwagę, rozmowę, która *de facto* jest wpisana w naszą pracę. Niekiedy to wystarcza, ale często pojawia się nadzieja, że „coś możemy zmienić, poprawić, na coś wpłynąć”. Ta dysproporcja może być niwelowana właśnie przez połączenie badań z działaniami artystycznymi i dzieleniem przestrzeni uczestnictwa. Antropolodzy nie ograniczają się wówczas wyłącznie do bezpiecznego i zdystansowanego komentowania rzeczywistości kulturowej, ale podobnie jak osoby, z którymi rozmawiają, „narażają się” na ryzyko związane z „przekraczaniem siebie” i przebudową swojego sposobu myślenia oraz wyuczonych schematów działania.

PANNY MŁODE

Jeszcze jednym przykładem działania, którego celem jest wytwarzanie nowej sceny i nowego środowiska wyłaniania się wiedzy kulturowej, jest performatywny projekt *Panny Młode*, który był realizowany we wsiach na południowym Mazowszu latem 2011 r.⁷ Był to długofalowy proces pracy z grupą zamężnych, owdowiałych i rozwiedzionych kobiet, z którymi wspólnie przygotowywałyśmy

W badaniach etnograficznych na poziomie relacji międzyludzkich pojawia się zazwyczaj dysonans i rodzaj dyskomfortu zarówno po stronie antropologa, jak i ludzi, z którymi rozmawiamy. Otrzymując od ludzi ich wiedzę, doświadczenia, emocje, w zamian możemy dać im wyłącznie naszą uwagę, rozmowę, która *de facto* jest wpisana w naszą pracę

6 Na podstawie wywiadów przeprowadzonych w maju 2015 r.

7 *Panny Młode* stanowiły element szerszego projektu *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturowego* realizowanego przez Kolektyw Terenowy. Opisany on został w Rakowski (2013b), a także w moim tekście (Ogrodzka 2016).

działanie performatywne w przestrzeni wsi. Wspólne zakładanie dawnych sukien, oglądanie zdjęć, szykowanie fryzur i makijażu, sesje zdjęciowe, pieczenie tortu, wreszcie korowód, interakcje z mieszkańcami, odwiedzanie wszystkich kobiet we wsi, częstowanie tortem, działania, mikrochoreografie krytyczne odwołujące się do zwyczajów i roli nowożeńców – to wszystko złożyło się na przebieg *Panien Młodych*.

—
Odwołując się do klasycznej koncepcji Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że ślub jak każde sformalizowane i powtarzalne działanie społeczne jest występem, wykonem, o precyzyjnym i rozpoznawalnym scenariuszu i formie

Osią tematyczną tego projektu była kategoria małżeństwa, a precyzyjnie: sytuacja ślubu, która w niezwykle nośny i mocny sposób połączyła porządek badawczy, animacyjny i artystyczny, pozwalając na wzajemne ich przenikanie oraz swoistą synergię znaczeń. Z jednej strony ślub jako kulturowa ceremonia jest widowiskiem, wydarzeniem o wysokim współczynniku teatralności, w trakcie którego znaczenia są wprost odgrywane i wytwarzane, formowane za pomocą słów, kostiumów, gestów, ciał, przestrzeni, atrybutów, aktorów, z przypisanymi rolami i scenariuszami tych ról. Odwołując się do klasycznej koncepcji Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że ślub jak każde sformalizowane i powtarzalne działanie społeczne jest występem, wykonem, o precyzyjnym i rozpoznawalnym scenariuszu i formie (por. Goffman 2000). Jego skuteczność zawarta jest w performatywnej formie.

Teatralność ta, która rozgrywa się w czasie rzeczywistym, jest budowana na podstawie kulturowych metafor i systemów znaków, które choć często funkcjonują jako przezroczyste, mogą przez uważne i krytyczne spojrzenie oraz przez artystyczne przetworzenie zostać odsłonięte, poddane oglądowi, a tym samym stanowić soczewkę, przez którą można przyglądać się danej społeczności, kulturze. Ponieważ zaś sam temat małżeństwa łączy się ściśle z innymi obszernymi polami kulturowego funkcjonowania, takimi jak choćby modele rodziny, kategorie płci i role płciowe, stosunek do rytuału i momentu zmiany tożsamości, ekonomia, praca, myślenie o przyszłości, stosunek do dzieci, to jasne się staje, że w soczewce tej wytwarza się bogaty, złożony obraz społeczno-kulturowej rzeczywistości oraz dyskursu o niej.

—
W projekcie nie chodziło o obserwowanie sytuacji realnego ślubu, ale właśnie o rodzaj powtórzenia, czy raczej „powtarzającego przetworzenia” elementów ślubu i towarzyszących mu wydarzeń, momentów składających się na bycie panną młodą

W projekcie nie chodziło o obserwowanie sytuacji realnego ślubu, ale właśnie o rodzaj powtórzenia, czy raczej „powtarzającego przetworzenia” elementów ślubu i towarzyszących mu wydarzeń, momentów składających się na bycie panną młodą. Dokonywało się to za pomocą teatralnych środków i w odwołaniu do wspomnień, refleksji, a także marzeń i pomysłów uczestniczek. Już samo to przetworzenie sprawiało, że działaniu towarzyszył pewien cudzysłów – nie chodziło o dokładne zrekonstruowanie rytuału czy jego kulis i – co za tym by szło – stanu liminalnego, według słownika Victora Turnera, ale o pewną grę z tą sytuacją, o jej parafrazę, zabawę jej elementami, w celu sprawdzenia ich mocy i skuteczności w innym kontekście. Czyli o liminoidalność – coś przypominającego realny rytuał (por. Turner 2005). W tej liminoidalności ożywały emocje bardzo podobne do tych, które towarzyszyły sytuacjom oryginalnym. Powtórne zakładanie sukien, powtórne wykonywanie makijażu, pozowanie do

sesji ślubnej, przygotowywanie tortu, wreszcie przejście przez wieś w stroju panny młodej i częstowanie tortem mieszkańców, to gesty i czynności, które automatycznie, niezależnie od cudzysłowu, w którym funkcjonowały, uruchamiały afektywny poziom związany z figurą panny młodej i szerzej – z kategorią małżeństwa. Pozwoliło to ujawnić wiele społecznych zachowań i przekonań dotyczących roli kobiety, tego, jak i kto o małżeństwie myśli w tej społeczności. Ujawnienie to nie dokonało się w skali 1:1. Napotykanie mieszkańcy, sąsiedzi przeczuwali, że sytuacja jest w jakiś sposób „pułapką”. Zwielokrotniona figura panny młodej, korowód kobiet w starych sukniach od początku wydawały się podejrzane, były rozpoznawane jako „podszywanie” się pod „prawdziwy” ślub. A jednak uruchamiały komentarze odnoszące się do działania, które rozgrywało się w ciele i przestrzeni, realnie. Interpretacje mieszkańców, ich hipotezy dotyczące celu tych działań były w istocie wypowiedziami na tematy, które stanowiły przedmiot projektu: rolę kobiet, stosunek do rytuału i tradycji, wreszcie powinności i ograniczenia wynikające z płci. Dodatkowo zaś podjęte przez nas działania uruchomiły na innym niż dyskursywny poziomie opowieści uczestniczek. Można powiedzieć, że poruszona została pamięć ich ciała i same zaczęły odzyskiwać dostęp do sfery często nienazwanych lub nieuświadomionych wcześniej wrażeń, intuicji, lęków czy nadziei. W trakcie działań wszystkie te elementy zyskiwały na znaczeniu, nabierały kształtów, często były nazywane i wypowiedziane. Wiedza i samowiedza działały się więc w czasie rzeczywistym, były wywoływane poprzez akcję i jej atrybuty. Eksperyment polegał tutaj w głównej mierze na teatralnym, „przetwarzającym powtórzeniu” kulturowo rozpoznawalnych i afektywnie mocnych elementów życia społecznego, które rezonując, wywołują silne reakcje oraz stają się przyczynkiem do refleksji. Z jednej strony powtórzenie to odwoływało się do performatywnej siły znaków: kostiumu, atrybutów, zwyczajów, z drugiej zaś było przesiąknięte sztucznością, zabawą, świadomością pewnej maskarady, przebieranki. Nieobecność mężczyzn, stworzenie sytuacji, w której występują same panny młode – kobiety – było eksperymentalnym sprawdzeniem tego, co sama kobieta, gdyby mogła stać się choćby w cudzysłowie panną młodą raz jeszcze, zrobiłaby inaczej, a co tak samo. Rozmowy z performerkami, które same zresztą przekształcały, inicjowały i proponowały kolejne sytuacje, działania, często ujawniały głęboką refleksję na temat roli kobiety i jej możliwych wariantów (oraz własnych ocen tych możliwości) w samym dniu ślubu, ale też szerzej – w małżeństwie, rodzinie, społeczności lokalnej.

Pułapką był tu sam performatywny wymiar działania, które zawsze jest realne i w jakimś sensie skuteczne, nawet jeśli operuje cudzysłowem i sztucznością sytuacji. Skuteczność ta dotyczy emocji, pamięci i działania znaków. Wytwarzana wiedza ma charakter nie tylko dyskursywny; wyłania się na wielu poziomach i płynnie wciąż się przekształca, zasilając następnie, w sprzężeniu zwrotnym, kolejne etapy samej akcji.

Interpretacje mieszkańców, ich hipotezy dotyczące celu tych działań były w istocie wypowiedziami na tematy, które stanowiły przedmiot projektu: rolę kobiet, stosunek do rytuału i tradycji, wreszcie powinności i ograniczenia wynikające z płci

DRAMATURGIE PRACY KOBIEC

Kolejnym wartym wspomnienia przykładem jest projekt współautorstwa Doroty Ogrodzkiej i Agnieszki Pajęczkowskiej, zrealizowany w Lublinie na zaproszenie Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”. Sytuacja bycia badaczką i twórczynią zarazem jest już sama w sobie podstępna, jednak również obiecująca, pozwala bowiem na jeszcze ściślejsze powiązanie poziomu artystycznego, badawczego, animacyjnego, bez możliwości ich rozdzielania. W projekcie tym zdecydowałyśmy się zająć doświadczeniem pracy kobiet mieszkających lub pracujących na ulicy 1 Maja. Na podstawie rozmów i spotkań został stworzony tekst dramatyczny w formie kolażu złożonego z niezależnych głosów, które wchodzą w dialogi, zderzenia, znoszą się nawzajem, a momentami stają się jednym, silnym głosem.

Projekt wpisywał się w tzw. herstorię i wyrastał z fundamentalnego dla niej przekonania o potrzebie przesunięcia akcentów – zmianie perspektywy z męskiej (centralnej, zakładającej skalę makro, oficjalnej) na spojrzenie zbliżające się do szczegółu, konkretność, nadające wagę pojedynczej opowieści i przede wszystkim dostrzegające obecność kobiet i ich historyczno-kulturową rolę, sytuację oraz uwikłanie

Wspólnie z pracownicami Punktu Kultury, które są również aktorkami wywodzącymi się z Teatru Realistycznego, autorki przygotowały publiczne czytanie performatywne. Tytułowe „dramaturgie pracy kobiet” to ich wypowiedzi o własnych doświadczeniach, poglądach, praktykach, emocjach dotyczących tematu pracy. Interesowała nas praca kobiet i związane z nią doświadczenia, przekonania, praktyki, dyskursy, które problematyzują napięcia między tym, co „prywatne”, a tym, co „publiczne”. Projekt wpisywał się w tzw. herstorię i wyrastał z fundamentalnego dla niej przekonania o potrzebie przesunięcia akcentów – zmianie perspektywy z męskiej (centralnej, zakładającej skalę makro, oficjalnej) na spojrzenie zbliżające się do szczegółu, konkretność, nadające wagę pojedynczej opowieści i przede wszystkim dostrzegające obecność kobiet i ich historyczno-kulturową rolę, sytuację oraz uwikłanie.

Artystki zadawały sobie i naszym rozmówczyniom pytania: W jaki sposób napięcie między koniecznością lub chęcią pracy łączy się z chęcią posiadania rodziny i praktykowaniem macierzyństwa? Jak było kiedyś, a jak jest obecnie być kobietą „na stanowisku”, w zakładzie pracy, w środowisku zawodowym? Jakie rozwiązania polityczne i społeczne wspierają kobiety w dokonywaniu wyborów zgodnych z ich chęciami, potrzebami i pragnieniami zawodowymi, a jakie je utrudniają? Czy aktywność i zajęcia domowe – wychowywanie dzieci, prowadzenie gospodarstwa domowego – są odczuwane przez rozmówczynie jako praca i jakie wiążą się z nią przekonania? Wreszcie, w jaki sposób dyskursy i narracje modelujące sferę publiczną – zakorzenione w religii, edukacji, prawie, czy wreszcie kolektywnej wyobraźni – i wynikające zeń definicje, pojęcia, skojarzenia wpływają na wzorce kobiecej pracy i aktywności? Czy i jakie są możliwości tworzenia wzorców alternatywnych? Co sprawia, że powstają? Co i kogo motywuje do ich tworzenia?

Te pytania były i są ważne także dla artystek-etnografek, a o odpowiedzi na nie często też były one przez rozmówczynie prośzone, co stwarzało rodzaj barteru i czyniło proces zdecydowanie bardziej, w naszym odczuciu, horyzontalny, demokratyczny, niehierarchiczny. Pracując na ulicy 1 Maja, rejestrowały lub spisywały one zatem kolejne kobiece teksty i wypowiedzi. W toku montażu dramatycznego

powstał kolaż tekstowy, który stał się polifoniczną opowieścią o pracy kobiet, układającą się w wypowiedź o społeczeństwie – jego paradoksach, napięciach, wstydlivych niespójnościach, ale też marzeniach i dążeniach jednostek. Tekst w całości oparty był na żywym, autentycznym języku naszych rozmówczyń, z zachowaniem ich anonimowości. Narracja została zbudowana w sposób zainspirowany praktykami tekstowymi przestrzeni publicznej, takimi jak sąsiedzkie rozmowy, przedrzeźnianie, plotkowanie, manifestowanie, reklamowanie, modlitwa. Wyjątkiem od tej metody pracy są cytaty z danych statystycznych i badań dotyczących kobiecej pracy.

Czytanie performatywne zgromadziło łącznie ok. 30 osób, w tym kilka rozmówczyń, które miały okazję usłyszeć fragmenty swoich opowieści w gotowym tekście. To, w jaki sposób wypowiedzi zostały w ten tekst wplecione, zależało od nas – dramaturgicznie to my stworzyliśmy całość. Jednak wnikliwe i uważne słuchanie oraz próba odczytywania intencji wypowiedzi były kluczową strategią pracy z materiałem. To sprawia, że kobiety są współautorkami tekstu, natomiast ich wypowiedzi wprowadzone w procesie dramaturgicznego montażu w zderzenia nabierają nowej siły. Po czytaniu spotkałyśmy się z kilkoma z nich i rozmawiałyśmy o ich odbiorze czytania. Wszystkie stwierdziły, że są w stanie się pod nim podpisać, jednocześnie były zdziwione, jakie sensy udało się wydobyć z ich wypowiedzi. Kontrast, dyskusja pomiędzy konkretnymi sformułowaniami dały – ich zdaniem – obraz różnorodności i wielowymiarowości sfery publicznej. Swoistą „pułapką”, która doprowadziła do wyłonienia się niezwyklej, zniuansowanej, nieoczywistej wiedzy o kobiecej pracy na 1 Maja, okazała się sama forma teatralna i dramaturgiczny montaż, w którym nie chodziło o postawienie tezy, przyznanie jednej racji, wskazanie właściwej odpowiedzi, ale o otwarcie pola rozmowy, skonstruowanie sceny dla niejednorodnych dramaturgii kobiecej pracy. Na skutek tego montażu i późniejszego nadania mu formy teatralnej rozpadły się wszystkie jednoznaczności i oceny.

W tę pułpkę wpadły także reżyserki spektaklu – rozpoczynając projekt, miały na podorędziu tematy i badawcze intuicje, które wydawały się mocne, oraz przeczucia, w którą stronę mogą potoczyć się opowieści. Tymczasem rozmowy z kobietami wybiły je z tego przekonania i jakichkolwiek wstępnych założeń. Chcąc traktować ich głosy poważnie, musiały porzucić swoje tezy i podążać za tym, co się pojawia. Ta nowa, wyłaniająca się wiedza zmusiła je też do poszukiwania adekwatnych środków formalnych. Można zatem powiedzieć, że na poziomie artystycznym etnograficzne przesunięcia znaczeń okazały się impulsem do eksperymentu. W działaniu nastąpiło też połączenie osobistej motywacji i własnej perspektywy dotyczącej pracy, jaką prezentowały jako twórczynie i inicjatorki tej sytuacji, z perspektywą czterech dziewczyn – performerek, które również na co dzień pracują na ulicy 1 Maja w Punkcie Kultury jako kuratorki działań, animatorki, koordynatorki. Ich codzienne zmagania z pracą w kulturze, wspólne doświadczenia pracy twórczej i badawczej oraz opowieści kobiet-bohatek, które w większości pracują w handlu i usługach, wzajemnie się przenikały, oświetlały i wprawiły w nieoczywisty ruch pozornie łatwe oceny czy wnioski. We wspólnej pracy wytworzyły się relacje, wzajemna ciekawość i atmosfera wymiany: historii, doświadczeń, wniosków. Spektakl–czytanie

W toku montażu dramaturgicznego powstał kolaż tekstowy, który stał się polifoniczną opowieścią o pracy kobiet, układającą się w wypowiedź o społeczeństwie – jego paradoksach, napięciach, wstydlivych niespójnościach, ale też marzeniach i dążeniach jednostek

okazał się „oddaniem” opowieści tej społeczności, a kontynuowany w przyszłości, będzie też służył jako pretekst do rozmów, wymiany opinii i dalszego rozwijania tematu.

SKANSEN. PUŁAPKA MIEJSCA

—
Akcja w domu posta była performansem, w którym ważną rolę odegrały czynności, ale i efekt finalny

Ostatnim przykładem, do którego się odwołujemy, jest działanie przygotowane przez Julitę Wójcik na wystawę *Pany chłopy chłopy pany*, która miała miejsce w Sąddeckim Parku Etnograficznym w Nowym Sączu. Trudno jednoznacznie je przypisać do jednej z powyższych kategorii pułapek. *Akcja w domu posta* była performansem, w którym ważną rolę odegrały czynności, ale i efekt finalny. Julita Wójcik odczytała część kodeksu pracy, akcentując liczne fragmenty, które zostały „uchylone”, a następnie pocięła go na bardzo wąskie paseczki, by na ostatnim etapie uprząć z przędzy wełnianej

i fragmentów kodeksu nić i zwinąć ją w kłębek. Wydawałoby się, iż skoro projekt ma swój materialny efekt (ów kłębek „przędzy”) oraz wizualną formę (zarejestrowany materiał wideo), możemy zakwalifikować go do pułapki-urządzenia „chwytającego” odbiorcę w sieć znaczeń do odkodowania. I tu możemy wpaść w pierwszą z pułapek, doszukując się symbolicznych znaczeń. Interpretację tego działania możemy zaczerpnąć od kuratorów wystawy, którzy piszą, iż:

źmudną i monotonną pracę rąk można interpretować jako opis pracy twórczej, która polega na tworzeniu narracji. Snuć wątek to snuć opowieść. Artystka w nić wplata papier. Nić powstaje z tekstu. Opowieść snutą przez artystkę można odczytać na kilku poziomach: prawnym, ekonomicznym, skupiającym się na refleksji o roli sztuki w tworzeniu i reinterpretowaniu zbiorowych tożsamości. W odniesieniu do ekspozycji skansenowskiej nić symbolizować ma wiedzę, na bazie której ją zbudowano. Taka nić może stać się krepującymi więzami, może jednak być wyzwalającym materiałem tworzącym nową jakość (Szymański, Ujma 2016).

Pojawia się pytanie, na ile co jest tu samo w sobie pułapką i pozwala na myślenie otwarte i w kompletnie innych kontekstach. Czy zatem akcja Julity Wójcik nie jawi się raczej jako rodzaj zasadzki, podstęp, który nie pozwala na zbyt jednoznaczne odczytanie? Samo jej przygotowywanie było swoistą pułapką, zaskoczeniem, przede wszystkim dla artystki. Julita Wójcik przyjechała do skansenu kilka dni wcześniej, by poświęcić ten czas na naukę przędzenia. Na miejscu okazało się, że jedna z pań pilnujących w skansenie jest po kursie przędzenia w ramach programów „ginące zawody” i zaangażowała się w pomoc przy nauce procesu przetwarzania przędzy w nitkę. Wytworzyła się taka sytuacja, że panie z obsługi skansenu przychodziły codziennie, zainteresowane postępami artystki, a następnie zaczęły opowiadać o swoich warunkach zatrudnienia. Praca Julity Wójcik polegała dokładnie na próbie zmierzenia się z tematem wykorzystywania pracowników i naruszania kodeksu pracy. Otworzenie się pań i usłyszane historie, dotyczące skomplikowanej sytuacji zatrudnienia, nie tyle zmieniły kształt pracy, ile pozwoliły artystce na nowe odczytywanie projektu w świetle skomplikowanej rzeczywistości pracownika tej instytucji. Sytuacja, do pewnego stopnia przez nią wykoncypowana, stała się generatorem niespodziewanych zdarzeń oraz wytworzyła nowe znaczenia sytuacji

artystycznej. W ten sposób Wójcik podczas performansu nie mówiła wyłącznie o sytuacji artystów, ale jej głos stał się również głosem „niemej” części pracowników Sądeckiego Parku Etnograficznego. Skansen, jako metafora odnosząca się do przestarzałych zasad, stał się również metonimią współczesnych relacji pracowniczych, które niejednokrotnie przypominają te z początku wieku. Jak pyta sama artystka: „Czy może być coś bardziej folwarcznego niż brak gwarancji stałej pracy?” (Wójcik 2018, s. 89). Pułapka, w którą wpadają poszczególni bohaterowie dramatu: artystka, która nie spodziewała się, że usłyszy historie dotyczące jej tematu, oraz osoby pracujące w skansenie, mogące podzielić się swoimi problemami z zatrudnieniem, niespodziewanie wygenerowała pozytywną sytuację. To rodzaj pułapki „otwierającej”, której działanie (ukazanie na pewnych poziomach podobieństwa warunków pracy pań i artystki) pozwala na dostrzeżenie nowych perspektyw w postrzeganiu naszej sytuacji życiowej i otaczającej rzeczywistości. Otwiera na nowe rozwiązania albo problemy, a niejednokrotnie powoduje drobny zwrot biograficzny. Nie wielką zmianę społeczną, przynoszącą namacalne i spektakularne efekty, ale wyłonienie się nowego znaczenia sytuacji, w której się znajdujemy.

Kolejna pułapka pracy wiąże się z przestrzenią, z *site-specific* skansenu. Wychodząc od samej funkcji skansenu, miejsca, które za pomocą niebezpośrednich, ale ukrytych dyskursywnie pułapek (*thought-traps*) „chwytą” i zatrzymuje w jednym miejscu oraz czasie swoje „ofiary”. Wielu odbiorców wpada w pułapkę sankcjonowania obiektu mianem wiejskiego i związanych z tym określeniem skojarzeń tylko poprzez fakt znajdowania się w tej przestrzeni. Projekt Wójcik pozornie nie wychodzi poza te ramy: przędzenie było tradycyjnym zajęciem kobiet na Sądecczyźnie. Jednak działanie artystyczne w tej przestrzeni stało się pułapką dla potencjalnego odbiorcy. Przypadkowi widzowie akcji Julity Wójcik, nastawieni na zwiedzanie skansenu, byli zaskoczeni nieoczywistością dziejących się sytuacji i wykazywali niezrozumienie sytuacji⁸. A przygotowani akademicko specjaliści, którzy przyjechali m.in. zobaczyć kolejny performans Julity Wójcik, konfrontowali jednoznacznie przestrzeń skansenu ze współczesnymi dekontekstualizującymi działaniami artystów. Skansen, miejsce wytworzone na potrzeby bogatej elity, które jako „rezerwat kultury ludowej” jest opowieścią o etnograficzno-historycznej kreacji pewnej rzeczywistości, stał się dla wielu naukowców, historyków sztuki itd. synonimem zacofania, modernistycznego myślenia o świecie i opresyjnej polityki kolonialnej. I znowu skansen stał się potrzebny jako przykład przestrzeni wymagającej dekonstrukcji i krytyki instytucjonalnej. Jej ostrze zostało wycelowane w etnografów, traktowanych poniekąd jako wytwór skansenu, a nie odwrotnie.

Skansen, jako metafora odnosząca się do przestarzałych zasad, stał się również metonimią współczesnych relacji pracowniczych, które niejednokrotnie przypominają te z początku wieku

Wielu odbiorców wpada w pułapkę sankcjonowania obiektu mianem wiejskiego i związanych z tym określeniem skojarzeń tylko poprzez fakt znajdowania się w tej przestrzeni

8 Podczas rozmów przeprowadzonych z przypadkowymi zwiedzającymi skansen padło np. tłumaczenie działania Julity Wójcik jako wrózenia (skojarzenie z wyciąganymi zapisanymi pasczkami papieru).

Praca Wójcik mimo swej jednorazowości i formy zamkniętej w czasie „dzieje się/wydarza” w przestrzeni, dla której została stworzona (w której została umieszczona), jednocześnie zaburzać ją, odkształcając i pozwalając dostrzec jej nowe, nieoczywiste i wieloznaczne sensy. Tymczasem artystka zaczyna „funkcjonować jako współtwórca i wytwórca sytuacji” (por. Bishop 2015b, s. 15), a jej praca, widoczna wyłącznie jako finalna scena, stała się swoistym „projektem”, otwartym na współtworzenie gestych etnograficznie rzeczywistości. Ta nowa, eksperymentalna rzeczywistość jest więc tutaj pewnym punktem dojścia.

WSPÓŁPRACA, „ROBIENIE”, WSPÓŁPRODUKOWANIE: W STRONĘ ETNOGRAFII TWÓRCZEJ I OTWIERAJĄCEJ

Pojawia się zatem – we wszystkich tych przypadkach – pewna wyraźna zmiana: próba przebudowania pola wiedzy kulturowej, a poprzez to wskazania też w ogóle pewnej możliwej zmiany w humanistyce. Wiele łączy antropologię z produkcją artystyczną, a szczególnie z takimi eksperymentami w polu sztuki, które odnoszą się do wywoływania nowych rzeczywistości społecznych. Na różne sposoby pojawia się tu bowiem też moment wywoływania pewnej innej, alternatywnej rzeczywistości, która następnie okazuje się trudna do zanegowania, „działająca”. Jest to sytuacja, która – jak sądzimy – wiedzie od rozwiązania problemu, gdzie, z jednej strony, mamy pragnienie efektu działań artystycznych, wywołania zmiany społecznej, z drugiej zaś, mają one bardziej charakter niespodziewanych, choć nieraz bardzo realnych konsekwencji działania. To w tym miejscu można pójść jeszcze krok dalej

—
Współprodukowanie sztuki społecznej powstaje zatem bardziej jako takie odkrywanie potencjałów kultury, które może stać się możliwe świadomym podążaniem za zjawiskami, w których przecina się to, co zaprojektowane przez artystów-animatorów, z tym, co lokalne i kulturowe

i w figurze współpracy czy nawet „współprodukowania” – w tworzeniu np. efemerycznej, ale działającej wspólnoty – rozpoznać pewną szczególną formę produkcji podmiotowości społecznej. Jest to już forma „wprawiania w ruch” życia społecznego, co pozwala na wytworzenie alternatywnych sposobów działania, nabierających swych nieprzewidzianych kształtów. Współprodukowanie sztuki społecznej powstaje zatem bardziej jako takie odkrywanie potencjałów kultury, które może stać się możliwie świadomym podążaniem za zjawiskami, w których przecina się to, co zaprojektowane przez artystów-animatorów, z tym, co lokalne i kulturowe. Podejście to można jednak przedstawić też jako działanie w trzeciej przestrzeni, która przeciwstawia się wizji kultury jako z góry zdefiniowanego zasobu, jako czegoś „gotowego”, co można by opisać, mechanicznie, metodycznie użyć czy artystycznie wykorzystać. Jest to w tym znaczeniu sytuacja bardzo podobna do metodologii „badań w działaniu”, powstaje bowiem w ten sposób pewna hermeneutyka współdziałania, w której sama akcja artystyczno-animacyjna nie

jest jedynie efektem, dodatkiem do uzyskanej czy istniejącej już wiedzy (czy projektu), ale może być wręcz naturalnym środowiskiem jej powstawania.

Co więcej, z etnograficznego i badawczego punktu widzenia przekraczana jest w ten sposób rama typowej, konwencjonalnej obserwacji etnograficznej i dokonuje się wyraźne przesunięcie w stronę współpracy i współdziałania. Jest to więc sytuacja, kiedy wiedza wytwarzana jest już poza intencjami i dążeniami samego badacza,

artysty czy etnografa – kiedy np. sytuacja projektu artystyczno-społecznego zaczyna na nowo kształtować sposób widzenia tematu przez samych badaczy i pozwala na zaistnienie nowego pola rozumienia. Pojawia się więc znów pewna świadomość modelowania i tworzenia tego, co należy do wiedzy etnograficznej; w pewnym sensie można mówić tu o produkowaniu alternatywnych ontologii społecznych, a prace rozwijane przez takich badaczy, jak Martin Holbraad czy Morten Axel Pedersen (2017) ugruntowują nowe podejście, wykluczające w dużym stopniu problemy epistemologiczne, traktując je jako swego rodzaju „nakładkę” na silne i różne ontologie. „Koncepty są realne, a to, co realne, jest konceptualne” (Henare, Holbraad, Wastell 2007, s. 9) piszą więc przedstawiciele tego zwrotu, znosząc niejako granice pomiędzy tym, co materialne, i tym, co pojęciowe, co jednak nie tyle jest pewnym uproszczeniem dawnych i klasycznych problemów filozoficznych, ile wskazaniem pewnego impasu poznawczego koniecznego dla uchwycenia nowego języka. Jest to przejście w stronę refleksywnego wywoływania inności, pracy konceptualnej i wreszcie, jak ostatnio wyraźnie zaproponował to Martin Holbraad (2016) – eksperymentowania (np. parateatralnego), tj. budowania takiego narzędzia, które wywoła rzeczywistość jako formę tego, co traktowane i co praktykowane może być jako rzeczywiste.

To w tym znaczeniu można nadać też wielu przywoływanym przez nas projektom formę urządzeń artystyczno-etnograficznych, które doprodukują rzeczywistość, wywołując tak jej kształt, by pojawiła się nowa forma wyobraźni społecznej, której w pewnym sensie nawet nie znajdujemy w zastanych rzeczywistościach społecznych. Tego typu sytuacje, jak *Skup łez*, *Dywanik*, *Panny młode*, *Akcja w domu posta*, możemy traktować jako urządzenia tworzące jakby społeczne szczeliny, alternatywne światy („bąble”, laboratoria), gdzie wykluwają się alternatywne sposoby myślenia, krytyczne modele, nowe możliwości kreowania „sztuki życia”. Prowadzi to często do momentu spowolnienia, zatrzymania, jak w przypadku wspólnego czasu płaczu, zbierania łez do probówek; to w końcu też nieoczekiwana praca afektywna związana z tworzeniem się nowych relacji i nowych wspólnot. Wiele łączy ten moment z takimi eksperymentami w polu sztuki, które odnoszą się właśnie do wywoływania wielości ontologii – na różne sposoby pojawia się tu moment produkowania i wywoływania pewnej innej, alternatywnej rzeczywistości. Przestrzeń eksperymentów etnograficzno-artystycznych, zakładających pewne możliwe, konceptualne ontologie, można by więc wstępnie określić jako pracę wytwarzania scenerii tego, co etnograficzne. W takich działaniach to, co konceptualne, poprzedza niejako to, co etnograficzne. Za działaniem, za początkowym skryptem czy scenariuszem działania powstaje dopiero pewna wywoływana czy produkowana rzeczywistość, co Nikolai Ssorin-Chaikov (2017) nazwał praktyką „konceptualizmu etnograficznego”; to etnograficznie konstruowane urządzenie wywołuje tutaj to, co społeczne, co produkuje interakcje, relacje, wiąże ze sobą różnych ludzi i różne środowiska – na podobieństwo sztuki konceptualnej, dematerializującej i kwestionującej też samą ramę świata sztuki i nie-sztuki.

W tym sensie te zabiegi przypominają też mechaniczną formę pułapki, która na wiele sposobów staje się nową metaforą w antropologii i teorii sztuki. Badacze

Tego typu sytuacje, jak *Skup łez*, *Dywanik*, *Panny młode*, *Akcja w domu posta*, możemy traktować jako urządzenia tworzące jakby społeczne szczeliny, alternatywne światy („bąble”, laboratoria), gdzie wykluwają się alternatywne sposoby myślenia, krytyczne modele, nowe możliwości kreowania „sztuki życia”

—
 Figura „pułapki”
 okazuje się użyteczna
 przy interpretowaniu
 projektów artystycznych
 wytwarzających nowe
 sytuacje etnograficzne

pogranicza sztuki i antropologii, tacy jak Roger Sansi, podążając m.in. za Alfredem Gellem, wskazują na urządzenia konstruuące zdolność do budowania scenariuszy społecznych, tworzących „dramatyczną więź” pomiędzy twórcą i „użytkownikami” wytworzonej sytuacji (Gell 1996). Jest to już jakby przekształcona forma konceptualizmu etnograficznego; to urządzenie wywołuje tutaj to, co społeczne, co produkuje interakcje, relacje, wiąże ze sobą różnych ludzi i różne środowiska. Figura „pułapki” okazuje się użyteczna przy interpretowaniu projektów artystycznych wytwarzających nowe sytuacje etnograficzne. Alfred Gell pokazuje, że współczesne dzieła mogą bowiem działać jak pułapki w tym sensie, że generują pytania, ale nie dają odpowiedzi, prowokują, by wywołać reakcje publiczności, wytwarzają sytuacje, gdzie nie tylko widz, ale i często sam artysta są schwytni w sieć

znaczeń i relacji pomiędzy nimi samymi oraz nimi a obiektem. Pułapki są nie tylko odzwierciedleniem intencji artysty, ale również pokazują rys potencjalnego odbiorcy, gdyż – jak podkreśla Gell – „pułapka jest zarówno modelem jej twórcy, myśliwego i modelem swojej ofiary, drapieżnika. Pułapka reprezentuje scenariusz, który stanowi dramatyczne ogniwo, które wiąże ze sobą tych dwóch bohaterów i ustawia ich w czasie i przestrzeni” (ibidem). Na poziomie języka pułapki możemy rozpatrywać jako narzędzia/urządzenia/obiekty do chwytania albo/i jako sposób czy działanie mające na celu schwytnie kogoś w mniej lub bardziej określonej sytuacji. Pułapki jako narzędzia możemy stosować zwłaszcza do dzieł sztuki, które mamy wystawiane w galeriach/muzeach, kiedy obiekt „zatrzymuje na chwilę/lapie”. Chodzi o przyciągnięcie i „danie do myślenia”.

—
 W naszych językach opisu
 staraliśmy się jedynie
 wstępnie zasygnalizować
 ten inny, nowy proces
 rozumienia, przekraczając
 w ten sposób opozycje
 pomiędzy tym, co
 wywołane, i tym, co
 zastane (ujawniane), tym,
 co należy do projektu i co
 należy do samej kultury
 lokalnej. Staraliśmy się
 odnajdywać w akcji,
 w działaniu, w etnografii
 twórczej i otwierającej
 te wstępne, nowe
 rozpoznania odnoszące
 się do innej, ale i bardziej
 złożonej rzeczywistości

Urządzenie artystyczno-etnograficzne może mieć zatem strukturę urządzenia czy obiektu służącego do chwytania kogoś w mniej lub bardziej określonej sytuacji. Jednak w istocie jest to uruchomienie nieprzewidywalnego ciągu zdarzeń, intencji i działań, w których pojawia się wewnętrzna, niespodziewana aktywność zarówno po stronie twórców, jak i uczestników projektu. Co najważniejsze, jest to aktywność emergentna i na swój sposób otwierająca i upodmiotawiająca aktorów społecznych i środowiska społeczne – to zatem nie tyle proces „wpadania w pułapkę”, ile konfrontacji z nową sytuacją i próby jej przezwyciężenia czy przeformułowania. Można jednak też pójść dalej i zauważyć, że zwracają się również te projektowane i pobudzane w ostateczności sytuacje w stronę tego, co rysuje się jako możliwe, a więc także w stronę przyszłości jako punktu orientacyjnego w przeszłości. To forma wiedzy, o której bardziej jako o czynności „robienia” niż jakiejś gotowej, zakumulowanej wiedzy, pisał ostatnio m.in. Tim Ingold (2000, 2013) – przy czym przyszłość jest tutaj jakby wyobrażonym punktem spinającym nici tego, co możliwe (zob. Ingold 2014; Gatt, Ingold 2013). Jest to zwrot na swój sposób radykalny: zamiast „zakumulowanej przeszłości”, która była zwykle stawką w poznaniu antropologicznym, tożsamości, kultury, pamięci, wszelkich

pól „odkrywanych” w kulturze, mamy tu zatem bardziej współprzewidywaną formę przyszłości. Ta przemiana i to współwytwarzanie warunków rozumienia, to nieodwołalne przejście ku czemuś, co zakotwiczone jest w przyszłości, jest więc właśnie szczególnie formą odślaniania nowych, wywołanych i jak najbardziej realnych pól kultury. W naszych językach opisu staraliśmy się jedynie wstępnie zasygnalizować ten inny, nowy proces rozumienia, przekraczając w ten sposób opozycje pomiędzy tym, co wywołane, i tym, co zastane (ujawniane), tym, co należy do projektu i co należy do samej kultury lokalnej. Staraliśmy się odnajdywać w akcji, w działaniu, w etnografii twórczej i otwierającej te wstępne, nowe rozpoznania odnoszące się do innej, ale i bardziej złożonej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, K.B. (2009). *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury* (tłum. Ł. Marcinia). W: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bishop, C. (2015a). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (tłum. J. Staniszewski) (s. 41–58). Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Bishop, C. (2015b). *Inferni artificiali, La politica della spettatorialita nell'arte partecipativa*. Novara: Luca Sossella Editore.
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna* (tłum. Ł. Białkowski). Kraków: MOCAK.
- Burek, A. (2014). *Odmęty (re)wirów*. W: M. Ryczkowska (red.), *Katalog Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry” prezentujący wydarzenia z lat 2013 i 2014* (s. 18). Lublin: Centrum Kultury w Lublinie.
- Carr, W. (2010). *Filozofia, metodologia i badania w działaniu*. W: H. Červinková, B.D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Czerwony dywanik... (2014a). „Czerwony dywanik” na Dzierżawnej. <http://www.dziennik-wschodni.pl/co-gdzie-kiedy/inne/czerwony-dywanik-na-dzierzawnej,n,140829600.html> (dostęp: 29.08.2015).
- Czerwony dywanik... (2014b). „Czerwony dywanik” – nietykowa instalacja na ul. Dzierżawnej. <http://www.lublin112.pl/czerwony-dywanik-nietykowa-instalacja-ul-dzierzawnej/> (dostęp: 29.08.2015).
- Drożyńska, M. (2014). *Dywanik*. <http://monika.drozynska.pl/projekty/15/15/czerwony-dywanik> (dostęp: 29.08.2015).
- Estalella, A., Sanches Criado, T. (2018). *Introduction. Experimental collaborations*. W: A. Estalella, T. Sanches Criado (red.), *Experimental Collaborations. Ethnography Through Fieldwork Devices*. London–New York: Berghahn Books.
- Fischer-Lichte, E. (1998). *Estetyka performatywności* (tłum. M. Borowski, M. Sugiera). Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Gatt, C., Ingold, T. (2013). *From description to correspondence. Anthropology in real time*. W: W. Gunn, T. Otto, R.C. Smith (red.), *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Bloomsbury.
- Gell, A. (1996). Vogel's net. Traps as artworks and artworks as traps. *Journal of Material Culture*, 1, 15–38.
- Gillick, L. (2012). *Katalog wystawy Renovation filter: Recent, Past and Near Future*, Bristol, 2000. Cyt. za: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna* (tłum. Ł. Białkowski). Kraków: MOCAK.
- Goffman, E. (2000). *Człowiek w teatrze życia codziennego* (tłum. H. i P. Śpiewak). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Henare, A., Holbraad, M., Wastell, S. (red.) (2007). *Thinking Through Things: Theorising Artifacts Ethnographically*. London: Routledge.

- Holbraad, M. (2016). *Three ontological turn-ons*. <https://www.youtube.com/watch?v=c-SQBe-V7Jw> (dostęp: 29.09.2016).
- Holbraad, M., Pedersen, M.A. (2017). *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holmes, D., Marcus, G. (2008). Collaboration today and the re-imagination of the classic field-work encounter. *Collaborative Anthropologies*, 1.
- Ingold, T. (2000). *Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London: Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art, and Architecture*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2014). „Człowieczyć” to czasownik (tłum. E. Klekot). W: M. Buchowski, A. Bentkowski (red.), *Colloquia Anthropologica*. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Kosuth, J. (2006). *Artist as anthropologist (extracts)[1975]*. W: S. Johnstone (red.), *The Everyday, Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press.
- Lewin, K. (2010). *Badanie w działaniu a problemy mniejszości*. W: H. Červinková, B.D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the Word System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.
- Marcus G. (2003). *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych* (tłum. J. Jaxa-Rożen). W: M. Brocki, D. Wolska (red.), *Clifford Geertz. Lokalna lektura*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Marrero-Guillamon, I. (2018). *Making fieldwork public: repurposing ethnography as a hosting platform in Hackney Wick, London*. W: A. Estalella, T. Sanches Criado (red.), *Experimental Collaborations. Ethnography Through Fieldwork Devices*. London–New York: Berghahn Books.
- Mouffe, Ch. (2015). *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, <http://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna>, Recycling idej, 19.05.2005 (dostęp: 5.05.2017).
- Ogrodzka, D. (2016). Returning bride. *Polish Theatre Journal*, 2.
- Pietrasiewicz, S. (2012). Wstęp. W: S. Hejno (red.), *Katalog Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”* (s. 7). Lublin: Studio Format.
- Prus, J. (2014). *Skup Łez*. W: *Katalog z lat 2013–2014. Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”*. Lublin: Studio Format.
- Rakowski, T. (2013a). Etnografia/animacja/sztuka. Obrona metodologiczna. *Stan Rzeczy*, 4, 38–63.
- Rakowski T. (red.) (2013b). *Etnografia/ animacja/ sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturowego*. Warszawa: Wydawnictwo Narodowe Centrum Kultury.
- Rakowski, T. (2014). *Społeczna droga donikąd. Skup Łez jako zbiór „pytań właściwych”*. W: *Katalog z lat 2013–2014. Pracownia Sztuki Zaangażowanej Społecznie „Rewiry”*, Lublin.
- Reason, P., Torbet, W. (2010). *Zwrot działaniowy. Ku transformacyjnej nauce społecznej*. W: H. Červinková, B.D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Sansi, R. (2013). *Anthropology, Art and the Gift*. Oxford: Bloomsbury Academic.
- Schneider, A., Wright, C. (2007). *The Challenge of Practice*. W: A. Schneider, C. Wright (red.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Ssorin-Čaikov, N. (2013). Ethnographic conceptualism. An introduction. *Laboratorium*, 5(2), 5–18.
- Szymański, W., Ujma, M. (2016). Tekst do katalogu wystawy „Pany chłopcy chłopcy pany”, 24/06–11/09/2016, Nowy Sącz: Sądecki Park Etnograficzny, BWA Sokół.
- Turkle, S. (2011). *Inner History*. W: S. Turkle (red.), *The Inner History of Devices*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Turner, V. (2005). *Od rytuału do teatru: powaga zabawy* (tłum. M. i J. Dziekanowie). Warszawa: Wydawnictwo Volumen.

- Verzotti, G. (2004). *Ultime tendenze degli anni '90*. W: F. Poli (red.), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni 50 a oggi*. Milano: Eleata.
- Wójcik, J. (2018). *Niedzielne popołudnie*. Sopot: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie.
- Wright, C., Schneider, A. (2006). *The challenge of practice*. W: C. Wright, A. Schneider (red.), *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Żmijewski, A. (2007). Stosowane sztuki społeczne. *Krytyka Polityczna*, 11–12.

Unveiling New Fields of Culture: The Creative and Opening Ethnography Project

Abstract: The text presents methods of capturing the process of creating cultural contents in local and peripheral communities and displaying it in projects implemented by cultural animators, artists, and anthropologically-oriented social researchers. The methodology developed for this type of research combines the spheres of anthropology and its 'dense participation' with simultaneous creative and artistic activity, bringing out the local culture-forming potential. Examples of projects and realizations combining art and ethnography at different levels – from tools through the way they work to the construction of a theoretical field – are listed and described. The text reviews theatrical and/or performative activities undertaken together with communities, local residents, representatives of professional, ethnic and social groups, which offer an opportunity to observe the practices, values and routines characteristic of these groups. The idea of ethnographic conceptualism in contemporary anthropology, understood as a generator of new ethnographic situations, is also discussed, as well as artistic and ethnographic methods which offer new, unique forms of describing social reality.

Keywords: ethnography, art, experiment, collaboration, trap, performance.

INFORMACJE DLA AUTORÓW

ZGŁOSZENIA TEKSTÓW

Redakcja kwartalnika „Kultura i Rozwój” przyjmuje do druku teksty w języku polskim i angielskim, będące:

- artykułami naukowymi i komunikatami z badań,
- recenzjami książek.

Redakcja akceptuje tylko oryginalne teksty, które nie są zgłoszone do innych wydawnictw i nie były publikowane w innym czasopiśmie lub książce. Za zgłoszenie i publikację tekstów nie są pobierane opłaty. Teksty prosimy nadsyłać na adres mailowy Redakcji kwartalnika: kulturairozwoj@uw.edu.pl. Redakcja zastrzega sobie prawo wprowadzenia – w porozumieniu z Autorem – zmian edytorskich oraz dokonania skrótów, jeśli artykuł przekracza przewidzianą objętość. Redakcja zastrzega sobie prawo odmowy publikacji nadesłanego artykułu. Decyzję o przyjęciu przedłożonego artykułu (i rozpoczęciu procesu recenzowania) bądź jego odrzuceniu podejmuje Redakcja czasopisma. Autor jest powiadamiany o decyzji w terminie nie dłuższym niż 10 dni roboczych od dnia złożenia artykułu. Redakcja nie zwraca nadesłanych tekstów. Autorzy nie otrzymują honorariów za opublikowane artykuły. Teksty członków Rady Programowej i Redakcji podlegają takim samym zasadom, jak innych autorów.

INFORMACJE O PRAWACH AUTORSKICH

W przypadku zakwalifikowania artykułu do druku Autor wyraża zgodę na przekazanie praw autorskich do tego artykułu wydawcy. Autor artykułu zachowuje prawo wykorzystania treści opublikowanego przez kwartalnik artykułu w dalszej pracy naukowej i popularyzatorskiej pod warunkiem wskazania źródła publikacji.

ODWOŁANIE SIĘ OD DECYZJI REDAKCJI

Autorzy mają prawo odwołania się od decyzji Redakcji. Autor, który nie podziela decyzji Redakcji bazującej na recenzjach, w ciągu dwóch tygodni od daty otrzymania informacji o nieprzyjęciu tekstu do publikacji kieruje do redakcji pismo o ponowną ocenę jego tekstu. W piśmie tym wskazuje argumenty przemawiające, jego zdaniem, za przyjęciem tekstu do druku. Redakcja, po zapoznaniu się z tymi argumentami, podejmuje decyzję o podtrzymaniu pierwotnej opinii lub też kieruje tekst do ponownej recenzji. Proces ponownej oceny artykułu trwa 3 tygodnie od momentu otrzymania pisma w sprawie ponownej oceny.

KWESTIE ETYCZNE

Autor nadesłanego artykułu ponosi wszelką odpowiedzialność z tytułu naruszenia praw autorskich i innych związanych z artykułem. Autor artykułu musi mieć stosowne zgody autorów/redakcji/wydawców w sytuacji wykorzystywania w artykule fragmentów innych publikacji, wykresów, ilustracji lub podobnych materiałów. Jeśli artykuł został przygotowany przez kilku autorów, Autor nadsyłający artykuł zobowiązuje się do uzyskania zgody pozostałych autorów na powyższe wymogi redakcyjne.

Ghostwriting i guest-authorship

W związku z wdrożeniem procedury zapobiegającej *ghostwriting* i *guest-authorship* Redakcja wymaga ujawnienia wkładu poszczególnych Autorów w powstanie publikacji (z podaniem ich afiliacji oraz kontrybucji, tj. informacji, kto jest autorem koncepcji, założeń, metod,

protokołu itp. wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji), przy czym główną odpowiedzialność ponosi Autor zgłaszający manuskrypt. Zważywszy na fakt, że *ghostwriting* i *guest-authorship* są przejawem nierzetelności naukowej, Redakcja będzie o wszystkich wykrytych przypadkach powiadamiać odpowiednie podmioty (instytucje zatrudniające autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.). Autorzy są zobowiązani podać informację o źródłach finansowania publikacji, wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych podmiotów (*financial disclosure*). W sytuacjach wątpliwych prosimy kierować się wytycznymi The Committee on Publication Ethics (COPE): COPE Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing.

PROCES RECENZJI

Każdy artykuł jest anonimowo przekazywany dwóm recenzentom. Autor otrzymuje recenzje do wglądu niezależnie od tego, czy tekst jest zakwalifikowany do druku, czy odrzucony. W przypadku zakwalifikowania artykułu do druku Autor powinien ustosunkować się do sugerowanych poprawek w terminie wyznaczonym przez Redakcję. Kryteria oceny: jasność sformułowania celu, oryginalność podjętej problematyki, zaawansowanie teoretyczne, jakość warstwy empirycznej, oryginalność wnioskowania, znaczenie dla rozwoju nauki w tematyce zbieżnej z profilem naukowym kwartalnika, poprawność językowa, komunikatywność, interpunkcja, dobór źródeł. Każda recenzja kończy się jednoznaczną rekomendacją:

- Praca nadaje się do publikacji w obecnej formie.
- Praca nadaje się do publikacji po dokonaniu nieznacznych zmian i uzupełnień.
- Praca nadaje się do publikacji po dokonaniu gruntownych zmian i ich akceptacji przez Recenzenta.
- Artykuł nie nadaje się do publikacji.

WYMOGI EDYTORSKIE

Format dokumentu, czcionki, style

- Objętość tekstu – od 0,5 do 1 arkusza wydawniczego (od 20 000 do 40 000 znaków ze spacjami).
- Format A4, marginesy standardowe 2,5 cm (lewy, prawy, górny, dolny).
- Tekst artykułu zapisany w formacie Microsoft Word (doc lub docx).
- Tekst zasadniczy – czcionka: Times New Roman, wielkość 12 pkt, interlinia 1,5 wiersza, wyrównanie obustronne, akapity z wcięciem.
- W tekście zasadniczym należy wyróżnić kolorem fragmenty tekstu, które będą zamieszczone na marginaliach (liczba wyróżnień – od 2 do 5).
- Przypisy objaśniające, opisy źródeł pod tabelami i rysunkami, bibliografia załącznikowa – 10 pkt, interlinia – pojedynczy wiersz.
- Numeracja stron ciągła.

Struktura artykułu

- **Informacje o Autorze:** tytuł lub stopień naukowy, imię i nazwisko, afiliacja (katedra, wydział, nazwa uczelni), adres do korespondencji, adres e-mail, telefon (do wiadomości Redakcji).
- **Tytuł artykułu** (nie powinien mieć więcej niż 59 znaków ze spacjami) – krój czcionki: Times New Roman, wielkość 14 pkt, pogrubiony, wyśrodkowany.
- **Słowa kluczowe:** 4–5 słów.
- **Streszczenie** w języku polskim (maks. 1000 znaków).
- **Wprowadzenie** – zawierać powinno: cel opracowania, przyjęte założenia badawcze lub hipotezy, zastosowane metody badawcze, przesłanki podjęcia tematu.
- **Zasadnicza część opracowania z podziałem wewnętrznym** – **śródtytuły nienumerowane**, wielkość 12 pkt, pogrubione.

- **Zakończenie** – uwzględniające najważniejsze wnioski, rekomendacje.
- **Literatura** – zawiera zestawienie wykorzystanych źródeł opisane zgodnie z wytycznymi.
- **Tytuł artykułu, słowa kluczowe** (4–5 słów) i **streszczenie** (100–150 słów) **w języku angielskim**.

Tabele, rysunki, wykresy

- Elementy graficzne, takie jak tabele, grafy, rysunki, wykresy, mapy itp. powinny być przygotowane w kolorystyce czarno-białej lub z użyciem odcieni szarości.
- Zalecana wielkość czcionki w elementach graficznych to 9 punktów.
- Pod tabelą, wykresem, rysunkiem itp. powinno być podane źródło, na podstawie którego dany element przygotowano, lub informacja o samodzielnym opracowaniu autora.
- Przypisy w tabeli powinny być zamieszczone bezpośrednio pod nią.
- Grafiki powinny być przesłane w formie otwartej (czyli edytowalnej), a przygotowane w innych programach (np. CorelDRAW, Statistica, SPSS) należy zapisać w formacie WMF, EPS lub PDF z załączonymi czcionkami, w rozdzielczości 300 dpi.

Wykaz literatury i przypisy bibliograficzne

- Format cytowań: autor-rok.
- Opisy bibliograficzne zgodnie z regułami APA, np.:

Monografie:

Nazwisko, X., Nazwisko, X.Y. (rok). *Tytuł książki*. Miejsce wydania: Wydawnictwo.

Hausner, J. (2008). *Zarządzanie publiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

W przypadku monografii angielskie tytuły prac piszemy dużymi literami.

Rozdziały w monografiach:

Nazwisko, X. (rok). *Tytuł rozdziału*. W: Y. Nazwisko, B. Nazwisko (red.), *Tytuł książki* (s. strona początku–strona końca). Miejsce wydania: Wydawnictwo.

Skarżyńska, K. (2005). *Czy jesteśmy prorozwojowi? Wartości i przekonania ludzi a dobrobyt i demokracja kraju*. W: M. Drogosz (red.), *Jak Polacy przegrywają, jak Polacy wygrywają* (s. 69–92). Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Artykuły:

Nazwisko, X. (rok). *Tytuł artykułu*. *Tytuł Czasopisma*, nr rocznika (nr zeszytu) lub nr zeszytu (nr ciągły), strona początku–strona końca.

Mazur, S. (2013). *Zmiana instytucjonalna*. *Zarządzanie Publiczne*, 2 (24), 34–43.

W przypadku artykułów i rozdziałów angielskie tytuły prac piszemy małymi literami.

Źródła internetowe:

Nazwisko, X. (rok). *Tytuł tekstu* (dostęp: 01.01.2015).

- Podane pozycje bibliograficzne ww. kategorii, będące przekładami na j. polski, należy uzupełnić danymi tłumacza, w każdym przypadku podając je w nawiasie prostym pismem bezpośrednio po tytule w formie: (tłum. X. Nazwisko).
Gellner, E. (1991). *Narody i nacjonalizm* (tłum. T. Hołówka). Warszawa: PIW.
- Poza sytuacjami wyjątkowymi pomijamy nazwy serii wydawniczych w opisach.
- Powołania na literaturę zamieszcza się w tekście, w nawiasach okrągłych, np. (Nazwisko rok, s. X); (Nazwisko1 i Nazwisko2 rok, s. X); (Nazwisko1, Nazwisko2 i Nazwisko3 rok, s. X); (Nazwisko1 i in. rok, s. X); (NazwiskoX rok, s. X; NazwiskoY rok, s. Y). W przypadku różnych

autorów w jednym powołaniu, podajemy ich według kolejności alfabetycznej, zgodnie z którą pojawiają się w bibliografii.

- Na końcu artykułu należy zamieścić bibliografię załącznikową. Wykaz literatury powinien zawierać tylko cytowane prace.
- Pozycje literatury powinny być uporządkowane alfabetycznie według nazwisk autorów, a prace tego samego autora należy podać w kolejności chronologicznej: od najstarszej do najnowszej.
- Nie stosuje się numeracji pozycji w wykazie literatury.
- Tytuły dzieł obcojęzycznych, nazwy wydawcy i miejsca wydania podaje się w języku oryginału, a elementy opisu zapisane alfabetami nielacińskimi należy podawać według obowiązujących zasad transliteracji.

RECENZJE

- Przyjmowane są wyłącznie recenzje prac naukowych (autorskich, zbiorowych, zbiorów dokumentów, edycji prac źródłowych itp.). Recenzowana książka nie powinna być starsza niż rok w przypadku publikacji polskich i dwa lata w przypadku publikacji zagranicznych.
- W recenzji powinien znaleźć się pełny opis bibliograficzny książki (imię i nazwisko autora, tytuł, wydawnictwo, miejsce i rok wydania, liczba stron, załączników itd.). Recenzja może obejmować kilka prac tego samego autora lub dotyczących podobnej tematyki. W tekście musi być wyrażony stosunek własny autora do recenzowanej pracy (pochwała lub krytyka), a także sformułowane wnioski dla czytelnika (czyli co książka wnosi nowego do swojej dziedziny, ocena aparatu naukowego, bibliografii, podkreślenie obecności lub braku indeksów, ilustracji, tabel itp.). Autor może też oceniać pracę wydawnictwa (korekty, redaktora, grafika itd.).
- Wskazany jest wcześniejszy kontakt z Redakcją w celu uzgodnienia przedmiotu recenzji, co pozwoli autorowi recenzji uzyskać zapewnienie, że zostanie ona przyjęta przez redakcję czasopisma.
- Objętość recenzji powinna mieścić się w przedziale od 3 do 11 stron znormalizowanych (1800 znaków na stronie).

**Teksty prosimy nadsyłać na adres Redakcji kwartalnika –
e-mail: kulturairozwoj@uw.edu.pl**



UNIWERSYTET
EKONOMICZNY
W KRAKOWIE



UNIWERSYTET
WARSZAWSKI

Partner wydawniczy



Wydawnictwo Naukowe
SCHOLAR

ISSN 2450-212X