

ANIMACJA
W SYSTEMIE ZALEŻNOŚCI
INSTYTUCJONALNYCH

Beata Cyboran

ANIMACJA W SYSTEMIE ZALEŻNOŚCI INSTYTUCJONALNYCH

Uwarunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej
na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENT

prof. zw. dr hab. Tadeusz Aleksander

PROJEKT OKŁADKI

Magdalena Warzecha

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Pedagogiki

© Copyright by Beata Cyboran & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2018

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-4438-4

ISBN 978-83-233-9806-6 (e-book)



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, 12-663-23-82, fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Wstęp	9
I. Polityka kulturalna obszarem wsparcia rozwoju animacji społeczno-kulturalnej	17
1. Animacja jako koncepcja pedagogiczna w działalności społeczno-kulturalnej.....	17
Definicje i charakterystyka zjawiska	17
Interpretacja pojęcia w polskiej literaturze przedmiotu.....	23
Koncepcje animacji jako działalności kulturalnej.....	30
Koncepcje animacji w obszarze pracy środowiskowej.....	39
Bariery i ograniczenia w praktykowaniu animacji społeczno-kulturalnej.....	48
2. Polityka kulturalna jako dziedzina polityki publicznej	52
Pojęcie i zakres polityki kulturalnej.....	52
Cele i funkcje polityki kulturalnej.....	59
Modele polityki kulturalnej	67
Podmioty i instrumenty realizacji polityki kulturalnej.....	74
II. Badania polityki publicznej przestrzenią konceptualizacji analizy uwarunkowań rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce	83
1. Polityka publiczna i jej badanie.....	83
Pojęcie i współczesne modele polityki publicznej	83
Sposoby tworzenia i prowadzenia polityki publicznej.....	90
Badania nad implementacją polityki publicznej.....	100
Podejście instytucjonalne w badaniach polityki publicznej.....	104
Potencjał eksplanacyjny <i>path dependence</i> w badaniu polityki publicznej.....	108
2. Koncepcja badań nad uwarunkowaniami rozwoju animacji społeczno-kulturalnej...	113
Współczesne kierunki badań nad polityką kulturalną	113
Czynniki warunkujące profesjonalizację animacji jako praktyki edukacyjnej.....	119
Aplikacja koncepcji <i>path dependence</i> do badań nad rozwojem animacji.....	125
Cel i problematyka badawcza w kontekście przyjętych założeń koncepcyjnych oraz opis procedury badawczej	129

III. Transformacja systemowa a rozwój animacji społeczno-kulturalnej w Polsce	135
1. Przemiany w polskiej polityce kulturalnej okresu powojennego	135
Sektor kultury i polityka kulturalna państwa w okresie PRL	135
Polityka kulturalna w okresie przełomu lat osiemdziesiątych	138
Początki transformacji ustrojowej i jej konsekwencje dla sektora kultury	141
Polityka kulturalna w latach dziewięćdziesiątych	145
Polityka kulturalna wobec wejścia Polski do Unii Europejskiej	152
Polityka kulturalna a zmiana społeczna po 1989 roku	157
2. Rozwój animacji w obszarze pracy socjalnej w Polsce	163
Zmiana systemowa w pomocy społecznej po 1989 roku	163
CAL-owski model animacji środowiska lokalnego	169
Animacja w organizowaniu społeczności lokalnej	175
Tendencje w profesjonalizacji pracowników socjalnych i animatorów społecznych	183
IV. Uwarunkowania polityczno-administracyjne rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na poziomie państwowym i samorządowym w Polsce	189
1. Polityka kulturalna państwa a rozwój animacji	189
Prawne instrumenty kształtowania polityki kulturalnej państwa	189
Animacja i demokracja kulturalna w dokumentach programowych i strategicznych polityki kulturalnej państwa	192
Polityka kulturalna w świetle <i>Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego</i>	198
Animacja w implementacji polityki kulturalnej państwa	202
2. Miejsce animacji w samorządowej polityce kulturalnej	208
Kierunki polityki kulturalnej na szczeblu samorządowym	208
Proces tworzenia lokalnej polityki kulturalnej	217
Podmioty realizujące lokalną politykę kulturalną	227
Strategia animacyjna w działaniach społeczno-kulturalnych na poziomie lokalnym	231
Współpraca sektora rządowego i samorządowego w polityce kulturalnej	234
V. Uwarunkowania instytucjonalne rozwoju animacji społeczno-kulturalnej jako strategii działania i koncepcji kształcenia w Polsce	239
1. Miejsce animacji społeczno-kulturalnej w działalności domów kultury	239
Rozwój domów kultury w Polsce	239

Kondycja współczesnych domów kultury	246
Działania na rzecz poprawy funkcjonowania domów kultury	250
2. Dom kultury jako modelowa przestrzeń praktykowania animacji	257
W kierunku społecznościowych domów kultury	257
Innowacje w uspołecznianiu instytucjonalnej działalności kulturalnej	262
3. Koncepcje kształcenia animatorów społeczno-kulturalnych	268
Animator – specyfika zawodu	268
Proces kształcenia animatorów w Polsce	273
Role zawodowe animatorów	281
Spór o kompetencje zawodowe animatorów	287
VI. Możliwości wsparcia rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce ...	293
1. Redefiniowanie polityki kulturalnej szansą/ograniczeniem rozwoju animacji	293
Nowe tendencje w definiowaniu polityki kulturalnej	293
Kultura stymulatorem rozwoju społecznego i gospodarczego	299
Czynniki skutecznej transformacji polskiej polityki kulturalnej	305
2. Przemiany w kulturze stymulatorami rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce	310
Uspołecznianie kultury przestrzenią rozwoju animacji	310
Ruchy obywatelskie w kulturze impulsem do rozwoju animacji w Polsce	318
Przesłanki wyjścia z „wyznaczonego szlaku rozwojowego” animacji społeczno- -kulturalnej w Polsce	322
W poszukiwaniu modelu polityki kulturalnej wspierającego rozwój animacji społeczno-kulturalnej – podsumowanie	331
Bibliografia	343

Wstęp

Dynamika procesów społecznych, jakie zachodzą we współczesnym świecie, skłania ku poszukiwaniu uwarunkowań ich przebiegu. Szczególnie intrygujące, a zarazem bardzo trudne do analizy wydają się zjawiska, których trajektorie rozwojowe uzależnione są od wielu różnorodnych czynników. Nie sposób przyrzeć się wszystkim aspektom konstytuującym proces ich kreowania się, stąd konieczność dokonywania wyboru kwestii poddawanych analizom. Niniejsze opracowanie ma charakter studium historycznego opartego na koncepcji *path dependence*, mieszczącej się w nurcie nowego instytucjonalizmu historycznego – podjęto w nim próbę zidentyfikowania zewnętrznych uwarunkowań (stymulatorów) rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcja ta rozumiana jest jako strategia aktywizowania i mobilizowania sił tkwiących w jednostkach i wspólnotach środowiska lokalnego do działań na rzecz wspólnego dobra. Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnych (mobilizowanie sił społecznych) to przedmiot zainteresowań pedagogiki społecznej (Radzewicz-Winnicki, 2008, s. 171, 531), a jedną ze strategii takiego działania może być animacja społeczno-kulturalna.

Podejście to, jako nowatorski sposób organizowania działalności społecznej i kulturalnej, spopularyzowało się w Polsce z początkiem lat dziewięćdziesiątych XX wieku i stało się niemal pierwszą odpowiedzią na dominującą w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej koncepcję scentralizowanego upowszechniania kultury. Innowacyjnością podejścia zafascynowali się zarówno teoretycy, jak i praktycy działalności społeczno-kulturalnej. Oczarowanie to doprowadziło do uruchomienia akademickich kierunków kształcenia w zakresie animacji kultury, zmiany nazewnictwa wielu instytucji zajmujących się działalnością społeczno-kulturalną, jak i organizacji wielu spotkań służących wymianie doświadczeń praktyków czy refleksji teoretyków nad tym nowym zjawiskiem. Barbara

Jedlewska kilkanaście lat temu zadała pytanie, czy przypadkiem nie mamy do czynienia w Polsce z rozwojem jakiejś pozornej animacji i czy obrane zostały właściwe kierunki profesjonalizacji animatorów (Jedlewska, 2001, s. 52). W podobnym tonie wypowiada się Katarzyna Olbrycht (2001), zauważając znikomy wpływ działalności animacyjnej na procesy zmian społecznych w naszym kraju.

Podsumowanie ponaddwudziestoletniego okresu intensywnego interesowania się zarówno praktyków, jak i teoretyków animacją społeczno-kulturalną w Polsce nie wypada korzystnie. W wymiarze teoretycznym podejście to nie doczekało się zasadniczego opracowania koncepcyjnego, sytuującego charakteryzowaną dziedzinę na gruncie pedagogiki, kulturoznawstwa czy pracy socjalnej. W wymiarze praktycznym działalność animacyjna także nie odniosła jak na razie oczekiwanego sukcesu, ponieważ brak strukturalnego i instytucjonalnego umocowania dziedziny doprowadził do jej okazjonalnego praktykowania. Zaistniała sytuacja jest prawdopodobnie jednym z powodów braku zasadniczych zmian w organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w Polsce, szczególnie na poziomie lokalnym, co skutkuje niskim poziomem aktywności społeczno-kulturalnej społeczeństwa, zwłaszcza w najbliższym otoczeniu, czyli tzw. środowisku życia.

Animacja społeczno-kulturalna potraktowana jest w niniejszej pracy jako instrumentarium koncepcji pedagogicznej skierowanej na wsparcie rozwoju społecznego i kulturalnego jednostek, grup i społeczności w środowisku lokalnym. Jest edukacją w działaniu wspierającą kształtowanie pozytywnych relacji człowieka ze środowiskiem. Może być traktowana jako metoda kształtowania środowiska wychowawczego w pedagogice społecznej, gdzie działania wychowawcze rozumiane są jako wzajemna aktywność oddziałujących na siebie podmiotów, która to relacja ma miejsce w przestrzeni rozwojowej człowieka, jaką jest środowisko jego życia (Naumiuk, 2014, s. 48). Animacja staje się wsparciem dla edukacji kulturalnej, obywatelskiej i środowiskowej, realizowanej jako nieformalne oddziaływania mające miejsce w społecznościach lokalnych. Ewa Kurantowicz (2007, s. 43–46) określa zestaw cech sprzyjających przekształcaniu się społeczności lokalnych w społeczności uczące się. Uczące się społeczności muszą posiadać jakiś wspólny zbiór celów, czasami partykularnych interesów i potrzeb. Procesy uczenia się w społeczności mają charakter nieformalny i doświadczeniowy, a jeśli przybierają formalną postać, to musi być ona w pełni zaakceptowana przez daną społeczność. Dorośli uczący się w społecznościach sami kierują własnymi procesami edukacyjnymi przy pomocy samodzielnie dobieranych liderów czy ekspertów. Byłoby ideałem, gdyby w procesy edukacyjne udało się włączyć niemal całą społeczność,

by procesy te były w niej rozpowszechnione i doceniane. I to, co wydaje się dla wspólnotowych procesów edukacyjnych najważniejsze – by nabywanie nowej wiedzy przez członków społeczności łączyło się z międzyludzkimi interakcjami. W takim ujęciu animację społeczno-kulturalną traktować można jako jedną ze strategii wzbudzania środowiskowych procesów edukacyjnych.

W pracy posłużono się określeniem „animacja społeczno-kulturalna”, uznając je za podstawowe w nawiązaniu do francuskich tradycji badań zjawiska. Na określenie praktyk animacyjnych realizowanych w obszarze działalności kulturalnej używane będzie w niniejszej pracy także sformułowanie „animacja kultury”. Wynika to z nomenklatury pojęciowej zawartej w ministerialnej klasyfikacji zawodów i specjalności, gdzie pojawia się zawód: animator kultury. Dla praktyk animacyjnych podejmowanych w przestrzeni środowiskowej przyjęto określenie „animacja społeczna”, nawiązując do upowszechnienia tego terminu poprzez program Centrów Aktywności Lokalnej (CAL) oraz model Organizowania Społeczności Lokalnej (OSL).

Zainteresowanie procesem i uwarunkowaniami rozwoju animacji społeczno-kulturalnej wynika z obserwacji akademickiego kształcenia animatorów w publicznych i niepublicznych uczelniach wyższych w Polsce, które w nikłym stopniu oddziałuje na profesjonalizację tej dziedziny pedagogicznej. Dla kształtowania się profesji, obok procesu edukacji bazującego na zasobach określonej wiedzy i umiejętności, niezwykle istotny jest wymiar polityczno-administracyjny i instytucjonalny, które to stanowią dla niej umocowanie formalne. Potwierdzają to spostrzeżenia Danuty Urbaniak-Zajac (2016, s. 11–17), która wskazuje na postulatowość w charakteryzowaniu zawodowych działań wychowawczych, opiekuńczych i animacyjnych, a pomijanie strukturalnego uwarunkowania tych praktyk. Profesjonalizacja zawodów pedagogicznych znajduje się w polu zainteresowań teoretyków, ale znacznie częściej mediów, polityków, administracji publicznej, która nader często utożsamia profesjonalizację z wprowadzaniem w danej dziedzinie zarządzania i reguł ekonomicznych. By nie doprowadzić do administracyjnego sterowania profesjonalizacją, konieczne są szeroko zakrojone analizy ukazujące różne obszary formowania i legitymizacji zawodowych działań pedagogów, w tym animatorów społeczno-kulturalnych.

Przedmiotem badań własnych w niniejszym opracowaniu uczyniono proces rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku. Tak dookreślone zagadnienie składa się z trzech komponentów pojęciowych: „polityka kulturalna”, „animacja społeczno-kulturalna” oraz „profesjonalizacja”. Polityka kulturalna jako kategoria teoretyczna i praktyczna została scharakteryzowana na tle rozwoju polityki publicznej. Animację

społeczno-kulturalną ukazano z pozycji teorii i praktyki w działalności społecznej i kulturalnej. Pojęcie „profesjonalizacji” dostarczyło klucza kategorizacyjnego dla analizy danych zastanych (*desk research*), na których opiera się część badawcza niniejszej pracy. W toku badań własnych poddano analizie ponad 100 opracowań o charakterze raportowym i ponad 20 dokumentów programowych, strategicznych oraz aktów prawnych.

Przestrzenią poszukiwań teoretycznych podstaw analizy procesu rozwoju animacji społeczno-kulturalnej stały się badania polityki publicznej, spośród których wybrano podejście *path dependence*, co zostało podyktowane brakiem innowacyjnych podejść teoretyczno-metodologicznych w badaniach nad polityką kulturalną. Przykładowo większość dotychczasowych badań z tego zakresu w Polsce ma charakter diagnostyczno-sondazowy i mieści się w ilościowym podejściu badawczym. Opracowania te w większości skupiają się na prezentowaniu danych, a nie na poszukiwaniu zależności, korelacji i wnioskowaniu. Jeśli już pojawiają się jakieś wnioski, to są łatwe do przewidzenia i powielają się w kolejnych raportach. Podejście *path dependence* zostało z sukcesem wykorzystane w analizach kierunków rozwoju społeczno-gospodarczego w krajach postkomunistycznych i jest spopularyzowane w badaniach nad polityką publiczną. Politykę kulturalną uznano w omawianym opracowaniu za jedną z dziedzin polityki publicznej, co „uprawomocniło” zastosowanie tego właśnie podejścia teoretyczno-metodologicznego. Wybrana koncepcja zakłada, iż na rozwój analizowanych zjawisk zasadniczy wpływ mają „punkty znaczące”, warunkujące ukierunkowanie dokonujących się w jego obrębie przeobrażeń. Innowacyjność prezentowanej publikacji zasadza się na analizie opartej na autorskiej interpretacji i konceptualizacji teorii *path dependence*, w której ujęto „punkty znaczące” w układzie obszarowym, a nie temporalnym. Za szczególnie istotne dla procesu rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce uznano:

- kierunki polskiej polityki kulturalnej przyjęte w pierwszej fazie transformacji ustrojowej, ze szczególnym uwzględnieniem działalności kulturalnej na poziomie lokalnym;
- przekształcenia instytucjonalne środowiskowej pracy socjalnej;
- przeobrażenia w lokalnych instytucjach kultury (kondycja domów kultury);
- kierunki akademickiego kształcenia w zakresie animacji.

Na rozwój koncepcji animacji oraz proces jej profesjonalizacji w Polsce wpłynęło wiele czynników: spadek instytucjonalny po okresie PRL, bezsilność

legislacyjna, niedofinansowanie sektora kultury, braki kompetencyjne kadry, niedojrzałość społeczeństwa do realizacji zadań w imię dobra wspólnego. W prezentowanej publikacji poddano analizie tylko uwarunkowania polityczno-administracyjne, instytucjonalne i edukacyjne rozwoju animacji. Za uwarunkowania polityczno-administracyjne uznano kierunki polityki kulturalnej na szczeblu rządowym, które w dużej mierze warunkują strategię rozwoju kultury na poziomie samorządów lokalnych. Za pojęcie operacyjne analiz w tym obszarze przyjęto rozwijanie demokracji w kulturze jako funkcji polityki kulturalnej konstruującej przestrzeń dla rozwoju działań animacyjnych. Demokracja w kulturze może być definiowana jako stymulowanie aktywnego, kreatywnego i spontanicznego uczestnictwa w kulturze, stojącego w opozycji do pojęcia demokratyzacji kultury, czyli przybliżania społeczeństwu wysokiej kultury artystycznej, poprzez stwarzanie wszystkim obywatelom równych szans w uczestniczeniu w wydarzeniach kulturalnych organizowanych i finansowanych przez państwo (Chelmińska, 1993, s. 7–13). Demokracja kulturalna/w kulturze zakłada aktywne i twórcze uczestnictwo każdego obywatela w szeroko rozumianej kulturze, które podejmowane jest głównie w środowisku życia jednostki. Podmioty sprawcze takiej aktywności powinny być umocowane w środowisku lokalnym, a podmioty ponadlokalne winny zapewniać ramy formalne takich działań. W demokracji kulturalnej stawia się na samostanowienie jednostki, na oddolną aktywność w sferze kultury, którą traktować można jako czynnik integrujący. Aktywność taka ma bowiem zasadniczy wpływ na jakość życia człowieka i jego osobowy rozwój. Dla analizy lokalnej polityki kulturalnej za pojęcie operacyjne przyjęto także budowanie demokracji w kulturze oraz wspieranie praktyk animacyjnych w działalności społeczno-kulturalnej.

Za uwarunkowania instytucjonalne uznano realną możliwość implementacji działań animacyjnych w instytucjach kultury, świadomie ograniczając się do domu kultury jako najbardziej powszechnej instytucji organizującej życie kulturalne społeczeństwa – będącej na wyciągnięcie ręki. Z kolei za uwarunkowania edukacyjne przyjęto zdefiniowane w systemie kształcenia animatorów społeczno-kulturalnych kompetencje zawodowe (wiedza, umiejętności, kompetencje społeczne). Szczególnie skupiono się na analizie ich adekwatności w stosunku do potrzeb rynku pracy.

Pominięcie w tak zaprojektowanych badaniach innych znaczących kwestii nie było wynikiem braku świadomości ich istotności, ale skutkiem ograniczeń analitycznych, które nie mogły objąć wszystkich ważnych dla tego procesu kwestii. Analiza ogółu uwarunkowań rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce wymusiłaby szeroko zakrojone i wielowątkowe badania, a zamiarem

prezentowanego opracowania było jak najbardziej wnikliwe przeanalizowanie wybranych obszarów celem zidentyfikowania istotnych zależności z nimi związanych. Za takowe uznano polityczno-administracyjne, instytucjonalne i edukacyjne uwarunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce, przyjmując, że są na tyle istotne dla podjętego problemu badawczego, iż skupienie się na nich wydaje się uzasadnione. W pracy podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, na ile owe uwarunkowania wsparły lub ograniczyły przemiany w sektorze kultury w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem animacji społeczno-kulturalnej jako odmiennej od upowszechniania kultury strategii prowadzenia działalności kulturalnej. Za dominujące środowisko kształtujące polityczno-administracyjny, instytucjonalny i edukacyjny wymiar rozwoju animacji w sektorze kultury uznano politykę kulturalną.

Animację można oczywiście traktować jako praktykę, która nie powinna podlegać instytucjonalizacji, a zarazem profesjonalizacji, gdyż stoi to w opozycji do łączonych z nią idei. Ale jeśli chciałoby się jednak animację społeczno-kulturalną określać mianem praktyki społecznej, to funkcjonalne umocowanie przez jakiś kontekst strukturalny (polityczno-administracyjny) i instytucjonalny jest niezbędne (Banaszak, Kmita, 1991, s. 23). Brak takiego umocowania, a co za tym idzie – niski poziom profesjonalizacji jest w opinii autorki podstawowym uwarunkowaniem hamującym rozwój animacji społeczno-kulturalnej w Polsce. Niniejszą pracę można odnieść do „grzechu zaniechania”, którym był brak zainteresowania ze strony polityki kulturalnej rozwojem animacji jako innowacyjnej praktyki w działalności kulturalnej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Zaniechanie to doprowadziło do zmarginalizowania animacji jako praktyki nastawionej na zmianę społeczną. Polska polityka kulturalna, zarówno na szczeblu rządowym, jak i samorządowym, nie sprecyzowała bowiem wyraźnej koncepcji organizowania działalności kulturalnej w naszym kraju i nie stworzyła precyzyjnych ram formalnych dla przemian w tym obszarze. Próba zwrócenia uwagi na te kwestie jest niniejsza publikacja, nawiązująca do doświadczeń własnych autorki jako praktyka – z blisko dwudziestoletnim stażem – działalności animacyjnej i dydaktyka związanego z kształceniem animatorów kultury.

Prezentowana książka składa się z sześciu rozdziałów. W pierwszym zaprezentowano animację jako pedagogiczną koncepcję działalności społecznej i kulturalnej oraz politykę kulturalną jako obszar wsparcia rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Polityka ta została przeanalizowana z pozycji dziedziny w systemie polityki publicznej. W rozdziale drugim uzasadniono wybór podejścia badawczego dla analizy uwarunkowań rozwoju interesującej nas strategii

na tle ewolucji polskiej polityki kulturalnej oraz zaprezentowano koncepcję badań własnych. Rozdział trzeci poświęcono przemianom transformacyjnym w polityce kulturalnej i pomocy społecznej, jakie miały miejsce w Polsce pod koniec XX wieku, uznając je za uwarunkowania kierunków rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Rozdział czwarty to charakterystyka współczesnych uwarunkowań polityczno-administracyjnych rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na poziomie państwowym i samorządowym. W rozdziale piątym podjęto próbę ukazania uwarunkowań instytucjonalnych rozwoju animacji społeczno-kulturalnej jako strategii działania w środowisku oraz koncepcji kształcenia. Rozdział szósty ukazuje możliwości wsparcia rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce w kontekście przemian w polityce kulturalnej oraz nowych zjawisk w obszarze uspołeczniania kultury, które mogłyby stać się stymulatorami rozwojowymi animacji społeczno-kulturalnej w naszym kraju. Pracę zamyka podsumowanie prezentujące rekomendacje dla polityki kulturalnej, które wspierałyby profesjonalizację animacji.

Rozważania zawarte w niniejszej książce ukazują, że nie w pełni dookreślona przestrzeń zawodowa oraz niedostateczne strukturalne i instytucjonalne umocowanie jest prawdopodobnie podstawowym uwarunkowaniem hamującym rozwój animacji społeczno-kulturalnej w Polsce. Proces kształcenia w zakresie animacji jawi się na tym tle jako najlepiej rozwinięty, chociaż z racji głównie akademickiego profilu przygotowania zawodowego jest oceniany jako mocno przeteoretyzowany. Można stać na stanowisku, że w dynamicznie zmieniającym się polu kulturowym (poszerzanie się tego pola, nowe praktyki kulturowe polskiego społeczeństwa) i w kontekście słabej interwencji ze strony polityki kulturalnej państwa w tym zakresie, a także niewystarczającego wsparcia finansowego dla działalności animacyjnej taka „nieprofesjonalność” stanowi szansę i daje nowe możliwości rozwoju dziedziny. Słabo określona przestrzeń zawodowa niesie jednak za sobą ryzyko coraz silniejszego rozmijania się w definiowaniu podstawowych pojęć związanych z animacją przez praktyków i teoretyków dziedziny. Na podstawie przeprowadzonych analiz można wnioskować, że praktyka animacyjna w Polsce, szczególnie w obszarze działalności kulturalnej, została wepchnięta z początkiem lat dziewięćdziesiątych XX wieku w ścieżkę rozwojową warunkowaną marginalizacją strukturalną i instytucjonalną, której konsekwencją było rozdzielenie się tej strategii działania społecznego na animację społeczną i animację kultury. Resortowość proceduralna i instytucjonalna jeszcze bardziej ten proces pogłębiła, znacznie osłabiając teoretyczny wymiar zarówno jednego, jak i drugiego podejścia.

I. Polityka kulturalna obszarem wsparcia rozwoju animacji społeczno-kulturalnej

1. Animacja jako koncepcja pedagogiczna w działalności społeczno-kulturalnej

Definicje i charakterystyka zjawiska

Kategoria animacji społeczno-kulturalnej czy społeczno-kulturowej stała się w ostatnich 20 latach niezwykle nośna i popularna, ale dookreślenie pojęciowe tej strategii mobilizowania i aktywizowania społeczności nie jest proste. Wszyscy zajmujący się problematyką animacji zgadzają się co do tego, że jest to pewien rodzaj praktyki społecznej skierowanej na jednostki, grupy lub społeczności w celu osiągnięcia pozytywnej zmiany. W wielu publikacjach z tego zakresu odnajdujemy twierdzenia, że jest to kierunek, metoda lub proces działania (Jedlewska, 1999, s. 55), charakteryzujący się upodmiotowieniem uczestników i nastawieniem na relacyjność. W Polsce animacja społeczno-kulturalna spopularyzowana została po 1989 roku, ale jak na razie nie odniosła wyraźnego sukcesu ani jako koncepcja teoretyczna, ani praktyka w obszarze działalności kulturalnej czy społecznej. Sytuacja taka rodzi uzasadniony niepokój i skłania ku poszukiwaniom przyczyn takiego stanu rzeczy. Prezentowana praca jest próbą odnalezienia zewnętrznych stymulatorów rozwoju tego podejścia edukacyjnego na gruncie działalności kulturalnej i społecznej w naszym kraju.

Pochodzenie terminu „animacja” każe nam odwołać się do łacińskich słów *anima* – ‘dusza’ oraz *animare* – ‘tchnąć życie w coś, powołać do życia, ożywić’. Z francuskiego „animować” to wносить życie, dodawać siły do działania, zapoczątkować określone przedsięwzięcia, zachęcać, rozpalać. Źródło leksykalne podaje następujące znaczenia słowa „animacja” w języku polskim:

1. technika tworzenia filmów, w których narysowane postacie lub inne elementy poruszają się, jakby istniały w świecie rzeczywistym lub film wykonany techniką animacji; 2. technika tworzenia ruchomych obrazów za pomocą specjalnego oprogramowania komputerowego lub ruchomy obraz wykonany przy użyciu animacji – techniki komputerowej; 3. działanie polegające na poruszaniu lalkami, które pełnią funkcję postaci w przedstawieniu teatralnym; 4. działanie mające sprawić, że ktoś lub coś staje się bardziej intensywne; 5. działanie polegające na organizowaniu czasu wolnego grupie osób, przebywających w określonym miejscu lub instytucji (Wielki słownik języka polskiego, *online*¹).

Pojęcie animacji społeczno-kulturalnej pojawiło się we francuskiej literaturze przedmiotu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, a nieco później w pracach belgijskich i kanadyjskich. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tematyka animacji zaczęła pojawiać się w literaturze anglo- i niemieckojęzycznej (Żebrowski, 2003a, s. 16). Pionierami animacji w Europie są przede wszystkim Holendrzy, Niemcy, Włosi i Brytyjczycy. Zdaniem prekursorów animacji, francuskich teoretyków i praktyków tej dziedziny, wywodzi się ona z oświaty ludowej, której od lat sześćdziesiątych nadała nieco nowszy wymiar, rozszerzając pole jej działania poprzez zmianę realizowanych treści, typ organizacji i metodykę pracy. Była wynikiem splotu wielorakich ruchów i nowych form aktywności społecznej, które przez rzeczywiste uczestnictwo w życiu społecznym i kulturalnym dążyły do osiągnięcia autonomii, chcąc uwolnić się od zmanipulowania przez duże, tradycyjnie zorganizowane instytucje społeczne, kulturalne i polityczne. Z czasem z ruchu społecznego o charakterze oddolnym animacja zaczęła się instytucjonalizować, głównie poprzez państwową organizację kształcenia animatorów, co z jednej strony prowadziło do profesjonalizacji dziedziny, z drugiej zaś mogło hamować jej spontaniczny rozwój.

W rozdziale *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*, zamieszczonym w II tomie *Rozpraw o wychowaniu* Pierre Besnard pisze: „przez animację określa się każde działanie w grupie lub w stosunku do grupy (zbiorowości lub środowiska), zmierzające do rozwijania komunikacji między ludźmi i nadawania struktury życiu społecznemu, przy stosowaniu metod półdyrektywnych: jest to metoda integracji i partycypacji” (Besnard, 1988, s. 344). Dodaje dalej, że celem tej praktyki jest ożywianie życia społecznego i kulturalnego, prowadzące do przystosowywania się społeczeństwa do zmieniającej się rzeczywistości

¹ Oznaczenie *online* odsyła do działu *Inne źródła internetowe w Bibliografii*.

społecznej, oraz wpływanie na rozwój osobisty i zbiorowy. To zachęta do indywidualnej i grupowej emancypacji.

Animacja społeczno-kulturalna w ujęciu Małgorzaty Kopczyńskiej, odwołującej się do prac Besnarda, to wachlarz rozmaitych inicjatyw zachęcających ludzi do wykorzystania całego potencjału, który w stanie utajonym znajduje się w nich samych i w ich środowisku. To bodziec dla rozwoju życia umysłowego, fizycznego, uczuciowego, który skłania ludzi do podejmowania doświadczeń pomagających im w samorozwoju i znalezieniu lepszych sposobów ekspresji. Stanowi także wsparcie w uzyskiwaniu poczucia przynależności do społeczeństwa, na które można wywierać wpływ i w którego życiu można uczestniczyć. Animować to wносить ducha, ożywiać grupę lub zespół osób, u których przeobrażenia nie występują spontanicznie, gdyż są utrudniane i blokowane warunkami społecznymi. To także dodawanie bodźca do podejmowania nowych inicjatyw i intensywniejszego uczestnictwa w kulturze przez wywołanie refleksji, przyjmowanie postawy zachęcania, pośredniczenia, wzmacniania i dodawania odwagi (Kopczyńska, 1993, s. 14, 61, 84). To inicjatywy wyzwalające kulturę przenikającą się z problemami życia codziennego.

Zjawisko animacji można charakteryzować także poprzez funkcje, które się mu przypisuje. Za główne uznać można:

- funkcję przystosowania i integracji społecznej, odnoszącą się do ulepszania otoczenia społecznego dla wszystkich jednostek;
- funkcję ekonomiczną, sprzyjającą spójności społecznej i wzrostowi ekonomicznemu (zwiększanie kapitału społecznego w danym środowisku wpływa korzystnie na procesy ekonomiczne);
- funkcję rozwoju kulturalnego, opierającą się na założeniu, że najlepszym czynnikiem wspierającym rozwój kulturalny społeczności jest partycypacja w jej kreowaniu;
- funkcję krytyki, skierowanej na zastane struktury społeczno-kulturalne;
- funkcję regulatora wymiany społecznej i kulturalnej, ukierunkowaną na zrównoważenie pomiędzy otwartością na „nowe/inne”, a dbałością o „stare/tożsame” (Besnard 1988, s. 355–360).

Funkcje animacji w wielu opracowaniach przybierają nieco odmienną postać i odmiennie mogą być interpretowane. Jest to bowiem ściśle związane z wielością podejść w definiowaniu interesującego nas zjawiska. Kopczyńska (1993, s. 57) zwraca wielokrotnie uwagę na fakt, że pojęcie animacji jest bardzo wielowymiarowe i wielowątkowe. Animacja obejmuje bowiem całość życia

codziennego jednostek, od pracy i życia rodzinnego po aktywność społeczną i obywatelską, relacje sąsiedzkie, czas wolny i kulturę. Nawet we Francji, która jest kolebką tego zjawiska, nie doczekano się ujednoliconego ujęcia charakteryzowanej działalności. Rozbieżności interpretacyjne były szczególnie widoczne wśród badaczy i praktyków, gdyż według Besnarda (1988, s. 343–344) pomiędzy poczynaniami jednych i drugich pojawiła się luka, a nawet konflikty, które zostały po części zażegnane dzięki doświadczeniom „badań w działaniu”. Ta perspektywa metodologiczna pozwoliła spotkać się teoretykom i działaczom oraz dała impuls do poszukiwania nowych rozwiązań. W ujęciu Besnarda (1988, s. 345) animacja implikuje trzy ściśle związane ze sobą procesy: odkrywania, czyli stworzenia warunków do samopoznania się uczestników procesu; organizowania stosunków, czyli tworzenia relacji pomiędzy uczestnikami procesu oraz twórczości rozumianej jako ekspresja; a także inicjatywy i odpowiedzialność. Wymienione procesy występują w różnym nasileniu w zależności od treści i formy działań, które są podejmowane.

Brak jednolitego stanowiska definicyjnego ujawnia się także podczas próby dookreślenia zakresu animacji, który może być prezentowany z bardzo różnych perspektyw: terenu oddziaływania, obszaru interwencji, statusu animatora, przynależności instytucjonalnej itd. Być może uznawano, że ważniejsze jest społeczne znaczenie i przydatność działań tego rodzaju niż domknięcie terminologiczne. „Zamknięcie w zbyt sztywnym gorsecie teorii i koncepcji jest sprzeczne nie tylko z jej właściwym sensem, ale również – wywodzącą się z historii i podlegającą ciągłej ewolucji – praktyką animacji” (Kopczyńska, 1993, s. 36–37). Potwierdzają to wartości leżące u podstaw animacji, wymieniane przez Annę Schindler (2004, s. 22–23):

- wolność jednostki, samookreślenie;
- autentyczność – spójność działań ludzi z ich przekonaniami;
- autonomia podmiotu – samodzielność w podejmowaniu decyzji;
- kreatywność, twórczość – innowacyjne oddziaływanie na otoczenie;
- pluralizm kultur – uznanie równości różnych tożsamości kulturowych, stylów życia, środowiskowych tradycji kulturowych;
- uczestnictwo – partycypacja społeczna i obywatelska;
- odpowiedzialność – troska o siebie, o innych i o otoczenie;
- solidarność – wzajemna pomoc i współdziałanie;
- samorządność – współuczestnictwo w procesach podejmowania decyzji publicznych.

Pomimo wieloznaczności terminologicznej i dużej liczby podejść definicyjnych możemy wyodrębnić ich części wspólne (Grad, Kaczmarek, 1999, s. 118). Animacja jest procesem kierowanym zawsze na jakąś społeczność, grupę, zbiorowość. W oddziaływaniach animacyjnych dużą wagę przywiązuje się do właściwej komunikacji społecznej i wzmacniania relacji interpersonalnych oraz międzystrukturalnych na różnych poziomach. Podkreśla się autonomię jednostki i grupy oraz upodmiotowienie i emancypację, szczególnie tych, którzy podlegają z jakichś względów marginalizacji czy ekskluzji. Podkreśla się wreszcie partycypacyjny charakter uczestnictwa w życiu społecznym przez współpracę i samorządność. U aksjologicznych podstaw animacji leży przekonanie, iż źródłem wartości jest każda jednostka ludzka, stąd też postulat, by te wartości w człowieku odnaleźć, wydobyć i ożywić. Sens animacji to pobudzanie człowieka do decydowania o własnym losie (Rogalski, 2006, s. 104). Samostanowienie i wolność jednostki są bowiem głównymi wartościami reprezentowanymi w działalności animacyjnej.

Na definicyjne zróżnicowanie pojęcia animacji silny wpływ wywarło odmienne charakteryzowanie jej zakresu w różnych krajach europejskich (Chęłmińska, 1991a, s. 6–10). W Hiszpanii i Grecji animacja to głównie budowanie wspólnoty, szczególnie w społecznościach, które znalazły się w nowych dla nich miejscach (koncepcja wspólnotowa). W Wielkiej Brytanii i we Francji to proces, którego celem jest zwiększenie uczestnictwa jednostek w instytucjach działających w środowisku lokalnym, których zadaniem jest aktywizowanie społeczności. Chodzi także o przywrócenie ludziom poczucia przynależności do konkretnej zbiorowości/konkretnego środowiska. W Wielkiej Brytanii i w Norwegii animacja stawia sobie za cel emancypację jednostek, która ma prowadzić do samostanowienia i niezależności. Jest to tworzenie gruntu dla organizowania się różnorodnych grup i wspólnot, by wspólnie realizować wyznaczone sobie zadania. W Szwecji i Szwajcarii to budowanie demokracji w kulturze rozumianej jako uczestnictwo społeczeństwa w procesach decyzyjnych dotyczących sfery społeczno-kulturalnej oraz podnoszenie świadomości obywatelskiej. Typologia ta tożsama jest z proponowaną przez holenderskiego badacza Geerta van Enckevorta, na którego powołuje się Kopczyńska (1993, s. 63–68). Polski model animacji mieści się w tym ujęciu w podejściu stawiającym w centrum partycypację i sprzyjanie rozwijaniu współpracy między ludźmi.

[Animacja] od początku obejmowała integrację społeczną, pogłębianie relacji oraz wzmocnienie (*empowerment*) określonych grup społecznych. Składają się na nią:

zapożyczony w latach 60-tych we Francji ruch animacyjny, związany z koncepcją „kultury integralnej” André Malraux; ruch pedagogiki emancypacyjnej, zapoczątkowany m.in. przez „pedagogikę opresjonowanych” Paolo Freire, a rozwijany w różnych odmianach studiów kulturowych, w amerykańskiej pedagogii krytycznej i w uczestniczących badaniach w działaniu oraz brytyjskim ruchu *community arts* (Skórzyńska, 2014, s. 168).

Emancypacyjny charakter animacji wyraża się bowiem w próbie uwolnienia jednostek od dominujących wzorów kulturowych i ideologii.

W literaturze zagranicznej charakteryzowane są trzy główne modele animacji: animacja kreatywno-ekspresyjna (*creative-expressive animation*), animacja społeczno-kulturalna (*social-cultural animation*) i animacja wolnego czasu (*leisure-time animation*). W pierwszym przypadku praca animatorów ukierunkowana jest na włączanie ludzi w działania artystyczne, pozwalające na uwolnienie ekspresji twórczej. Animator występuje tutaj jako praktykujący artysta, który dzięki swojemu talentowi i osobowości zachęca innych do twórczego wyrażania siebie. Drugi rodzaj animacji odnosi się, jak sama nazwa wskazuje, do działań społeczno-kulturalnych. Animatorzy, pracując z jednostkami i grupami, starają się podnosić poziom partycypacji i integracji danej społeczności lokalnej, co służyć ma jej rozwojowi. Trzeci z wymienionych modeli animacji dotyczy organizacji czasu wolnego, ze szczególnym uwzględnieniem dzieci i młodzieży (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 9–10). To także próba realizacji relaksacyjno-terapeutycznej funkcji animacji, ukierunkowanej w przypadku tych grup na profilaktykę zachowań ryzykownych.

Animacja definiowana bywała początkowo jako forma interwencji w życie społeczne, konieczna ze względu na określone deficyty, których doświadczają ludzie (np. brak dostępu do wytworów kultury, braki kompetencyjne, brak zaangażowania i postawy pasywne). Miała stanowić antidotum na rozwój społeczeństwa przemysłowego, samotność jednostki, utratę poczucia bezpieczeństwa, brak współpracy pomiędzy społeczeństwem a władzą, konsumpcjonizm. Ta idealistyczna wizja zrodziła się bowiem jako nadzieja na przemianę społeczeństwa zachodnioeuropejskiego, bo chociaż obszarem jej oddziaływania miała być szeroko rozumiana sfera społeczno-kulturalna, to skutki działań animacyjnych pojawiały się w różnych innych obszarach życia społecznego.

Interpretacja pojęcia w polskiej literaturze przedmiotu

Różnorodność definicyjna połączona z wielością praktyk określanych mianem animacji, realizowanych w różnych obszarach, przeniosła się także na grunt polski. Pojęcie animacji społeczno-kulturalnej pojawiło się w polskiej literaturze przedmiotu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku za sprawą charakterystyki tej koncepcji przez Olgę Czerniawską w czasopiśmie naukowych. Z początkiem lat dziewięćdziesiątych o animacji francuskiej mogliśmy dowiedzieć się z rozdziałów zamieszczonych w II tomie *Rozpraw o wychowaniu* oraz z książki Małgorzaty Kopczyńskiej pt. *Animacja społeczno-kulturalna*. Od tego czasu animacja była coraz częściej podejmowana w różnorodnych opracowaniach z zakresu pedagogiki, działalności kulturalnej, pracy socjalnej itd. Popularność idei związana była ze sprzyjającą jej rozwojowi transformacją ustrojową naszego kraju, która objęła wszystkie dziedziny życia społeczeństwa polskiego. Wartości związane z animacją korelowały z ideami ruchu Solidarność i pożądanym kierunkiem przemian ustrojowych, także w sferze społeczno-kulturalnej. Okres transformacji ustrojowej stał się także czasem, w którym rozpoczęły się procesy warunkujące rozwój animacji: demokratyzacja sfery społeczno-politycznej, powrót do idei „małych ojczyzn”, przemiany w sferze wartości i postaw (Schindler, 2004, s. 21).

Animację społeczno-kulturalną można było połączyć z międzywojenną koncepcją pracy społecznej Heleny Radlińskiej (Theiss, 2006, s. 15–18), uważanej za filar polskiej pedagogiki społecznej i pracy środowiskowej, której głównym postulatem było przekształcanie środowiska siłami w nim drżącymi z wykorzystaniem posiadanych przez społeczność zasobów. W okresie międzywojennym także Kazimierz Kornilowicz podejmował zagadnienia pracy kulturalnej rozwijającej potencjał twórczy człowieka, co uznać można za prekursorskie podejście do animacji kultury. Możliwość nawiązania do polskiego międzywojennego dorobku teoretycznego, jak i praktycznego (uniwersytety ludowe, domy społeczne, domy ludowe, teatr ludowy Jędrzeja Cierniaka), w zakresie pracy oświatowej, społecznej i kulturalnej, także przysporzyła animacji społeczno-kulturalnej zwolenników. Wszystko to doprowadziło pod koniec XX wieku do bardzo intensywnego zainteresowania animacją i licznymi próbami zaaplikowania tej praktyki na polskim gruncie w kontekście przemian społeczno-kulturalnych.

Wielość opracowań na temat animacji, jak i zróżnicowane interpretacje (a może pojemność pojęcia) doprowadziły w tym okresie do swoistego rozmycia definicyjnego, które obserwować można w sposobach opisu interesującego nas zagadnienia w polskiej literaturze przedmiotu. Animacja to:

- koncepcja humanistyczna stawiająca w centrum rozwijanie potencjału indywidualnego lub grupowego, zorientowana na zmianę;
- przedsięwzięcie mające na celu pobudzanie, motywowanie innych/siebie do aktywności i współpracy na rzecz dobra indywidualnego i wspólnego;
- metoda aktywizująca w pracy ze społecznością;
- forma uczestnictwa w kulturze ukierunkowana na samorealizację, integrację, aktywizację;
- model edukacji kulturalnej stawiający na kreatywność jednostki i partycypację w zmieniającej się kulturze;
- oddziaływanie rozbudzające świadomość własnych potrzeb i zachęcające do ich realizacji poprzez różnorodne formy ekspresji;
- współdziałanie ludzi na rzecz rozwoju każdej dziedziny życia indywidualnego i społecznego;
- odbudowywanie więzi międzyludzkich;
- ruch społeczno-kulturalny, mający na celu pobudzanie aktywności społecznej i obywatelskiej (Kopczyńska, 1993; Kargul, 1996, 2008; Jedlewska, 1999; Żardecki, 2000).

Odmienność podejść w definiowaniu pojęcia „animacja” wynikała prawdopodobnie z próby wpisania tej koncepcji w polską tradycję działalności społeczno-kulturalnej oraz osadzenie jej w teraźniejszych i przeszłych doświadczeniach. Adam Nobis (2006, s. 17–19) pisze o swoistej dyfuzji koncepcji animacyjnej z gruntu francuskiego na polski, gdzie z konieczności dostosowania się do nowego otoczenia praktyka ta musiała ulec modyfikacji. Stanowi to swoistą wartość dodaną, opartą na niezależności myśli i działań, skierowaną na rodzime problemy, potrzeby, zasoby, przy jednoczesnym korzystaniu z doświadczeń zagranicznych. Jan Żebrowski trafnie skomentował tę sytuację, uznając, że animacja „wydaje się magicznym słowem, synonimem sukcesu organizacyjnego, zapowiedzią pomyślnych wyników, zgodnych z oczekiwaniami. Oznacza przecież pobudzenie, ożywienie społeczności lokalnych (lub środowisk) w ich różnorodnych dziedzinach działalności” (Żebrowski, 2003b, s. 9). Przy tak niejednorodnych zakresach znaczeniowych trudno było – i nadal jest – skonstruować uniwersalną definicję tego pojęcia. Dlatego wielu autorów podejmowało się odwrotnego zabiegu intelektualno-werbalnego, polegającego na wskazaniu, czym animacja nie jest.

Z analizy licznych definicji animacji wyłania się obraz „praktyki społecznej i refleksji, które odnoszą się do różnych grup i środowisk społecznych, kultur

różnej skali, grup etnicznych, terytoriów, układów kultury, instytucji, a także – a może przede wszystkim – przestrzeni pozainstytucjonalnych” (Idzikowski, 2012, s. 159). Jan Grad i Urszula Kaczmarek (1999, s. 118–119) określili animację jako praktykę społeczną, która mieści w sobie:

- działania nastawione na kształtowanie wspólnoty, w tym przeciwdziałanie izolacji i wykluczeniu, które znajdują zastosowanie szczególnie w społecznościach zdeintegrowanych (np. sztucznie powstałych w nowym miejscu, imigranckich);
- działania w centrum stawiające uczestnictwo i autoekspresję, mające na celu doprowadzenie do współpracy jednostek (tworzenie miejsc nieformalnych spotkań, pełniejsze korzystanie z infrastruktury instytucjonalnej, która zostaje w ten sposób niejako „uspołeczniona”);
- działania oparte na aktywnej interwencji (często z inspiracji sił zewnętrznych), nastawione na wyzwolenie i emancypację, a także uzyskanie (lub odzyskanie) poczucia sprawstwa, samostanowienia, kontroli nad własnym losem (działania w tym nurcie mogą mieć charakter polityczny i bywają traktowane jako zagrożenie dla istniejącego *status quo*);
- działania, które przede wszystkim stawiają na partycypację przez odwołanie do idei demokratycznych w kulturze, w tym podwyższanie świadomości obywatelskiej.

Przywołani autorzy określili animację społeczno-kulturalną mianem praktyki społecznej, co może być bardzo znaczące w kontekście profesjonalizacji interesującej nas dziedziny. Dane zjawisko można bowiem określać takim mianem, jeśli stanowi koherentny zbiór czynności, które powszechnie podejmujemy i które są dla nas w szczególny sposób znaczące. Pośród praktyk społecznych wyróżnia się: praktyki podstawowe (materialne), praktyki polityczno-prawne, pedagogiczne, komunikacyjne (językowe), obyczajowe, artystyczne, magiczne, religijne, filozoficzne oraz naukowe. Każda z nich regulowana jest „subiektywnie w skali społecznej przez pewien zespół przekonań powszechnie w danej społeczności respektowanych i należących do jej świadomości społecznej” (Kmita, 1982, s. 63). Animację w tej perspektywie opisywać można w trzech zakresach. Makrozakresowe rozumienie animacji to „całokształt procesu pobudzania, ożywiania, inspirowania ludzi do aktywności kulturalnej” (Idzikowski, 2000, s. 266) przez intencjonalne i sformalizowane, a także spontaniczne i nieinstytucjonalne oddziaływania. W ujęciu mezozakresowym animacja to działalność pozainstytucjonalna służąca pobudzaniu aktywności

w grupach nieformalnych, sąsiedzkich, samopomocowych oraz indywidualny proces uzewnętrzniania autonomicznych potrzeb jednostki w swojej przestrzeni życiowej. W mikrozakresowym wymiarze jest to metoda interakcji pomiędzy dziełem a odbiorcą, twórcą a jednostką. Ujmując te wszystkie zakresy, animację można traktować jako podejście wspierające autonomizację jednostek i grup, dające szansę uaktywnienia i wykorzystania potencjału tkwiącego w jednostkach, grupach i środowisku oraz kreujące przestrzeń sprzyjającą ekspresji i postawom twórczym (Słowińska i in., 2012, s. 7). Wymienione zakresy określają przestrzeń inicjatyw animacyjnych.

Obok szeroko charakteryzowanej w literaturze przedmiotu praktyki animacyjnej odnajdujemy także rozważania teoretyczne, sytuujące dziedzinę w różnych dyscyplinach naukowych, najczęściej w pedagogice.

Animacja kultury osadzona jest w kilku subdyscyplinach pedagogiki. [...] Badacze, teoretycy i praktycy animacji lokują jej źródła w nurtach pedagogiki humanistycznej, w pedagogice społecznej – głównie w jej polskim dorobku, w pedagogice kultury, w pedagogice wielokulturowej, w filozofii postmodernistycznej – głównie francuskiej, w niemieckiej socjokulturze, w andragogice jako teorii edukacji całościowej, socjologii kultury i koncepcjach kulturoznawczych (Idzikowski, 2012, s. 157).

Animacja jako idea pedagogiczna lokuje swoje działania i ich rezultaty, a także postawy, zachowania i nastawienia animatora w nurcie humanizmu, ze szczególnym ukierunkowaniem na pedagogikę niedyrektywną i aktywną (Kopczyńska, 1996, s. 92). Nawiązując do francuskich korzeni animacji społeczno-kulturalnej, najbliższe są jej pedagogiczne nurty nowego wychowania.

Podejście to przyczyniło się do wyodrębnienia w polskiej literaturze przedmiotu animacji społeczno-wychowawczej (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 8), która próbowała zaistnieć jako praktyka edukacyjna przełamująca hierarchiczny, oparty na narzuconym autorytecie model kształcenia. Tutaj relacja miała być dwustronna, a wpływ wzajemny. Animacja miała być edukacją w działaniu, w relacji z ludźmi, w kontakcie. W animacji odkryto także potencjał edukacyjny, przydatny w rozwijaniu samokształcenia, gdzie może ona być źródłem impulsów do samodoskonalenia i poszerzania wiedzy. Barbara Turlejska (1995, s. 104) pisze, że animacja jest działalnością umożliwiającą człowiekowi poszukiwanie własnej tożsamości dzięki upodmiotowieniu. To działanie skupione na przetwarzaniu otoczenia człowieka na podstawie spójnego systemu wartości, zgodnego z „istotą człowieczeństwa”. Autorka wyraźnie łączy swoją interpretację animacji z założeniami pedagogiki personalistycznej.

Animacja wiązana jest także z pedagogiką kultury, której jednak tradycyjne rozumienie nie jest zbieżne z definicyjnym ujęciem podejścia animacyjnego, chociażby przez wzgląd na wartościowanie kultury, jakie dokonywane jest na gruncie tej subdyscypliny pedagogicznej. Dla edukacji kulturalnej, której bazą teoretyczną jest pedagogika kultury, praktyka animacyjna stanowi źródło inspiracji metodycznych – przykładowo Barbara Jedlewska określa animację jako metodę nowoczesnej edukacji kulturalnej. Na edukacyjny potencjał animacji społeczno-kulturalnej na gruncie pedagogiki kultury zwraca uwagę w swoich publikacjach Janusz Gajda (2006, s. 138). O urzeczywistnianiu wartości w procesie animacji pisze Bogusław Żurkowski (2006, s. 80–85), uzasadniając, że w działalności społeczno-kulturalnej powinien być uwzględniony aspekt hierarchicznej struktury aksjologicznej człowieka, a cele animacji powinny zawierać odniesienie do wartości uniwersalnych. Ich realizacja ma być usytuowana w akcie wolności jednostki ludzkiej i ma wspierać pełny jej rozwój. Jest to wyraźny głos wskazujący na autoedukacyjny wymiar animacji kultury. Dzierżymir Jankowski (1996, s. 90–91) określił animację jako proces dynamicznego wrastania jednostki i małych grup społecznych w kulturę lokalną lub regionalną. Podejście animacyjne daje w ujęciu tego autora możliwość realnego urzeczywistniania wartości, które jednostka i mała grupa społeczna uznaje za własne, wyznaczające jej tożsamość społeczno-kulturową. Idea małych ojczyzn i lokalnej tożsamości kulturowej stała się znaczącą przestrzenią praktykowania animacji w ostatnich 20 latach.

Najsilniej eksponowany w polskiej literaturze przedmiotu jest związek animacji z pedagogiką społeczną, osadzoną w polskiej tradycji w podejściu humanistycznym i emancypacyjnym (znaczenie sił społecznych i możliwości przekształcania środowiska dzięki jego zasobom). Stąd też dynamiczny rozwój animacji społecznej. Bohdan Skrzypczak, pisząc o animacji, określa ją jako „poszukiwanie nowej jakości funkcjonowania jednostek, grup i środowisk, poprzez aktywne kształtowanie ich podmiotowości” (Skrzypczak, 2006, s. 74). Tą nową jakością mają być dobrze funkcjonujące więzi społeczne i upodmiotowienie jednostki w życiu publicznym.

Tak różnorodne sposoby rozumienia i dookreślanie pojęcia „animacja” doprowadziły do spopularyzowania się tej praktyki w różnych obszarach (praca środowiskowa, edukacja kulturalna, stosowana antropologia kulturowa), jednak z uwagi na resortowość instytucji i przypisanych im działań w naszym kraju coraz częściej zaczęto operować rozdzielnymi terminami: „animacja kultury” i „animacja społeczna”. Podstawą teoretyczną dla tych kierunków myślenia o animacji stały się odpowiednio pedagogika kultury i antropologia kulturowa

oraz pedagogika społeczna i praca socjalna. Z czasem podział ten jeszcze bardziej się pogłębił, szczególnie w obszarze praktyki animacyjnej, co wywołuje dysonans pomiędzy polską odmianą animacji a jej pierwotną francuską koncepcją, opierającą się na całościowym podejściu (społeczno-kulturalnym) w pracy z jednostkami, grupami i społecznościami.

W związku z funkcjonowaniem wielu podejść, zarówno w obszarze animacji w przestrzeni działalności kulturalnej, jak i animacji w przestrzeni działalności środowiskowej, być może nie należy tworzyć ujednoliconych definicji i kategoryzacji. Może najlepszym zabiegiem jest baczne obserwowanie aplikowania tej koncepcji w różnych obszarach, gdyż jak pisze Marek Krajewski: „optymalnym modelem wydaje się sytuacja, w której równolegle rozwija się wiele nurtów działań animacyjnych” (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 45). Generuje to oczywiście różnorodność terminologiczną, która bywa czasami uciążliwa. Odnajdziemy nawet podejścia różnicujące określenia: animacja kulturalna, animacja kulturowa, animacja kultury, animacja kulturą, animacja społeczno-kulturalna, a w obszarze pracy środowiskowej: animacja społeczna, animacja lokalna, animacja współpracy środowiskowej. Animacja kulturalna jest często odnoszona do tradycyjnego modelu działalności kulturalnej; animacja kulturowa to wspieranie szeroko rozumianego uczestnictwa w zidentyfikowanej kulturze własnej (w myśl podejścia antropologicznego); animacja kultury to intensyfikowanie aktywności kulturalnej w społeczności; animacja kulturą to aktywizowanie uczestników przez działania o charakterze kulturalnym; animacja społeczno-kulturalna to rozbudzanie twórczego potencjału jednostek i zbiorowości; animacja społeczna to budowanie aktywnych społeczności lokalnych; animacja lokalna to budowanie koalicji celem rozwiązywania lokalnych problemów; zaś animacja współpracy środowiskowej to ułatwianie współpracy pomiędzy podmiotami w środowisku lokalnym (Latuch, Skrzypczak, 2016, s. 4–9).

Pomimo tak dużego zróżnicowania terminologicznego przyjęto w pracy nazewnictwo podstawowe, nawiązujące do tradycji francuskich. Stosowany więc będzie termin „animacja społeczno-kulturalna”. Na określenie praktyk animacyjnych realizowanych w obszarze działalności kulturalnej używane będzie w niniejszej pracy pojęcie „animacja kultury”. Wynika to z nomenklatury terminologicznej zawartej w ministerialnej klasyfikacji zawodów i specjalności, w której pojawia się zawód animator kultury². Na nazwanie praktyk animacyjnych podejmowanych w przestrzeni środowiskowej przyjęto termin „animacja społeczna”.

² Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania, Dz.U. z 2014 r., poz. 1145.

nawiązując do jego upowszechnienia przez program Centrów Aktywności Lokalnej (CAL) oraz model Organizowania Społeczności Lokalnej (OSL).

Animacja stała się w Polsce w latach dziewięćdziesiątych XX wieku swoim słownym kluczem w słowniku nowomowy administratorów kultury. Nastąpiło powszechne przemianowywanie domów kultury na centra animacji, co niestety nie wiązało się ze zmianą profilu działalności tych instytucji. Wydawać się może, że nowymi nazwami chciano zaczarować rzeczywistość. Jedlewska (2001, s. 52) podaje nawet w wątpliwość rzetelność uprawianej w tym okresie animacji w naszym kraju, określając dominujące wtedy działania mianem pseudoanimacji czy paraanimacji. W połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku animacja kultury jako kierunek studiów pojawiła się w większości polskich uczelni, zastępując pedagogikę kulturalno-oświatową. W następnych latach stała się specjalnością także na innych kierunkach studiów: kulturoznawstwie, socjologii, pracy socjalnej, by wreszcie stać się samodzielnym kierunkiem kształcenia (prekursorem był tutaj Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie).

Animacja jako refleksja naukowa i teoretyczna została zawłaszczona przez wiele dziedzin naukowych i praktycznych: pedagogikę, pracę socjalną, antropologię, kulturoznawstwo. Nie jest więc łatwo przy tak odmiennych podejściach uzyskać jednowymiarowy sposób definiowania interesującej nas dziedziny. Jeszcze kilka lat temu można było pokusić się o uogólnienie, że animacja dla pedagogiki i pracy socjalnej jest częściej metodą, a dla kulturoznawstwa i antropologii – zasadą działania. Obecnie uogólnienie takie nie ma zastosowania. Wszystkie te dyscypliny ujednoliciły swoje stanowiska, wypuklając jednak te cechy animacji, które najpełniej wpisują się w ich podejście dziedzinowe. Różnorodność interpretacyjna pojęcia „animacja”, jak również wielość podejść i stanowisk stały się przyczyną powierzchowności dużej części refleksji na ten temat. Pojawiła się niezliczona ilość publikacji poprojektowych, które prezentowały różne „dobre praktyki”, niemal wszystkie nazywając animacją. Ewa Bobrowska (2013, s. 27–33) zwróciła przykładowo uwagę na powszechne wykorzystywanie pojęcia „zmiana” w definiowaniu różnorodnych inicjatyw z zakresu animacji. Proces ten (na co zwraca się powszechnie uwagę) zakłada zmianę na poziomie jednostki, grupy czy społeczności, ale nikt nie odpowiada na pytanie, czy zmiana, która zajdzie w jednostce, zawsze będzie korelować z kierunkiem zmian na poziomie grupy czy społeczności. Brakuje także rekomendacji, jak radzić sobie ze zmianą, która podąża w nieakceptowalnym przez nas kierunku. Przykłady takie świadczą o idealistycznym traktowaniu animacji społeczno-kulturalnej w naszym kraju, przypisując tej praktyce niezwykle wręcz właściwości.

Koncepcje animacji jako działalności kulturalnej

Pierwszą przestrzenią, w której próbowano zaszczerpić animację, była działalność kulturalna. Po 1989 roku sfera ta potrzebowała gruntownej przebudowy, nie tylko w kontekście rozwiązań systemowych i merytorycznych, ale także w odniesieniu do modelu pracy kulturalnej. W okresie PRL dominowało upowszechnianie kultury, a transformacja ustrojowa nie tylko dawała możliwość, ale wręcz wymuszała zmianę metodyki pracy kulturalno-oświatowej na działania animacyjne. „Animacja” zastąpić miała dziedziczony po PRL model „pedagogiki kulturalno-oświatowej”, by „uczestnictwo w kulturze” zastąpić „partycypacją kulturalną”. Okazało się to jednak dość trudne, z uwagi na ograniczenia instytucjonalno-strukturalne, zbyt powoli rozwijający się sektor pozarządowy oraz brak gotowości społeczeństwa do podejmowania aktywności w sferze kultury. Animacja była potrzebna w kraju postsocjalistycznym i ponowoczesnym do stymulowania przemian w systemach wartości społeczeństwa oraz budowania krytycznej postawy wobec ataku nowych idei i wzorów zachowań, które – przyjmowane bezkrytycznie – mogły prowadzić do utraty własnej tożsamości.

Animacja kultury jest najczęściej rozumiana jako wspieranie twórczości jednostek i grup (kultura czynna) oraz partycypacyjna edukacja kulturalna umożliwiająca pełniejszy udział w życiu społecznym. To metoda prowadząca do wszechstronnego rozwoju osobowości, zorientowana na twórczą i wielowymiarową aktywność człowieka. Jest środkiem mediacji pomiędzy twórcami a społeczeństwem, między ludźmi a sztuką (Kopczyńska, 1996, s. 94). Animacja kultury to tworzenie przestrzeni porozumienia pomiędzy współczesnym twórcą a jego odbiorcą. Artyści tworzą dzieła, a animatorzy je uspołeczniają.

Animacyjny wymiar uczestnictwa w kulturze, jako postawa czynna, twórcza i poszukująca, to myśl łącząca się z okresem kontrkultury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Kontrkultura wiązała się z negacją zastanego porządku społeczno-politycznego. U podstaw tej idei leżało przekonanie, że prawo do samostanowienia przysługuje każdemu człowiekowi i zapewnia mu wolność wyboru i niezależność od narzuconych z góry ograniczeń. Jednocześnie sytuacja taka wymaga od jednostki świadomego i aktywnego udziału w życiu społecznym i kulturalnym. Twórczość rozumiana była przez kontrkulturę jako działanie przenikające różne obszary codzienności. To rozszerzenie pola twórczości oznaczało także wyjście poza mury tradycyjnych instytucji kultury w otwartą przestrzeń publiczną. Ulica stała się miejscem realizacji idei kontrkulturowych, z przededefiniowaniem rozumienia sztuki włącznie (Dworakowska, 2006, s. 17). Takie podejście do sztuki, twórczości i partycypacji wpisywało

się w założenia animacji kultury, przez co oba podejścia zaczęły być ze sobą kojarzone.

W Polsce przykładem porzucenia tradycyjnie rozumianej sztuki na rzecz kontrkulturowej koncepcji twórczości jest idea „kultury czynnej” (parateatr, teatr uczestnictwa Jerzego Grotowskiego z lat 1970–1977). Przemiana prowadzonego przez niego Teatru Laboratorium, od prac ściśle teatralnych do otwartych dla uczestników spotkań parateatralnych, była powolna. Odegrała rolę stopniowego przechodzenia od spektaklu do odpowiednio skomponowanego spotkania z uczestnikami z zewnątrz (Kolankiewicz, 2002, s. 36). Idea Teatru Laboratorium, zwanego później teatrem uczestnictwa, wyrastała z opozycji wobec kultury biernej, odbiorczej, polegającej na zapoznawaniu się z cudzymi dziełami. Jej zasadą było podejmowanie własnych aktów kreacyjnych, a nie konsumowanie cudzych wytworów, oraz aktywne uczestnictwo w procesie twórczym. W kontekście sztuk teatralnych postulowano przede wszystkim odejście od wyraźnego podziału na osoby działające (aktorów) i widzów, co stanowi podstawę tradycyjnego rozumienia teatru. Dążąc do likwidacji tego układu, Grotowski podejmował działania, w których osoby przybywające z zewnątrz nie obserwowały ustrukturuowanych i wyćwiczonych wcześniej akcji aktorów, ale pod kierunkiem liderów brały udział w przygotowanych przez nich doświadczeniach (Encyklopedia Instytutu im. J. Grotowskiego, *online b*). Od 1973 roku Teatr Laboratorium stopniowo otwierał się na uczestników z zewnątrz, organizując staże parateatralne, w których wzięło udział kilkanaście tysięcy osób. Uczestnicy tamtych staży podejmowali potem własne projekty w duchu „kultury czynnej” (Encyklopedia Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, *online a*). Działalność olsztyńskiej Interdyscyplinarnej Placówki Twórczo-Badawczej Pracownia, Grupy Lucim czy Teatru Gardzienice z drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku uznać można za pierwsze polskie projekty animacyjne.

Aktywna postawa odbiorcy dzieł artystycznych wpisuje się w ideę *community arts* i *community cultural development*, które są pewnym typem grupowych działań artystycznych i kulturalnych. To dwie tradycje pracy ze społecznościami przy zastosowaniu metod artystycznych, z których pierwsza zakorzeniona jest w kontekście brytyjskim, a druga w amerykańskim. *Community arts* to działania, których celem jest zmiana kulturowa, a *community cultural development* znacznie więcej uwagi poświęca różnorodności kulturowej i walce o demokratyczne prawo do uczestnictwa w kulturze wszystkich obywateli (Rogozińska, 2009, s. 97). Zarówno *community arts*, jak i *community cultural development* są przedsięwzięciami realizowanymi w różnych formach, zwiększającymi obszar

społecznej partycypacji w kulturze. Spotykamy tu zbiorowe autorstwo dzieła, niezależne od poziomu artystycznych kompetencji poszczególnych uczestników. Nie tworzy się bowiem dzieła dla ludzi, ale pracuje się z innymi, nawiązuje relacje, tworzy sytuacje, w których wszyscy uczestnicy stają się na moment artystami. Dla *community arts*, tak jak dla animacji, sztuka jest źródłem inspiracji, narzędziem i zapleczem. Nie jest jednak celem. Liczy się proces twórczy, moment, w którym ktoś sięgnie po pędzel czy nożyczki. Jest to znacznie ważniejsze niż efekt końcowy takiego zaangażowania (Ptak, 2006, s. 9–11). Z takiego podejścia wyłania się intencja krytyczna ruchu animacyjnego wymierzona w tradycyjne instytucje artystyczne, które podtrzymując podział na twórców i publiczność, dokonują wartościującej i często dyskryminującej oceny procesu wytwarzania i interpretowania kultury. Wartością, na którą powołują się twórcy działający w obszarze *community arts*, jest demokracja kulturalna, rozumiana jako warunki, w których „ludzie mają swobodę współtworzenia kultur, które wybrali, wolność dystrybucji i dostępu do ich dóbr” (Ptak, 2006, s. 10). *Community arts* było odpowiedzią na przemiany społeczeństwa amerykańskiego i brytyjskiego, gdzie trwało poszukiwanie i wypracowywanie nowych formuł społecznej integracji. Sztuka miała stanowić płaszczyznę emancypacji jednostek oraz przyczyniać się do pozytywnych zmian w społeczności, od poprawy jakości życia obywatelskiego, przez rozwój regionalny, po edukację przekraczającą mury szkoły (Ptak, 2008, s. 49–50). Takie rozumienie uczestnictwa w kulturze łączy animację z demokracją kulturalną, która stanowi przeciwwagę dla demokratyzacji kultury jako procesu utrwalającego nierówności i uprzywilejowaną pozycję elit (nawiązanie do koncepcji przemocy symbolicznej Pierre’a Bourdieu). Demokracja kulturalna jest uznawana za długofalowy cel działań animacyjnych, który ma prowadzić do:

- przyrostu wiedzy o otaczającym świecie, o sobie samym;
- rozwoju umiejętności przydatnych w recepcji kultury;
- rozwoju umiejętności poznawczych i artystycznych;
- rozwoju zainteresowań;
- zmiany postaw wobec materialnych i niematerialnych wartości kultury, wobec innych ludzi;
- zmiany wzorów kulturowych (Fatyga, Nowiński, Kukołowicz, 2009, s. 62).

Animacja kultury łączona jest z aktywną edukacją kulturalną (Jedlewska, 1999), rozumianą jako sposób pracy z publicznością, który powiększa kompetencje w zakresie odbioru sztuki i przygotowuje jednostki do aktywnego

i twórczego uczestnictwa w kulturze. Edukacja kulturalna/kulturowa to nie tylko przygotowywanie do tworzenia i odbioru sztuki, ale również wyposażanie człowieka w zdolność bycia w kulturze, korzystania z jej zasobów i ich współtworzenia. Tak definiowane może być pełne uczestnictwo w życiu swojej zbiorowości (Krajewski, Frąckowiak, 2016, s. 5). Animacja wspomaga także proces autoedukacji kulturalnej (zob. Jedlewska, 1999; Idzikowski, 2000; Kargul, 1996, 2012). W połączeniu z edukacją kulturalną/kulturową służy rozwijaniu zainteresowań i rozbudzaniu potrzeb kulturalnych. Pojęcie potrzeby kulturalnej wyróżnia człowieka spośród innych istot. „Są to te potrzeby, dzięki którym rozwijamy swoją osobowość, aktywnie działając, produkując, tworząc nowe wartości duchowe i materialne, czerpiąc radość z tego, co istnieje dookoła, czy komunikując się z innymi” (Dragićević-Šešić, Stojković, 2010, s. 23). Istnieje wiele koncepcji i typologii potrzeb, w tym także potrzeb kulturalnych. Odwołując się do koncepcji Tadeusza Aleksandra, za potrzeby kulturalne (kulturalno-oświatowe) uznać można „obiektywne, w różnym stopniu przez podmiot uświadomione, konieczności obcowania z wiedzą lub różnymi zjawiskami sztuki, prowadzące w efekcie do lepszego funkcjonowania człowieka. Tym samym stają się one pośrednio warunkiem lepszej realizacji przez człowieka podstawowych celów jego egzystencji” (Aleksander, 1985b, s. 20). Autor ten stoi na stanowisku, iż głównym zadaniem instytucji kultury jest rozpoznawanie potrzeb swoich odbiorców, wychodzenie im naprzeciw oraz rozbudzanie nowych. Podkreśla także, że potrzeby kulturalno-oświatowe danej jednostki determinowane są przez wiele uwarunkowań zewnętrznych, takich jak: środowisko, w którym dana jednostka się wychowywała; społeczność, której była lub której jest obecnie członkiem; jakość edukacji, jaką otrzymała; możliwości dostępu do dóbr i placówek kulturalno-oświatowych; polityka kulturalno-oświatowa państwa; niekiedy również warunki ekonomiczne. Ważne są także determinanty wewnętrzne, tkwiące w samej jednostce, do których zaliczyć możemy: stan psychofizyczny organizmu, niekiedy płeć i wiek, predyspozycje intelektualne, aktywność własną podmiotu oraz ewentualne uzdolnienia.

Z powyższych rozważań wynika, że instytucje kultury powinny być szczególnie wrażliwe na diagnozowanie, zaspokajanie oraz rozbudzanie potrzeb kulturalnych swojego środowiska. Potrzeby działają motywacyjnie i przez pryzmat motywów mogą być też klasyfikowane. Wyróżnić więc możemy potrzeby: poznawcze, utylitarne, artystyczne, działalności twórczej, rekreacyjne (Aleksander, 1985b). Inna klasyfikacja potrzeb kulturalnych rozróżnia: potrzebę ekspresji językowej i komunikacji, potrzebę poznawania, rozszerzania horyzontów, potrzeby estetyczne związane z codziennym życiem człowieka

i potrzeby estetyczne związane z aktywnością artystyczną (potrzeba doznania estetycznego) czy potrzebę tworzenia (kreacji) (Dragićević-Šešić, Stojković, 2010, s. 23). Potrzeby kulturalne rozwijane są w ciągu całego naszego życia, chociaż za najważniejsze środowiska, które kształtują zainteresowania oraz jakość życia kulturalnego danej osoby, uważa się rodzinę i grupę rówieśniczą.

Obok edukacji kulturalnej/kulturowej animacja jako strategia działania w obszarze kultury stosowana jest także w wielu innych zakresach. Dariusz Kubinowski (2013, s. 13–22) podjął próbę usystematyzowania różnorodnych praktyk określanych mianem animacji kultury przez pryzmat czterech podejść refleksyjno-działaniowych (użył określenia „paradygmaty”, wyjaśniając, że zostały one wyprowadzone z przesłanek filozoficznych, a oparte są na charakterystycznych metodach i formach aktywności animacyjnej). Jako pierwszy wymienił paradygmat animacji zabawy, który opiera się na założeniach ideologii liberalizmu i neoliberalizmu. Działalność kulturalna w tym podejściu ma służyć zaspokajaniu indywidualnych potrzeb kulturalnych, które najczęściej tożsame są z potrzebami hedonistycznymi o charakterze rekreacyjno-rozrywkowym. Nie wartościuje się tu przejawów życia kulturalnego, ale akceptuje wszystkie formy aktywności ludzi w tym zakresie, dostrzegając ich walor ludyczny i terapeutyczny. Na plan dalszy odsuwa się kryteria estetyczne czy edukacyjne. Podstawowym nośnikiem tak pomyślanej oferty kulturalnej staje się kultura popularna. Pobudzenie szerokiego grona lokalnej społeczności do wyjścia z domu staje się dowodem na efektywne funkcjonowanie instytucji kultury. Metodycznie paradygmat ten korzysta z dorobku pedagogiki zabawy.

Kolejna grupa działań przywołana przez Kubinowskiego określona została (re)animacją dziedzictwa kulturowego i opiera się na ideologii (neo)konserwatyizmu kulturowego. Koncepcja ta krytycznie odnosi się do wartości współczesnej kultury popularnej, a w sposób szczególny eksponuje rolę rodzimych tradycji kulturowych. Chodzi o dokumentację i ochronę lokalnego dziedzictwa kulturowego, a następnie jego rekonstrukcję i rewitalizację. Staje się to tym bardziej atrakcyjne, że służy lokalnym strategiom marketingowym, bo wspiera budowanie tzw. lokalnej marki, lokalnego produktu kulturowego, czyli czegoś, co społeczność wyróżnia. (Re)animacja dziedzictwa kulturowego może mieć także walor emancypacyjny, szczególnie dla małych społeczności wiejskich.

Następny scharakteryzowany przez tego autora paradygmat to animacja zmiany prohumanistycznej, odwołująca się do ideologii radykalno-krytycznej. W tym podejściu poszukuje się obszarów wykluczenia, marginalizacji, defaworyzacji, zaniedbań, po to by podjąć próbę zmiany niekorzystnej sytuacji przez odpowiednio ukierunkowaną działalność animacyjną. Wartości

prohumanistyczne i prodemokratyczne stają się podstawą aksjologiczną analizowanego paradygmatu. Zasadniczym celem działań animacyjnych jest konstruktywna zmiana społeczna i osobowa, a kultura jest przestrzenią realizowania tych celów. Przykładem takich przedsięwzięć mogą być akcje ekologów, feministek, osób działających na rzecz niepełnosprawnych. Wymienione schematy mogą występować odrębnie, ale najczęściej w praktyce animacyjnej wykorzystywane jest podejście mieszane, umiejętnie i efektywnie łączące scharakteryzowane stanowiska. Typologia Kubinowskiego porządkuje różnorodność działań podejmowanych i określanych mianem animacji kultury w Polsce. Może być jednak odbierana jako zbyt dalekie uproszczenie, prowadzące do zagubienia rzeczywistych celów praktyki animacyjnej, do których w sferze kultury zaliczyć można:

- stwarzanie możliwości swobodnego i twórczego wyrażania się przez sztukę, nastawionego na rozwój potrzeb i odkrywanie nowych wartości;
- umożliwianie odbioru wartości kulturowych, wspieranie ich rozumienia i czerpania z nich korzyści, czyli autentyczne uczestnictwo w kulturze podejmowane ze względu na indywidualne potrzeby kulturowe;
- rozwijanie świadomości potrzeby myślenia krytycznego, szczególnie w obliczu problemów współczesnego społeczeństwa, oraz wspieranie aktywnego udziału w życiu społeczno-kulturalnym (Dragićević-Šešić, Stojković, 2010, s. 131).

Przytoczone zastosowania animacji w działalności kulturalnej opierają się na instytucjonalnym jej rozumieniu. Klasyczna animacja nie opiera się jednak na sformalizowanym systemie kultury, ale na stwarzaniu możliwości swobodnego i twórczego wyrażania się przez sztukę. Podejście to jest zbieżne z założeniem paradygmatu postmodernistycznego oddziałującego na animację kultury, a także z antropologicznym nurtem myślenia o tej praktyce. Początki transformacji ustrojowej w Polsce nałożyły się na prawdziwą ekspansję idei postmodernistycznych w naukach społecznych, z którymi korelowały założenia animacji społeczno-kulturalnej. To jeszcze silniej wpłynęło na zainteresowanie badaczy tą praktyką, a dla animatorów stanowiło usankcjonowanie ideowe podejmowanych działań. Animację w nurcie postmodernistycznym definiowano jako:

działania zorientowane na włączanie jak najszerszych grup społecznych do aktywnego wypowiedzania się na tematy związane z ich życiem w formach tradycyjnie zarezerwowanych dla kanonicznej kultury „wysokiej”, bez wprowadzania

dyskryminujących kryteriów odróżniających „sztukę” i „kicz”, twórczość „oryginalną” i wtórną, „profesjonalną” i „amatorską” (Szkudlarek, 1993, s. 113).

Tak rozumiana animacja koncentrowała się na aktywności twórczej podmiotu, popartej intuicją i wrażliwością jednostki. Kultura w tym ujęciu nie była już tylko zbiorem społecznych wytworów, lecz także kulturą indywidualności, wyemancypowanych i autonomicznych podmiotów, nadawców i odbiorców jednocześnie, jednostek tworzących własne małe narracje (Kargul, 1996, s. 101–104; Idzikowski, 2013, s. 45–46). Animacja powiązana z kontekstem postmodernistycznym wykorzystywała sztukę w celu tworzenia „niszowych” przestrzeni aktywności twórczej, skupiając się na autentycznych ludzkich potrzebach kreacji, na sztuce etnicznej, na wychodzeniu z narzuconego kanonu estetycznego, na przekraczaniu granic stylistycznych. To działania łączące *sacrum* i *profanum*, sztukę z codziennością. Codzienność weszła do kanonu inspiracji dla twórczego potencjału. Stała się materiałem, który wykorzystywany jest do wspólnego działania artystycznego, czego przykładem może być teatr codzienności (Kluzowicz, 2016). Animacja to bowiem codzienna działalność o różnorodnym charakterze, wytwarzająca przestrzenie uczestnictwa w kulturze, zarówno w instytucjach kultury, jak i wewnątrz samoorganizujących się społeczności, które mogą być: dynamiczne i statyczne, efemeryczne lub ustabilizowane, płatne i nieodpłatne, *off-line* i *on-line*, skierowane do turystów, mainstreamu, grup wykluczonych, finezyjnych lub snobistycznych.

Animacja kultury, wypełniając funkcję integracyjną, szczególnie interesuje się społecznością lokalną jako wspólnotą, której przysługuje prawo do samostanowienia i ekspresji. Podejście to skierowało animację na tor „antropologii stosowanej”, zakładającej odrodzenie prawdziwego życia społecznego, opartego na naturalnych grupach oraz autentycznej komunikacji społecznej („powrót do kulturowych korzeni”). Antropologia dostarczyła praktyce i refleksji animacyjnej definicję ujmującą kulturę jako dynamiczną i złożoną całość, składającą się ze wzorów, postaw, zachowań, praktyk kulturowych, relacji międzyludzkich, instytucji, paradygmatów poznawczych, tradycji, modeli obyczajowych, wiedzy i doświadczenia, wzorów rodziny i grup społecznych, form ekspresji i komunikacji. Perspektywa antropologiczna widzi bowiem jednostkę osadzoną w pewnym doświadczeniu kulturowym, społecznym i jednostkowym wpisanym w specyfiką danego miejsca i czasu. Zakłada sytuowanie problemów konkretnego środowiska w przestrzeni antropologicznych regularności istnienia i stawania się kultury, ze szczególnym uwzględnieniem tego, co pierwotne w doświadczeniu kulturowym (Godlewski, 2002, s. 65). Antropologia wspiera

animację „w praktykowaniu postawy otwartej – na spotkanie z innym, z „tutejszym innym”, na to, co się poprzez nie może odsłonić, na nieoczekiwane, być może, wymiary tej inności, skutecznie przesłanianej przez zewnętrzne manifestacje swojskości, a także przez kanonizowane wzory wartościowej aktywności kulturowej” (Godlewski, 2008, s. 10). Postawą animatora w tym nurcie jest ciągle poszukiwanie nowych formuł czynnego bycia w kulturze jak najszerzej części społeczeństwa.

Animację w ujęciu antropologicznym rozumieć można jako „mądre i pełne uważności pomaganie ludziom, by odkrywali własną kulturę” (Kłosowski, 2011, s. 54). Nie chodzi więc o to, by nabywać kompetencje uczestniczenia w kulturze, która jest nam „obca”, ale by dokonywać pozytywnego wartościowania kultury rodzimej, rdzennej, własnej (dostrzeżenie wartości w otaczającej nas przestrzeni kulturowej). Podejście antropologiczne polega na całościowym widzeniu człowieka, który ma prawo komunikowania o swoich doświadczeniach i sposobach rozumienia świata, ma prawo dokonywania jego symbolizacji na miarę swoich uzdolnień, dzięki czemu każdy człowiek może być artystą. Animacja w nurcie antropologicznym analizuje kulturę, w ramach której sztuka jest jednym z wielu uprawnionych sposobów istnienia człowieka w jego świecie i której rozumienie nie ogranicza się tylko do „wysokich” praktyk artystycznych (Piwowarska, 2006, s. 8). Celem animacji jest tu stymulowanie przemian w systemie wartości, wykształcenie krytycznej postawy wobec nowych idei oraz wzorów zachowań, które – jeśli są przyjmowane bezkrytycznie – mogą powodować utratę własnej tożsamości kulturowej społeczności lokalnej.

Coraz częściej w literaturze przedmiotu pojawia się określenie „animacja kulturowa”. Chce ona obejmować swoimi działaniami nie tylko

obszar kultury artystycznej, ale i życia codziennego; zarówno tradycyjnych, jak i nowych mediów; zarówno sfery symbolicznej, jak i materialnej; zarówno tego, co interesuje wielu ludzi na świecie, jak i tego, czym fascynują się tylko mieszkańcy konkretnego miejsca na ziemi; zarówno kultury własnej, jak i kultur innych. Kultura jest formą naszego bycia wśród innych i sposobem angażowania się w sensowne relacje (Koschany, Skórzyńska, 2014, s. 15–16).

Animacja kulturowa może wzmacniać lub wydobywać potencjał konkretnych osób i grup, którego źródłem jest ich własna kultura. Koncepcja ta stoi w opozycji do wartościującego lub redukcjonistycznego rozumienia kultury, utożsamiającego ją z określoną dziedziną (np. sztuką), sektorem (kultura obok np. turystyki czy edukacji) lub sprowadzającego ją do określonych praktyk

(np. uczestnictwo w „życiu kulturalnym” przeciwstawione życiu codziennemu). Zespół Centrum Praktyk Edukacyjnych (Skórzyńska, 2014, s. 165) określa animację kulturową jako:

- działanie społeczno-polityczne, którego celem jest wspieranie rozwoju społeczeństwa obywatelskiego;
- ochronę i popularyzację kultur zagrożonych marginalizacją; kultur mniejszości, niszowych, alternatywnych; wspieranie pluralizmu kulturowego;
- wspieranie ekspresji twórczej jednostek i działania na rzecz kompetentnego i krytycznego odbioru sztuki,
- ochronę dziedzictwa kulturowego, kultur tradycyjnych, kultur lokalnych, kultury ludowej, jako składnika budującego tożsamość społeczności;
- rozwijanie umiejętności organizacji czasu wolnego i jego aktywnego spędzania;
- wspieranie umiejętności rozwiązywania konkretnych problemów życia codziennego i rozumienia kulturotwórczego znaczenia codziennych działań.

Animacja jest tutaj rozumiana jako długotrwały proces współpracy z konkretną grupą ludzi, realizowany w wielu formach i przy użyciu wielu metod, uzgadnianych ze wszystkimi uczestnikami i przebiegających w wielu wymienionych obszarach jednocześnie. Takie podejście nawiązuje do działań na rzecz wspierania kultur lokalnych (tzw. małych ojczyzn), z etnograficznymi metodami badań terenowych oraz z praktykami artystycznymi, nakierowanymi na wspieranie „żywej kultury”. Jest to opozycja do silnych trendów we współczesnej kulturze, sprowadzająca działalność kulturalną do eventu. Dla animacji kulturowej najważniejszy jest czas spędzony z ludźmi, z poznaniem ich przeszłości i teraźniejszości.

W obszarze działalności kulturalnej swoistość i odrębność animacji najlepiej uwidacznia się w konfrontacji z ideą upowszechniania kultury, podobnie jak widać odrębność demokracji w kulturze na tle demokratyzacji kultury. Upowszechnianie było główną aktywnością w pracy kulturalnej PRL i od początku transformacji ustrojowej szukano innego podejścia, które spełniłoby społeczne oczekiwania w tej sferze. Stworzyło to znakomity grunt do rozwoju animacji kultury, ale ograniczenia strukturalne i instytucjonalne nie pozwoliły jak na razie na jej pełny rozwój.

Koncepcje animacji w obszarze pracy środowiskowej

W związku z przemianami społeczeństwa polskiego wynikającymi z transformacji ustrojowej animacja zaczęła być traktowana jako jedna z form „interwencji” w życie społeczne. Po 1989 roku nastąpiły zasadnicze zmiany w podejściu do odbiorcy działań społeczno-kulturalnych, które wyraźnie akcentowały wagę aktywizowania wszystkich podmiotów uczestniczących w procesach społecznych. Odchodziło się powoli od form i metod pracy środowiskowej, które stawiały uczestników procesów pomocowych w pozycji biernych odbiorców.

Wiesław Theiss wyprowadza animację środowiskową z pedagogiki społecznej i akcentuje wychowawcze aspekty środowiska życia człowieka. „Jest to procedura, która zmierza do ujawnienia, rozwinięcia i zorganizowania współpracy miejscowych sił społecznych wokół lokalnych potrzeb, możliwości, planów” (Theiss, 2006, s. 30). To ożywienie i uruchomienie sił tkwiących w środowisku, dzięki którym możliwe są celowe i racjonalne przeobrażenia. Animacja w jego ujęciu została poszerzona o perspektywę edukacji środowiskowej i stała się koncepcją wiodącą programu Centrów Aktywności Lokalnej (CAL)³. Chodziło o aktywizację i uspołecznienie instytucji publicznych (domów kultury, ośrodków pomocy społecznej i innych), by stały się centrami organizującymi społeczność i wzmocniły swoją pozycję w środowisku lokalnym. Z tej perspektywy animacja rozumiana jest jako sposób działania wśród ludzi i z ludźmi, ułatwiający im udział w aktywnym i twórczym życiu przez stwarzanie warunków do uczenia się solidarności i współdziałania. Owo włączanie w działania jest sytuacją edukacyjną, definiowaną przez Jacka Mezirowa – o czym pisze Mieczysław Malewski (2010, s. 54) – jako wspomaganie jednostek w nabywaniu postaw, umiejętności i wiedzy niezbędnej do ich demokratycznej partycypacji w rozwiązywaniu lokalnych problemów, a sukces lokalnej edukacji mierzy się stopniem rozwoju społeczności lokalnej i poprawą jej funkcjonowania.

Fundamentalną cechą animacji społecznej jest upodmiotowienie jednostek (aktywne kształtowanie ich podmiotowości) oraz ich wzmocnienie (zwiększenie

³ Pracę nad programem Centrum Aktywności Lokalnej rozpoczęto w 1997 roku. Inicjatorem przedsięwzięcia było Stowarzyszenie Biuro Obsługi Ruchu Inicjatyw Społecznych – BORIS. Na przełomie 1999 i 2000 roku zostało powołane Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, którego zadaniem było stworzenie prężnego ośrodka kierującego programem. Założeniem CAL jest wspieranie integracji społeczności lokalnych, budowanie tożsamości lokalnej i animacja lokalnego rozwoju społecznego. Centrum zostało założone przez ludzi, którzy postawili sobie za cel umacnianie fundamentów społeczeństwa obywatelskiego w Polsce, wspieranie zrównoważonego rozwoju, działanie na rzecz partycypacji. Poprzez prowadzone programy i realizowane projekty stowarzyszenie dociera do tysięcy osób i instytucji w kraju, szerząc ideę prospołecznej zmiany zgodnie z mottem: „Pomóżmy innym, aby pomogli sobie sami”.

poczucia sprawstwa). To proces wypracowywania pewności siebie i umiejętności, dzięki którym społeczność lokalna może zmieniać swoją przestrzeń życia. Pojęciem, które łączy wszystkie scharakteryzowane cele animacji społecznej, jest *empowering*, czyli wzmacnianie, umacnianie i dodawanie sił, zarówno jednostkom, grupom, jak i całym społecznościom. To proces, dzięki któremu podmioty w nim uczestniczące nabywają umiejętności kontrolowania lub wpływania na siebie i innych oraz uczą się efektywnego stosowania swego wpływu. Barbara Lewenstein wymienia najważniejsze zasoby środowiska lokalnego z punktu widzenia *community capacity*, czyli narzędzia określającego zdolności samoorganizacyjne społeczności. Zalicza do nich: „rodzaj i charakter więzi łączących członków społeczności, zakres i formy partycypacji obywatelskiej, przywództwo lokalne, zbiorowe umiejętności oraz dostęp społeczności do środków osobowych oraz materialno-technologicznych” (Lewenstein, 2004, s. 285), co stanowi zasadniczy zasób rozwojowy społeczności lokalnej. Praca animacyjna może w znaczącym stopniu powiększać niektóre z wymienionych zasobów.

Ewa Bobrowska widzi w animacji wsparcie dla rozwijania społeczeństwa obywatelskiego i budowania sfery publicznej. Píše, że „animacja to metoda pracy z ludźmi, która opiera się na własnych założeniach i odwołuje do określonego zespołu wartości, można więc mówić o szczególnej, właściwej jej ideologii, która jest ściśle związana z ideą budowania społeczeństwa obywatelskiego” (Bobrowska, 2012, s. 18). Animacja jest zorientowana na budowanie poziomych relacji międzyludzkich, które są podstawą współpracy i budują kapitał społeczny. Uruchamianie obywatelskości zwłaszcza osób dorosłych, pobudzanie do myślenia i działania na rzecz własnego środowiska, wspieranie samoorganizowania się w celu niesienia sobie wzajemnej pomocy – to zadania działań animacyjnych podejmowanych w społeczeństwach z niskim kapitałem społecznym (Semków, 2007, s. 417–418). Poziom kapitału społecznego jest w Polsce niski, a animacja może stanowić silne wsparcie w rozwijaniu demokracji uczestniczącej i społeczeństwa obywatelskiego (Gierszewski, Nosek, 2013, s. 168–173), co w konsekwencji zwiększałoby poziom tego kapitału. Wszystkie podstawowe właściwości społeczeństwa obywatelskiego bliskie są bowiem celom animacji społeczno-kulturalnej (wspólnotowość, zaufanie, pluralizm, aktywność obywateli i zdolność do samoorganizacji oraz działania bez impulsów ze strony państwa/władzy, umiejętność i chęć działania na rzecz dobra społecznego). Działalność animacyjna w środowisku sprzyja konstytuowaniu się sfery publicznej jako przestrzeni wyrażania poglądów i dyskusowania na tematy ważne dla danej społeczności. Sfera publiczna to przestrzeń inicjatyw społecznych i aktywności jednostek na rzecz wspólnego dobra, czyli autentycznej partycypacji

w życiu społecznym. Piotr Sztompka akcentuje indywidualistyczny wymiar kapitału społecznego jako swoistej własności jednostki. W definicjach Jamesa Coleman, Roberta Putnama czy Francis Fukuyamy akcentowano fakt, że kapitał społeczny to cecha społeczności, a jak pisze Sztompka (2016, s. 293–295) za Alejandro Portesem, jest to cecha tych, z którymi wchodzimy w relacje. Relacje i sieci to nie kapitał, ale środek, dzięki któremu możemy sięgnąć po kapitał naszych partnerów. Sprzyja to kooperacji, mobilizacji oddolnej, innowacyjności, podnosi efektywność działania, obniża „koszty transakcyjne” (Sztompka, 2016, s. 309). Indywidualny kapitał społeczny to korzyści dla zbiorowości. W krajach, gdzie obywatele łączą silne więzi zaufania, lojalności, wzajemności i solidarności, szacunku i sprawiedliwości, żyje się po prostu lepiej.

Animacja społeczna określana bywa także mianem „kreatywnego przystosowania”, mającego umożliwić dostęp do nowej wiedzy, do ulepszeń i usprawnień w życiu społecznym (Skrzypczak, 2006, s. 74–80). W opozycji do takiego ujęcia stoi krytyczna animacja społeczna, nawiązująca do filozofii Antonio Gramsciego i pedagogii Paulo Freirego. Z tej perspektywy wiele obecnie podejmowanych działań animacyjnych sprowadza się do prób eliminacji symptomów, a nie przyczyn nieakceptowanych zjawisk społecznych. Pojawiają się także „coraz silniejsze tendencje związane z regulowaniem praktyki animacyjnej przez imperatywy polityczne, które podporządkowują ją bieżącym dyktawom politycznym na rzecz sprawnego regulowania społeczeństwa obywatelskiego” (Boryczko, 2012, s. 189). Podejście to odwołuje się do korzeni animacji, rozumianej jako „radikalna praktyka, której transformujący program ma na celu wprowadzenie zmiany społecznej opartej na wizji świata sprawiedliwego, uczciwego i zrównoważonego. Upatruje ona przyczyn nierówności w strukturach i procesach społecznych, a nie w indywidualnej czy lokalnej patologii” (Ledwith, 2011, s. 24, cyt. za: Boryczko, 2012, s. 191). Takie podejście w animacji opiera się na analizie relacji władzy ze społeczeństwem. Nie koncentruje się na skłanianiu uczestników procesu do adaptacji i dostosowania się, bowiem większość problemów doświadczanych przez wspólnoty ma swoje źródło w uwarunkowaniach strukturalnych, a nie w nich samych.

Dopóki społeczeństwa miały samoistną zdolność takiego funkcjonowania, animacja była „naturalną tkanką życia społecznego” (Kopczyńska, 1996, s. 106), ale kiedy ta zdolność zanikła, pojawiła się potrzeba uruchamiania takiej zdolności przez animatorów profesjonalistów. Środowiskowa działalność animacyjna wiąże się z odnawianiem i wzbogacaniem sieci powiązań i kontaktów grupowych. Krzysztof Czyżewski, ówczesny dyrektor Ośrodka Pogranicze w Sejnach, mówiąc o animatorach, używał określenia „budowniczy mostów”, którzy:

łączą brzegi rzeki, tworzą przejście tam, gdzie go nie było – między odważnie otwieraną pamięcią i teraźniejszością, między grupami, których rzeczywiste spotkanie było dotąd niemożliwe. [...] Praca budowniczego mostów pokonuje czas, bo nie mają tu zastosowania „technologie” czy „gotowe elementy”. Nie ma drogi na skróty. Wszystko musi być rękodziełem (Czyżewski, 2009, s. 11–12).

Animacją można określić naturalne funkcjonowanie społeczności, która dba o swoje środowisko życia. Animacja społeczna traktowana jest jako jedno z podejść w metodzie pracy środowiskowej lub makropraktyce pracy socjalnej (Każmierczak, 2007). Ma ona na celu propagowanie idei współpracy różnych grup i instytucji społecznych oraz wspieranie zaangażowania społecznego w miejscowe inicjatywy. Dzięki temu wzrasta uczestnictwo obywateli w życiu publicznym, co sprzyja rozwojowi lokalnemu. W tym podejściu animacja to metoda pobudzania obywateli do działania na rzecz swojej społeczności, a więc odnajdywania i uruchamiania sił tkwiących w środowisku, wydobywania ich i pomnażania w celu podejmowania działań na rzecz wspólnego dobra. Rysuje się tutaj wyraźne nawiązanie do koncepcji pracy środowiskowej Heleny Radlińskiej (1961, s. 354–356). „Metoda środowiskowa polega na organizowaniu w społeczności lokalnej współpracy miejscowych instytucji publicznych, organizacji pozarządowych i mieszkańców na rzecz poprawy określonych warunków życia” (Marynowicz-Hetka, 2006, s. 413). Na nieco inne aspekty zwraca uwagę Barbara Szatur-Jaworska, eksponując szczególnie aktywizujące i edukacyjne aspekty pracy socjalnej w środowisku. Pisze: „organizowanie środowiska lokalnego jest działalnością, mającą na celu wspomaganie rozwoju całego środowiska i tworzących je ludzi, m.in. poprzez wspieranie społecznej aktywności, upowszechnianie pożądanych wzorów zaspokajania potrzeb i stosunków społecznych, oddolne organizowanie inicjatyw samopomocowych itp.” (Szatur-Jaworska, 2001, s. 154). Jak widać, w definiowaniu metody pracy środowiskowej na gruncie pracy socjalnej mocno akcentuje się obecnie aktywne postawy uczestników procesów społecznych, co zbliża ten rodzaj interwencji do założeń pracy animacyjnej. Tym, co jednak zasadniczo odróżnia pracę socjalną od klasycznej animacji społeczno-kulturalnej, jest skupianie się w pracy socjalnej głównie na grupach problemowych, a w animacji – na całej społeczności. Przegląd różnorodnych projektów realizowanych w ciągu ostatnich 10 lat wskazuje na zmianę podejścia – zarówno po stronie pracy socjalnej, jak i animacji – do doboru potencjalnych odbiorców inicjowanych działań.

Animacja społeczna przywoływana jest przykładowo jako sposób pracy profilaktycznej w środowisku otwartym. Pojawia się w tym kontekście

określenie „animacja uliczna”, które obejmuje swym zakresem działania zbliżone do *streetworku*, ale opierające się głównie na organizacji dzieciom i młodzieży zajęć wolnoczasowych o charakterze artystycznym i sportowym. Jeden z animatorów ulicznych określa swoje działanie w następujący sposób:

Moja praca polega na tym, że zbieram młodzież i dzieciaki z praskich podwórek i staram się im zorganizować czas. Propozycje zajęć pochodzą od nich. To jest praca środowiskowa. Nie mamy pomieszczenia, gdzie można usiąść i porozmawiać. Używamy tylko tego, co mamy dookoła. Wyruszamy z podwórka i z niego czerpiemy nasze pomysły. [...] Chodzi o to, żeby zmienić ich przeświadczenia – żeby uwierzyli, że mogą być kimś lepszym. Żeby zrozumieli, że mogą zajmować się rzeczami, o których wcześniej nie myśleli. Kiedy nagle okazuje się, że potrafią śpiewać, tańczyć, mają talent – czują, że są kimś. I właśnie wtedy się zmieniają. [...] Efektów nie widać od razu. Pierwsze można zauważyć po dwóch, trzech latach pracy. Prawdziwy efekt może przyjść po dwudziestu latach, kiedy niektóre dzieciaki nie powielą schematu swojej rodziny [...]. Jeśli uda nam się naprowadzić ich na właściwy tor i pokazać, jak wykorzystać tę umiejętność w dobry sposób – to oni sobie poradzą (Białek, Kubecka, Capała, 2009, s. 20).

Nic lepiej nie wyjaśni działalności animatorów ulicy niż ta wypowiedź. Animacja może być bowiem wielkim sprzymierzeńcem w pracy z grupami zagrożonymi marginalizacją i wykluczeniem społecznym, głównie dzięki konstruowaniu przestrzeni dla aktywności i działania.

Animacja społeczna utożsamiana jest z metodą *community organizing* (organizowanie społeczności), która polega na ulepszaniu sytuacji społeczności lokalnej zjednoczonymi wysiłkami organizacji publicznych i społecznych, mobilizujących wszelkie siły społeczne do działań opartych na wspólnym planie, wypracowanym na podstawie wcześniejszych diagnoz. Celem nadrzędnym tej metody jest tworzenie wspólnoty poprzez współdziałanie i aktywizację wielu sił społecznych środowiska. Jest to sposób na upodmiotowienie ludzi i rozszerzenie partycypacji obywatelskiej. Daje płaszczyznę do samoorganizowania się środowiska przy wsparciu profesjonalnych pracowników środowiskowych – animatorów.

Drugą z odmian środowiskowej pracy socjalnej korelującą z zasadami animacji społecznej jest *community development* (aktywizacja i rozwój społeczności lokalnych). To metoda określająca działania ludzi zamieszkujących określone terytorium, którzy wspólnym wysiłkiem pragną zaspokoić swoje potrzeby oraz poprawić zarówno warunki swojego życia, jak i warunki bytowania grupy

lokalnej. Zakłada wspieranie rozwoju społeczności poprzez m.in. motywowanie do samopomocy, wspieranie przywództwa lokalnego, rozwój partycypacji mieszkańców we wszystkich obszarach życia społecznego. Jej podstawowym założeniem jest próba reintegracji społeczno-kulturowej z ożywianiem przedsiębiorczości gospodarczej w środowisku. Działania z tego obszaru wpisują się w założenia ekonomii społecznej. W publikacjach m.in. Tomasza Kaźmierczaka (2008, s. 229–238) odnajdujemy stwierdzenie, że polską aplikacją tej metody jest animacja lokalna. Wpisuje się ona w osiągnięcia z zakresu ekonomii społecznej, a odnosi się do szczególnego zespołu działań praktycznych, które podejmowane są w społeczności lokalnej w celu wywołania trwałych i pożądanых zmian. Jest to stymulowanie procesów endogennego rozwoju lokalnego. Co ciekawe, w publikacji pod redakcją Zbigniewa T. Wierzbickiego (1973, s. 24–25) z 1973 roku *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnych* przywołano pojęcie *community development*, dając mu polski odpowiednik „aktywizacja i rozwój społeczności lokalnej”, który jest nadal wykorzystywany. Praktyka ta została określona jako proces uświadamiania sobie przez społeczność lokalną swoich potrzeb i celów wraz z nabieraniem zaufania we własne siły i możliwości służące ich realizacji. Autor charakteryzuje rozwój tej idei w Stanach Zjednoczonych oraz prezentuje warunki, w jakich koncepcja ta mogłaby rozwinąć się w naszym kraju. Publikacja jest niezwykle innowacyjna jak na okres, w którym powstała.

Dla zobrazowania działań określanych mianem współczesnej polskiej aplikacji *community development* możemy odwołać się do doświadczeń zebranych w trakcie projektu *W stronę polskiego modelu gospodarki społecznej – budujemy nowy Lisków* (Dudkiewicz, Kaźmierczak, Rybka, 2008). Praca animatorów polegała tu na aktywizowaniu społeczności lokalnej, co w dłuższej perspektywie miało prowadzić do jej rozwoju, również ekonomicznego. Szansą na to jest gospodarka społeczna, rozumiana jako tworzenie miejscowych przedsiębiorstw (np. spółdzielni socjalnych) zakorzenionych w społeczności lokalnej, której podstawowym kapitałem są więzi międzyludzkie. Zakorzenione przedsiębiorstwo to motor rozwoju środowiska. Animacja lokalna to wieloetapowy proces, zakładający zmianę w perspektywie długofalowej (nie może być doraźną, projektową interwencją). Pierwszym etapem działań jest przeprowadzenie partycypacyjnej diagnozy społecznej, wspomagającej już na tym etapie budowanie sieci współpracy i partnerstw. Kolejno powinno nastąpić ustalanie organizacyjnych ram konkretnych działań oraz poszukiwanie funduszy i zasobów materialnych do ich realizacji. W następnym etapie podejmowane są szczegółowe działania związane z realizacją projektu przy ciągłym angażowaniu

i aktywizowaniu mieszkańców. Wraz z rozwojem Programu Inicjatywy Wspólnotowej EQUAL w ostatnich dziesięciu latach pojawiło się wiele inicjatyw z zakresu animacji lokalnej. Służyły one głównie ułatwianiu wchodzenia i powrotu na rynek pracy osobom mającym trudności z integracją lub reintegracją zawodową. W 2011 roku Komisja Europejska dokonała zamknięcia programu, co bynajmniej nie ograniczyło inicjatyw z zakresu animacji lokalnej. Rozwijane są nadal inkubatory lokalnej aktywności, projekty aktywizujące środowiska sąsiedzkie, inicjatywy wspierające wszelkie formy lokalnego działania.

Animacja społeczna jest bardzo znaczącą praktyką, która może wspierać lokalny rozwój i właśnie w przestrzeni mezozakresowej najczęściej jest podejmowana. Wymieniana jest pośród czynników warunkujących sukces rozwojowy środowiska, do których zalicza się także:

- istnienie lidera lokalnego, zdolnego do sformułowania długofalowej wizji rozwoju;
- funkcjonowanie elity lokalnej (przedstawiciele miejscowych organizacji politycznych i społecznych, przedsiębiorcy, lokalne autorytety, czyli osoby znaczące w środowisku) i jej prorozwojowe nastawienie;
- istnienie organizacji wspierających prorozwojowe działania lidera i elit (inkubatory, agencje rozwoju, fundusze pożyczkowe) oraz rozwój społeczeństwa obywatelskiego (stowarzyszenia, komitety, towarzystwa);
- zintegrowaną społeczność lokalną, skłoną do współpracy wokół wspólnych celów, organizującą się „ku”, a nie wyłącznie „przeciw”;
- sprawnie funkcjonującą współpracę międzygminną, umożliwiającą podejmowanie przedsięwzięć przekraczających możliwości jednego układu lokalnego (Gorzela, 2010, s. 14–15).

Stanowi to bazę do realizacji podstawowych celów i założeń rozwoju społeczności lokalnej według standardów National Standards Boards for Community Work Training & Qualification (Skrzypczak, 2001b, s. 15–17), którymi są:

- wypracowywanie wspólnych działań, czyli zakładanie i wspieranie grup obywatelskich;
- poprawa dostępu do informacji i umiejętności;
- zdobywanie lub tworzenie nowych zasobów materiałowych w obrębie społeczności lokalnej;
- zwiększanie demokratycznego uczestnictwa lokalnych mieszkańców w procesach podejmowania decyzji.

Rozwój lokalny najczęściej definiowany jest poprzez pryzmat osiągnięć politycznych, ekonomicznych i infrastrukturalnych danego obszaru. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku zaobserwować można było proces pogłębiającej się przepaści między wyposażaniem infrastrukturalnym przestrzeni lokalnych a poczuciem przynależności i identyfikacji z miejscem zamieszkania. W związku z zadaniowym zarządzaniem sprawami lokalnych społeczności rozwój ten był wręcz utożsamiany z wypełnianiem przestrzeni lokalnych infrastrukturą: basenami, boiskami, amfiteatrami, pasażami, portami, dzięki pozyskanym uprzednio zewnętrznym środkom. Na margines wypierane były kwestie związane z umacnianiem tożsamościowo-kulturowej konstrukcji społeczności lokalnych (Łukowski, 2010, s. 31–32). Obecnie coraz częściej zwraca się jednak uwagę, za sprawą zainteresowania kategorią rozwoju nauk społecznych, na kulturowy i społeczny wymiar rozwoju lokalnego. Mówi się, że winien on służyć rozwiązywaniu lokalnych problemów (społecznych, gospodarczych, politycznych, kulturalnych, etnicznych) i stwarzaniu warunków do zaspokajania potrzeb indywidualnych oraz zbiorowych dzięki zaangażowaniu samych mieszkańców. Naczelną zasadą rozwoju lokalnego jest „lokalna praca na rzecz lokalnej społeczności z wykorzystaniem lokalnych zasobów” (Potoćzek, 2001, s. 4–5). Chodzi o stwarzanie korzystnych warunków dla aktywizacji społeczności oraz wykorzystywanie tej aktywności na potrzeby kreowania i kontroli procesów rozwojowych. Można do nich zaliczyć: tworzenie klimatu do rozwoju przedsiębiorczości, stymulowanie innowacji, wspieranie rozwoju zrównoważonego, poprawę „jakości życia” oraz efektywne gospodarowanie zasobami lokalnymi (Birkhölzer, 2006, s. 30). Lokalne działania na rzecz rozwoju powinny więc w jak największym stopniu orientować się na dobro wspólne; wytwarzać zarówno dobra i usługi, jak i odnawiać posiadane zasoby środowiskowe, społeczne i kulturalne; zaspokajać potrzeby niezaspokojone, czyli oferować produkty i usługi wszystkim lokalnym grupom interesu, przede wszystkim grupom marginalizowanym, o słabszej sile nabywczej, nie zaś wyłącznie grupom uprzywilejowanym czy mającym swobodny dostęp do usług społecznych. Ważne są także działania na rzecz wzmacniania lokalnego kapitału społecznego i rozwoju wspólnoty (Birkhölzer, 2006, s. 30–37). Ma więc tu swoje zastosowanie animacja kultury jako metoda kształtowania lokalnej tożsamości przez odwoływanie się do przeszłości i specyfiki miejsca.

W sytuacji częstego uprzedmiotowienia otoczenia i przypisywania mu atrybutów instrumentalnych i utylitarnych dochodzi do zubożenia przestrzeni o jej warstwę aksjologiczną i symboliczną. Niezwykle ważne jest wówczas rewaloryzowanie lokalnych wartości (Rogalski, 2003, s. 147–149). Każde

środowisko ma bowiem własne tradycje, wzory zachowań i treści kulturowe. Mogą być one doskonale wydobywane i intensyfikowane poprzez działalność animacyjną. Rozwój środowisk lokalnych warunkowany jest, jak widać, zróżnicowanymi czynnikami, ale obok tych najbardziej oczywistych – finansowych, infrastrukturalnych, gospodarczych – odnajdujemy przykłady znaczącej roli czynników społecznych (Hajduk, 2013). Wzmacnianie zaangażowania społeczności w inicjatywy społeczno-kulturalne, wspieranie lokalnych liderów, realizacja projektów edukacyjnych dostosowanych do potrzeb społeczności – to wszystko może być przedmiotem działań animacyjnych wspierających rozwój środowisk lokalnych.

Nową formułą działań z zakresu animacji społecznej jest włączanie do tego procesu nowoczesnych technologii informacyjnych i komunikacyjnych. Dzięki temu animacja instytucjonalna może być prowadzona także na odległość, co odpowiada zmianom społecznym związanym z rosnącą internetyzacją społeczeństwa. Cechą wyróżniającą zintegrowaną animację społeczną jest równorzędne traktowanie aktywności podejmowanych przez społeczności w obszarach wirtualnych i terytorialnych, a jej celem jest pobudzenie i pełne wykorzystanie potencjału samoorganizacji zintegrowanych społeczności terytorialnych oraz wirtualnych. Działalność ta nie ma charakteru tradycyjnej animacji, angażującej animatora, który bezpośrednio pracuje z daną społecznością, ale może stanowić ciekawą formułę przełamującą niechęć do zaangażowania się młodych ludzi w standardową pracę społeczną w swoim środowisku życia (Łukasiak i in., 2013). Działania takie są wspierane przez Fundację Rozwoju Społeczeństwa Informacyjnego.

Animacja społeczna może stać się szansą na zaistnienie aktywnej pedagogiki społecznej we współpracy z kierunkami artystycznymi jako animacja w zakresie kapitału kulturowego, z administracją lokalną jako animacja sił społecznych oraz z polityką jako animacja społeczeństwa obywatelskiego (Naumiuk, 2012, s. 46). Animacja to „uprawianie duchowości” jednostek i wspólnot przez wspieranie ich potencjału, zmierzające do jego odkrywania, rozwijania, aktywizowania, wzbogacania. Wszyscy prawdziwi animatorzy zasługują na miano zaangażowanych pedagogów humanistycznych (Kubinowski, 2016, s. 101–103). Współcześnie animacja rzadko jest bowiem dziedziną jednego zawodu, gdyż angażuje umiejętności profesjonalistów wielu dyscyplin, we wzajemnej interakcji opartej na współpracy.

Bariery i ograniczenia w praktykowaniu animacji społeczno-kulturalnej

Obszarów, w których animacja mogłaby być podejmowana, i problemów, na które może stanowić odpowiedź, jest wiele, ale realizowanie tego rodzaju działań nie należy do łatwych. Zarówno profesjonalna, jak i oddolna działalność animacyjna nie stała się, jak na razie, odrębną dziedziną w sektorze kultury czy polityki społecznej w sensie organizacyjnym i finansowym. Spowodowało to, że pracę animacyjną dość szybko zaczęto utożsamiać z realizacją projektów społeczno-kulturalnych, finansowanych przeważnie ze środków grantowych (europejskich, centralnych, lokalnych), lub działalnością wolontariacką. Pierre Besnard (1988, s. 369–374) wymienia kilka grup trudności, uwzględniając typy przeszkód, które towarzyszą takim działaniom:

- problemy, w których dominuje ideologia i polityka (czemu służy animacja i w jaką ideologię się wpisuje, wadliwe rozwiązania instytucjonalno-prawne, uniemożliwiające realizację przedsięwzięć animacyjnych);
- problemy, w których dominują zagadnienia instytucjonalne (nieinstytucjonalizowane przedsięwzięcia mogą być niepoważnie traktowane, a instytucjonalizacja animacji to jej zasadnicze ograniczenie);
- problemy, w których dominuje psychologia i pedagogika (niechęć społeczności do zmian, obawy przed innością, problemy komunikacyjne pomiędzy animatorem a społecznością, w której pracuje);
- problemy, w których dominują zagadnienia socjologiczne i kulturalne (uwarunkowania kulturowe współpracy, zmiany struktury społecznej).

W Polsce działalność animacyjna napotyka wiele dodatkowych ograniczeń wynikających z sytuacji społeczno-kulturowej i polityczno-ekonomicznej naszego kraju. Większość to te, które znajdują się w otoczeniu animacji, przez co możemy określić je czynnikami zewnętrznymi. Do drugiej grupy zaliczyć możemy takie, które związane są z istotą interesującej nas kategorii, i te można uznać za wewnętrzne czynniki ograniczające. Obejmują one tempo i zakres rozwoju animacji jako dziedziny działania i teorii. W publikacji *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, przygotowanej przez Centrum Praktyk Edukacyjnych, odnajdujemy identyfikację czynników, które stanowią ograniczenia w praktykowaniu animacji i edukacji kulturalnej w naszym kraju:

- animacja praktykowana jest okazjonalne – nie jest to działalność podstawowa i powszechna, a powinna być codziennością we wszystkich

instytucjach kultury w Polsce: domach kultury, bibliotekach, muzeach, teatrach, kinach;

- wiele działań animacyjnych to praca organizacji pozarządowych, które albo walczą o kolejne projekty (ze zmiennym szczęściem), albo decydują się na pełną niezależność od systemu grantowego (popularność crowdfundingu), pracując społecznie i pokrywając niezbędne koszty z obywatelskich datków;
- wiele działań animacyjnych realizowanych jest przez podmioty, które profesjonalizują się w bardzo wysokim stopniu, zawsze odnoszą sukcesy, ale ich wewnętrzna struktura przypomina korporację;
- edukacja kulturalna i animacja kultury są zbyt często i zbyt mocno utożsamiane z „treningiem ku kulturze wysokiej”, przez co nie dostrzega się innowacyjnych przestrzeni realizacji przedsięwzięć z tego zakresu;
- większość społeczeństwa nie docenia roli, jaką pełni kultura w życiu człowieka, i przyznaje jej niską pozycję w hierarchii potrzeb; idzie za tym małe zainteresowanie uczestnictwem w kulturze zarówno dorosłych, jak i dzieci (np. rodzice oczekują, że potrzeby dziecka w tym zakresie zaspokoi szkoła);
- często widać lęk wielu animatorów przed upolitycznieniem własnych działań i unikanie jasnego komunikatu dotyczącego celów własnej pracy (coraz mniej jest entuzjastek i wizjonerów, a więcej pragmatyczek i trenerów);
- dominuje w polskim modelu polityki kulturalnej podział sztuki na profesjonalną i nieprofesjonalną;
- istnieje w Polsce wyraźny podział na kulturalne centrum i mało wymagającą prowincję;
- brakuje narzędzi i mechanizmów ewaluacyjnych, służących badaniu efektywności podejmowanych działań i bezstronnej ocenie ich jakości merytorycznej (oceny oparte wyłącznie na skuteczności pozyskiwania grantów czy frekwencji podczas wydarzeń nie są miarodajne);
- bardzo ograniczona jest współpraca między sektorem kultury i oświaty, brak systemowych rozwiązań dotyczących współpracy.

Ograniczenia te ukazują wiele trudności, z jakimi muszą radzić sobie animatorzy, chcąc rzetelnie realizować swoje zadania. Nie znaczy to jednak, że nie ma w naszym kraju przykładów na spektakularne sukcesy w aplikowaniu animacji społeczno-kulturalnej. Maria Łuszczyńska i Izabela Rybka piszą, iż „w Polsce praktyka animacji kojarzy się z trzema inicjatywami społecznymi,

które stosując narzędzia animacyjne, odniosły w swoim czasie sukces, polegający na ożywianiu społeczności, w ramach której funkcjonowały” (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 11). Pierwszą z takich inicjatyw jest ruch harcerski, który pojawił się w Polsce na początku XX wieku i wzorował się na brytyjskim skautingu. Drugą taką inicjatywą jest działalność katolickiego Ruchu Światło-Życie, znanego również pod nazwą oaza, który został zainicjowany po soborze watykańskim II. Gromadzi ludzi różnego wieku i powołania, chcących dążyć do dojrzałości chrześcijańskiej. Służy odnowie Kościoła przez przekształcanie parafii we wspólnoty wspólnot. Trzecią tradycją jest doświadczenie podkaliskiej wsi Lisków, która w latach trzydziestych XX wieku stała się znanym i cenionym w Polsce ośrodkiem przedsiębiorczości społecznej. Rozwój tej wsi został zainicjowany przez księdza-społecznika Wacława Blizińskiego, charyzmatycznego proboszcza cieszącego się autorytetem wśród lokalnej ludności. To przykłady z przeszłości, nawet bardzo odległej, chociaż współcześnie sukcesów animacyjnych także nie brakuje.

Pośród licznych barier w rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce możemy wymienić także zasoby, które w zasadniczy sposób mogą pozytywnie oddziaływać na polską praktykę animacyjną. Są to:

- zasoby ludzkie – zarówno po stronie animatorów, jak i animowanych;
- zasoby organizacyjne – możliwości przeprowadzania działań animacyjnych (np. fundusze, projekty, metody, zasoby);
- zasoby prawodawcze – regulacje prawne;
- zasoby finansowe – środki publiczne i prywatne możliwe do wykorzystania na działania animacyjne;
- zasoby społeczne – specyfika animowanej społeczności;
- zasoby rzeczowe – lokale i inne środki rzeczowe przydatne w realizacji przedsięwzięć animacyjnych;
- zasoby instytucjonalne – otwartość instytucji społecznych i kulturalnych na innowacje;
- zasoby merytoryczne – wiedza i kompetencje animatorów, jak i wizja uprawiania animacji rozpowszechniona w danym kraju (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 31).

Zasoby te mogą stanowić wsparcie dla animacji, zaś ich brak będzie charakteryzowaną praktykę zasadniczo ograniczał.

Wydaje się jednak, że największą trudnością w upowszechnieniu i zarazem sukcesie w działalności animacyjnej jest brak podłoża społecznego stanowiącego

podstawę tego typu działań. Wyraźny deficyt w gotowości społeczeństwa do powszechnego zaakceptowania tego rodzaju inicjatyw wzmocniony jest faktem, że pod wieloma względami została w naszym kraju zaaplikowana praktyka zagraniczna, która nie przeszła ścieżki dostosowania do specyficznych polskich warunków. Być może polski model animacji powinien mieć charakter działalności reformatorskiej i wspomagającej przemianę struktur społecznych (Bobrowska, 2006, s. 82–83). Podejmowane były liczne próby stworzenia polskiej interpretacji tej kategorii, ale jak widać, nie zakończyły się znaczącym sukcesem. Polska animacja wciąż szuka swojej własnej drogi rozwoju, konfrontując własne tradycje i współczesne doświadczenia działalności społecznej i kulturalnej z zagranicznymi. Proces ten przebiega jednak zbyt wolno w stosunku do przemian społeczno-kulturalnych polskiego społeczeństwa. Może więc głównym zadaniem praktyki animacyjnej w naszym kraju powinno być wspieranie na wszystkich frontach możliwości podejmowania rzeczywistego współzarządzania w jak najszerszym zakresie, co niewątpliwie wzmocniłoby kondycję społeczeństwa obywatelskiego.

Nurtem w animacji, który próbuje realizować takie postulaty, jest animacja społeczna zorientowana na dobro wspólne, zakładająca organizowanie się społeczności wokół budowania wspólnego dobra (Czayka-Chełmińska i in., 2012, s. 37–40). Podejście to nawiązuje do koncepcji Elinor Ostrom (2013), która podawała w wątpliwość założenia, że ludzie działają racjonalnie i egoistycznie. Wyniki jej badań nad dobrem wspólnym ukazują, że na przestrzeni lat ludzie potrafili organizować się wspólnie, aby zwiększyć swoje korzyści z handlu, zapewnić bezpieczeństwo całej grupie czy też tworzyć zasady pozwalające chronić zasoby naturalne. Badaczka dowiodła, że ludzie z zasady są skłonni przekazać na rzecz dobra wspólnego znaczną część swoich środków. Dzieleniu się zasobami sprzyja dobra znajomość zasad gry, widoczne korzyści z przekazywania środków do wspólnej puli i sprawna komunikacja. Koncentracja na tworzeniu wspólnego dobra ułatwia powielanie i kontynuowanie takich działań. Społeczeństwo w naszym kraju tkwi w bezruchu nie dlatego, że jest bierne i apatyczne, ale dlatego że ludziom trudno jest zaufać sobie nawzajem, brakuje wiarygodnych instytucji, które wspomagają i niejako gwarantują wspólne działania, brakuje wiedzy o tym, co jest dla nich dobrem wspólnym. Zmienić tę sytuację można, stosując metody animacji społecznej na rzecz dobra wspólnego.

2. Polityka kulturalna jako dziedzina polityki publicznej

Pojęcie i zakres polityki kulturalnej

Polityka kulturalna jest w większości krajów podstawowym instrumentem kształtowania działalności kulturalnej na różnych poziomach. W podjętych rozważaniach uznano tę dziedzinę za zasadniczą dla procesu przemian, jakie dokonały się w ostatnich 20 latach w sektorze kultury w Polsce, zarówno pod względem strukturalnym, jak i instytucjonalnym. Na tle ewolucji polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku podjęto próbę scharakteryzowania procesu profesjonalizacji animacji społeczno-kulturalnej jako jednego z ważniejszych podejść umożliwiających budowanie demokracji w kulturze. Zasadne więc wydaje się szczegółowe omówienie tego zagadnienia w kontekście ustaleń terminologicznych, scharakteryzowania celów, zadań i modeli tej działalności, a także instrumentów jej sprawowania i podmiotów, które ją kształtują. Polityka kulturalna traktowana jest współcześnie jako polityka sektorowa polityki publicznej i z tej właśnie perspektywy zaprezentowane zostaną dalsze analizy.

Współcześnie polityka kulturalna obejmuje swoim oddziaływaniem znacznie szerszy zakres niż to, co było tradycyjnie związane z mecenatem czy opieką nad poszczególnymi dziedzinami sztuki. W swoim zakresie mieści często działania na rzecz rozwoju sfery publicznej i społeczeństwa obywatelskiego. Możemy dokonywać jej podziału na podstawie obszaru – i wtedy mówi się o politykach dziedzinowych (poszczególne dziedziny artystyczne). Możemy klasyfikować politykę kulturalną na podstawie jej zakresu i wyróżniać politykę międzynarodową, krajową, regionalną oraz lokalną (podział ten odwołuje się do poziomu operacyjnego). Bez względu na klasyfikacje i podziały stanowi ona o kierunkach, a także sposobach przemian w sektorze kultury na danym obszarze. Najczęściej utożsamiana jest z działaniami realizowanymi przez jedyny podmiot, jakim jest państwo, chociaż współcześnie coraz częściej akcentuje się pluralistyczne podejście w procesie tworzenia polityki publicznej, ograniczające jednolitą (najczęściej państwową) inicjatywę. Polityka kulturalna, choć dysponuje małą częścią krajowego budżetu wydatków publicznych, jest działalnością bardzo rozbudowaną. Realizowana jest przez różne podmioty, ukierunkowana jest na różne cele, ma wyraźnie upolityczniony charakter oraz podlega wielotorowemu finansowaniu (Mulcahy, 2006a, s. 321–323). Tak duża liczba czynników wpływających na jej kształt

prowadzi do znacznego zróżnicowania sposobów jej prowadzenia, nawet pośród krajów europejskich. Polityka kulturalna, z racji przyporządkowania do polityki społecznej lub polityki publicznej, podlega zazwyczaj administracji publicznej różnego szczebla, z czego najczęściej administracja samorządowa kształtuje standard usług w tej sferze, jeżeli posiada niezbędne środki finansowe lub potrafi zapewnić dla niej finansowanie zewnętrzne (Kożuch, Kożuch, 2011, s. 41–42). Wynika to z zasady decentralizacji w europejskiej polityce publicznej.

Pojęcie polityki kulturalnej pojawia się w obszarze nauk społecznych stosunkowo często, jednak definicyjne dookreślenie tej kategorii nie jest proste. Pośród prób precyzowania tego terminu znajdziemy te mocno upraszczające dziedzinę, sprowadzające się do stwierdzenia, że jest to działalność państwa polegająca na sterowaniu kulturą (najczęściej finansowaniu), ale znajdziemy też takie (naznaczone upolitycznionym podejściem), które widzą w polityce kulturalnej narzędzia sterowania społeczeństwem. Są także kraje, gdzie polityka kulturalna, jako zdefiniowana działalność określonych struktur, nie istnieje, chociaż ma miejsce poza specjalistycznymi organizacjami, np. w Stanach Zjednoczonych. Można w tym kontekście mówić o polityce kulturalnej traktowanej szeroko, jako wszelkie działanie państwa, które w sposób niezamierzony i niezaplanowany ma pozytywny lub negatywny wpływ na kulturę, np. system podatkowy. W podejściu węższym mówimy o polityce kulturalnej rozumianej jako systematyczne interwencje państwa lub jego urzędów w dziedzinę kultury, zmierzające do nadania jej (jako całości lub jej pojedynczym dziedzinom) określonego kierunku (Dragičević-Šešić, Stojković, 2010, s. 28–29). Powyższe podejścia nakładają się w pewnym zakresie na podział polityki kulturalnej na jawną (*explicit*), osadzoną na konkretnych dokumentach, strategiach i długofalowym planowaniu, oraz na politykę kulturalną ukrytą (*implicit*), która jest widoczna przez pryzmat sumy różnych innych działań regulujących życie społeczne w danym kraju (Dragojević, 2008 s. 253–255; Dubois, 2013, s. 5). Polityka kulturalna jest formą porządku publicznego i podlega tym samym przemianom politycznym, problemom finansowym, trendom globalnym jak każda inna polityka publiczna. Pojawiają się i takie podejścia, dla których kultura podlega takim samym prawom gospodarczym jak inne dziedziny i nie wymaga „specjalnego traktowania”.

Zarówno w postaci teoretycznej, jak i praktycznej polityka kulturalna nie obejmuje swym zakresem całości pojęciowej kategorii „kultura”, ale jedynie pewien jej zakres, który uznaje za istotny ze swojego punktu widzenia. Pod pojęciem „kultura” możemy bowiem rozumieć – w ujęciu szerokim:

przestrzeń instytucji społecznych, praw i relacji między ludźmi, społeczeństwami, [...] całościowe zachowanie i funkcjonowanie człowieka w społeczeństwie. [...] Kultura może też być postrzegana jako system determinacji, oddziaływania, ale również represji i ograniczania bytu ludzkiego. [...] W wąskim rozumieniu „kultura” odnosi się często do wysublimowanego działania człowieka (z reguły wskazuje się na sztukę, naukę, religię jako domeny tak rozumianej kultury) i wiąże pojęcie kultury z pojęciem „ducha”. W takim rozumieniu kultura traktowana jest też jako zadanie, którego spełnienie jest dopełnieniem ludzkiego bytu, wzbogaca go, powoduje, że człowiek staje się prawdziwie ludzki, jest w pełni sobą (Hańderek, 2015, s. 24–25).

Dla zrównoważenia podejścia filozoficznego warto odwołać się do klasycznej socjologicznej definicji pojęcia „kultura” w ujęciu Antoniny Kłoskowskiej: „kultura jest to względnie zintegrowana całość obejmująca zachowania ludzi przebiegające według wspólnych dla zbiorowości społecznej wzorów wykształconych i przyswajanych w toku interakcji oraz zawierająca wytwory takich zachowań” (Kłoskowska, 1980, s. 40). Jest to ujęcie szerokie; w węższym, charakteryzuje Kłoskowska kulturę jako „dziedzinę wartości pozbawionych na ogół praktycznej użyteczności, uprawianych i rozwijanych bezinteresownie, ze względu na związane z tymi wartościami wewnętrzne przeżycia” (Kłoskowska, 1980, s. 66).

Publiczna polityka kulturalna uczestniczy w procesie klasyfikacji, oddzielając „sztukę” od „nie-sztuki”. Kategorie administracyjne używane do klasyfikowania sztuki i artystów różnią się w poszczególnych krajach i są specyficzne dla danego kontekstu narodowego (Dubois, 2013, s. 6). W polityce pojęcie „kultura” rozumiane jest selektywnie i wartościująco. Zakresem swoich zainteresowań obejmuje ono ten fragment kultury, który określany jest mianem kultury symbolicznej, gdzie szczególne miejsce zajmuje kultura artystyczna, dodatkowo hierarchizowana ze względu na dziedzinę (opera jest ważniejsza niż operetka, teatr jest ważniejszy niż film), jak i ze względu na gatunek (dramat psychologiczny jest cenniejszy niż komedia) (Lipski, 1995, s. 7–8). Dla polityki kulturalnej wyższą rangę ma także kultura narodowa i ochrona własnego dziedzictwa kulturowego jako czynnik spajający wspólnotę i wspomagający proces budowania tożsamości kulturowej i narodowej społeczeństw.

Współcześnie politykę kulturalną definiuje się najczęściej na trzy sposoby (Dragojević, 2008, s. 248–249). W pierwszym podejściu polityka kulturalna to zamierzone działanie, którego celem jest zaspokojenie potrzeb kulturalnych społeczeństwa przez wykorzystanie wszelkich dostępnych w danym okresie zasobów i możliwości. Takie podejście definicyjne Sanjin Dragojević uznaje jednak za zbyt szerokie, zwracając uwagę na trudności w dookreśleniu tego, czym

są potrzeby kulturalne, jaki ma być ich zakres i jakość (niebezpieczeństwo zbyt sztywnego określania gustów przy jednoczesnym wymogu elastycznego określania celów polityki kulturalnej). Potrzeby kulturalne zastępowane są pojęciem popytu, zapotrzebowania lub konsumpcji kultury, co jest bazą wskaźników dotyczących implementacji polityki kulturalnej w danym kraju. Jest to kierunek uformowany na gruncie neoliberalnego podejścia w polityce publicznej. W drugim ujęciu polityka kulturalna definiowana jest również w wymiarze instytucjonalnym i administracyjnym. Odgrywa organizacyjną, wykonawczą i wręcz techniczną rolę w życiu kulturalnym społeczeństwa. W tym podejściu polityka kulturalna nie interesuje się celami, ale procedurami i instrumentami implementacyjnymi. Jej głównym założeniem jest zgodność z innymi politykami rozwoju i priorytetami społecznymi w danym kraju. W podejściu trzecim stawia się na wymiar operacyjny polityki kulturalnej, zgodnie z którym jest ona zaplanowanym i zorganizowanym działaniem jakiejś społeczności w celu chronienia istniejących obiektów i wartości kulturowych, rozwijania twórczych inicjatyw oraz wspierania rozwoju kulturalnego jej członków.

W nieco inny sposób definiowana jest polityka kulturalna z pozycji brytyjskich studiów kulturowych. Chris Barker odróżnia *cultural policy* (politykę kulturalną) od *cultural politics* (polityki kulturowej). Polityka kulturalna (*cultural policy*) to „procedury, strategie i taktyki związane z regulacją i nadzorowaniem procesu wytwarzania i rozpowszechniania przedmiotów i praktyk kulturowych. Osoby zajmujące się polityką kulturalną angażują się w działania instytucji, organizacji i ciał zarządzających kulturą” (Barker, 2005, s. 519). Polityka kulturowa (*cultural politic*) to z kolei „zbiór zagadnień związanych z funkcjonowaniem władzy w odniesieniu do aktów nazywania i tworzenia reprezentacji, które składają się na kulturowe mapy znaczenia. Polityka kulturowa zajmuje się zjawiskami kontestacji znaczeń i zasobów kultury. Obejmuje tworzenie nowych języków opisu nas samych w przekonaniu, że przyniosą one pożądane skutki społeczne” (Barker, 2005, s. 519–520). W ujęciu Barkera (2005, s. 470–471) polityka kulturowa jest znacznie istotniejsza od polityki kulturalnej z uwagi na przywilej nazywania, tworzenia „wersji oficjalnych”, określania, co stanowi „właściwy” świat społeczny. Władza, rozumiana jest jako społeczna siła regulacyjna, która pozwala na zaistnienie określonych rodzajów wiedzy, a wyklucza inne. Polityka kulturowa kształtuje i wdraża w życie politykę kulturalną, która jest implementacyjnym jej wymiarem. Następuje to poprzez instytucje zajmujące się jej wytwarzaniem oraz kontrolą formy i treści wytworów kultury. Innymi słowy, to polityka instytucji zajmujących się kulturą (Barker, 2005, s. 494). Pomimo przedkładania polityki kulturowej nad politykę kulturalną Barker przywołuje

spostrzeżenie Tony'ego Bennetta (1996), że studia kulturowe zbyt często pomijają w swoich analizach instytucjonalny wymiar władzy kulturowej, jaką jest polityka kulturalna, a przecież „pojęcie kultury dotyczy nie tylko kwestii świadomości oraz sposobu reprezentacji, ale również praktyk instytucjonalnych, rutynowych działań administracyjnych oraz sposobów organizacji przestrzeni” (Barker, 2005, s. 492). Pomimo szerszego zakresu polityki kulturowej to właśnie polityka kulturalna silnie oddziałuje na bieżącą działalność kulturalną.

Polski dorobek w zakresie definiowania polityki kulturalnej podzielić można na dwa zasadnicze okresy: przed 1989 rokiem i po nim. Pomimo różnych wynikających z odmiennego traktowania instytucji państwa i polityki publicznej zarówno te z okresu PRL, jak i te stworzone po 1989 roku noszą rys przemian w definiowaniu polityki kulturalnej w innych krajach europejskich. Najpopularniejszą definicją polityki kulturalnej okresu PRL jest propozycja stworzona przez Antoninę Kłoskowską, która mówi, że jest to „ogół zasad i reguł, którym podporządkowana jest działalność instytucji publicznych lub prywatnych wywierających wpływ na zinstytucjonalizowane formy twórczości, rozpowszechniania i udostępniania treści oświatowych, artystycznych, literackich, rozrywkowych” (Kłoskowska, 1981, s. 482). Kłoskowska zwraca dalej uwagę, że polityka kulturalna jest skuteczniejsza w eliminowaniu określonych treści niż w procesie określania ich faktycznej recepcji i charakteru odbioru. Dla autorki trzech układów kultury – z których pierwszy wiąże się z nieformalnym, bezpośrednim procesem komunikowania; drugi, instytucjonalny, polega na bezpośrednim, lecz formalnym procesie komunikowania, a trzeci odnosi się do wewnętrznego kręgu odbiorców oraz zewnętrznego kręgu nadawców i organizatorów – polityka kulturalna zasadza się głównie na instytucjonalnym wymiarze działalności kulturalnej.

Kolejna definicja z analizowanego okresu w podobny sposób jak Kłosowska określa interesujące nas zagadnienie, ale akcentuje oddziaływanie na twórców, mówiąc, iż jest to całokształt celowej i zorganizowanej działalności państwa oraz organów politycznych i społecznych inspirujących rozwój twórczości artystycznej, zapewniającej opiekę nad rozwojem środowisk twórczych, wpływających na sposób i zakres uczestnictwa w kulturze społeczeństwa (zarówno poprzez upowszechnianie dóbr kultury, jak i przez rozwijanie aktywnych form uczestnictwa w życiu kulturalnym) (Kossak, Krzemień, 1976, s. 53–55). W kolejnej definicji także stawia się mocno na zinstytucjonalizowany wymiar polityki kulturalnej, nadzorowanej w okresie PRL przez aparat polityczny. „Przez politykę kulturalną można także rozumieć sumę świadomych i ukierunkowanych przedsięwzięć i działań (jak i brak odpowiedniego działania), mających

na celu zaspokojenie potrzeb kulturalnych społeczeństwa poprzez maksymalne wykorzystanie środków i dóbr, którymi społeczeństwo dysponuje w danym okresie czasu” (Skrzypiec, 1985, s. 21). Mamy tutaj uwydatnioną konieczność zaspokajania potrzeb kulturalnych społeczeństwa, ale trudno zgodzić się, że polityka kulturalna powinna głównie skupiać się na zaspokajaniu potrzeb z pominięciem ich rozbudzania czy nawet kreowania. Wszystkie przytoczone definicje okresu PRL akcentowały instytucjonalny wymiar kultury oraz obowiązek sterowania tym sektorem przez władzę państwową.

Okres transformacji ustrojowej dopuścił do głosu definicje bazujące na koncepcjach polityki kulturalnej funkcjonujących w krajach demokratycznych. Maria Chełmińska próbowała stworzyć definicję wychodzącą poza ramy instytucjonalizmu i formalizmu. Patrząc na kształtowanie się polityki kulturalnej jako procesu oddolnego, przyjęła, że „są to pewne przejawy (samo)organizowania się i upodmiotowienia (również politycznego) procesu kulturowego pod naciskiem tkwiących w nim samym dialektycznych sprzeczności, stanowiących siłę motoryczną tego rozwoju” (Chełmińska, 1991b, s. 7). W takim rozumieniu polityka kulturalna jawi się jako cały splot uwarunkowań, zależności, interakcji wielu instytucji i podmiotów pozainstytucjonalnych, które mają możliwości kształtowania procesu kulturowego, a którego częścią składową jest właśnie ona. Kolejne definicje polityki kulturalnej konstruowane na gruncie polskiej literatury przedmiotu opierają się na ujęciach tej kategorii stworzonych przez United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) lub Unię Europejską.

Polityka kulturalna państwa formułowana jest zawsze w pewnym kontekście społeczno-gospodarczym i politycznym danego kraju. Kształtują ją także międzynarodowe umowy i konwencje. Dla polskiej polityki kulturalnej ważny jest kontekst europejski (zasada subsydiarności w polityce Unii Europejskiej) i tradycja zaangażowania państwa w sprawy kultury (Wąsowska-Pawlik, 2013, s. 108). Tradycyjnie polityka kulturalna w państwach europejskich jest głęboko zakorzeniona w doktrynie państwa opiekuńczego i takie myślenie przeważało w ciągu ostatniego półwiecza. Koncepcje europejskiej polityki kulturalnej nie stały jednak w miejscu. Podlegały przemianom wynikającym z ewolucji roli państwa w funkcjonowaniu współczesnych społeczeństw. Tendencja ewolucyjna europejskiej polityki kulturalnej wskazuje na cztery fazy:

- polityka kulturalna skupiona na „dostarczaniu” kultury wysokiej niższym warstwom społecznym (nieoświeconym), finansowana ze środków publicznych, oparta głównie na idei demokratyzacji kultury;

- stopniowa decentralizacja działań publicznych, prowadząca do coraz większej dywersyfikacji jej celów i funkcji, z jednoczesnym poszukiwaniem egalitarnego uniwersum kulturowego;
- dalsza rewizja zakresu działań publicznych w sferze kultury, odchodzenie od ochrony kultury wysokimi siłami rynkowymi i kulturą rozrywkową, powolne poddawanie sektora kultury prawom gospodarki rynkowej;
- rosnąca tendencja do usprawiedliwiania polityki kulturalnej na podstawie jej wkładu we wzrost gospodarczy i zachowywanie narodowego dziedzictwa kulturowego, co legitymizuje regulacyjną siłę działania sektora publicznego, sprzyjanie rozwojowi przemysłów kreatywnych (Bell, Oakley, 2015, s. 45–76).

W okresie powojennym europejska polityka kulturalna nastawiona była na ochronę dziedzictwa kulturowego. Nieco później za priorytet przyjęto wspieranie twórczości artystycznej i kreatywności. Współcześnie za najistotniejsze uznaje się budowanie demokracji kulturalnej i partycypacji w kulturze (Dubois, 2013, s. 9–11), chociaż zachęta do aktywności kulturalnej stosowana wobec dorosłych obywateli ogranicza się najczęściej do zapewniania dostępu do oferty kulturalnej poprzez jej subsydiowanie. Uzasadnianie interwencjonizmu państwowego w obszarze kultury bazuje na koncepcji dóbr o specjalnym statusie „społecznie pożytecznych”, inaczej „dóbr posiadających pozytywne efekty zewnętrzne” (*merit goods*) (Ilczuk, 2011, s. 158), która została wprowadzona przez Richarda Musgrave’a w 1959 roku. Są to dobra szczególnie cenne dla danej wspólnoty, na które popyt wynika z potrzeby społecznej, a nie z wyboru konsumenta (przykładem takich dóbr jest dziedzictwo narodowe, obiekty historyczne, środowisko naturalne). Demokratyzacja dostępu do określonych dóbr jest związana z dążeniem do umacniania sprawiedliwości społecznej. Powszechna możliwość korzystania z nich uznana jest za fundamentalny warunek formowania się dojrzałego społeczeństwa obywatelskiego. Nawet ekonomiści koniecznością zrównania szans wszystkich obywateli w dostępie do kultury uzasadniają konieczność jej publicznego finansowania.

Za publicznym finansowaniem kultury przemawia także paradoks zwany „efektem Baumola” lub „chorobą kosztów”. Mechanizm ten został opisany przez Williama Baumola i Williama Bowena w książce pt. *Performing arts: the economic dilemma*, która ukazała się w 1966 roku (Kukołowicz, Pałasiński, 2013). Wykazano w niej, że praca artystyczna nie podlega postępowi technologicznemu jak inne dziedziny przemysłowe. Poziom dochodów nie jest bowiem zawsze warunkowany wyłącznie przez produktywność danej branży.

Zastosowane w sektorze kultury innowacje nie przekładają się na zmniejszenie kosztów czy zwiększenie produkcji, a w związku z ograniczonym popytem na dobra kultury poziom ich cen utrzymywany jest zazwyczaj na niższym poziomie, niż nakazywałby rachunek ekonomiczny.

Zakres interwencjonizmu państwa w kulturze jest uwarunkowany czynnikami politycznymi, społecznymi i historycznymi. Stąd też diametralna różnica pomiędzy amerykańskim a europejskim systemem wspierania kultury. Odchodząc w Europie od modelu *welfare state*, we współczesnych państwach demokratycznych centralną polityką kulturalną obejmuje się zazwyczaj działania na rzecz zachowania dziedzictwa narodowego, wspieranie innowacyjnych i niszowych inicjatyw kulturalnych, pomoc w kształtowaniu różnorodnej sceny artystycznej wielu dziedzin sztuki. Definitywnie odchodzi się od ideologizowania i instrumentalnego wykorzystania kultury do działań politycznych.

Osobną grupę rozważań stanowi podejście odrzucające prowadzenie publicznej polityki kulturalnej jako mechanizmu kształtowania sfery kultury na rzecz liberalnego modelu amerykańskiego, opartego na finansowaniu zewnętrznym przedsięwzięć kulturalnych, bez oddziaływania na ich kształt (Bendixen, 2001). Podejście takie stoi jednak w opozycji do europejskiej tradycji w obszarze polityki kulturalnej i pomimo świadomości upolitycznienia kultury nie podejmuje się zbyt wielu działań ukierunkowanych na uniezależnienie sektora od interwencjonizmu publicznego.

Współcześnie polityka kulturalna obejmuje swoim zakresem obszary, które dotąd nie były przedmiotem ingerencji państwa. Chodzi o powiększający się sektor przemysłów kultury czy szerzej: przemysłów twórczych (przemysłów kreatywnych). Kiedyś bliższy segmentowi rynkowemu, obecnie wyraźnie akcentowany jest w licznych dokumentach publicznych jako sektor o dużym znaczeniu dla gospodarki np. europejski program wspierający kulturę *Kreatywna Europa* (Program UE Kreatywna Europa, *online*). Polityka kulturalna chce obejmować swoim zakresem wspieranie potrzeb tego obszaru, maksymalizując jego ekonomiczne znaczenie. Widać więc wyraźnie, że obszar współczesnej polityki kulturalnej wychodzi znacznie poza tradycyjnie rozumiane zadania ministerstw kultury i sztuki.

Cele i funkcje polityki kulturalnej

We współczesnych państwach europejskich kierunki polityki kulturalnej kształtowane są w dużej mierze przez tendencje, jakie uwidaczniają się także w innych obszarach życia społecznego, ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju

globalnego systemu komunikacji kulturowej, ekonomicznej i politycznej. Polityka kulturalna staje się istotnym komponentem ogólnej polityki rozwoju w danym regionie i stanowi czynnik kształtujący gospodarcze znaczenie aktywności kulturalnej i sektora kultury (Dragojević, 2008, s. 250–252). Realizuje ona nie tylko strukturalno-instytucjonalne zadania, ale także edukacyjne i społeczne, gdyż coraz wyraźniej rysuje się potrzeba edukacyjnego wspierania tożsamości kulturowej społeczeństw podlegających silnym oddziaływaniom globalizacyjnym.

Politykę kulturalną definiować można przez pryzmat funkcji i zadań, które realizuje. Jedną z takich typologii proponuje Maria Chełmińska i wymienia pośród jej zadań:

- wspieranie rozwoju prestiżowej twórczości artystycznej;
- demokratyzację kultury, czyli przybliżenie społeczeństwu wysokiej kultury artystycznej poprzez stwarzanie wszystkim obywatelom równych szans w uczestniczeniu w wydarzeniach kulturalnych organizowanych i finansowanych przez państwo;
- stymulowanie rozwoju demokracji kulturalnej, gdzie priorytetem jest upowszechnianie aktywnego, kreatywnego, spontanicznego uczestnictwa w kulturze;
- ochronę rynku kulturalnego (Chełmińska, 1993, s. 7).

Od czasu konferencji ministrów kultury krajów członkowskich Rady Europy (Oslo 1976) za główne funkcje europejskiej polityki kulturalnej uznaje się demokratyzację kultury oraz rozwijanie demokracji kulturalnej. Demokratyzacja kultury to działania służące przybliżaniu całemu społeczeństwu profesjonalnej kultury artystycznej. Przejawia się w działaniach na rzecz ułatwiania dostępu do tego rodzaju oferty poprzez obniżanie cen, rozbudowę infrastruktury, edukację kulturalną. Koncepcja ta zakłada relację trzech podmiotów: profesjonalnych twórców, oświeconych mecenasów (pośredników, organizatorów) oraz odbiorców. Mamy tu wyraźny podział na elitarne kręgi z wysokimi kompetencjami (artyści, organizatorzy) i resztę społeczeństwa, którego rolę jest odbiór dzieł sztuki. Powszechność odbioru to główny wskaźnik demokratyzacji kultury. W potocznym rozumieniu polityka kulturalna częściej kojarzona jest właśnie z demokratyzacją kultury, bo też najwięcej działań rozwijanych jest w tym zakresie, zwłaszcza przez podmioty sektora publicznego.

Pojęcie demokracji kulturalnej ma swój początek w Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, w zapisie art. 27, p. 1: „Każdy człowiek ma prawo do swobodnego uczestniczenia w życiu kulturalnym społeczeństwa, do korzystania ze

sztuki, do uczestniczenia w postępie nauki i korzystania z jego dobrodziejstw”. Demokracja kulturalna (demokracja w kulturze) nie wprowadza hierarchii podmiotów ani nie wymaga określonych form wyrazu artystycznego. Zakłada aktywne i twórcze uczestnictwo wszystkich zainteresowanych w szeroko rozumianej kulturze według własnych preferencji. Powszechność bezpośredniego, aktywnego i kreatywnego uczestnictwa w dowolnie wybranym przez każdego modelu kultury wymaga szczegółowego i pogłębionego zorientowania w predyspozycjach i preferencjach nie tylko profesjonalnych środowisk kultury, lecz całej społeczności. Służyć ma temu rozbudowana i pogłębiona diagnoza. Ważne jest także aktywne udzielanie pomocy i stymulowanie samodzielności lokalnych społeczności wokół wspólnych dążeń. Nie bez znaczenia jest funkcja integracyjna takiego uczestnictwa oraz odnajdywanie przez jednostkę sensu życia oraz poczucia własnej wartości i godności. Demokracja kulturalna przejawia się również w interakcji między ruchami kulturalnymi generowanymi oddolnie, jak i tymi kreowanymi przez kulturalną elitę.

Demokracja kulturalna zakłada, że polityka powinna być formułowana z uwzględnieniem potrzeb kulturowych społeczeństwa wynikających z codziennego życia, a nie na podstawie obcych społeczeństwu standardów estetycznych. Koncepcja ta jest poniekąd odpowiedzią na kolonializm w sferze kultury, ponieważ dowartościowuje kultury narodowe i kultury mniejszości (Pyykkönen, Simanainen, Sokka, 2009, s. 16). Do budowania demokracji kulturalnej nieodzowne jest wzmacnianie funkcjonowania społeczeństwa obywatelskiego, fundamentu demokratycznej polityki kulturalnej. W tym kontekście można mówić o różnych odmianach polityki kultury (*politics of culture*) (Ahponen, 2009, s. 75–79), które odnoszą się do demokracji w kulturze rozumianej jako budowanie poprzez kulturę społeczeństwa obywatelskiego i rozwijanie partycypacji kulturalnej. Podstawą politycznego podejścia do kultury jest rozwój społeczeństwa poprzez środki kulturowe.

W literaturze przedmiotu zdarza się stawianie demokratyzacji kultury i demokracji w kulturze w opozycji do siebie. Oficjalne dokumenty Rady Europy traktują jednak te dwie funkcje polityki kulturalnej jako komplementarne (Chełmińska, 1998, s. 114). Można przyjąć pogląd, że pierwsza z nich jest niezbędnym warunkiem drugiej. Wyrosła z tradycji oświeceniowych demokratyzacja kultury wymaga bowiem unowocześnienia, by mogła stanowić podstawę rozwoju demokracji kulturalnej. Służy temu m.in. postulat decentralizacji polityki kulturalnej celem przesunięcia części obowiązków i uprawnień na szczebel lokalny, dla zapewnienia optymalnych warunków rozwoju demokracji kulturalnej i uaktywnienia polityki kulturalnej na poziomie lokalnym. O ile

demokratyzacja kultury może być realizowana przez instytucje centralne i regionalne drogą bezpośrednich interwencji, o tyle demokracja kulturalna rozwija się głównie w społecznościach lokalnych dzięki lokalnie działającym dobrowolnym organizacjom społeczno-kulturalnym, a interwencjonizm państwa winien być w tym przypadku pośredni i niearbitralny. W deklaracji Rady Europy przyjętej w 1972 roku zamieszczono postulat tworzenia w państwach członkowskich odpowiednich warunków umożliwiających wywieranie przez społeczności lokalne większego wpływu na kierunki i formy polityki kulturalnej oraz poszerzenie ich samodzielności w tej sferze (Chełmińska, 1993, s. 12–13). Lokalna polityka kulturalna może tworzyć bowiem najbardziej optymalne warunki do rozwoju aktywności społeczności na swoim obszarze. Również według Mariana Golki (1997, s. 21) głównym celem polityki kulturalnej winna być pomoc w tworzeniu się społeczeństwa obywatelskiego, tak by jego grupy miały zapewnioną swobodę twórczej ekspresji. Budowanie czy wzmacnianie społeczeństwa obywatelskiego przez szeroko rozumianą kulturę jest ściśle związane z demokracją w kulturze.

Europejska polityka kulturalna zaczęła się kształtować po podpisaniu traktatu z Maastricht w 1992 roku. W artykule 128 tego dokumentu jego sygnatariusze wyrazili przekonanie, że bogactwem kultury europejskiej jest jej różnorodność, należy więc ją chronić i rozwijać. Rozszerzona wersja tego artykułu w postaci art. 151 traktatu z Amsterdamu (1997) określa priorytety wspólnej europejskiej polityki kulturalnej i zasady jej realizacji ujęte w trzy podstawowe zadania:

- przyczyniać się do rozkwitu kultur państw członkowskich, respektując ich narodową i regionalną różnorodność, promując jednocześnie wspólne dziedzictwo kulturowe;
- wspierać współczesną twórczość artystyczną i wymianę kulturalną;
- umacniać współpracę kulturalną między państwami członkowskimi UE i krajami trzecimi oraz odpowiednimi organizacjami międzynarodowymi.

W programie Unii Europejskiej, obok tak formułowanych celów, podkreślana jest jedność w różnorodności, dzięki czemu oddaje się państwom członkowskim przestrzeń do realizacji własnej polityki kulturalnej. Osiągnięcie przytoczonych celów warunkowane jest wieloma czynnikami, z których za najistotniejsze uważa się:

- decentralizację procesów decyzyjnych w organizowaniu i finansowaniu działalności kulturalnej;

- uspołecznianie procesów decyzyjnych;
- przestrzeganie zasady jawności podejmowanych decyzji;
- stosowanie zasady subsydialności;
- odejście od peryferyjnego usytuowania kultury w administracji publicznej (Ilczuk, 2002, s. 12).

Pośród zasad, według których realizowana jest polityka kulturalna we współczesnej Europie, szczególnie istotna jest decentralizacja decyzji w dziedzinie zarządzania i finansowania kultury. Dzięki niej możliwe jest przestrzeganie zasady subsydiarności, według której wszystkie możliwe decyzje powinny być podejmowane najbliżej tych, których dotyczą. Decentralizacja dotyczy także delegowania kompetencji decyzyjnych i finansowych ze szczebla rządowego na samorządowy lub włączania do zarządzania kulturą ciał pośredniczących działających na zasadzie *arm's length*. Na powoływanie ciał pośredniczących nazywanych *quangos* (*quasi-nongovernmental*) decyduje się obecnie wiele państw europejskich. Pierwsze ciało tego typu powstało w Anglii w 1940 roku i funkcjonuje do dnia dzisiejszego jako Rada Sztuki Wielkiej Brytanii. Zasady i cele funkcjonowania tych podmiotów są zróżnicowane w poszczególnych krajach, od funkcji doradczej po uprawnienia wykonawcze (Ilczuk, 2002, s. 13). Decentralizacja sektora kultury to także:

- stwarzanie równych szans dostępu do oferty kulturalnej dla całego społeczeństwa;
- edukowanie i włączanie obywateli do procesów decyzyjnych dotyczących kultury;
- efektywny podział władzy i odpowiedzialności za sektor kultury pomiędzy różnymi poziomami rządzenia;
- optymalizacja procesu podziału środków finansowych wspierających kulturę pomiędzy sektorem publicznym, prywatnym i pozarządowym (Heiskanen, 2001, s. 7–8).

Decentralizacja ma także odzwierciedlenie w procesie finansowania kultury, gdzie następuje:

- zwiększenie środków finansowych rozdysponowywanych przez samorządy, a nie przez instytucje centralne;
- zapraszanie do procesu dysponowania środkami finansowymi organizacji pozarządowych;

- wzmacnianie znaczenia zasady współfinansowania przedsięwzięć ze źródeł publicznych i pozapublicznych;
- zmiana w postrzeganiu finansowania kultury, które coraz częściej rozumiane jest jako długoterminowa inwestycja w rozwój społeczno-gospodarczy;
- dążenie do ustabilizowania finansowego i autonomizacji publicznych instytucji kultury;
- rozwój tzw. finansowania pośredniego, polegającego na szeregu ulg podatkowych, zarówno dla twórców, instytucji zajmujących się produkcją i upowszechnianiem dóbr oraz usług kulturalnych, jak i dla prywatnych darczyńców;
- przesunięcie interwencjonizmu państwa także na komercyjną działalność kulturalną (przemysły kultury);
- coraz powszechniejszy monitoring wydatkowania publicznych środków finansowych na kulturę oraz ewaluacja tej dziedziny (Ilczuk, 2012, s. 49–51).

Z racji przynależności Polski do Unii Europejskiej założenia przez nią postulowane stanowią ważny punkt odniesienia w konstruowaniu krajowych zadań polityki kulturalnej. Dokumenty UE dotyczące kultury (np. deklaracja bremeńska przyjęta przez Stałą Konferencję Władz Lokalnych i Regionalnych Europy w dniu 27 maja 1983 roku) definiują zadania polityki kulturalnej na poziomie regionów, do których należą:

- ponoszenie odpowiedzialności za tworzenie warunków rozwoju działalności kulturalnej i ekspresji twórczej z korzyścią dla publiczności, uczestników kultury;
- wypracowanie środków ochrony i tworzenia miejsc pracy w sektorze kultury;
- wspieranie rozwoju działalności kulturalnej z zachowaniem prawa do swobody twórczej artysty;
- poprawa systemów finansowania kultury;
- poprawa współdziałania i finansowania przez różne podmioty (publiczne, prywatne, społeczne) (rekomendacja nr 1509 Zgromadzenia Parlamentarnego Rady Europy z dnia 1 lipca 1987 roku);
- wyrównanie dysproporcji ekonomicznych wpływających na możliwość zaspokajania potrzeb kulturalnych i uczestnictwa w kulturze wewnątrz społeczności lokalnych;

- wsparcie innowacji i eksperymentów w sferze kultury;
- badanie, analizowanie, obserwacja zjawisk w kulturze oraz efektów podejmowanych działań;
- bezpośrednia współpraca i wymiana doświadczeń pomiędzy reprezentantami społeczności lokalnych.

W definiowaniu funkcji i zadań polityki kulturalnej duże znaczenie mają założenia przyjęte przez państwa członkowskie Organizacji Narodów Zjednoczonych. Podczas konferencji UNESCO w Sztokholmie w 1998 r., na którą przybyły delegacje 145 państw, w tym także Polski, zastanawiano się nad miejscem polityki kulturalnej we współczesnym uniformizującym się świecie. Konferencja ta zaowocowała przyjęciem założeń, które stanowią zestaw celów światowej polityki kulturalnej. Są to:

- uczynienie z polityki kulturalnej jednego z kluczowych elementów strategii rozwoju państwa;
- sprzyjanie twórczości i uczestnictwu w życiu kulturalnym;
- umocnienie polityki i działań praktycznych na rzecz ochrony i rewitalizacji dziedzictwa materialnego i niematerialnego oraz promowanie przemysłu kulturalnego;
- promowanie różnorodności kulturowej i językowej.

Rekomendacje o charakterze ogólnym uszczegółowiono następującymi postulatami:

- polityka kulturalna stanowi podstawowy element polityki trwałego rozwoju;
- dialog kultur powinien być głównym celem polityki kulturalnej, a wolność słowa jest niezbędnym warunkiem tego dialogu;
- polityka kulturalna w XXI wieku powinna wybiegać w przyszłość, zajmując się nie tylko bieżącymi problemami, lecz także antycypacją przyszłych potrzeb;
- wejście do społeczeństwa informacyjnego i przyswojenie sobie technik informacyjnych przez każdego człowieka stanowi ważny aspekt wszelkiej polityki kulturalnej;
- polityka kulturalna powinna wspierać wszelkie formy twórczości;
- polityka kulturalna powinna mieć na celu poprawę integracji społecznej oraz poziomu życia wszystkich członków społeczeństwa;

- polityka kulturalna powinna respektować zasadę równości kobiet i mężczyzn;
- rząd i społeczeństwo powinny współdziałać w tworzeniu zasad i realizacji polityki kulturalnej zintegrowanej ze strategią rozwoju;
- w świecie współzależności należy tworzyć politykę kulturalną równoległą na różnych szczeblach: lokalnym, regionalnym, krajowym i globalnym;
- kraje powinny współdziałać w budowaniu świata, w którym międzykulturowa komunikacja, przekaz informacji i wzajemne zrozumienie będą stanowić regułę i w którym różnorodność wartości kulturowych, wizji etycznych i zachowań będzie sprzyjać tworzeniu rzeczywistej kultury pokoju;
- polityka kulturalna powinna czuwać nad zapewnieniem rozszerzenia dostępu wszystkich grup społecznych do kultury oraz nad walką z odrzuceniem i marginalizacją, a także powinna sprzyjać procesom demokracji w kulturze;
- polityka kulturalna powinna uznać zasadniczy wkład twórców w poprawę poziomu życia, umacnianie tożsamości oraz rozwój kulturalny społeczeństwa;
- każda polityka kulturalna powinna uwzględniać całość życia kulturalnego: twórczość, ochronę dziedzictwa i popularyzację; należy mieć na uwadze, że upowszechnianie i dostęp do kultury są uwarunkowane dynamiką twórczości, zagwarantowaną przez skuteczną ochronę prawną (Polski Komitet ds. UNESCO, *online b*).

Innym efektem toczących się wówczas obrad była decyzja, że raz na dwa lata będzie opracowany Światowy Raport o Kulturze. Koordynatorem i punktem zbiorczym informacji na temat kondycji kultury na świecie stało się UNESCO.

Współcześnie za jedną z ważniejszych funkcji polityki kulturalnej uznaje się wzmacnianie rozwoju społeczno-gospodarczego państw. Rozwój jest obecnie pojęciem niezwykle nośnym i często pojawia się w kontekście różnych zjawisk społecznych. Badanie rozwoju stało się odrębną dyscypliną – *development studies*, która próbuje określić, w jaki sposób różnym procesom można nadać właściwy kierunek. W polityce kulturalnej coraz częściej uruchamiany jest proces planowania, który stanowi ważny element rozwoju sektora kultury. Zawiera się on w następujących fazach: określenie i przyjęcie koncepcji polityki kulturalnej; analiza sytuacji (praktyki i potrzeby społeczeństwa); potwierdzenie możliwości rozwojowych; wybór obszarów priorytetowych oraz uzasadnienie kluczowych strategii; wykonanie planu rozwoju kulturalnego oraz ewaluacja

(Dragićević-Šešić, Stojković, 2010, s. 49). Centralne planowanie rozwoju sektora kultury nie jest łatwe, głównie ze względu na zróżnicowane kierunki polityki rozwoju na poziomie regionów, stąd też wzmacnianie decyzyjności szczebla regionalnego i lokalnego w kształtowaniu polityki kulturalnej.

Polityka kulturalna jako polityka publiczna ma współcześnie cały szereg zadań, które nie mogą być pozostawione bez ingerencji podmiotów państwowych. Jednym z takich obszarów jest wsparcie finansowe (nawet niewielkie) niszowych twórców i producentów dóbr kulturowych, którzy nie są w stanie konkurować na zasadach rynkowych z dużymi instytucjami. Zaniechanie takiego wsparcia stanowiłoby znaczne ograniczenie różnorodności w sektorze kultury. Polityka publiczna może przeciwdziałać zdominowaniu rynku dóbr publicznych przez podmioty prywatne nastawione głównie na zyski. Może także wspierać działania zmierzające do podnoszenia świadomości i kompetencji kulturowych u konsumentów. Stanowi ochronę dla praw własności intelektualnej, bez której status twórcy byłby poważnie zagrożony (Hutter, 2011, s. 50). Publiczna polityka kulturalna ma dodatkowo narzucony szeroki zakres celów społecznych i politycznych (Bennett, 2001a), od rewitalizacji przestrzeni miejskiej, przez organizację czasu wolnego młodzieży w dzielnicach zagrożonych patologizacją życia społecznego, po upodmiotowienie osób niepełnosprawnych, mniejszości etnicznych i kulturowych, ze złagodzeniem wykluczenia społecznego włącznie.

Modele polityki kulturalnej

Kształt polityki kulturalnej zależy w głównej mierze od formy sprawowania władzy w danym państwie oraz od jego tradycji historycznych związanych z zarządzaniem kulturą. Uwarunkowania te w połączeniu z funkcjonowaniem w różnym natężeniu w danym kraju czterech głównych form wspierających powstawanie sztuki (mecenat prywatny, rynek, sponsoring i polityka publiczna) generują różne modele wspierania kultury i różne instrumenty, przez które to wsparcie jest realizowane. W perspektywie historycznej europejską politykę kulturalną cechują dwa zasadnicze modele: śródziemnomorski i anglosaski. Model śródziemnomorski to ważna rola ośrodka władzy w podejmowaniu decyzji. Model anglosaski wykształcił samodzielność decyzyjną, niezależność i przedsiębiorczość w kulturze. Analiza XX-wiecznej europejskiej polityki kulturalnej ukazuje nam kolejne dwa odmienne modele: totalitarny i demokratyczny. Model totalitarny polityki kulturalnej był realizowany w przedwojennych Włoszech, Niemczech, Rosji czy Hiszpanii oraz w okresie powojennym w bloku wschodnim, a model demokratyczny – w świecie zachodnim, budującym

przedwojenną i powojenną demokrację. Przez pryzmat administracyjnej struktury danego kraju polityka kulturalna może mieć charakter federalny, konfederalny, unitarny i regionalny (łączy się to z systemem prawno-politycznym danego państwa). Z perspektywy podmiotów decyzyjnych wyróżniamy z jednej strony scentralizowane, a z drugiej zdecentralizowane struktury państwowe. Z punktu widzenia ustroju politycznego skonstruować możemy kontinuum od demokratycznego po autorytarny model sprawowania władzy.

Model scentralizowany charakteryzują duże nakłady finansowe na instytucje kultury najwyższej rangi. Model zdecentralizowany, występujący w ustroju federacyjnym, daje o wiele większą swobodą artystyczną, służy rozkwitowi nowych form artystycznych i wzrostowi uczestnictwa obywateli w kulturze (Gierat-Bieroń, 2012a, s. 60). Autorytarne i scentralizowane państwa stawiają na ochronę dziedzictwa kulturowego znacznie częściej niż zdecentralizowane demokracje, które równie często myślą o ochronie zabytków, jak o wspieraniu różnorodności i innowacyjności artystycznej. W państwach zcentralizowanych częściej także widać wpływy elit politycznych na decyzje dotyczące sztuki (Frey, 1999, s. 72–75). Polityka kulturalna uzależniona jest również od struktury państwa, w którym jest realizowana. W państwach o strukturze federacyjnej, np. Niemczech czy Szwajcarii, oparta jest na silnych i niezależnych jednostkach terytorialnych; w państwach o strukturze unitarnej, takich jak Francja czy Szwecja, jest silniej scentralizowana, a w państwach o strukturze regionalnej, np. w Hiszpanii czy we Włoszech, opiera się na regionach.

Analizując modele polityki kulturalnej, należy wziąć pod uwagę, że są to byty abstrakcyjne, istotne z analitycznego punktu widzenia, i że w czystej postaci nie występują w rzeczywistości, ale polityka kulturalna danego kraju ciąży bardziej w jakimś kierunku. Modele pokazują działania systemu na poziomie założeń teoretycznych, których realizacja jest niemal zawsze zaburzona wielością różnorodnych okoliczności. Większość kategorii modelowych nie jest także rozłączna. Jedną z typologii modeli polityki kulturalnej jest opierająca się na instrumentach jej sprawowania (określonych formami interwencji państwa w sferę kultury) propozycja Marii Chełmińskiej (1993, s. 8), która wyróżnia:

- model reglamentacyjny, przejawiający się podporządkowaniem polityki kulturalnej normom prawnym;
- model woluntarystyczny, opierający się na podejmowaniu decyzji przez władze wyższego szczebla i bezpośredniej interwencji z jego strony;
- model perswazyjno-propagujący, zmierzający do popularyzacji celów i zasad polityki kulturalnej oraz jej osiągnięć;

- model dotujący, sprowadzający się do rozdzielania środków między różne podmioty działalności kulturalnej według mniej lub bardziej precyzyjnie dookreślonych zasad;
- model stymulujący, opierający się na finansowaniu działalności kulturalnej z wykorzystaniem precyzyjnych zasad dotowania.

Modele te ukazują zakres i różnorodność działań państwa jako głównego podmiotu polityki kulturalnej w danym kraju. Typologia ta nie uwzględnia szerszej interwencji w sektor kultury podmiotów pozarządowych i prywatnych.

Dorota Ilczuk (2012, s. 46) wyróżnia z kolei pięć modeli polityki kulturalnej władz publicznych w krajach europejskich, ukształtowanych w dużej mierze pod wpływem czynników historyczno-ideologicznych:

- nordycki – oparty na tradycjach socjokulturalnych;
- anglosaski – z dominującym rynkiem globalnym;
- śródziemnomorski – mocno oparty na dziedzictwie kulturowym;
- francuski – z silnym akcentem centralistycznym;
- niemiecki – pokazujący ewolucję od państwa opiekuńczego do informacyjnego.

Ta typologia opiera się na historyczno-kulturowych uwarunkowaniach polityki kulturalnej i interesuje się tylko europejskimi tradycjami w analizowanym zakresie.

Powołując się na klasyczną pozycję Abrahama Molesa *Sociodynamique de la culture*, możemy wyróżnić modele odwołujące się do celów polityki kulturalnej:

- model populistyczny, którego celem jest zaspokojenie potrzeb kulturalnych jak największej części społeczeństwa bez względu na ich poziom i zakres;
- model paternalistyczny, gdzie państwo dysponuje zarówno systemem określania wartości kulturalnych, jak i głównymi kanałami ich rozpowszechnienia;
- model eklektyczny, skierowany na rozwijanie potrzeb kulturalnych poszczególnych jednostek w duchu humanizmu i demokracji (Medvedchuk, 2008, s. 258).

Inna z typologii modeli polityki kulturalnej oparta jest na strategiach przekazu treści (wartości) kulturowych. Model pierwszy, dominujący w Ameryce

Północnej, to praktyczny brak publicznej polityki kulturalnej, bez świadomego kształtowania ludzi w duchu określonych wartości kulturowych. To model oparty na przekazie postmodernistycznym. Kolejny nazwać można modernistycznym. Dominuje w większości krajów zachodnioeuropejskich i wyrasta z oświeceniowej idei „tłoczenia kultury w masę”. Celem polityki kulturalnej w tym modelu jest demokratyzacja kultury, której przyznaje się rolę wychowawczą. W kolejnym modelu polityka kulturalna jest elementem budowania i konsolidacji państwa narodowego. Kultura uznawana jest tutaj za zbiorową pamięć narodu (Krzysztofek, 1998, s. 42–43). Większość krajów postkomunistycznych, z racji ograniczonego przekazu historycznego w okresie totalitaryzmu, nie może otrząsnąć się z podejścia gloryfikującego narodotwórcze aspekty kultury przy jednoczesnych próbach dążenia do tworzenia nowoczesnej, demokratycznej polityki kulturalnej.

Współczesną politykę publiczną można także analizować przez pryzmat głównych systemów polityczno-gospodarczych, które dominują we współczesnym świecie: neoliberalizmu i socjaldemokracji. Właśnie te dwa podejścia najczęściej obserwować można w polityce kulturalnej krajów demokratycznych. Podejście neoliberalne zakłada ograniczenie interwencjonizmu państwa, co może ostatecznie doprowadzić do skomercjalizowania kultury i ogranicza do niej dostęp szerokiemu gronu odbiorców. Ma swoje korzenie w tradycji finansowania kultury w Stanach Zjednoczonych. Wilson McNeil Lowry, pracujący dla Fundacji Forda, wprowadził nowatorską politykę filantropijną, która polegała na odejściu od finansowania przedsięwzięć od początku do końca. Jego założeniem było przede wszystkim inicjowanie rozwoju, a nie utrzymywanie istniejących już struktur, do czego Fundacja od początku odnosiła się z niechęcią. Lowry stworzył mechanizm opierający się na kilku rodzajach grantów, wśród których tzw. *matching fund* i *leverage* najlepiej oddają filozofię ich twórcy (Martel, 2008, s. 303). W ramach pierwszego grantu Fundacja przyznaje środki tylko tym instytucjom, które pozyskały już część finansowania z innych źródeł, np. od innych fundacji. W ramach drugiego Fundacja finansuje długoterminowe inwestycje, takie jak szkolenie profesjonalistów zatrudnionych w kulturze. Polityka finansowania opiera się więc na dawaniu impulsów i stwarzaniu możliwości, a nie utrzymywaniu i zapewnianiu o pewnej przyszłości. Instytucje non profit mogą liczyć na wsparcie tylko wtedy, kiedy są przedsiębiorcze i samodzielne. Współcześnie budżety instytucji kultury w USA są zasilane ze środków publicznych (na które składają się urzędy federalne, stany, miasta oraz National Endowment for the Arts – jedyna „centralna” instytucja wspierająca kulturę) na poziomie około 7% (Martel, 2008, s. 489–492). W związku z tym

działalność fundraisingowa, ale przede wszystkim konieczność przyciągania publiczności stoi u podstaw eklektycznych założeń programowych wielu instytucji kultury. Należy zaznaczyć, że instytucje kultury w USA nie są podmiotami czysto komercyjnymi, ale funkcjonują dla dobra społecznego.

Europejski system finansowania kultury uformował się na gruncie mecenatu. U jego podstaw stoi utrzymywanie artystów przez władców, możnych, arystokrację i elity mieszczańskie. Dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku europejskie rządy zaczęły celowo interesować się utrzymywaniem instytucji kultury. Było to związane z rozszerzeniem się doktryny państwa opiekuńczego. Nawet współcześnie, pomimo coraz większych możliwości wykorzystywania finansowania działalności kulturalnej ze źródeł prywatnych, w Europie nadal pozostaje ono marginalnym uzupełnieniem subsydiów publicznych. Państwo opiekuńcze w wersji socjaldemokratycznej, ma bardzo ambitne cele społeczne. Zakłada nie tylko wyrównywanie szans, ale także dobrobyt na zasadzie szerokiej redystrybucji dochodów. Jest to jednak bardzo kosztowne. Modelowi *welfare state* zarzuca się nieefektywność. „W wyniku szeroko rozumianych zabezpieczeń socjalnych ludzie tracą inicjatywność i przezorność; więzi rodzinne stopniowo słabną, gdyż obowiązki opiekuńcze przejmuje państwo, a wzrost gospodarczy hamują wysokie podatki – podstawa istnienia państwa opiekuńczego” (Ilczuk, 2002, s. 25). W kulturze nadmierny interwencjonizm państwa sprzyja dostarczaniu dóbr kultury na przeciętnym poziomie przy jednoczesnym obniżaniu inicjatywności twórców oraz prowadzi do rozrostu kosztów administracyjnych sektora.

Wobec krytyki neoliberalizmu oraz państwa opiekuńczego pojawiła się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku koncepcja „polityki trzeciej drogi” (obszernie zaprezentowana przez Anthony’ego Giddensa w publikacji *Trzecia droga. Odnowa socjaldemokracji* [1999]), która stawia na odrodzenie struktur społeczeństwa obywatelskiego i budowanie sfery publicznej. Ideałem byłoby współistnienie państwa i aktywnych społeczności dbających o swoją przestrzeń życia. Uspołecznienie procesów decyzyjnych w kulturze, które łączy się z ideą społeczeństwa obywatelskiego, opiera się na wykorzystywaniu niezależnych ekspertów, tworzeniu autonomicznych instytucji zajmujących się podziałem środków na kulturę, tworzeniem towarzystw miłośniczych działających przy instytucjach kultury (Ilczuk, 2002, s. 48). To typ niemal idealny, ale trudny do realizacji przy niskim poziomie aktywności społecznej, szczególnie w krajach postkomunistycznych.

Ciekawe rozróżnienie modeli polityki kulturalnej, łączące ustrój państwa, zakres interwencjonizmu oraz poziom scentralizowania, zaproponowane

zostało przez kanadyjskich badaczy Harry'ego Hillmana Chartranda i Claire McCaughey (1989). Jak każdy schemat, tak i ten oparty jest na daleko idących uproszczeniach, ale może być bardzo przydatnym narzędziem porównawczym. Zakres interwencji państwa w sektorze kultury opiera się na osi kontinuum od systemu liberalnego przez *welfare state* po ustrój totalitarny.

Jako pierwszy scharakteryzowano model liberalny (państwo pomocnik, facylitator, organizator, asystent). Polega on na wspieraniu instytucji sektora kultury przy jednoczesnym zachowaniu dystansu między państwem a podmiotami działającymi w polu kultury. Celem takiego podejścia jest wspieranie różnorodności kulturowej. Podstawę modelu stanowią ulgi podatkowe dla sponsorów, darczyńców oraz zwolnienia podatkowe dla organizacji artystycznych i twórców. Decyzję co do tego, jaka sztuka (i w jakim stopniu) ma być finansowana, pozostawia się społeczeństwu. Zaletą tego modelu jest wspieranie postaw obywatelskich, a także duży stopień autonomiczności instytucji kultury w stosunku do struktur państwowych. Wadami modelu są niestabilność finansowa instytucji oraz ich uzależnienie od sił rynkowych. Model ten dominuje w gospodarkach silnie liberalnych (USA).

Kolejny model określono jako „parapaństwowy” (państwo patron). Wywodzi się z tradycji wspierania sztuki przez arystokratów i możnych. Zakłada przekazywanie środków publicznych bezpośrednio instytucjom i twórcom. Decyzje o podziale środków podejmują wyspecjalizowane jednostki, które funkcjonują po części niezależnie od centralnych organów państwowych „na długość ramienia” (*arm's lenght*) i mają status quasi-niezależnych ośrodków eksperckich (*quasi-autonomous non-governmental organisation*, w skrócie *quangos*). Ten rodzaj finansowania wiąże się z faworyzowaniem sztuki wysokiej, o znaczących walorach artystycznych (stawianie na jakość). Jest to jednocześnie zaletą i wadą charakteryzowanego modelu, ponieważ zbyt duża koncentracja na artystycznej jakości dzieł odwraca uwagę od potrzeb odbiorców o mniej wysublimowanych gustach i utrudnia sprawiedliwe społecznie udostępnianie kultury. *Arm's-length* krytykowane jest także za separowanie się struktur państwowych od podejmowania trudnych decyzji związanych z finansowaniem sztuki. Jednakże *quangos* także związane są licznymi zobowiązaniami publicznymi, co *de facto* ogranicza artystów, kierując ich działania na tory pożytku publicznego i narzuca niepożądane przez nich kompromisy (Hetherington, 2017, s. 483–487). Przykładami funkcjonowania tego modelu są Wielka Brytania i Kanada.

Następnie scharakteryzować można model prestiżowo-indoktrynacyjny (państwo architekt). Również polega na finansowaniu bezpośrednim sektora

kultury, ale tym razem decyzje podejmują nie grupy eksperckie, lecz centralne organy państwowe – ministerstwa kultury lub, w zdecentralizowanych strukturach administracyjnych, regionalne władze publiczne. To model oparty na interwencjonizmie państwa lub samorządu, gdzie kulturę traktuje się jako przedmiot szerzej zakrojonej polityki państwa. W zależności od aktualnego stylu rządzenia władze w mniejszy lub większy sposób mogą ingerować w artystyczne treści. W Polsce, która obok m.in. Francji reprezentuje ten model, zwykle władze prawicowe znacznie bardziej angażują się w kreowanie przekazów normatywnych za pomocą kultury i przypisują kulturze więcej celów politycznych niż centro-prawica lub lewica. Zaletą tego modelu jest stabilność finansowa instytucji kultury oraz dostępność kultury dla szerokich grup społecznych. Wadą są tendencje do zbytnej etatyzacji sektora kultury za cenę efektywności i innowacyjności instytucji, a także wspomniane już ryzyko ingerencji władz w treści artystyczne. Wadą tego modelu może być również stagnacja artystyczna, wynikająca z niezależności twórców od mechanizmów rynkowych i preferencji odbiorców.

Kolejnym modelem jest biurokratyczno-indoktrynacyjny (państwo inżynier). Występuje w autorytarnych i totalitarnych reżimach, takich jak Chiny czy były Związek Radziecki. Wszelkie przejawy publicznie finansowanej twórczości artystycznej są podporządkowane ideologii państwa. Trudno wymienić zalety tego modelu, bo nawet stabilność finansowa przestaje być atutem, jeśli idzie za nią konieczność bezwzględnej wierności konkretnej doktrynie politycznej. Podporządkowanie reżimowi powoduje powstawanie kultury tzw. drugiego obiegu lub undergroundowej, co może być prawdziwym przejawem twórczości podejmowanej w opozycji do propagandy i ideologii sztuki „oficjalnej”.

Jako ostatnie wymieniono dwa modele narodowościowe. Pierwszy z nich to model narodowo-emancypacyjny, w którym uprawiana jest etniczna polityka kulturalna. Realizowany jest głównie w krajach rozwijających się, szczególnie tych postkolonialnych (postkomunistycznych), jak Mołdawia, Kirgistan czy Turkmenistan. Kultura podporządkowana jest ponownemu odkryciu i ugruntowaniu rodzimej kultury narodowej. Drugi z tej grupy to model religijno-etniczno-językowy, w którym polityka kulturalna podporządkowana jest tendencjom decentralizacyjnym, wiążącym się z różnorodnością kulturową danego kraju. Odmienność regionalna opiera się na wyżej wymienionych innościach, które są równouprawnione w strukturze państwowej.

Podsumowując, model liberalny zakłada największą autonomię twórców, a biurokratyczno-indoktrynacyjny najmniejszą, jeśli przez autonomię rozumiemy rozdział kultury od państwa. Zbyt często jednak odbywa się to kosztem

uzależnienia od rynku, który nie oferuje więcej wolności, artysta bowiem zamiast pod naciskiem władz tworzy pod presją komercji. Jeśli w politycznych procesach decyzyjnych w obszarze kultury biorą udział eksperci, czyli elitarne grupy decyzyjne, to może to być przeszkodą na drodze do suwerenności decyzji konsumenta. Jeśli nie mamy udziału ekspertów w procesie decyzyjnym, to biorą w nim udział głównie centralne instytucje odpowiedzialne za politykę kulturalną (ministerstwa kultury) bądź ich regionalni „delegaci” (samorządy), a w takim przypadku decyzje dotyczące kultury podejmowane są przez polityków i urzędników. Polityka kulturalna współczesnych państw jest najczęściej kombinacją modelu architekta, patrona lub/i pomocnika. Przykładowo we Francji wprowadza się ulgi podatkowe dla sponsorów i promuje społeczną odpowiedzialność przedsiębiorstw, a w Holandii dochodzi do autonomizacji muzeów przez przekształcanie ich w niezależne organizacje non profit. W Szwecji, gdzie w 1994 roku założono Fundację Kultury Przyszłości (Stiftelsen Framtidens Kultur) jako niezależne ciało non profit korzystające ze środków pracowniczych funduszy inwestycyjnych, funkcjonuje model pośredni między „patronem” a „architektem”. W Polsce jak na razie dominuje model prestiżowo-indoktrynacyjny w wersji scentralizowanej. W ostatnich 20 latach powstawały propozycje liberalizacji polityki kulturalnej, m.in. autonomizacji instytucji kultury (projekt reformy Jerzego Hausnera) czy utworzenia polskiego Arts Council (projekt reformy Wojciecha Misiąga), ale nie zostały wprowadzone w życie.

Podmioty i instrumenty realizacji polityki kulturalnej

Podmiotami polityki kulturalnej są wszystkie instytucje, które w jakimkolwiek zakresie wpływają na przemiany w sferze kultury na danym obszarze. Instytucje te mogą być specjalnie powołane w tym celu i realizować swoje zadania jawnie, ale mamy także cały szereg instytucji, których celem jawnym nie jest kreowanie, upowszechnianie i propagowanie określonych wartości w społeczeństwie, ale jednak mniej lub bardziej świadomie takie działania podejmują. Dokonując podziału kreatorów polityki publicznej, można wyróżnić ich dwa podstawowe rodzaje: podmioty wewnętrzne (rząd, parlament oraz administracja rządowa i samorządowa) oraz podmioty zewnętrzne (organizacje pozarządowe, lobbysci, beneficjenci, eksperci, media). To także różnego rodzaju eksperci, instytucje naukowe, podmioty opiniotwórcze i grupy interesu (Suwaj, Wenclik, 2009, s. 313). Podmioty wewnętrzne w formalny sposób wpływają na kształt sektorowej polityki publicznej w poszczególnych krajach i bezpośrednio

są zaangażowane w jej tworzenie. Podmioty zewnętrzne nie podejmują bezpośrednio decyzji co do kształtu danej polityki publicznej, ich podstawową rolę jest przekazywanie woli i intencji reprezentowanych grup. Zebrane opinie mają bowiem istotne znaczenie w formowaniu konkretnych programów.

Najbardziej znaczącym podmiotem polityki kulturalnej jest najczęściej administracja państwowa i jednostki samorządu terytorialnego. Te podmioty są także głównymi organizatorami instytucji kultury w Polsce, w związku z czym mamy w naszym kraju państwowe (w tym narodowe) oraz samorządowe instytucje kultury. Kwestie te są regulowane ustawowo. Organizatorami działalności kulturalnej w Polsce są: na szczeblu centralnym Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN), na szczeblu regionalnym samorząd województwa, a na szczeblu lokalnym samorząd powiatu i gminy/miasta. Współcześnie także w naszym kraju polityka kulturalna podlega dalekiej decentralizacji, co jest tendencją ogólnoeuropejską, a nawet ogólnoswiatową. Państwowe instytucje kultury są finansowane przede wszystkim z budżetu państwa przez dotację podmiotową i dotacje celowe. Samorządowe instytucje kultury są najczęściej finansowane z budżetu samorządów będących ich organizatorami, również poprzez dotacje podmiotowe i celowe. Samorządy otrzymują wsparcie z budżetu państwa na zadania im zlecone, ale powszechnie mówi się o niedoszacowaniu kosztów realizacji zadań zleczanych samorządom przez władze państwowe.

Obok instytucji państwowych i samorządowych istnieje cały szereg poza-państwowych podmiotów polityki kulturalnej. Pośród nich wymienić można: organizacje pozarządowe, kościoły różnych wyznań, partie polityczne, zrzeszenia pracownicze i związki zawodowe, podmioty gospodarcze działające w sektorze kultury, media. Najmniej wpływową grupą okazują się obywatele, których oddziaływanie na politykę kulturalną odbywa się jedynie poprzez uczestnictwo w wydarzeniach (Szulborska-Łukaszewicz, 2015, s. 230), a przecież nowoczesna polityka kulturalna powinna być realizowana przez różnorodne podmioty wpływające na organizację kultury w danej przestrzeni.

Inny podział mówi o podmiotach krajowych i międzynarodowych polityki publicznej. Pośród podmiotów na szczeblu międzynarodowym najważniejsza jest Organizacja Narodów Zjednoczonych (ONZ) oraz jej agenda – Organizacja Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury (UNESCO). Na poziomie europejskim znaczącymi podmiotami polityki kulturalnej będą Parlament Europejski i działające w jego strukturach Komisja Kultury i Edukacji, Rada Unii Europejskiej i Komisja Europejska. Organizacje międzynarodowe regulują kwestie kultury traktatami, rezolucjami i konwencjami, których priorytety i cele podlegają permanentnej ewolucji.

Największym międzynarodowym podmiotem polityki kulturalnej jest UNESCO. Powstało 16 listopada 1945 roku na mocy podpisanego wówczas Aktu Konstytucyjnego, w którego preambule czytamy, że ponieważ „wojny biorą początek w umysłach ludzi, więc i w umysłach ludzi musi być zbudowana obrona pokoju” (Akt Konstytucyjny UNESCO, Dz.U. z 1958 r. Nr 63, poz. 311 [załącznik]). UNESCO jest organizacją koordynującą działania służące rozwojowi międzynarodowej współpracy kulturalnej, oświatowej oraz naukowej. Przez ustanawianie prawa międzynarodowego w wymienionych dziedzinach oraz mobilizację społeczności międzynarodowej dla wspólnych działań UNESCO zabiega o rozwijanie kultury pokoju w świecie oraz jest promotorem dialogu pomiędzy narodami i cywilizacjami. Głównym celem organizacji jest „aktywizacja rządów państw oraz społeczności lokalnych dla idei ochrony dziedzictwa kulturowego i naturalnego, współpracy w dziedzinie nauki i edukacji oraz tworzenia społeczeństwa informacyjnego” (Polski Komitet ds. UNESCO, *online a*). Ochronie dziedzictwa kulturowego służą uchwalane w drodze negocjacji międzyrządowych akty normatywne oraz liczne programy stymulujące międzynarodową współpracę w tej dziedzinie. Konwencja haska oraz Konwencja o Ochronie Światowego Dziedzictwa są podstawowymi instrumentami kształtującymi politykę poszczególnych państw w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego.

Dzięki licznym konferencjom międzynarodowym organizowanym przez UNESCO wzmocniła się pozycja kultury w skali globalnej. W latach siedemdziesiątych skupiano się w międzynarodowej polityce kulturalnej nad rolą sztuki w edukacji człowieka oraz ochroną dziedzictwa kulturowego. Lata osiemdziesiąte XX wieku to wzrost zainteresowania gospodarczym znaczeniem sektora kultury i sztuki. Kolejne lata przyniosły debaty na temat znaczenia kultury dla rozwoju i jakości życia ludzkości. Ostatnie 15 lat to czas ożywionej dyskusji na temat zachowania różnorodności kulturowej naszego globu. Rozwój technologiczny stał się przyczynkiem do procesów globalizacyjnych, które – obok pozytywnych – zaczęły przynosić także skutki negatywne. W kontekście tych zjawisk niezwykle ważna okazała się ochrona różnorodności kulturowej zarówno w wymiarze narodowym, jak i etnicznym oraz ochrona kultury wysokiej w czasach dominacji kultury masowej. W połowie lat dziewięćdziesiątych ONZ powołała Światową Komisję ds. Kultury i Rozwoju, która w 1996 roku wydała międzynarodowy raport pt. *Our Creative Diversity*, charakteryzujący kondycję różnorodności kulturowej w skali globalnej (McGuigan, 2004, s. 99–100; Throsby, 2011, s. 36). Jeden z rozdziałów tego raportu poświęcony był roli polityki kulturalnej w zachowaniu światowej różnorodności. Zaakcentowano

w nim, że polityka kulturalna w większości krajów koncentruje się na sztuce i dziedzictwie, a warto byłoby tę perspektywę nieco rozszerzyć. Równie ważne jest dbanie o kulturę narodową, które jednak nie może przesłaniać akceptowania różnorodności indywidualnych czy grupowych praktyk kulturowych. Polityka kulturalna podporządkowana zbyt mocno budowaniu tożsamości narodowej może być niebezpiecznym narzędziem kierującym społecznością ku nacjonalizmom. Tematyka ta była kontynuowana podczas Międzynarodowej Konferencji UNESCO w Sztokholmie w 1998 roku, gdzie szczególnie dużo miejsca poświęcono polityce kulturalnej. Wszystkie kraje członkowskie ONZ zadeklarowały gotowość do szerszego uwzględniania kultury w swoim ustawodawstwie.

Kontynuacja tej tematyki podjęta została w 2009 roku, kiedy to UNESCO opublikowało kolejny raport na temat różnorodności kulturowej pt. *Investing in cultural diversity and intercultural dialogue (UNESCO World Report 2, 2009)*. Pierwszy raport ukazywał różnorodność kulturową świata i zachęcał do jej ochrony. W drugim mówi się już nie tylko o ochronie, ale też o inwestowaniu w różnorodność, która może stać się dla regionów kompetencją wyróżniającą. W raporcie zebrano wszystkie najważniejsze myśli, idee i działania podejmowane w imię ochrony różnorodności kulturowej. Oparto go na analizie realizowanych w ostatnim okresie inicjatyw, konkretnych działań i dobrych praktyk z różnych krajów. Określono także warunki niezbędne do tego, by różnorodność mogła być postrzegana jako szansa, a nie zagrożenie. Zaproponowano, by idea ta stała się źródłem odnowy założeń i programów politycznych w taki sposób, by służyło to rozwojowi, integracji społecznej i sprawie pokoju. Jest to swoista rekonstrukcja i odnowienie strategii rozwojowych z myślą o walce z biedą, o ochronie środowiska naturalnego i o zrównoważonym podejściu do rządzenia, w którym traktuje się człowieka jako główny punkt odniesienia. To, co stanowi wspólne dziedzictwo ludzkości i jako takie wymaga ochrony i wsparcia, musi podlegać międzynarodowym regulacjom. Na forum międzynarodowym toczy się niemal nieprzerwanie dyskusja na temat granic interwencjonizmu międzynarodowego i możliwości wpływu państw na rozwój kulturalny społeczeństw przy jednoczesnej ochronie różnorodności kulturowej. Przyjęto nawet założenie, że kultura jest kluczowym zasobem krajów rozwijających się i powinna być chroniona i dowartościowywana przez wszystkie inne kraje. Podsumowanie dziesięcioletniego okresu interesowania się dbaniem o zachowanie różnorodności kulturowej świata zostało zawarte w raporcie *Re-shaping cultural policies: A decade promoting the diversity of cultural expressions for development* (UNESCO, 2015).

Bardzo znaczącym podmiotem międzynarodowym dla polskiej polityki kulturalnej jest Unia Europejska, która traktuje kulturę jako istotny czynnik rozwoju. Głównym zadaniem polityki kulturalnej UE jest wspieranie wspólnego europejskiego dziedzictwa kulturowego i współpracy kulturalnej na szczeblu europejskim. Unia chce zachęcić do konstytuowania się „obywatelstwa europejskiego” opartego na dziedzictwie i tożsamości Europy. Wiele działań kulturalnych służy także politycznym i gospodarczym celom, którymi są działania na rzecz wzmocnienia europejskiej konkurencyjności gospodarczej (Vestheim, 2012a, s. 495). Unia Europejska chce przyczyniać się do rozkwitu kultur państw członkowskich z poszanowaniem ich narodowej i regionalnej różnorodności, przy jednoczesnym promowaniu wspólnego dziedzictwa kulturowego. Zachęca także kraje członkowskie do współpracy w sferze kultury, a w sytuacjach koniecznych wspiera i uzupełnia działania poszczególnych krajów. Działania Unii w sektorze kultury stanowią uzupełnienie polityki kulturalnej państw członkowskich w poszczególnych dziedzinach. Należą tu m.in. ochrona europejskiego dziedzictwa kulturowego, współpraca z instytucjami kulturalnymi różnych państw czy też mobilność twórców kultury i zbiorów dzieł sztuki.

Polityka kulturalna Unii Europejskiej jest stosunkowo nową dziedziną jej działalności. Wspólnoty Europejskie, dające początek Unii, powstały jako organizacje mające na celu uporządkowanie sytuacji gospodarczej i handlowej w Europie po zakończeniu II wojny światowej. W początkowej fazie ich istnienia skupiano się na rozwiązywaniu problemów natury ekonomicznej, dopiero w późniejszym okresie konieczne okazało się budowanie poczucia wspólnoty obywateli Europy, czego podstawę stanowiła kultura i dziedzictwo europejskie. Na szczycie w Kopenhadze w 1973 roku uchwalona została Deklaracja tożsamości europejskiej, będąca pierwszą próbą definiowania tożsamości europejskiej na podstawie wspólnych wartości, takich jak prawa człowieka, demokracja, państwo prawa. Kolejnym krokiem na drodze budowania polityki kulturalnej Wspólnot była rezolucja Parlamentu Europejskiego o ochronie dóbr kultury europejskiej z 1974 roku; w 1979 roku powołano do życia parlamentarną komisję do spraw polityki kulturalnej. Przełomem w konstytuowaniu się tego obszaru okazała się dopiero Uroczysta deklaracja w sprawie Unii Europejskiej z 1983 roku, w której postanowiono budować poczucie wspólnoty europejskiej przez odwołanie się do wspólnego dziedzictwa kulturowego. W tym samym roku utworzony został specjalny budżet na realizację inicjatyw kulturalnych, w tym także Europejskiego Miasta Kultury i Europejskiego Miesiąca Kultury. W pierwszym okresie europejska polityka kulturalna skupiona

była na rewaloryzacji i renowacji dziedzictwa kulturowego, które uległo zniszczeniu w czasie II wojny światowej, oraz wspieraniu inicjatyw, które miały na celu budowanie europejskiej tożsamości kulturowej.

Od lat osiemdziesiątych XX wieku zaczęto powoli doceniać rolę kultury w życiu społecznym i gospodarczym. Z początkiem lat dziewięćdziesiątych zainicjowano regularne spotkania Rady Ministrów Kultury, które odbywają się do dziś, zazwyczaj kilka razy do roku, w państwach obejmujących prezydencję w danym półroczu. W tym samym czasie powołano do życia Komitet ds. Kultury, który stanowi grupę roboczą ekspertów ze wszystkich państw członkowskich, spotykających się regularnie w celu negocjowania poszczególnych działań w obszarze polityki kulturalnej. Na początku lat dziewięćdziesiątych powołano także pierwszy program wspólnotowy wspierający sektor kultury pt. *Program Ochrony Dziedzictwa Architektonicznego*. Istotnym momentem dla europejskich działań w ramach polityki kulturalnej był traktat z Maastricht, który wchodząc w życie 1 listopada 1993 roku, dał formalny początek nie tylko Unii Europejskiej, ale także jej działalności w sferze kultury. Unia Europejska nie chce zastępować państw członkowskich w kreowaniu polityki kulturalnej, ale może działania państw narodowych uzupełniać w zakresie: pogłębiania wiedzy oraz upowszechniania kultury i historii narodów europejskich, zachowania i ochrony dziedzictwa kulturowego o znaczeniu europejskim, nie-handlowej wymiany kulturalnej, twórczości artystycznej i literackiej, włącznie z sektorem audiowizualnym.

Lata dziewięćdziesiąte to czas uruchamiania celowych programów wspierających projekty kulturalne, promujących różnorodność, a zarazem wspólnotę kulturową Europy: *Ariane*, *Kaleidoscope*, *Raphael*, *Kultura 2000*, *Media Plus*, *Kreatywna Europa*. Sektor kultury wspierany był także poprzez fundusze strukturalne, utworzone celem wyrównywania poziomu rozwoju regionów w krajach członkowskich. Tym samym kultura została potraktowana jako czynnik rozwoju regionalnego (Sokolewicz, 2005, s. 10–12). Początek XXI wieku jest okresem wzmożonego zainteresowania sektorem kultury jako obszarem o dużym znaczeniu gospodarczym. Podczas kongresu państw członkowskich UE w Essen w 1999 roku przyjęto deklarację zawierającą wskazania odnoszące się do europejskiej, państwowej i regionalnej polityki wobec kultury i jej przemysłów. Zwrócono uwagę na znaczenie przemysłów kultury dla rozwoju gospodarczego, społecznego i kulturowego poszczególnych krajów. Od tego momentu w polityce kulturalnej większości krajów europejskich wzmocniono zainteresowanie tym obszarem. W 2004 roku ówczesny przewodniczący Komisji Europejskiej José Manuel Barroso wskazał na konieczność włączenia działań kulturowych do

głównego nurtu polityki Unii Europejskiej, co miało sprzyjać przełamaniu ekonomicznego dyskursu nad katalizatorami europejskiej integracji (Boodt, 2015, s. 80–86). W 2007 roku oficjalnie uznano, że kultura i jej przemysły są znaczącym obszarem gospodarki krajów UE i wpisują się w realizację strategii lizbońskiej. Przyjęta w tym samym roku Europejska Agenda Kulturalna precyzyjnie określała priorytety polityki kulturalnej państw członkowskich na najbliższe lata. Zaliczono do nich: promowanie różnorodności kulturowej i dialogu międzykulturowego; promowanie kultury jako katalizatora kreatywności w ramach strategii lizbońskiej na rzecz wzrostu zatrudnienia oraz innowacji i konkurencyjności; promowanie kultury jako istotnego elementu stosunków międzynarodowych. Każdy z priorytetów został doprecyzowany wprowadzeniem i następnie rozpisany na cele szczegółowe, w których realizację powinny zaangażować się wszystkie podmioty UE. Jest to pierwszy dokument unijny dotyczący kultury, w którym dokonano tak znaczącego uszczegółowienia projektowanych działań.

Nowy kierunek w polityce kulturalnej UE, związany z ekonomiczno-społecznym postrzeganiem sektora, bardzo szybko zdominował myślenie o kulturze w całej Europie. Świadomość negatywnych skutków zbytniej ekonomizacji i instrumentalizacji tego obszaru, które mogą doprowadzić do ograniczenia jej rozwoju jako sfery niekomercyjnych wartości i działań nie ograniczyła zaprojektowanych działań o charakterze politycznym. Dodatkowo nadal utrzymują się liczne nieporozumienia wynikające z utożsamiania przez UE kategorii pojęciowej „kultura” tylko z kulturą wysoką, tj. sztuką i dziedzictwem kulturowym, które traktowane są jako kluczowe instrumenty ustanawiania kulturowej jedności w UE. Wiele krajów członkowskich definiuje jednak tę kategorię znacznie szerzej, co powinno skłonić UE do rozszerzenia pojęcia „kultura” na szczeblu europejskim o dodatkowe przestrzenie (Gordon, 2010, s. 102–105).

Polityka kulturalna Unii Europejskiej opiera się na szczytnym postulacie „jedności w wielości”, akcentującym różnorodność kultur w Europie, a zarazem wspólne europejskie dziedzictwo kulturowe. Idea ze wszech miar szczytna, propagowana w oficjalnym dyskursie unijnym, spotyka się coraz częściej z zarzutami zbytniego „wygładzania” rzeczywistych napięć wpisanych w historię i teraźniejszość kultur europejskich. Kultura w takim ujęciu może być znacząco instrumentalizowana w politycznym procesie integracji europejskiej (Jurkiewicz-Eckert, 2015, s. 65). Najbardziej widoczne było to w latach 1993–2007, gdy nadrzędnym celem zaangażowania Unii Europejskiej we wspieranie kultury na poziomie europejskim było wzmacnianie i rozwój europejskiego obszaru kulturowego jako komponentu w procesie konstruowania tożsamości i obywatelstwa europejskiego.

Wszystkie scharakteryzowane podmioty polityki kulturalnej mają własne instrumentarium oddziaływania na sektor kultury, które Edmund Wnuk-Lipiński uważa za zasadnicze, utożsamiając politykę kulturalną ze sterowaniem kulturą. Jest to w jego rozumieniu działalność „polegającą na wywieraniu pożądanego wpływu na określone zjawiska kulturalne” (Wnuk-Lipiński, 1979, s. 92), co ma miejsce przy wykorzystaniu podstawowych instrumentów (prawnych, ekonomicznych, kadrowych i perswazyjnych) służących realizacji zamierzonych celów politycznych. Do instrumentów (mechanizmów) realizowania polityki kulturalnej zaliczyć można: teoretyczne założenia zgodne z ogólnymi tendencjami rozwojowymi i ideologią danego społeczeństwa, precyzyjnie zdefiniowane cele i zadania oraz system metod i instrumentów powołany do ich realizacji (Dragičević-Šešić, Stojković, 2010, s. 29). Do współcześnie najpopularniejszych instrumentów polityki kulturalnej zaliczamy rozwiązania:

- prawnoinstytucjonalne – są to regulacje składające się na państwowy system prawny, które mniej lub bardziej bezpośrednio określają uprawnienia i zachowania obywateli związane z zaspokajaniem ich potrzeb w sferze kultury; instrumenty te kształtują warunki funkcjonowania kultury w państwie, model organizacyjny życia kulturalnego, kompetencje poszczególnych podmiotów i instytucji kultury;
- ekonomiczne i finansowe – regulują sposoby reglamentacji dóbr finansowych oraz określają miejsce kultury w budżecie państwa, w tym system i zasięg zasilania pozabudżetowej sfery kultury, system podatkowy i celny itp.;
- informacyjne – to kształtowanie opinii i nastawienia społecznego względem danych zjawisk poprzez instytucje publiczne i media;
- kadrowe – skupiają się na zasadach zatrudniania pracowników oraz ich systemie kształcenia i doskonalenia zawodowego, a także systemie edukacji kulturalnej, systemie szkolnictwa artystycznego, systemie wspierania związków twórczych i artystycznych;
- związane z kształtowaniem przestrzeni – to infrastruktura kulturalna służąca zaspokajaniu potrzeb społeczeństwa, będąca efektem procesów inwestycyjnych (Szarfenberg, 2008, s. 74).

Instrumentem polityki kulturalnej mogą być także nagrody, polegające na wspieraniu twórczości poprzez wyróżnienie szczególnie wartościowych osiągnięć (Iwaszkiewicz, 1999, s. 32–33). Nagrody i wyróżnienia to instrument pobudzania i inspirowania twórczości, zawierający jednak w sobie element

wartościowania (często niejawnego). W literaturze przedmiotu odnajdujemy wiele ciekawych refleksji na temat „ukrytego programu” procesu nagradzania (Dragičević-Šešić, Stojković, 2010, s. 39–41), co obala mit suwerennych gremiów eksperckich. Nie można jednak zapomnieć, że poprzez system konkursów i stypendiów twórczych oraz niezależną i kompetentną krytykę artystyczną stymulowany jest rozwój artystyczny i kulturalny.

II. Badania polityki publicznej przestrzeni konceptualizacji analizy uwarunkowań rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce

1. Polityka publiczna i jej badanie

Pojęcie i współczesne modele polityki publicznej

Słowo „polityka” najczęściej kojarzone jest z pojęciem władzy i zarządzania. Uosabia działanie polegające na kierowaniu zachowaniem innych ludzi z chęcią realizacji określonych celów. Istnieje wiele rodzajów działań o charakterze polityki, ale w kontekście tych służących realizacji interesu publicznego mówimy o *public policy*, czyli polityce publicznej. W prezentowanej pracy polityka kulturalna uznana została za kluczowe otoczenie warunkujące rozwój i profesjonalizację animacji społeczno-kulturalnej w naszym kraju. Przyjęto także perspektywę charakterystyki tej dziedziny jako działania sektorowego polityki publicznej. Stanowisko takie zostało podyktowane chęcią ukazania mechanizmów jej tworzenia, realizacji i ewaluacji z punktu widzenia nauk o polityce. Wszystkie wymienione procesy zostały scharakteryzowane na gruncie polityki publicznej celem wywołania refleksji nad kondycją projektowania i implementacji polskiej polityki kulturalnej, która podlega takim samym prawidłowościom jak inne dziedziny polityki publicznej. Szczególnie dużo miejsca poświęcono koncepcji *governance*, która łączy się z pojęciem demokracji w kulturze. Partycypacyjny charakter obu kategorii wydaje się naturalnym wsparciem dla praktykowania animacji, a ich obecność (lub brak) w polityce kulturalnej na szczeblu centralnym i lokalnym będzie istotną kategorią analityczną podjętych badań.

Charakteryzowana dziedzina posiada także bogate podłoże teoretyczne, służące efektywnemu projektowaniu różnorodnych analiz, które mogą wspomóc proces analizy zewnętrznych uwarunkowań rozwoju i profesjonalizacji

animacji społeczno-kulturalnej na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku. Koncepcja teoretyczno-metodologiczna niniejszej pracy została bowiem wyprowadzona z teorii nowego instytucjonalizmu historycznego stosowanego na gruncie nauk o polityce publicznej. Wymienione kwestie uzasadniają potrzebę precyzyjnego dookreślenia obszaru terminologicznego interesującej nas dziedziny, scharakteryzowania procesu planowania, realizacji i ewaluacji w obszarze polityki publicznej oraz ukazania kilku ujęć teoretycznych wykorzystywanych w badaniach z tego obszaru, ze szczególnym uwzględnieniem tych podejść, które zostaną wykorzystane w toku dalszych analiz.

Polityka publiczna jako celowe działanie podmiotów politycznych prowadzona jest przez organy władzy publicznej, przede wszystkim przez administrację rządową i samorząd terytorialny. Podejmowana jest najczęściej w mniej lub bardziej wyodrębnionych obszarach życia społecznego przez zastosowanie specyficznych technologii, które nadają jej techniczny charakter i pozornie ją odpolityczniają. Elementami stosowanych technologii są dostępne środki, różnorodne metody, rodzaje uzasadnień podejmowanych działań, wiedza decydentów oraz umiejętności, którymi dysponują (Hausner, 2007, s. 51). Polityka publiczna to współcześnie jedna z najistotniejszych dziedzin konstytuowania życia społecznego zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym. W związku z rosnącym zakresem działalności współczesnych państw ilość działań publicznych wyraźnie się zwiększa, rośnie także liczba polityk szczegółowych. Ich jakość, standardy, funkcje, efektywność, a szczególnie proces tworzenia i wyznaczania celów budzą emocje w dyskusjach naukowych, publicystycznych oraz społecznych. Zakres interwencjonizmu państwowego w życie obywateli także stanowi osobną kategorię rozlicznych debat.

Słowo *public* w języku angielskim oznacza „powszechny”, „obywatelski”, „jawny”. H. George Frederickson wykazał pięć różnych znaczeń tego określenia w kontekście polityki i administracji publicznej:

- publiczny, czyli należący do grupy interesów (łączącej jednostki o tych samych interesach);
- publiczny, czyli dokonujący racjonalnego wyboru (odnoszący się do wartości uniwersalnych, jak i „interesu publicznego”);
- publiczny, czyli przedstawicielski (reprezentujący władzę);
- publiczny, czyli zorientowany na klienta (realizujący zadania wspierające obywatela);
- publiczny, czyli obywatelski (efektywnie wspierający aktywność obywatelską) (Suwaj, 2009, s. 34–35).

Polityka publiczna rozwijana jest zarówno jako dyscyplina naukowa na gruncie nauk społecznych, jak i praktyka rozwiązywania rozmaitych problemów związanych z działalnością państwa. Harold Lasswell, uznawany za twórcę nauki o polityce publicznej, opisał ją jako stosowaną dziedzinę wiedzy, która łączy aktywność akademików, decydentów oraz obywateli i odnosi się do systemowego i uporządkowanego programowania wpływu na kluczowe problemy zbiorowe (Hupe, Hill, 2006, s. 16). Zwracał on także uwagę, że jako dyscyplina naukowa powinna zajmować się badaniem metod rozwiązywania problemów, które stanowią nieodłączny element funkcjonowania człowieka we współczesnym społeczeństwie. Lasswell za główne cechy tak dookreślonej nauki przyjął podejście wielodyscyplinarne (ściśła współpraca polityk sektorowych), skoncentrowanie na problemach ze szczególnym uwzględnieniem ich kontekstu sytuacyjnego oraz orientację normatywną zakorzenioną w wartościach humanistycznych. Następcy Lasswella dostrzegli alinearność i nieracjonalność procesu tworzenia sektorowych polityk publicznych wynikającą ze złożoności i dynamiki problemów publicznych (Zybała, 2013, s. 40). Wzrost zainteresowania polityką publiczną jako dziedziną naukową zapoczątkował działania mające na celu wyłączenie tego obszaru z dziedziny nauk o polityce i stworzenie odrębnej gałęzi, jaką jest nauka o polityce publicznej.

Z perspektywy praktyki polityka publiczna może być postrzegana jako podejmowanie przez władzę powiązanych ze sobą decyzji i działań, które mają służyć realizacji określonych celów w przestrzeniach, gdzie mechanizmy gospodarki rynkowej nie znajdują zastosowania lub nie mogłyby działać dostatecznie efektywnie (Woźnicki, 2012, s. 133). W najszerszym ujęciu polityka publiczna oznacza zracjonalizowane działania i programy publiczne (lub ich brak), które oparte są na zgromadzonej i względnie zobiektywizowanej wiedzy i usystematyzowanym procesie projektowania i wykonywania tych działań (Zybała, 2012a, s. 24). To nadawanie porządku zadaniom publicznym, od ich projektowania przez realizację aż po ocenę rezultatów. Inna definicja uznaje, że przez politykę publiczną możemy rozumieć zamierzony i celowy proces realizacji ogólnych założeń w poszczególnych obszarach życia obywateli, które mogą wynikać z wizji rządzących na poziomie zarówno centralnym, jaki lokalnym, a których celem jest zaspokajanie potrzeb społecznych. Polityka publiczna w tym rozumieniu służy porządkowaniu (planowaniu) zadań publicznych, które następnie są realizowane przez administrację publiczną (Suwaj, Szczepankowski, 2009, s. 305–306). W potocznym rozumieniu za politykę publiczną uważa się działania administracji publicznej wpływające na poziom zaspokojenia potrzeb przez poszczególne grupy społeczne wraz z ich

uprzednim diagnozowaniem. Instytucje administracji publicznej są w ciągłym kontakcie ze społeczeństwem i mają bezpośredni wpływ na zakres i jakość realizacji tych potrzeb.

Polityka publiczna jest procesem uporządkowanych i ukierunkowanych działań państwa, których celem jest dobro obywateli. Współcześnie zawiera w sobie trzy główne obszary działań: wybory programowe (programy, strategie, projekty), wykonywanie programów publicznych (działania realizowane przez administrację i jej współpracowników, np. sektor pozarządowy) oraz rezultaty działań publicznych i ich wpływ na życie obywateli (nie powinny być utożsamiane z produktami, które mają ograniczony charakter) (Zybała, 2013, s. 42–43). Dwa pierwsze obszary zwracają uwagę na to, iż współczesna polityka publiczna nie jest uzależniona tylko od jednego podmiotu np. państwa, ale od wielu instytucji zaangażowanych w proces jej programowania i realizacji.

Działania w obszarze polityki publicznej można podzielić na następujące kategorie:

- informowanie, edukacja i doradztwo, czyli przekazywanie wiedzy społeczeństwu (publikacja danych statystycznych, prowadzenie kampanii informacyjnych i społecznych, doradztwo dla biznesu i organizacji pozarządowych);
- bezpośrednia interwencja, czyli świadczenie usług przez państwo bezpośrednio dla społeczeństwa lub zlecanie wykonania tych usług podmiotom prywatnym;
- instrumenty ekonomiczne, czyli wpływanie na warunki ekonomiczne, w których działają podmioty publiczne i prywatne (zmiana wysokości podatków, pobieranie opłat za usługi publiczne, wprowadzanie bonów edukacyjnych, pobieranie określonych opłat środowiskowych, licencjonowanie usług publicznych);
- regulacje i legislacja, czyli regulowanie zachowań społecznych za pośrednictwem aktów prawnych;
- rozwiązania oparte na rynku, czyli „miękkie” interwencje rynkowe, m.in. wspólne ustalenia norm z biznesem, porozumienia, komisje, konsultacje, kodeksy działań, samoregulacje (Zybała, 2012a, s. 137–142).

W zależności od modelu polityki publicznej realizowanej w danym kraju widać przewagę jednych działań nad innymi, np. legislacji nad bezpośrednią interwencją. Po części warunkuje to typy polityki publicznej, spośród których wymienić można:

dystrybucyjną (dystrybucja nowych zasobów), redystrybucyjną (modyfikacja sposobu dystrybucji istniejących zasobów), regulacyjną (tworzenie warunków i ograniczeń dla zachowań jednostkowych i zbiorowych), konstytutywną (tworzenie i przekształcanie struktur rządzenia, ustanawianie reguł działania władzy publicznej i procedur zarządzania sprawami publicznymi (Górniak, Mazur, 2012, s. 205).

Typ i kształt polityki publicznej w danym kraju warunkowany jest wieloma czynnikami, które na proces ten oddziałują. Pośród nich wymieniamy:

- czynniki kulturowe – poszczególne państwa mają odrębne tradycje historyczne i kulturowe w tym zakresie (np. tworzenie rozwiązań problemów publicznych na podstawie inicjatyw odgórnych lub oddolnych);
- czynniki ekonomiczne – o kształcie i kierunkach polityki publicznej decyduje sytuacja ekonomiczna danego kraju (wzrost gospodarczy – kryzys, państwa rozwinięte – rozwijające się itp.);
- czynniki polityczne – o realizacji bądź zaniechaniu działań w określonej dziedzinie decyduje istniejący układ polityczny i koalicje określonych interesów;
- czynniki instytucjonalne – istnienie lub brak potencjału instytucjonalnego, który może realizować założenia danej polityki i funkcjonujący w danym kraju model administracji publicznej (Kozaczka, 2016, s. 329).

Odwołując się do czynników kulturowych, Andrzej Zybała (2015b, s. 44) wyróżnia za Francisem Castlem następujące profile polityki właściwe dla krajów anglosaskich, niemieckojęzycznych, łacińskich/południowych i skandynawskich. Społeczeństwa anglosaskie są nastawione indywidualistycznie, a społeczeństwa skandynawskie – wspólnotowo. Kraje łacińskie mają z kolei długie tradycje silnego oddolnego poparcia dla działań rządu centralnego. Nakładają się na to odmienne oczekiwania wobec działań publicznych społeczeństw poszczególnych krajów. W krajach anglosaskich znaczna część społeczeństwa z nieufnością odnosi się do działań publicznych odgórnie narzucanych przez państwo, uznaje je za nieefektywne i niedopasowane do potrzeb. Potrzeby społeczne lepiej są zaspokajane przez rynek czy mechanizmy samoorganizacji społecznej. W krajach Europy kontynentalnej (Francja, Niemcy) obywatele bardziej wierzą w zdolność państwa do zaspokajania potrzeb obywateli i rozwiązywania problemów przez działania odgórne. Biorąc pod uwagę kontekst kulturowy, działania publiczne w Polsce charakteryzują się:

- niskim poczuciem odpowiedzialności aktorów działań publicznych za stan i przebieg problemów publicznych;
- skłonnością do traktowania wielu problemów występujących w przestrzeni publicznej jako problemów prywatnych, a nie publicznych (ktoś zawinił, ktoś ponosi odpowiedzialność);
- rzadkim przeprowadzaniem zobiektywizowanej analizy problemów zbiorowych czy posługiwaniem się zobiektywizowanymi metodami analizy;
- preferowaniem wartości indywidualistycznych polegających na umacnianiu swojego punktu widzenia przy jednoczesnym braku otwartości na nowe rozwiązania;
- konfrontacyjnym charakterem relacji między aktorami działań publicznych;
- tendencją do jednostronnych działań ze strony silniejszych interesariuszy (bez odwoływania się do deliberacji i dialogu) i niską zdolnością do złożonej współpracy;
- skłonnością do podejmowania działań nieformalnych, w tym także powstawania tzw. brudnych wspólnot, klientelizmu oraz nepotyzmu;
- trudnością w tworzeniu zobiektywizowanych norm i praw oraz ich respektowaniu w zbiorowości;
- niskim poziomem uczestnictwa społeczeństwa w działaniach publicznych (wynikającym z niskiego poczucia podmiotowości w życiu publicznym) oraz niskim poziomem uspołecznienia procesu decyzyjnego w obszarze polityki publicznej (Zybała, 2015b, s. 47–48).

Obok odmienności historyczno-kulturowych ważnym czynnikiem kształtującym politykę publiczną jest typ interakcji między podejściem rządzących do rozwiązywania problemów i relacjami między rządem i innymi podmiotami procesu tworzenia polityki (kontinuum od monocentryzmu decyzyjnego po współpracę). Istotna jest także siła społeczności zainteresowanych (*policy community*) oraz jej umiejętność dochodzenia do porozumienia, zarówno w swoim obrębie, jak i w relacjach z władzą. Wielu autorów zwraca także uwagę na znaczenie relacji społecznych, jakie dominują w danym kraju, i ich wpływ na to, w jaki sposób aktorzy polityki publicznej (interesariusze) projektują i wykonują działania publiczne (Zybała, 2015b, s. 45–47). Wszystkie te kwestie, w mniejszym lub większym zakresie, kształtują model polityki publicznej uprawianej w danym kraju.

Współcześnie polityka publiczna obejmuje coraz większy zakres życia społeczeństwa, więc przy wprowadzaniu kolejnych regulacji z jej zakresu wdraża się mechanizmy uzgadniania. Do najczęściej spotykanych zaliczamy perswazję

(długotrwały proces przedkładania racji i argumentów podczas debat i konsultacji), negocjacje (obejmują szerokich wachlarz oddziaływań: od wywierania presji społecznej po manipulowanie informacjami) i obustronne korzyści (budowanie przekonania o konieczności współdziałania w celu osiągnięcia wspólnych celów) (Górniak, Mazur, 2012, s. 218–219). We współcześnie uprawianej polityce publicznej poszerza się przestrzeń dla partycypacyjnych mechanizmów jej uzgadniania. Niestety w Polsce jest ona tworzona i wykonywana w sposób tradycyjny. W krajach Europy Zachodniej widzimy zaawansowany proces przechodzenia „od rządu do zarządzania”. Rządy wypracowują nowe metody rozwiązywania problemów społecznych, głównie w systemie partnerstw, przez co wytwarza się większa niż kiedyś płaszczyzna interesu zbiorowego (Zybała, 2015a, s. 32). W związku z brakiem tradycji w pluralistycznym zarządzaniu problemami publicznymi głównym podmiotem polityki publicznej w Polsce jest państwo. W znacznie mniejszym zakresie obserwujemy podmioty pozarządowe czy prywatne. Silnie zakorzeniony etatyzm zarządzania publicznego i dominacja państwa posługującego się twardymi narzędziami rządzenia (legislacja), bez względu na ich niską efektywność (nadmierne stosowanie instrumentów legislacyjnych sprawia, że rosną koszty działań publicznych bez uzyskania lepszych usług dla społeczeństwa) to obraz rzeczywistego uprawiania polityki publicznej w naszym kraju. Należałoby więc dokonywać coraz skuteczniejszego rozróżnienia interesu publicznego i etatyzmu, strategii publicznej i odgórnie narzucanego systemu państwowo-politycznego.

Polityka publiczna bliska jest polityce społecznej. Wspólnym mianownikiem obu rodzajów tych polityk są ich cele, które mogą być określane jako:

równoczesne powiększanie sprawiedliwości społecznej, wszechstronnego dobrobytu (potrzeby niższego i wyższego rzędu, bytowe i kulturalne) oraz integracji społecznej (tożsamość wspólnotowa, ład społeczny) i/lub równoczesne zmniejszanie niesprawiedliwości społecznej, ubóstwa w zakresie potrzeb niższego i wyższego rzędu (wszechstronne ubóstwo) oraz dezintegracji społecznej (Szarfenberg, 2008, s. 73).

Cele te wiążą się z zasadniczą przemianą europejskiej polityki społecznej, która miała miejsce pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy labou-rzyści, a za nimi także socjaldemokraci z innych krajów europejskich sformułowali własny program określany jako „trzecia droga”. Znaczącą rolę odegrały tu prace Anthony’ego Giddensa – autora manifestu programowego „nowej lewicy”, a także brytyjskiego premiera Tony’ego Blaira. Kluczowymi elementami programu „trzeciej drogi” były: „aktywne społeczeństwo obywatelskie”, „inwestycje

społeczne” i „polityka odrodzenia społeczności”. Państwo opiekuńcze miało zostać zastąpione państwem inwestycji społecznych. Program ten skierował na nowe tory prace nad budowaniem przekraczającego podziały ideowe europejskiego modelu aktywnej polityki społecznej (Rymsza, 2003, s. 27–29). Konsekwencją takiego podejścia było sformułowanie kilku zasad, które miały stanowić podstawę nowego standardu uprawiania polityki publicznej. Były to:

- decentralizacja i wzrost znaczenia samorządów lokalnych;
- pomocniczość państwa i wzrost znaczenia sektora obywatelskiego;
- uznanie przez państwo podmiotowości wspólnot lokalnych i znaczenia więzi społecznych dla budowania kapitału społecznego;
- akceptacja neoliberalnego postulatu utrzymywania równowagi finansów publicznych;
- podniesienie rangi negocjacji zbiorowych, w tym dialogu obywatelskiego;
- doskonalenie systemu edukacji publicznej jako instrumentu inwestowania w kapitał ludzki i budowania „społeczeństwa opartego na wiedzy”;
- dowartościowanie wolontariatu jako formy pracy użytecznej społecznie oraz zdobywania umiejętności i kwalifikacji do podjęcia pracy zarobkowej;
- działania aktywizujące całe społeczności lokalne (Rymsza, 2003, s. 29–30).

Wszystkie powyższe priorytetowe działania są istotne dla współczesnej europejskiej polityki publicznej, w tym także dla polityki kulturalnej. Każda polityka, niezależnie od dziedziny, uruchamia bowiem procesy strategiczne, procesy operacyjne i procesy uczenia się. Procesy strategiczne odnoszą się do definiowania głównych celów danej polityki i alokacji niezbędnych dla ich realizacji zasobów. Procesy operacyjne to wdrażanie zaplanowanych działań, a procesy uczenia się to stopniowa adaptacja otoczenia procesu do zmian, które poprzez procesy strategiczne i operacyjne zostały uruchomione. Obok procesów mamy jeszcze zasoby, które także można uznać za uniwersalne dla różnych dziedzin polityki. Wymieniamy pośród nich: kadry (pracownicy i kierownictwo), struktury i procedury oraz zasoby finansowo-techniczne.

Sposoby tworzenia i prowadzenia polityki publicznej

Znaczącymi zjawiskami dla współczesnej polityki publicznej są rosnący zakres działania państwa (Peters, 1999, s. 38–45) i wielość sfer osobistych obywatela poddawanych takowej ingerencji. Wiele problemów, które kiedyś miały

charakter indywidualny, staje się problemami społecznymi o charakterze ponadpaństwowym (np. problem otyłości wśród dzieci). Miarą sukcesu polityki publicznej jest stopień, w jakim przyczynia się ona do likwidacji różnych problemów społecznych. O skuteczności w rozwiązywaniu problemów decyduje wybór optymalnej polityki (co należy zrobić?) oraz sposób jej wdrożenia (jak należy to zrobić?). Zadaniem sektora publicznego jest bowiem wykonywanie i finansowanie zadań, które z mocy prawa stanowią powinność państwa lub samorządu terytorialnego.

Wzrost funkcji państwa, a co za tym idzie – wzrost dziedzinowych polityk publicznych nie jest jednak najtrafniejszą ścieżką rozwoju współczesnego społeczeństwa, ponieważ zbytnie wyręczanie obywatela przez struktury państwowe prowadzi do jego bierności, roszczeniowości i wyuczanej bezradności. W opozycji do takiego podejścia pojawiają się głosy, iż polityka publiczna powinna opierać się na instytucji państwa tylko jako twórcy warunków, w których jednostka samodzielnie odnajduje możliwości zaspokajania swoich potrzeb oraz rozwoju osobistego. Państwo powinno być źródłem bodźców oraz oparciem dla jednostkowych struktur społecznych i społeczeństwa obywatelskiego.

W ujęciu Lasswella proces funkcjonowania polityki publicznej to sekwencja etapów, na których podejmuje się kluczowe działania mające na celu poradzenie sobie z problemem. Jako pierwsze wymienia się gromadzenie informacji o problemie, przetwarzanie i upowszechnianie jej. Następnie rekomendowana jest generalna linia polityki publicznej w danej kwestii, która w kolejnym etapie jest krystalizowana i doprecyzowywana. Kolejno charakteryzowane są konkretne warunki podejmowania działań, by później, opierając się na tych istniejących warunkach, można było je podjąć. W końcowej fazie następuje zamknięcie działań zgodnie z wytworzoną wcześniej receptą i ich ewaluacja (Zybała, 2015a, s. 30). W innym ujęciu proces konstruowania polityki publicznej opiera się na pięciu podstawowych etapach: zwrócenie uwagi na dany problem jako obszar wymagający interwencji (*agenda setting*), wypracowanie propozycji polityki lub interwencji (*policy formulation*), podjęcie decyzji o przyjęciu określonego rozwiązania (*decision making*), wdrożenie zaakceptowanego rozwiązania (*policy implementation*) oraz ocena skutków interwencji i ewentualne jej korekty (*policy evaluation*) (Górniak, 2015, s. 13; Hausner, 2007, s. 51). Linearność tych tradycyjnych ujęć jest obecnie podważana, niemniej jednak uznać można je za klasyczne i najbardziej rozpowszechnione.

Istnieje wiele teorii, które traktują politykę publiczną jako zjawiska nielinearne, wewnętrznie złożone, ze znaczną domieszką nieprzewidywalności,

a nawet chaosu (Zybała, 2015a, s. 34–35). Owa nielinearność ma wiele źródeł. Jednym z nich jest funkcjonowanie w obszarze polityki publicznej wielu podmiotów o zróżnicowanych interesach i preferencjach oraz nieustannie zmieniająca się struktura problemów, które są przedmiotem działań publicznych. Przykładowo teorie strumieniowe (podejście Johna Wellsa Kingdona) wskazują, że formułowanie się polityki publicznej to łączące się w jeden nurt trzy strumienie: strumień problemów, strumień rozwiązań/opcji oraz strumień rywalizacji politycznej (politycy dają priorytet tym problemom, które wzbudzają największe zainteresowanie społeczeństwa). Koncepcja ta nie wyjaśnia cyklu tworzenia polityki publicznej, lecz wskazuje na czynniki ją kształtujące, w których może być sporo przypadkowości.

Na podstawie badań przeprowadzonych w 2014 roku Andrzej Zybała (2015a, s. 34–35) formułuje wnioski o tworzeniu i realizacji polityki publicznej w Polsce. W naszym kraju najczęściej dochodzi do formułowania i implementacji polityki lub programu publicznego w sytuacji, gdy dochodzi do znaczącego zagrożenia dla stabilności, głównie dla finansów publicznych (albo zagrożenia widocznymi społecznie kryzysami w danym sektorze); gdy decydenci uważają, że legislacyjne narzędzia działania nie wystarczą do uzyskania zamierzonego rezultatu bez odwoływania się do zaawansowanych procedur partycypacji oraz gdy wyłania się dominujący interesariusz, który uzyskuje decydujący wpływ na proces decyzyjny (dyrektywy Unii Europejskiej albo wymóg związany z dostosowaniem się do międzynarodowych procedur). Wykazana przez Zybałę przypadkowość w konstruowaniu polityki publicznej w naszym kraju może być niepokojąca, gdyż wykazuje ogromną reaktywność w tym obszarze w miejsce racjonalnego planowania. Nadal zbyt rzadko zdarza się, że cele polityki publicznej w danym zakresie wynikają bezpośrednio z diagnoz prowadzonych przez obiektywne analityków. Są częściej wynikiem wizji politycznych, ideologii rozwojowych, gry interesów i konkurencji politycznej. Ekspercka diagnoza społeczna i analiza polityki publicznej może stanowić jednak wsparcie dla inicjatywy polityków (Górniak, 2007, s. 13). Dorota Ilczuk wskazuje jednak, że udział wiedzy eksperckiej w tworzeniu przykładowo polityki kulturalnej jest znikomy (Ilczuk, Nowak, 2011, s. 85–97). Istnieje duże przypuszczenie, że w innych sektorach polskiej polityki publicznej jest podobnie.

Istnieje wiele sposobów (narzędzi) konstruowania rozwiązań w interesującym nas obszarze, które można charakteryzować w układzie historycznym lub koncepcyjnym. W literaturze przedmiotu za główne narzędzia tworzenia polityki publicznej przyjmuje się: regulacje (prawne, ale także samoregulacje różnych grup obywateli czy biznesu), perswazję, współpracę, argumentowanie,

debatowanie, badanie, tworzenie pozytywnych bodźców do przyjmowania oczekiwanych postaw, wskaźnikowanie efektywności działań, ewaluację, ekspertyzy (*policy analysis*), instytucjonalizację (urzędy publiczne oraz sieci współpracy organizacji społecznych) (Zybała, 2012b, s. 3). Wszystkie te narzędzia stosowane są w różnych proporcjach, w zależności od modelu polityki publicznej uprawianej w danym kraju.

Współcześnie w procesie projektowania polityki publicznej należałoby dążyć do tego, aby proponowane rozwiązania

uwzględniały współzależności i kompleksowość świata społecznego, odnosiły się do analizy konkretnych problemów, nie aspirowały do odkrywania reguł pozwalających na skuteczną organizację całości życia społecznego, miały charakter działań aplikacyjnych i koncentrowały się na poszukiwaniu praktycznych rozwiązań, za kryterium sukcesu uznawały rozwiązanie problemu społecznego, były społecznie legitymizowane i praktycznie wykonalne, miały zakodowane mechanizmy refleksji i korekty (Górniak, Mazur, 2012, s. 207).

Są to postulaty nowocześnie realizowanych sektorowych polityk publicznych, do których należy dążyć jako do rozwiązań modelowych.

W Polsce najpowszechniejszym instrumentem kształtowania polityki publicznej jest stanowienie prawa w niewielkim zakresie podparte elementami deliberacji, wiedzą ekspercką czy dialogiem z interesariuszami. Na większą skalę nie są stosowane także mechanizmy kontroli osiągniętych rezultatów. Brakuje współdziałania z interesariuszami określonej polityki, którzy przykładowo nie mają odpowiedniego potencjału do realizacji założeń legislacyjnych, przez co kolejne zapisy ustawowe nie są realizowane. Pojawiają się więc coraz częściej głosy, że w Polsce trudno mówić o polityce publicznej w rozumieniu zachodnioeuropejskim. Powodem może być brak uporządkowanego, racjonalizowanego procesu projektowania działań publicznych oraz ich oceny (ewaluacji), a także brak systemowego i spójnego procesu analizy problemów zbiorowych jako podstawy podejmowania działań. W naszym kraju dominują działania przypadkowe, doraźne, oparte często na intuicyjnych i niemerytorycznych przesłankach polityków.

Od lat siedemdziesiątych XX wieku w krajach zachodnioeuropejskich swoje przejście od państwa jako instytucji interwencyjnej do państwa jako instytucji regulacyjnej (prywatyzacja, liberalizacja i deregulacja w polityce publicznej) (Zybała, 2013, s. 27). Rozpowszechniło się także doskonale zarządzanie publiczne (stanowiącego próbę połączenia menedżerskiego

profesjonalizmu z czytelną odpowiedzialnością za adresatów i beneficjentów działań publicznych) (Hausner, 2008, s. 47) jako sposobu realizacji (projektowania i wdrażania) polityki publicznej. Model zarządzania publicznego przyjęty w danym kraju jest obecnie najsilniejszym czynnikiem kształtującym formułowanie i wykonywanie działań w interesującym nas zakresie. Dla usprawnienia realizacji polityki publicznej konieczne jest także wzmocnienie i unowocześnienie administracji, aby mogła stać się integratorem procesów tworzenia i realizacji zlecanych jej zadań.

Literatura przedmiotu ukazuje zróżnicowane modele systemu wdrażania i realizacji polityki publicznej. Jedną z kategoryzacji odnosi się do odmiennej roli władz centralnych w procesie wykonywania charakteryzowanych zadań. Pierwszy to odgórny model podejmowania decyzji, zakładający, że kluczowe decyzje zapadają na najwyższym szczeblu władzy, a głównym narzędziem ich realizacji są legislacja i regulacje prawne. Alternatywnym modelem działania jest strategia oddolna, która uznaje, że dla powodzenia polityki kluczowa jest jakość działania różnych podmiotów lokalnych. Realizacja wielu zadań ma bowiem miejsce poprzez instytucje w środowisku życia jednostki, a potencjał podmiotów lokalnych jest kluczowy dla osiągania zakładanych efektów wdrażanych działań. W literaturze naukowej odnajdujemy także hybrydową teorię implementacji polityki publicznej, która łączy wybrane metody obu podejść (Zybała, 2012a, s. 193–196). W Polsce najczęściej spotykamy się z wdrażaniem polityki według modelu odgórnego, co rodzi wiele niejasności i komplikacji, wynikających głównie z braku należytego przygotowania szczebla lokalnego do realizacji centralnie zaprojektowanych działań.

Inna typologia modeli implementacyjnych opiera się na zróżnicowanych sposobach uzgadniania procesów wdrażania sektorowych polityk publicznych (Suwaj, Wenclik, 2009, s. 323–324) i wyróżnia:

- model autorytarny, wyróżniający się bezpośredniością instrukcji, planów, dyrektyw oraz kontrolą i hierarchicznym podporządkowaniem;
- model partycypacyjny, korzystający z pośrednich instrumentów kontroli, opierający się na współpracy, negocjacjach i zaufaniu;
- model koalicyjny, który opiera się na pluralizmie wszystkich podmiotów zaangażowanych w realizację polityki publicznej, wzajemnej komunikacji i szukaniu kompromisów;
- model trwałej nauki, gdzie implementacja polityki publicznej odbywa się na drodze nieustającego kształcenia i wyciągania wniosków w celu osiągania optymalnych rezultatów.

Andrzej Zybała (2013, s. 33–34), powołując się na ujęcie Michaela Howletta, charakteryzuje cztery podejścia w obszarze zarządzania publicznego, które koordynuje proces realizacji zamierzeń politycznych. Zarządzanie może być realizowane głównie poprzez legislację, gdzie nacisk działań publicznych skierowany jest na konstruowanie regulacji prawnych, dzięki którym tworzona jest struktura porządku w relacjach publicznych. Na mocy zapisów prawnych władza udziela uprawnień do uczestniczenia w różnych działaniach, jak i do otrzymywania określonych przywilejów. Kolejny model określany jest jako zarządzanie przez korporacje, którymi są grupy reprezentujące interesy społeczne (np. związki zawodowe). Partnerzy korporacyjni wraz z władzą tworzą mechanizmy kontroli zjawisk społeczno-ekonomicznych (pakty, porozumienia) oraz podejmują wspólną odpowiedzialność za zaplanowane działania. Inny model to zarządzanie poprzez rynek, charakteryzujące się wykorzystywaniem w zarządzaniu publicznym reguł konkurencji w obszarze usług społecznych. Nurt ten określany jest nowym zarządzaniem publicznym (*new public management*). Nowe zarządzanie publiczne zakłada stosowanie mechanizmów rynkowych i nadrzędność kryteriów efektywnościowych. Sektor publiczny ma funkcjonować, opierając się na regułach zbliżonych do tych panujących w sektorze prywatnym, a obywatel powinien być traktowany jako konsument usług publicznych. Podejście to, pomimo wielu pozytywnych aspektów związanych z efektywnością, było bardzo często krytykowane, głównie ze względu na fakt, iż rozwiązania rynkowe nie są w pełni adekwatne do zaspokajania różnego rodzaju potrzeb społecznych. Krytykowane były także często nieadekwatne biznesowe mierniki efektywności (zwłaszcza w dziedzinie kultury).

Krytyczna analiza sposobów realizacji polityki publicznej w różnych dziedzinach wprowadziła dwa zasadnicze podejścia: racjonalistyczny model zarządzania sprawami publicznymi (*evidence-based public policy*), mający spowodować wzrost efektywności działań publicznych, oraz model zwiększonej partycypacji i zaangażowania społeczeństwa w sprawy publiczne (*participatory policy-making*). Z powyższym podejściem korespondują także pojęcia: partycypacyjna forma zarządzania (*participatory forms of governance*), partycypacyjne planowanie (*participatory planning*) oraz partycypacyjne budżetowanie (*participatory budgeting*) (Zybała, 2012c, s. 63). Model zwiększonej partycypacji został spopularyzowany jako zarządzanie przez sieci, w którym kluczowym elementem są relacje pomiędzy różnymi grupami i ich współpraca w realizacji zadań publicznych – idea *governance* (także *good governance* lub *public governance*). Była to odpowiedź na krytykę nowego zarządzania publicznego. W tym podejściu zakłada się prowadzenie polityki publicznej opartej na sieciowych

strukturach i nawiązywaniu współpracy z różnorodnymi aktorami życia publicznego. Cechy dobrego rządzenia (*good governance*) to:

- stwarzanie warunków, głównie instytucjonalnych, dla efektywnej realizacji celów publicznych;
- łączenie instrumentów ekonomicznych i administracyjnych w polityce publicznej;
- decentralizacja uprawnień decyzyjnych w sektorze publicznym;
- wykorzystywanie partnerstwa publiczno-prywatnego i instytucji pozarządowych do realizacji celów społecznych i dostarczania dóbr publicznych;
- stosowanie różnych kanałów komunikowania się społeczeństwa z sektorem publicznym;
- społeczne monitorowanie działań rządu (państwa) i stwarzanie instytucjonalnych warunków do egzekwowania podjętych przez rząd zobowiązań (Wilkin, 2010, s. 32).

Myślenie w kategoriach *governance* stwarza nowe ramy rozwoju demokracji i społeczeństwa obywatelskiego. Odchodzi się od traktowania jednostek tylko jako wyborców, wolontariuszy i konsumentów. W zamian powierza się im możliwość wpływania na kształt rozwiązań problemów, które ich dotyczą. Traktuje się ich jak współdecydentów i współkreatorów dobra społecznego. Stanowi to być może początek odchodzenia od demokracji wyborczej na rzecz pogłębiania obywatelskiego, horyzontalnego, pluralistycznego i produktywnego wymiaru polityki (Izdebski, 2007, s. 15). Obywatele mają prawo czynnie uczestniczyć w życiu publicznym, a także kontrolować władzę na bieżąco, a nie tylko w momencie wyborów. Jest to działanie szczególnie przydatne w zarządzaniu na poziomie środowiska lokalnego. Zgodnie z koncepcją *governance* w kształtowaniu polityki publicznej eksponowane jest znaczenie kapitału społecznego, społeczeństwa obywatelskiego oraz wysoki poziom partycypacji społecznej, szczególnie istotny w planowaniu i wdrażaniu przyjętych rozwiązań (Banachowicz, 2007). Na określenie administracji publicznej z punktu widzenia społeczeństwa obywatelskiego coraz częściej używa się terminu *public governance*.

Idea współrządzenia stała się tym bardziej nośna, że upatruje się w niej remedium na kryzys partycypacji obywatelskiej w wielu krajach, by przez umożliwienie obywatelom współdecydowania o kształcie sektora publicznego zwiększyć ich zaangażowanie w sferze publicznej. Celem tych działań jest

zarówno zwiększenie udziału obywateli w procesach decyzyjnych, co wpływać może na ich doskonalenie, jak i poprawa jakości usług publicznych z jednoczesnym zwiększeniem wsparcia i przychylności obywateli do proponowanych zmian (idea tworzenia i wdrażania mechanizmu świadczenia dobrej jakości usług społecznych, realizowanych przy maksymalnym wykorzystaniu lokalnych zasobów).

W ostatnich dwóch dekadach widać znaczący wzrost zainteresowania koncepcją współrządzenia. Może to wynikać z dyskusji nad rolą państwa w warunkach globalizacji, nad efektywnością sektora publicznego oraz wzmacnianiem demokracji. Jest to podejście zalecane wszystkim krajom członkowskim przez Komisję Europejską, która wyróżnia następujące kryteria dobrego rządzenia:

- otwartość (*openness*), jawność i dobry dostęp do informacji publicznej oraz procedur administracyjnych, transparentność instytucji państwowych, wolność od korupcji;
- partycypacja (*participation*), współuczestnictwo społeczeństwa w procesie rządzenia na każdym jego poziomie (*multilevel governance*) i każdym etapie funkcjonowania polityki publicznej, wspieranie rozwoju społeczeństwa obywatelskiego;
- rozliczalność (*accountability*), polityczna odpowiedzialność za podejmowane decyzje, jak również odpowiedzialność za zaniechanie ich podejmowania czy też implementowania, klarowny podział obowiązków i specyfikacja celów interwencji, co wiąże się z możliwością dokonywania ewaluacji poprzez zewnętrzne organizacje, a także możliwość zidentyfikowania podmiotu odpowiedzialnego za błędne decyzje oraz pociągnięcia go do tej odpowiedzialności;
- skuteczność (*effectiveness*), zakres osiągania założonych rezultatów, czyli potencjał państwa (*state capacity*) do wykonania stosownej interwencji;
- spójność (*coherence*), trwałość instytucji i kumulatywny rozwój wiedzy o zarządzaniu nimi, dążenie do wypracowania i implementacji sprawdzonych procedur, promowanie organizacji uczących się, a także zgodność celów interwencji niższego szczebla z celami interwencji wyższego szczebla (Górniak i in., 2010, s. 8).

Governance jako proces zarządzania publicznego z udziałem społeczeństwa staje się także bardzo korzystną przestrzenią edukacyjną. Przez uczestniczenie w społecznej przestrzeni wszystkie podmioty polityczne są zmuszane do samorefleksji i kreatywności (Hausner, 2007, s. 55). Brytyjski Institute for

Government wskazuje w swoich publikacjach, że współkształtowanie polityki publicznej ma refleksyjny i uczący charakter. Dotyczy to zarówno fazy projektowania, jak i budowania systemu wdrażania, implementacji oraz ewaluacji (Skrzypczak, 2016a, s. 92–95). Koncepcja współzarządzania jest bowiem oparta na sieciowaniu, zarządzaniu wielopoziomowym, uczeniu kompromisu, dialogu oraz partycypacji publicznej. Edukacyjny wymiar koncepcji *governance* był impulsem do myślenia o nowej dziedzinie pedagogiki, jaką może się stać pedagogika publiczna uprawiana jako refleksja teoretyczna i praktyczna, stawiająca w centrum uwagi „mechanizmy wychowawczego/edukacyjnego kształtowania i rozwoju społeczeństwa przez oddziaływanie systemowe/instytucjonalne” (Skrzypczak, 2016a, s. 30). By jednak taka sytuacja mogła mieć miejsce, do współrządzenia musi zostać zaproszona społeczność. Szczególnie praca ze społecznościami lokalnymi staje się ważnym ogniwem tworzenia i realizacji programów i sektorowych polityk publicznych.

Powszechnie uważa się, że podmioty administracyjne zachęcają społeczeństwo do dialogu, ale obserwując wymiar realizacyjny takich inicjatyw, można dojść do przekonania, że są to działania bardzo nieudolne lub nawet pozorowane. Przedmiotem obywatelskich oddziaływań mogą być zarówno procesy ustawo- i uchwałodawcze, jak i wykonawcze. Może się to odbywać z wykorzystaniem różnych form demokracji partycypacyjnej (np. konsultacje społeczne, referenda) i deliberatywnej (np. sondaż deliberacyjny, obywatelskie jury), a także na drodze lobbowania, protestu, nieposłuszeństwa obywatelskiego czy rzecznictwa. Działania tego rodzaju mogą być podejmowane na różnych szczeblach: od centralnego (rząd i parlament) przez regionalny po szczebel powiatu i gminy/miasta. Angażowanie obywateli w procesy decyzyjne to w dużej mierze działania inicjowane i kontrolowane przez władze publiczne w toku wypełniania ich statutowych zadań administracyjnych lub zarządczych. Dla włączania obywateli w te procesy ważne byłoby wzmocnienie kondycji debaty publicznej w Polsce poprzez: organizację sfery publicznej, w której mogą ujawniać się i być podejmowane debaty istotnych podmiotów; upowszechnienie strategii debatowania wyrastającej z tworzonej w sferze publicznej i traktowanej jako oczywista „wiedzy wspólnej”; wyodrębnienie w przestrzeni publicznej problemów traktowanych jako przedmiot wspólnego zainteresowania – rozpoznawanych jako „sprawy publiczne”; kształtowanie debaty publicznej jako czynnika wspierającego jakość rządzenia oraz jakość życia społecznego (Giza-Poleszczuk, 2007, s. 63).

Obok koncepcji *governance* rozwija się partycypacyjne zarządzanie publiczne, w którym podstawowymi zasadami są: interakcja z interesariuszami

(obywatelami, organizacjami pozarządowymi, przedsiębiorcami), zastosowanie zasady partycypacji i konsultacji, jawność, przejrzystość, odpowiedzialność, zrównoważony rozwój (Szumowski, 2014, s. 91–95).

Dziedzictwo rządów komunistycznych w krajach postsocjalistycznych prowadzi do dużych utrudnień w upowszechnianiu demokracji partycypacyjnej i rozwijaniu sfery publicznej. Z perspektywy społecznej widać „permanentny brak u obywateli satysfakcji życiowej i zaufania do innych, a także perspektywicznego myślenia (założenie, że przyszłość jest nieprzewidywalna) i odpowiedzialności za dobro wspólne” (Karwacki, Kaźmierczak, Rymśza, 2014, s. 119). Problemy jednostek w zasadniczy sposób odciskają się na stosunkach międzyludzkich. Przeszłość ma nadal dominujący wpływ na charakter stosunków społecznych i ekonomicznych.

W każdym z państw regionu widać odrębny charakter przemian i różne tempo dochodzenia do narodowej suwerenności i obywatelskich wolności, relacji z dawnym hegemonem, dominacją różnych orientacji ideologicznych, niepowtarzalną dynamiką zmian na scenie politycznej, także zdarzeniami losowymi (np. problemy Ukrainy w związku z katastrofą w Czarnobylu). Można też wskazać podstawowe wspólne problemy, które rzutowały i nadal wpływają na kształt struktury społecznej w tych krajach, charakter więzi społecznych i stosunków społecznych. Mówimy tu zatem o wspólnych problemach (barierach), które były i są niwelowane w poszczególnych krajach z różną skutecznością (Karwacki, Kaźmierczak, Rymśza, 2014, s. 113).

Na bazie zastanej struktury instytucjonalnej, wzorów kreowania polityki publicznej oraz nowych wyzwań i pomysłów pojawiły się rozwiązania „twórczo konsumujące zachodnie wzorce” (Karwacki, Kaźmierczak, Rymśza, 2014, s. 106). W krajach postsocjalistycznych szczególnie dotkliwe są patologie sfery publicznej, dezintegracja społeczna, bariery w rozwijaniu gospodarki rynkowej, skutkujące utrwalaniem się nierówności społecznych.

W okresie pokomunistycznym zmieniły się elity polityczne, ale nie urzędnicze; te ostatnie zachowały znaczenie polityczne i instytucjonalną zdolność kontrolowania i regulowania systemów zabezpieczenia społecznego. [...] Jednakże z perspektywy kilkunastu lat wydaje się, że władza decyzyjna pozostaje skoncentrowana w rękach garstki najważniejszych decydentów, a stopień politycznej i administracyjnej centralizacji odzwierciedla w dużej mierze tradycje odziedziczone po minionych epokach (Inglot, 2010, s. 56).

Kraje pokomunistyczne w większości przypadków nie miały pomysłu na własną przyszłość. Poszukiwanie celu zmian trwało w niektórych państwach bardzo długo i nawet obecnie trudno mówić o konsensusie lub stabilnym kompromisie społecznym co do głównych kierunków społecznych, ekonomicznych i politycznych owych przekształceń.

Przytoczone problemy stanowią podstawową barierę rozwojową tych krajów. Niestety zminimalizowanie tego wpływu nie jest proste, gdyż nie ma sposobów na szybką zmianę kształtowanych przez dziesięciolecia sposobów myślenia i działania. Życzylibyśmy sobie społeczeństwa otwartego, tryskającego optymizmem, myślącego perspektywicznie, aktywnego i zaradnego. Potrzeba czasu i wielu działań edukacyjnych, by rozwinęła się aktywność obywatelska i wzrósł poziom zaufania społecznego, gdyż obecnie widzimy, że Polacy utracili poczucie samostanowienia i przerzucają odpowiedzialność za własny los z siebie na państwo (Giza-Poleszczuk, 2007, s. 72). Rekonstrukcja paradygmatu współzarządzania wymaga czasu i wielu zabiegów, zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym, by polityki mogły stać się instrumentami świadomego i celowościowego kształtowania postaw społeczeństwa.

Badania nad implementacją polityki publicznej

Przedmiotem analizy polityki publicznej są wszystkie podmioty i konteksty, które kształtują jej zakres. Wymienić więc możemy: aktorów instytucjonalnych i procesy decyzyjne, które są przez nich kształtowane; techniki równoważenia interesów, wymiany doświadczeń i poszukiwania optymalnych rozwiązań; procesy formułowania celów i zadań oraz przebieg ich wdrażania; kreowanie ciał pośredniczących oraz badania ich skuteczności i sprawności w realizacji polityki publicznej; analizę polityk sektorowych (modele, narzędzia, sposoby, wskaźnikowanie realizacji, ewaluacja) (Woźnicki, 2012, s. 135–136). Pośród interesariuszy polityki publicznej wymienia się rządzących, opozycję, kadry administracji, działaczy organizacji pozarządowych (*non-government organization* – NGO) i działaczy zawodowych, jak również niesformalizowane grupy obywateli oraz pojedyncze jednostki.

Pośród studiów nad polityką publiczną wymieniono te nastawione na proces polityczny (np. cykle polityki publicznej) oraz te analizujące procesy decyzyjne (model ograniczonej racjonalności, model inkrementacyjny). Ponadto odnajdujemy wiele badań ukazujących modele polityki publicznej, zmiany w niej zachodzące oraz analizy procesu jej wdrażania. W badaniach nad implementacją możemy wyróżnić trzy główne podejścia analityczne – odgórne, oddolne

i hybrydowe (Pülzl, Treib, 2007, s. 90–97). Podejście odgórne charakteryzuje się tworzeniem ogólnej teorii wdrażania danej polityki i przewidywaniem, na ile to działanie ma szansę na efektywne jej wprowadzenie. Stanowisko oddolne to opis rzeczywistego procesu wcielania danej polityki z charakterystyką interakcji i praktyk podejmowanych przez jej aktorów. Mamy także rozwiązania mieszane (hybrydowe), ale ich ramy analityczne zawierają bardzo dużą liczbę zmiennych, co utrudnia proces generalizacji danych, chociażby ze względu na różnice paradygmatyczne. W badaniach implementacji polityki kulturalnej, za sprawą ministerialnego programu *Obserwatorium Kultury*, częściej spotykamy podejście *bottom-up* niż *top-down*, czyli analizy realizacji polityki kulturalnej państwa na poziomie regionalnym i lokalnym.

Przyjmując za Ryszardem Szarfenbergiem (2013a, s. 14–15), że politykę publiczną stanowią wszelkie działania, a także świadome zaniechania ze strony kluczowych podmiotów w obszarze sfery publicznej, do analizy interesującego nas obszaru najczęściej będziemy stosować model stadialny. Opiera się on na próbach budowania procesu rozwiązywania problemów społecznych przystawalnego do procesu tworzenia i realizowania polityki w tym zakresie. Diagnoza problemu to punkt wyjścia do kreowania propozycji jego rozwiązań. Wdrażanie rozwiązania problemu to implementacja polityki, a monitorowanie wyników po stronie faz rozwiązywania problemu to ewaluacja realizowanej polityki. Tak rozumiana polityka publiczna stanowi uporządkowane i przejrzyste pole badawcze, ale tylko wtedy, kiedy podejmujemy się analizy poszczególnych sekwencji. Kiedy zaczynamy badać je we wzajemnych relacjach i zależnościach, obszar analiz znacznie się komplikuje.

Najbardziej rozpowszechnione w badaniach polityki publicznej jest nastawienie na przewidywanie wpływu czynników zmiany, które są pod kontrolą polityki publicznej, na określone problemy społeczne. Równie często podejmowane są analizy jakości funkcjonowania administracji publicznej, celem usprawniania realizacji programów ustanawianych przez proces polityczny. Bardzo znaczące, zwłaszcza ze względu na częstotliwość podejmowanych analiz, jest porównywanie i ewaluowanie alternatywnych rozwiązań problemów społecznych na bazie dostępnych zasobów instytucjonalnych (Szarfenberg, 2013b, s. 22–23). Z tym podejściem łączy się ewaluacja polityki publicznej, która jest obecnie najpowszechniejszym narzędziem krytycznej analizy podejmowanych rozwiązań, wzmacniającym procesy demokratyzacji oraz efektywne zarządzanie (racjonalna alokacja środków). Spopularyzowanie ewaluacji sektorowych polityk publicznych wynika z tego, że we współczesnych państwach o ustroju liberalno-demokratycznym pojawia się znacząca

dysproporcja pomiędzy oczekiwaniami odbiorców regulacji a jej rezultatami. Ewaluacja sprzyja więc debacie publicznej, przez co wpisuje się w nurt demokracji deliberatywnej. Jako badanie polityki publicznej cieszy się coraz większą popularnością ze względu na swój analityczny i usystematyzowany charakter, wychodzenie poza kanon jednej metodologii i łączenie różnych narzędzi badawczych, całościowe podejście oraz systematyczność i cykliczność refleksji, próbę odpowiadania na pytanie o jakość danej interwencji i wreszcie jej ocenę na każdym jej etapie wdrażania, z podziałem na takie części składowe, jak: nakłady, proces, produkt, efekty.

Ewaluację zdefiniować możemy jako „[...] zróżnicowany zestaw metod i działań zorientowany na krytyczną refleksję nad wartością i jakością interwencji publicznych – zarówno procesów ich wdrażania, jak i ich efektów” (Olejniczak, 2008, s. 19). Może być ona także definiowana przez pryzmat jej praktycznego zastosowania, czyli poprawy jakości i wartości interwencji publicznych (polityki, programów, projektów). Pojawia się więc jako element efektywnego zarządzania sektorem publicznym. Ewaluacja to także proces uczenia się, proces produkcji i wykorzystywania wiedzy, która może pomóc w odpowiedzi na pytania:

- W jakim miejscu jesteśmy? (Odpowiednio dobrane wskaźniki pozwalają ustalić sytuację w punkcie wyjścia i określić problemy oraz ich dotkliwość).
- W jakim kierunku chcemy pójść? (Tu wskaźniki pomogą w ustaleniu priorytetów i zdefiniowaniu celów, a zwłaszcza ujęciu ich w kategoriach docelowych wartości).
- Czy obraliśmy właściwą drogę? (Śledzenie wartości wskaźników w procesie monitoringu, a także w ewaluacji śródkresowej pozwala stwierdzić, czy interwencja przebiega właściwie, jak są wykorzystywane środki i czy przyczyniają się do osiągnięcia zaplanowanych efektów).
- Czy jeszcze tam jesteśmy? (Tu wskaźniki pozwalają na rozliczenie się z efektów podjętej interwencji) (Górniak, Keler, 2008, s. 116–117).

W modelowym cyklu polityki publicznej ewaluacja pojawia się z reguły trzykrotnie: w fazie wstępnej, gdy dokonywana jest analiza przyjętych rozwiązań pod kątem możliwości osiągnięcia efektów i poprawności konstrukcji wszystkich elementów projektu (ewaluacja *ex ante*); w trakcie realizacji przedsięwzięcia, gdy korekty w projekcie są możliwe i celowe (ewaluacja *on-going*), oraz po zakończeniu przedsięwzięcia (ewaluacja *ex post*) (Górniak, 2007, s. 11).

Na różnych etapach ewaluacji inaczej rozkładają się jej akcenty, ale w swej istocie jest ona zawsze testowaniem pewnego projektu rozwiązań. Jednym z głównych celów ewaluacji jest ocena rzeczywistych lub spodziewanych efektów realizacji danej interwencji publicznej, ale nie może się ona jednak ograniczać jedynie do pomiaru efektów. Jej zadaniem jest także próba ustalenia związków przyczynowo-skutkowych pomiędzy podjętymi działaniami a osiągniętymi efektami. To jedyna droga sprawdzenia, czy logika projektu lub programu jest poprawna. Wiedza ta umożliwia formułowanie rekomendacji, a następnie podejmowanie na ich podstawie decyzji, które służą poprawie jakości realizacji poszczególnych wariantów polityki publicznej.

Ewaluacja to także użyteczne narzędzie społecznej mobilizacji. Prezentacja pozytywnych efektów społeczno-ekonomicznych działań podejmowanych przez władze publiczne zwiększa społeczne poparcie. Ponadto w proces ten można włączać podmioty zaangażowane we wdrażanie interwencji lub zainteresowane jej efektami, co przyczynia się do realizacji zasady partnerstwa w działaniach publicznych (podejście *governance*). Ewaluacji można także przypisać istotną rolę polityczną w systemie demokratycznym. Zwiększa bowiem przejrzystość działań podejmowanych przez władze publiczne, w tym przede wszystkim działań związanych z wydatkowaniem środków publicznych. Można także zaobserwować wzrost zainteresowania polityków odpowiedzialnością i transparentnością swoich działań, co przekładać się może na przychyłność potencjalnych wyborców. Trudno ocenić, czy jest to przejaw odpowiedzialności, czy gry politycznej (rozmaite manipulacje), ale może chociaż w części służyć poprawie jakości usług publicznych. Ewaluacja dostarcza informacji zwrotnej o efektach działań publicznych i jako taka stanowi narzędzie ciągłego doskonalenia sektorowych polityk publicznych. W ten sposób realizowana jest koncepcja polityki publicznej opartej na dowodach (*evidence based policy*), która popularyzuje się także w Polsce (Górniak, 2015).

Nieco inną perspektywę w badaniu polityki publicznej proponuje Karol Olejniczak (2013, s. 43–54). Wspierając się na pracach Elinor Ostrom (2013) z zakresu analizy instytucjonalnej, sugeruje osadzanie badanego systemu w szerszym kontekście środowiskowym. Proponowana perspektywa ma strukturę szkatułkową i składa się z grup elementów wzajemnie w sobie osadzonych. Centralnym pojęciem jest „system”, który zawiera w sobie po trzy rodzaje zasobów i procesów. Drugim kluczowym pojęciem jest „otoczenie systemu”, czyli środowisko, w którym dana polityka jest realizowana. Pojęciem trzecim są „przepływy” pomiędzy systemem a jego otoczeniem oraz pomiędzy procesami. System to spójny zbiór elementów powiązanych ze sobą dla realizacji

określonego celu. Aby ten cel został zrealizowany, musi nastąpić uruchomienie konkretnych procesów czerpiących z określonych zasobów. Koncepcja ta koreluje z ewaluacją opartą na metodach jakościowych, nastawioną głównie na ocenę procesu i kwestie operacyjne. Koncentruje się ona na opiniach interesariuszy procesu, z nastawieniem na współpracę, budowanie dialogu, wzmacnianie komunikacji. Sprawdzają się w takim przypadku wywiady, rozmowy, nawet spotkania animacyjne z interesariuszami. Najważniejszy jest dialog i wzajemne zrozumienie odmiennych perspektyw wielu interesariuszy. To podejście określa się mianem responsywnego lub partycypatywnego (Olejniczak, 2008, s. 32–33). Ewaluacja polityki publicznej realizowanej w różnych sektorach może pełnić więc funkcję kontrolną oraz wzmacniać procesy demokratyzacji życia społecznego przez zwiększanie partycypacji obywatelskiej w tym zakresie (*participatory policy-making*). Wraz z umiędzynarodowieniem procedur ewaluacyjnych staje się to także głównym komponentem oceny stanu i procesu wprowadzanych w danym kraju przemian i regulacji w sferze publicznej.

Podejście instytucjonalne w badaniach polityki publicznej

Szeroki zakres pojęcia „polityka publiczna” generuje rozliczne ujęcia koncepcyjne w badaniu tej dziedziny, znajduje tu więc zastosowanie wiele paradygmatów i podejść analitycznych. Współcześnie najczęściej obserwować można studia nad poszczególnymi sektorami polityki publicznej, a znacznie rzadziej pojawiają się opracowania odnoszące się do całości dziedziny (jeśli już jakieś są, to sprowadzają się do badań historyczno-opisowych). W literaturze przedmiotu odnajdujemy trzy ramy teoretyczno-metodologiczne stosowane w dociekaniach z zakresu polityki publicznej: podejście krytyczne, nastawione na transformację polityki i społeczeństwa poprzez konflikt, podejście interpretatywne (nieracjonalistyczne), nastawione na rozwój polityki i społeczeństwa przez partycypację, oraz podejście klasyczne (racjonalistyczne), nastawione na podtrzymanie i wzmocnienie struktur polityki i społeczeństwa. Wymienione trzy podejścia generują wiele różnorodnych perspektyw badawczych, na których podstawie tworzone są konkretne teorie (Szarfenberg, 2013a, s. 16–19). W klasycznym podejściu racjonalistycznym mieszczą się: teoria racjonalnego wyboru, teoria racjonalnego podejmowania decyzji, teoria gier oraz modele stadialne. Podejście interpretatywne doprowadziło do ukształtowania się teorii wielostrumieniowej, teorii konstruktywizmu społecznego oraz teorii koalicji rzeczniczych. Podejście krytyczne mieści zaś w sobie teorię krytyczną, teorię sprawiedliwości dystrybucyjnej oraz teorię władzy i konfliktu. Ze względu na

krytykę stanowisk racjonalistycznych w naukach społecznych, również w badaniach nad polityką publiczną, coraz częściej wykorzystywane jest podejście interpretatywne i krytyczne.

W analizach tego obszaru, jak i w innych naukach społecznych odnajdujemy wiele aspektów, które mogą różnicować metodologię nauk o polityce publicznej. Za Stanisławem Mazurem (2015, s. 12–24) zaliczyć do nich możemy: paradygmaty badawcze, ramy metodologiczne, podejścia badawcze oraz metody i techniki. Pośród paradygmatów najczęściej wykorzystywanych w badaniach nad polityką publiczną odnaleźć można: paradygmat instytucjonalny (wpływ instytucji na układ władzy, procesy decyzyjne i implementacyjne), konfliktowy (sprzeczności interesów oraz ich funkcje i konsekwencje), behawioralny (zachowania i społeczne procesy decyzyjne), racjonalnego wyboru (zaufanie, konkurowanie, kooperacja), wyboru publicznego (działanie mechanizmów demokratycznych), systemowy (ewolucja systemów społecznych, ich samoodtworzenie się i emergencja). Pośród ram metodologicznych Mazur wymienia podejście ilościowe i jakościowe (pozytywistyczne i konstruktywistyczne).

Niniejsze opracowanie zostało osadzone badawczo w podejściu instytucjonalnym. W klasycznej wersji instytucjonalizm pojawił się na gruncie ekonomii po I wojnie światowej, podczas zjazdu Amerykańskiego Stowarzyszenia Ekonomicznego za sprawą Waltona Hamiltona (Pieliński, 2012, s. 4), a następnie został przetransponowany do innych nauk społecznych. W socjologii podejście to zostało ugruntowane za sprawą Emila Durkheima i stanowi jeden z podstawowych paradygmatów badawczych. Instytucjonalizm w naukach społecznych nie jest podejściem jednorodnym, bo sami instytucjoniści mają problem z pojęciem „instytucja”. Wielość definicji tej kategorii i pojawiające się pomiędzy nimi większe i mniejsze różnice mogą skłaniać do stwierdzenia, że trudno mówić o jednym podejściu badawczym, jakim jest instytucjonalizm, jeżeli u przedstawicieli jednego paradygmatu nie istnieje zgoda co do tego, w jaki sposób definiować kluczowe dla tego podejścia pojęcie (Pieliński, 2012, s. 7–9). To, co jednak łączy instytucjonalizm, to fakt, że u podstaw niemal wszystkich definicji „instytucji” leży założenie, „że instytucje trzeba traktować przede wszystkim jako szeroko rozumiane reguły, które określają – na podstawie zasad – sposoby odnoszenia się ludzi do siebie i do ich otoczenia” (Chmielewski, 2011, s. 230). W ujęciu Elinor Ostrom (2013, s. 70) kategorią konstytuującą pojęcie „instytucji” są należące do powszechnej wiedzy reguły, które się stosuje, monitoruje i egzekwuje. Te „instytucjonalne szczegóły” mają duże znaczenie, bo stan równowagi indywidualnej i społecznej zależy od reguł i struktur otaczających nas instytucji. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu termin ten

służył przede wszystkim do opisu poszczególnych elementów struktury państwa. Dzisiaj odnosimy go do zespołów nawet codziennych praktyk, jak również do sformalizowanych aspektów naszego życia społecznego.

Współcześnie rozwijane na tym gruncie jest podejście określane mianem „nowego instytucjonalizmu”. Pośród różnych prób jego definiowania możemy zaproponować ujęcie Piotra Chmielewskiego (2011, s. 250), który wymienia: nową instytucjonalną ekonomię (np. teoria praw własności, teoria kosztów transakcyjnych, teoria dóbr publicznych), instytucjonalizm wyboru racjonalnego, analizę rozwoju instytucjonalnego, instytucjonalizm historyczny i nowy instytucjonalizm socjologiczny (np. teoria organizacji, nowa socjologia ekonomiczna). Nieco ograniczona jest klasyfikacja Petera Halla i Rosemary Taylor (1996, s. 937–950), którzy wyróżnili trzy typy „nowych” instytucjonalizmów: historyczny, racjonalnego wyboru oraz socjologiczny. Instytucjonalizm racjonalnego wyboru traktuje instytucje jako pochodną działań racjonalnych jednostek, służącą zaspokajaniu potrzeb, szczególnie tych wymagających kooperacji. Instytucjonalizm socjologiczny charakteryzuje z kolei instytucje jako element społecznie umotywowanych kulturowych praktyk, które kształtują tożsamość i światopogląd jednostek. W tym ujęciu instytucje kształtują życie społeczne w większym stopniu niż jednostka. Instytucjonalizm historyczny stoi na stanowisku, że instytucje nie powstają po to, aby zaspokoić potrzeby określonych jednostek czy też grup, ale są wytworem nierzadko przypadkowych wydarzeń i przez nie ukształtowane wpływają na wybory i sposoby ich realizacji przez jednostki. Bardzo silnie zaakcentowany został tutaj nieracjonalizm działań wielu instytucji, wymykający się wszelkim instrumentalnym praktykom, a rzutujący w znacznym stopniu na rozwój różnorodnych zjawisk z nimi powiązanych. Badacze związani z tą koncepcją podejmują się analizowania wpływu przeszłości instytucji na obecne funkcjonowanie systemów politycznych. Co ciekawe, raz zaadaptowane rozwiązania instytucjonalne mają tendencję do trwania w czasie. Instytucje są bowiem wytworami historii. Były najczęściej projektowane przez działających w przeszłości aktorów politycznych, którzy tworzyli je z myślą o własnych interesach i preferencjach i nie muszą odpowiadać współczesności (Pieliński, 2013, s. 45–50). Instytucje są nośnikami tych rozwiązań i bezwiednie je utrwalają. Każdorazowa próba modyfikacji tego systemu okupiona jest wielkimi kosztami, przez co najczęściej nie jest podejmowana, co w rezultacie prowadzi do reprodukowania rozwiązań rozbieżnych z rzeczywistością.

Instytucjonalizm historyczny znalazł zastosowanie w badaniach polityki społecznej, wyjaśniając zależności pomiędzy funkcjonowaniem systemów

politycznych a efektami polityki społecznej w danym zakresie. Przyczyn odmienności systemów politycznych niekoniecznie należy szukać w kulturowej odmienności i odmiennym uwarunkowaniu społeczno-gospodarczym danego kraju. Równie dobrze można się ich doszukiwać w specyficznym kształcie norm i reguł kierujących życiem politycznym tego kraju. Owe normy i reguły mają bowiem ogromne znaczenie dla formy, jaką przyjmuje polityka publiczna realizowana w poszczególnych państwach. Co ciekawe, treść norm i reguł obowiązujących w poszczególnych systemach politycznych nie jest powiązana z interesami, celami i strategiami aktorów politycznych, którzy muszą się im podporządkowywać. Szczególną uwagę badaczy przykuwały odmienne modele polityki społecznej rozwijane w krajach zachodnich, gdzie pomimo podobnych założeń wyjściowych polityka publiczna przybrała różnorodny kształt. Podstawowe tezy instytucjonalizmu historycznego stanowiły dobre wyjaśnienie rozwoju odmiennych systemów polityki społecznej w krajach o podobnych podziałach społeczno-gospodarczych. Wielu autorów sądziło, że owa różnorodność modeli państwa opiekuńczego wynika z odmiennego kształtu instytucji regulujących relacje pomiędzy poszczególnymi podmiotami życia politycznego i społecznego (Pieliński, 2012, s. 47). Analizy tego rodzaju stały u podstaw rozwoju badań porównawczych w polityce społecznej, co wcześniej było bardzo skomplikowanym wyzwaniem.

Z koncepcji instytucjonalizmu historycznego zaczęły wyodrębniać się z czasem nowe kierunki. Jednym z nich są analizy dotyczące wpływu czasu na przebieg różnych procesów społecznych i politycznych. Paul Pierson (2004) jest orędownikiem tezy, że wiele procesów społecznych jest warunkowanych przez mechanizm zależności od szlaku/ścieżki (*path dependence*), gdyż konsekwencje przeszłych wydarzeń mogą być bardzo długo odczuwalne, a historia nie zawsze eliminuje praktyki społeczne, które hamują postęp i są społecznie irracjonalne. Nawet racjonalne jednostki podporządkowują się spadkowi historycznemu, który umacnia społeczne patologie (Putnam, 1995, s. 279–280). Współcześnie występujące zjawiska społeczne są według Piersona determinowane przez wydarzenia mające często miejsce w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Rezultat jakiegoś procesu społecznego lub politycznego nie jest uzależniony jedynie od tego, jakie czynniki go kształtowały, ale również od tego, w jakiej kolejności się pojawiały. Raz wybrany sposób regulacji określonej sytuacji społecznej w miarę upływu czasu jest coraz trudniejszy do skorygowania. W myśl tego ujęcia jednorazowo przyjęte rozwiązania instytucjonalne, niezależnie od tego, jak bardzo nieefektywne i nieskuteczne lub też niesprawiedliwe, mają większe szanse na to, aby nadal trwać, niż ulec zmianie. Mechanizm

samowzmacniania się rozwiązań jest szczególnie widoczny w początkowych decyzjach instytucjonalnych. Dokonane w tym okresie wybory sprzyjają powstawaniu złożonych sieci społecznych i gospodarczych, których modyfikacja jest bardzo kosztowna, co oczywiście zniechęca do poszukiwania innych rozwiązań. Jeżeli mechanizmy funkcjonowania systemów politycznych są tak silnie uwarunkowane przez wewnętrzne instytucje, to problematyczna staje się możliwość wprowadzenia jakiegokolwiek zmiany. Raz ustalony porządek rzeczy, raz określone ramy systemu politycznego wyznaczają jego dalsze funkcjonowanie na wiele dziesięcioleci. Badacze związani z instytucjonalizmem historycznym i koncepcją *path dependence* usiłowali odejść od tej fatalistycznej wizji funkcjonowania społeczeństwa, odwołując się do pojęcia punktu zwrotnego (*critical juncture*). To moment, w którym mechanizmy sprzężenia zwrotnego w funkcjonowaniu instytucji i jej otoczenia przestają działać i pojawia się na krótko możliwość zasadniczej zmiany (Pieliński, 2013, s. 59). Uwypukla to inną cechę życia społecznego, jaką jest jego nieprzewidywalność. Bo przecież tak naprawdę nie można przewidzieć, kiedy pojawi się punkt zwrotny. Funkcjonowanie układów instytucjonalnych obarczonych historycznym balastem oraz wynikająca z niego nieracjonalność w podejmowaniu decyzji strategicznych wydają się niezwykle inspirującym podejściem dla analiz polityki kulturalnej w naszym kraju.

Potencjał eksplanacyjny *path dependence* w badaniu polityki publicznej

Koncepcja *path dependence* (zależności od wyznaczonej ścieżki, zależności od szlaku), rozumiana jako determinizm czynników historycznych w działaniach instytucji i aktorów społecznych, pojawiła się w latach osiemdziesiątych XX wieku na gruncie ekonomii za sprawą Paula A. Davida i Briana Arthura. Arthur zaproponował posłużenie się tym terminem, zaczerpniętym z nauk ścisłych, na określenie procesów wrażliwych na własną historię (Dzionek-Kozłowska, 2010, s. 88). David (1997, 2001) opisał ten proces na przykładzie upowszechnienia się klawiatury typu QWERTY jako standardu, którym posługujemy się od stuleci, a który spowalnia tempo pisanie, a nie klawiatury Dvoraka, która została stworzona, by dzięki intuicyjności zmaksymalizować tempo pracy użytkowników klawiatur. Ekonomisci wykorzystują to podejście do opisu sposobu tworzenia się instytucji w życiu społeczno-gospodarczym i badania kosztów wynikających z funkcjonowania w wymianie rynkowej instytucji, która podlega ograniczonej racjonalności. Koncepcja ta została spopularyzowana jeszcze silniej po otrzymaniu przez Elinor Ostrom i Olivera Williamsona w 2009 roku

Nagrody Nobla w dziedzinie ekonomii za stworzenie właśnie tej teorii. Ekonomiści, charakteryzując koncepcję „ścieżki rozwoju”, nakreślili sytuację, w której powstaje zbiór powtarzalnych działań realizowanych przez różne podmioty i traktowanych jako odpowiedź na taką samą potrzebę lub na rozwiązanie tego samego problemu. Tak powstaje powtarzalność, która jest prostym założeniem, że jeśli powtarzamy jakieś zachowanie, to jest ono zapewne wynikiem wcześniej podjętego zracjonalizowanego wyboru. A ten pierwszy wybór wcale nie musi być racjonalny, a wręcz może być wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności. Te pierwsze zdarzenia mają według Piersona (2000, s. 252) kluczowe znaczenie, bo tylko na początku można skutecznie zablokować rozwój ścieżki, a później, zgodnie z logiką kostek domina, jest to bardzo trudne, a czasem wręcz niemożliwe. Podstawowym warunkiem koncepcji *path dependence* jest więc powtarzalność zachowań warunkowana ograniczoną racjonalnością. Rozwój zaś jest rozumiany jako wytworzenie pewnej jednej postawy, poglądu, normy, strategii postępowania, które powstają w wyniku utrwalenia jakiegoś powszechnego zachowania (Szmigiel-Rawska, 2014, s. 156). Ważną cechą tego nurtu jest podkreślanie znaczenia uwarunkowań czasu i przestrzeni danych zjawisk (Pierson, 2000, s. 252). Wpływ przeszłości dla teraźniejszości i przyszłości jest złożonym zjawiskiem, niepoddającym się prostym wyjaśnieniom i prognozowaniu.

Czynnikiem wprowadzającym dodatkowe komplikacje jest ponadto fakt, iż wiele instytucji, pomimo świadomości nieracjonalności swojego działania, trwa przy nim przez długi czas, zanim podjęte zostaną zmiany, ponieważ koszty dokonania tych przemian są bardziej dotkliwe niż nieracjonalne działanie. Instytucje obrastają więc sieciami różnorodnych interesów, które utrudniają lub wręcz uniemożliwiają dokonanie znaczących zmian. Stąd też każda racjonalnie działająca jednostka będzie działała na rzecz podtrzymania istniejącej już instytucji, niezależnie od tego, jak bardzo będzie ona dysfunkcyjna (Pieliński, 2012, s. 91). Określane jest to mianem „zamknięcie na ścieżce” (*lock-in*). *Path dependence* można analizować w szerokim i wąskim ujęciu. W szerokim ujęciu słabością tej koncepcji jest to, że wnosi ona niewiele oryginalnego ładunku teoretycznego. Jest to w zasadzie zwrócenie uwagi na ograniczającą rolę historii, co w naukach społecznych wyrażano za pomocą starszych teorii, m.in. kumulatywnej przyczynowości (*cumulative causation*). W węższym ujęciu natomiast rozpatrywać możemy dwie zasadnicze kwestie: wydarzenia odpowiedzialne za powstanie danego procesu oraz czynniki odpowiadające za reprodukcję wybranego rozwiązania (Jasiński, 2010, s. 52–53). W takim ujęciu *path dependence* wydaje się bardzo interesującym założeniem koncepcyjnym. Pierson uważa, że

aby koncepcja „zależności od ścieżki” spełniała kryteria perspektywy badawczej, musi zawierać w sobie pewne założenia. Podstawowe znaczenie ma faza rozpoczynająca sekwencję kolejnych zdarzeń, w której istnieje możliwość pojawiania się zróżnicowanych rezultatów. Nie wszystkie są wynikiem wdrażanych regulacji (np. ustawodawstwo), a równie często są konsekwencją stosunkowo drobnych i przypadkowych sytuacji.

James Mahoney (2000, s. 510–512) uważa z kolei, że istnienie sekwencji występuje tylko wtedy, gdy znaczące wydarzenie (*contingent event*) nadaje zjawisku charakter przyczynowo-skutkowego ciągu. Równocześnie spełnione muszą być następujące warunki:

- wyróżnienie punktu początkowego, który rozpoczyna sekwencję wydarzeń (moment ten nie jest łatwy do przewidzenia i nie poddaje się oczywistym wyjaśnieniom);
- wczesne fazy procesu mają fundamentalne znaczenie dla dalszego jego przebiegu;
- udowodnienie, że przebieg procesu zapoczątkowanego specyficznym wydarzeniem jest ciągiem przyczynowo-skutkowym, mającym charakter albo kumulacyjnego sprzężenia zwrotnego (*self-reinforcing sequences*), albo przyczynowego związku sekwencyjnego (*reactive sequences*).

Nieprzewidzianym wydarzeniem mogą być zarówno indywidualne decyzje, jak i losowe zdarzenia o dużej skali: wojny, katastrofy naturalne czy krachy na giełdach. Ten silny determinizm koncepcji wzbudza wiele kontrowersji. Szczególnie dyskusyjne wydaje się jedno z podstawowych założeń *path dependence*, czyli związek pomiędzy warunkami początkowymi a efektem wyjściowym. Podważany jest także sposób określania kosztowności przechodzenia z jednego rozwiązania do innego (Liebowitz, Margolis, 1995).

Według Mahoneya (2000, s. 512–535) analizie *path dependence* najlepiej poddają się procesy, które zapoczątkowane były znaczącymi wydarzeniami i wzbudziły rozwój jednej z dwóch rodzajów ścieżek: samowzmacniającą się (*self-reinforcing*) lub reakcyjną (*reactive*). Ścieżka samowzmacniająca się ma miejsce wtedy, gdy specyficzne wydarzenie nadaje danemu zjawisku kierunek, który następnie zostaje reprodukowany na skutek kumulujących się okoliczności. Wybór początkowy pobudza do rozwoju w danym kierunku, co po pewnym czasie staje się trudne bądź wręcz niemożliwe do odwrócenia. Reprodukacja danej struktury instytucjonalnej może być wyjaśniana w kategoriach zysków, jak również w kategoriach funkcjonalnych (służą interesom elit lub

decydentów) czy legitymizacyjnych (struktura jest utrzymywana, ponieważ wierzy się w jej słuszność). Ścieżka reakcyjna jest z kolei sekwencją uporządkowanych i połączonych ze sobą wydarzeń, w których każde jest zarówno reakcją na wydarzenia wcześniejsze, jak i przyczyną późniejszych. Największą trudnością w analizie ścieżek reakcyjnych jest określenie punktu początkowego, bez którego odnalezienia można wpaść w pułapkę nieskończonego regresu. Stąd proponuje się uznanie za moment rozpoczynający daną sekwencję jakiegoś punktu zwrotnego lub krytycznego, który nadaje procesowi nowy kierunek.

Determinizm koncepcji „zależności od ścieżki” został nieco zmodyfikowany przez samego Piersona dzięki koncepcji przerwanej równowagi (Mazur, 2015, s. 15–16). Zakłada ona, że w sytuacji znaczących zmian, które dotyczą daną instytucję, może dojść do jej modyfikacji lub zmiany. Te okresy silnych przemian charakteryzują się przyspieszonymi procesami uczenia się, ograniczonymi przez istniejące już praktyki instytucjonalne (zasady, rutyny, schematy postępowania). Etapy przemian przeplatają się z kryzysami wynikającymi z walki o utrzymanie istniejącego stanu rzeczy. Wszystko to może prowadzić do zasadniczej przemiany porządku instytucjonalnego w danym obszarze, ale w wydłużonej perspektywie czasowej. Zmiany są możliwe szczególnie wtedy, gdy struktura odpowiedzialna za powstanie danego kierunku rozwoju jest niestabilna (*non-convex*). Czas, w którym zjawisko jest w stanie niestabilności, określa się punktem zwrotnym (*turning point, critical juncture*). Pojęcie to jest szczególnie użyteczne, gdyż definiuje początek danej sekwencji rozwojowej. Znalezienie punktu początkowego danej trajektorii rozwojowej oraz śledzenia procesów, które utrzymują wybrany kierunek rozwoju, to główne zadania badaczy posługujących się takim ujęciem *path dependence* (Pierson, 2010, s. 125).

Charakteryzowana perspektywa badawcza ma duży potencjał eksplanacyjny i jest wykorzystywana do analizy przemian społeczno-gospodarczych w krajach postkomunistycznych, gdzie przebieg i skutki zmiany ustrojowej są odmienne. Oczywiście mamy tutaj do czynienia z wieloma oddziałującymi na siebie czynnikami i trudno jest ustalić wszystkie zależności między nimi, ale do wyjaśnienia typów transformacji najistotniejsze wydają się następujące grupy czynników: dziedzictwo przeszłości i warunki wyjściowe, nowy układ instytucjonalny, kierunki polityki nowego rządu oraz zakres pomocy zewnętrznej (Ekiert, 2011, s. 503). Uważa się, że różnic w procesach transformacyjnych należy upatrywać w dziedzictwie przeszłości i warunkach wyjściowych każdego państwa, przyjmując właśnie perspektywę „zależności od szlaku”. Zerwanie z przeszłością nigdy nie jest bowiem całkowite.

W niej tkwią nie tylko czynniki dysfunkcjonalne wobec demokratycznego i rynkowego ładu, ale także czynniki sprzyjające zmianom. Należą do nich m.in. przeszłe doświadczenia kryzysów politycznych, próby reform ekonomicznych i liberalizacji politycznej (choćby nieudane), pragmatyzm komunistycznych elit, powstanie opozycji politycznej i kulturalnej, otwarcie na Zachód (Ekiert, 2011, s. 501).

Perspektywa *path dependence* łączy refleksję nad doświadczeniami historycznymi z analizą jednostkowych wydarzeń znaczących i ich sekwencją czasową, co pozwala wyjaśnić, dlaczego niektóre kraje odnoszą sukcesy na drodze transformacji, a inne nie mogą wydobyć się z kręgu niemocy. Postkomunistyczne transformacje można więc scharakteryzować jako „proces kumulowania się pozytywnych lub negatywnych efektów” (*increasing returns process*), z silnym wpływem czynników historycznych.

Z historycznego punktu widzenia dla procesów transformacyjnych uznano za znaczące: uwarunkowania międzynarodowe ukształtowane przed okresem przemian (członkostwo w organizacjach międzynarodowych, układ stosunków z krajami spoza bloku komunistycznego, współpracę gospodarczą); uwarunkowania instytucjonalne odziedziczone po komunizmie (ład instytucjonalny lub jego brak); warunki wyjściowe na pierwszym etapie przemian (Ekiert, 2011, s. 512–519). David Stark (1992, s. 29–51) za takie znaczące uwarunkowanie uznaje ponadto stosunek do prywatyzacji, strategię prywatyzacyjną i przebieg procesów prywatyzacyjnych. Obejmując analizami Niemcy Wschodnie, Czechosłowację, Polskę i Węgry, ukazuje różnice w procesach demokratyzacji państwa oraz przyjętych przez te państwa typach gospodarki rynkowej przez pryzmat procesów prywatyzacyjnych, które miały miejsce w początkowej fazie transformacji ustrojowej. Kontynuacją tych rozważań w znacznie bardziej rozbudowanej formie jest publikacja Davida Starka i Laszlo Bruszt (1998). W przeciwieństwie do oponentów instytucjonalizmu historycznego, którzy kontestują założenie o teraźniejszości w pełni zdeterminowanej przez przeszłość, autorzy ci postrzegają ją jako „instytucjonalne zasoby teraźniejszości”. Udowadniają, że transformacja jest „uzależniona od ścieżki”, ale dzięki temu otwierają się różne możliwości i konfiguracje rozwojowe w różnych krajach. Zróżnicowane ramy instytucjonalne odegrały decydującą rolę w kierunkach i sposobach prywatyzacji majątku państwowego i także tym można tłumaczyć różnorodność w procesie zmian politycznych w krajach postsocjalistycznych. Konkluzją przywołanej publikacji jest teza, że najważniejszym czynnikiem wzmacniającym rynek i gospodarkę jest silne i sprawne państwo wraz z racjonalnie projektowaną i realizowaną przez nie polityką publiczną (Stark, Bruszt,

1998, s. 110–111). Na ograniczającą spuściznę instytucjonalną po PRL zwrócili uwagę Jerzy Hausner, Bob Jessop i Klaus Nielsen (1995), akcentując, iż kondycja struktury politycznej i gospodarczej oraz sposób funkcjonowania systemu społecznego w Polsce tkwią w dużej mierze w okowach „zależności od ścieżki” systemu komunistycznego, przez co ich ewolucja jest ograniczona i przebiega w wielu obszarach w niesatysfakcjonującym tempie. Niestety budowanie ustroju demokratycznego w Polsce dokonywało się w początkowym okresie transformacji na bazie zastanych struktur instytucjonalnych. Doprowadziło to do wprowadzenia wielu ówczesnych przemian na niefortunne ścieżki rozwojowe, z których nawet po 25 latach nie sposób się uwolnić. Sektor kultury może być tego doskonałym przykładem.

2. Koncepcja badań nad uwarunkowaniami rozwoju animacji społeczno-kulturalnej

Współczesne kierunki badań nad polityką kulturalną

Poszukiwanie podejścia teoretyczno-metodologicznego do tak zarysowanej koncepcji badań ukierunkowane było początkowo na różnorodne podejścia badawcze wykorzystywane w badaniach nad polityką kulturalną. Dziedzina ta może być analizowana z różnych perspektyw metodologicznych, jak i koncepcyjnych (badania diagnostyczne, ewaluacyjne, historyczne, prognostyczne, porównawcze), z czego najpowszechniejsze są analizy diagnozujące stan danego zjawiska w określonym czasie i przestrzeni. Badania sektora kultury dotyczą różnych kwestii i organizowane są przez różne podmioty na poziomie krajowym i międzynarodowym. Wiele z nich posługuje się zbyt zróżnicowanymi kategoriami, by można było dokonywać analiz porównawczych, zwłaszcza w kontekście międzynarodowym. Doświadczają tego uczeni przybywający co dwa lata począwszy od 1999 roku na międzynarodową konferencję dotyczącą badań nad polityką kulturalną – International Conference on Cultural Policy Research (ICCPR). Głównym celem inicjatorów tych spotkań naukowych było stworzenie stabilnej międzynarodowej sieci badaczy z dziedziny badań nad polityką kulturalną oraz wymiana myśli i doświadczeń. Pomysłodawcami przedsięwzięcia była międzynarodowa grupa badaczy współpracujących z pismem „International Journal of Cultural Policy”. Konferencja odbywa się w różnych częściach świata. Pierwszą zorganizowano w Bergen w Norwegii w 1999 roku, a następne kolejno w Wellington w Nowej Zelandii (2002),

Montrealu w Kanadzie (2004), Wiedniu w Austrii (2006), Stambule w Turcji (2008), Jyväskylä w Finlandii (2010), Barcelonie w Hiszpanii (2012), Hildesheim w Niemczech (2014) oraz Seulu w Korei Południowej (2016). W 2018 roku X jubileuszowa konferencja odbędzie się w Tallinie w Estonii pod tytułem *The cultural governance of global flows: the past and future*⁴. To ważne i znaczące dla środowiska przedsięwzięcie gromadzi setki badaczy z całego świata, reprezentantów wszystkich znaczących ośrodków naukowo-badawczych.

W badaniach sektora kultury analizuje się zasoby kulturowe, uczestnictwo w kulturze i bariery w jego rozwoju, potrzeby kulturalne społeczeństwa, finansowanie sektora kultury, współpracę międzysektorową itp. Badania statystyczne w obszarze kultury na poziomie międzynarodowym prowadzi EUROSTAT. Prowadzone są także liczne analizy na poziomach krajowych. Wyróżnić można dwa główne modele w analizowaniu tej dziedziny: jeden oparty jest na podmiotach zinstytucjonalizowanych, a drugi na podmiotach pozainstytucjonalnych (Schuster, 2007, s. 5–12). Pośród instytucji, które zajmują się ewaluacją polityki kulturalnej, najczęściej spotykamy działy badawcze agencji rządowej finansującej kulturę. Szczególnie w takich krajach jak Francja, gdzie polityka kulturalna jest silniej scentralizowana, rządowe agencje badawcze ministerstwa kultury są rozbudowane i prowadzą szerokie oraz wnikliwe analizy interesującego nas obszaru. Instytucje rządowe są jednak często oskarżane o służebność wobec władzy i przygotowywanie materiałów, które mają być wsparciem dla aktualnie przeprowadzanych przekształceń i zmian. W innych krajach, takich jak Kanada, gromadzeniem i analizowaniem danych dotyczących sektora kultury zajmują się krajowe urzędy statystyczne. Stanowi to odpowiedź na potrzebę parametryzacji działań kulturalnych w myśl *evidence-based public policy*.

Zadanie analizowania sektora kultury i polityki kulturalnej powierzane jest często niezależnym instytutom badawczym typu non-profit (np. w Holandii). Daje to możliwość uniezależnienia diagnoz i konstruowanych na ich podstawie wniosków i rekomendacji od nacisków politycznych, które mogą występować przy analizach prowadzonych przez agencje rządowe. W wielu krajach zaprasza się do badań z tego zakresu jednostki naukowe (uniwersytety), które mają doświadczenie i kadrę naukową zajmującą się badaniami sektorowych polityk publicznych (np. Australia). Sytuacja taka pozwala na minimalizację wpływów politycznych i uzyskanie analiz podpartych naukowo. Stwarza to także znakomitą sytuację współpracy pomiędzy instytucjami naukowo-dydaktycznymi

⁴ Informacje dotyczące najbliższej konferencji znajdują się na stronie internetowej <http://iccpr2018.tlu.ee/>, dostęp: 12.11.2017.

a otoczeniem społecznym oraz ściślejszą wiąże dydaktykę akademicką z rzeczywistością społeczno-gospodarczą danego kraju. Do badań zaproszona może zostać także zewnętrzna firma consultingowa. Ma to miejsce w krajach, gdzie nastąpiło powszechne urynkowienie branży badawczej (np. w Wielkiej Brytanii czy Niemczech). Spotkać można tutaj prywatne instytucje badawcze od dawna współpracujące z agendami rządowymi, cieszące się zaufaniem i dobrymi ocenami swoich działań.

W obszarze instytucjonalnych podmiotów analizujących politykę kulturalną pojawiły się także „obserwatoria kultury” (*observatory of culture, cultural observatory*) czy też „laboratoria kultury” (*laboratory of culture*). Organizacje te, stawiając sobie za cel badanie kultury, zajmują się przede wszystkim gromadzeniem i przetwarzaniem danych, stymulują wymianę wiedzy i doświadczeń, udostępniają informacje posegregowane według potrzeb różnych grup użytkowników (Plebańczyk, 2010, s. 32). W ostatnich latach widać ich ogromny przyrost na całym świecie. Pod względem formalnym są to różnorodne organizacje: agendy rządowe, podmioty pozarządowe, partnerstwa. Ich działalność finansowana jest z funduszy krajowych, europejskich i międzynarodowych. Prowadzą badania i analizy w bardzo różnym zakresie, a samo ich określenie jako „obserwatoria” jeszcze mocniej rozmywa ich zadania. W jednych krajach są to jednostki analityczno-statystyczne, a w innych – miejsca negocjacji i interaktywności w najszerszym ujęciu. W ostatnim czasie następuje powolny proces sieciowania tych podmiotów w ramach Unii Europejskiej oraz za pośrednictwem UNESCO, ale ze względu na różnorodność zakresu działalności obserwatoriów może być to trudne do realizacji. Dyskutowane jest utworzenie Międzynarodowej Sieci Obserwatoriów Polityki Kulturalnej.

Pośród modeli pozainstytucjonalnych wymienić można sieci badawcze i informacyjne w obszarze polityki kulturalnej, działające na podstawie programów europejskich czy międzynarodowych, np. europejskie Cultural Information and Research Centres Liaison in Europe (CIRCLE) oraz European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts (ERICArts) czy funkcjonujące pod auspicjami UNESCO Culturelink (Sieć ds. Badań i Współpracy w Dziedzinie Rozwoju Kulturalnego). Zjawisko jest tak popularne, że w ostatnim czasie pojawiają się sieci sieciujące sieci. Popularność tej formy współpracy jest niekwestionowana, chociaż coraz częściej pojawiają się głosy negujące zasadność funkcjonowania takich podmiotów. Sugeruje się, że tworzenie sieci współpracy podyktowane jest nie względami merytorycznymi, ale finansowymi, gdyż większość funduszy europejskich kierowana jest do partnerstw o charakterze międzynarodowym. Istnieje także wiele projektów

nieinstytucjonalizowanych, powołanych do prowadzenia badań nad polityką kulturalną, chociażby działania Rady Europy polegające na gromadzeniu raportów narodowych celem sporządzania unijnych raportów o stanie kultury w Europie. Najdłuższą tradycję ma Cultural Policy and Action Department⁵. Obejmuje on raportowanie stanu kultury poprzez wyznaczone do tego osoby w danym kraju członkowskim oraz inspektorów zewnętrznych. Program przeszedł ewolucję, od oceny do projektowania polityki kulturalnej, i chociaż materiał badawczy zgromadzony w różnych krajach jest mało porównywalny, to nastąpiło uwrażliwienie na badania polityki kulturalnej we wszystkich krajach członkowskich UE.

Wiele ciekawych opracowań analitycznych odnajdujemy w czasopiśmiennictwie i innych wydawnictwach periodycznych. Są to najczęściej czasopisma akademickie o charakterze naukowym. Jak dowodzi Mark Schuster, mamy obecnie bardzo znaczący wzrost badań nad polityką kulturalną. Zarówno agendy rządowe, jak i inne podmioty angażują się w działania z zakresu obserwatoriów kultury. Duża liczba międzynarodowych projektów także zwiększyła popyt na badania porównawcze działalności kulturalnej. Widoczny jest duży wzrost analiz o charakterze stosowanym i stosunkowo mała liczba projektów z zakresu badań podstawowych⁶. Także ośrodki akademickie wpisują się w nurt badań komercyjnych, realizując przedsięwzięcia na zasadach prywatnych firm consultingowych. Widać więc wyraźny popyt na wiedzę użytkową, a nie rozszerzającą perspektywę teoretyczną. Bardzo wiele analiz zarówno na gruncie polskim, jak i w innych krajach europejskich ma charakter typowo statystyczny i koncentruje się na sprawozdawczości wyzbytej z jakichkolwiek interpretacji zaprezentowanych danych liczbowych. Wyjaśnieniem takiego stanu może być racjonalność polityczna, preferująca bezpieczne dane liczbowe, które można poddawać różnorodnym interpretacjom. Ale nawet w sprawozdaniach prowadzących się do ukazywania jedynie danych liczbowych pojawiają się elementy analizy, chociażby poprzez dobór i układ schematów kategoryzacyjnych stosowanych już na wstępnym etapie gromadzenia danych.

Problematyce badań nad polityką kulturalną poświęcają wiele miejsca David Bell i Kate Oakley (2015, s. 45–75) w publikacji *Cultural policy*. Charakteryzują

⁵ Program został zainicjowany przez Radę Europy pod tą nazwą w 1986 roku. Współcześnie rozwijany jest jako Cultural Policies and Trends in Europe, <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/cultural-policy-reviews>; <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>, dostęp: 26.03.2018.

⁶ Jest to także bardzo widoczny trend na gruncie polskim, gdzie na ponad 100 opracowań raportowych pojawiło się jedno, które w opinii autorki uznać można za badanie znacznie wychodzące poza diagnostykę (chodzi o Drozdowski i in., 2014).

oni różne podejścia w prowadzeniu badań nad polityką kulturalną, ukazując ich znacznie szerszy kontekst niż diagnozy i raporty o stanie sektora. Autorzy podkreślają charakterystykę studiów w zakresie polityki kulturalnej jako interdyscyplinarny projekt i uwzględniają napięcia pomiędzy „krytycznym” a „aplikacyjnym” sposobem analiz dziedziny. W badaniach nad polityką kulturalną wymieniają cztery nurty: analizę dyskursu, analizę tekstów, analizę procesu i analizę praktyki. Choć autorzy przyznają, że taka kategoryzacja jest problematyczna, to odpowiada ona studiom nad dziedziną. To, co dość często pojawia się jako priorytet badawczy w obszarze kultury, to analizy porównawcze, ujawniające sukcesy i porażki w porównaniu z innymi krajami. Nie jest to doskonałe podejście, gdyż nie uwzględnia dostępnych dla danego kraju zasobów i możliwości. Drugie podejście skupia się na wskaźnikach mierzących poziom osiągnięcia celów (skuteczności) lub koszt ich realizacji (Mitchel, 2002, s. 3). Jedno i drugie powoduje rozdrobnienie i rozproszenie badań w charakteryzowanym zakresie.

Kolejną bolączką wielu prowadzonych w obecnym kształcie badań nad polityką kulturalną, zarówno w Polsce, jak i w innych krajach, jest brak porządkującej je koordynacji. Prowadzą je różne podmioty, takie jak agendy rządowe i samorządowe, instytucje edukacyjne i badawcze, organizacje pozarządowe, a także wyspecjalizowane prywatne firmy consultingowe. Gromadzona jest w ten sposób bardzo duża ilość danych niekompletnych, niespójnych i czasem o niskiej jakości poznawczej. Reakcją na taki stan rzeczy może być przykład holenderskiego Biura Planowania Społecznego i Kulturalnego, którego głównym zadaniem jest poszukiwanie i interpretowanie danych zastanych (*desk research*) dotyczących kultury i sztuki pod kątem zmieniających się z roku na rok wątków tematycznych (Schuster, 2007, s. 19–20) i prezentowanie ich w raportach zawierających często subiektywne i osobiste refleksje i interpretacje, co ma zachęcać do dyskusji i komentowania.

Dla wszystkich agend i instytucji zajmujących się badaniami w sektorze kultury najważniejszym wyzwaniem jest doskonalenie metodologii badań oraz gromadzenie danych wysokiej jakości. Zwracają na to szczególną uwagę eksperci UNESCO w raporcie *Measuring cultural participation* (UNESCO Institute for Statistics, 2012), w którym zaakcentowano zmieniające się rozumienie uczestnictwa w kulturze i wynikającą z tego faktu konieczność modyfikacji dotychczasowych praktyk w zakresie badań nad uczestnictwem, zarówno w wymiarze ilościowym, jak i jakościowym. Istnieją stosunkowo efektywne narzędzia do pomiaru postępu w demokratyzacji kultury jako konsekwencji interwencji publicznej. Nie ma natomiast narzędzi do badań nad demokracją

kulturalną, odnoszącą się do promowania idei praw kulturowych każdego człowieka, wspierania różnorodności kulturowej i aktywnego udziału w życiu kulturalnym, ułatwiania dostępu do procesów decyzyjnych i równego dostępu do usług kulturalnych.

Obok badań opisowych i gromadzenia danych do analiz porównawczych pojawiają się badania ewaluacyjne polityki kulturalnej, które służą eliminowaniu nieskutecznych lub zbyt kosztownych strategii działania społeczno-kulturalnego, zarówno na poziomie decyzji programowych, jak i zarządzania instytucjami kultury (Dragičević-Šešić, Stojković, 2010, s. 45). Obok tradycyjnych badań ewaluujących efekty danych przedsięwzięć pojawiają się coraz częściej analizy uprzedzające, których celem jest prognozowanie rezultatów podejmowanych działań oraz ocena ryzyka. Ewaluacja może obejmować całość polityki kulturalnej państwa, jak i badania poszczególnych dziedzin (teatr, mass media itp.), może być realizowana przez rodzime grona eksperckie, jak i przez specjalistów z zagranicy, może dotyczyć przeszłości lub zajmować się teraźniejszymi, a nawet przyszłymi działaniami. Ewaluacja może być dokonywana na różnych poziomach: centralnym, regionalnym, ale także międzynarodowym. Na poziomie Unii Europejskiej podejmowana jest ewaluacja narodowej polityki kulturalnej poszczególnych krajów, opierająca się na modelu Organizacji Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD). Badania takie umożliwiają przegląd podejmowanych w tym zakresie działań oraz instrumentów ich realizacji, co służyć ma porównaniu najważniejszych kwestii związanych z prowadzeniem polityki kulturalnej w krajach Unii Europejskiej.

Podsumowując powyższe spostrzeżenia, stwierdzić można, że zarówno w skali polskiej, jak i europejskiej mamy ogromne ilości danych dotyczących sektora kultury, i to gromadzonych systematycznie, które nie są dostatecznie wykorzystane. Z tego powodu współcześnie poszukuje się spójnej „europejskiej” koncepcji badań nad kulturą, która wychodziłaby poza porównanie polityki kulturalnej w poszczególnych krajach i doświadczeń w tym zakresie. Także w Polsce stan badań nad polską polityką kulturalną po 1989 roku przedstawia się imponująco pod względem ilościowym. Obszar ten został poddany bardzo wielu analizom ilościowym i statystycznym, ale za wielością opracowań nie podąża różnorodność podejść teoretycznych i metodologicznych, co prowadzi w konsekwencji do zbliżonych do siebie wniosków, podsumowań, jak i rekomendacji.

Najbardziej schematyczne dane gromadzi Główny Urząd Statystyczny. Jednocześnie opracowania tej jednostki są najbardziej rozbudowanym źródłem informacji o kulturze rozumianej jako działalność podmiotów prywatnych,

pozarządowych i publicznych w zinstytucjonalizowanej sferze kultury, w którym głównym wskaźnikiem jest liczba odbiorców i uczestników korzystających z oferty kulturalnej danej instytucji. Jak piszą twórcy opracowania *Nowa sprawozdawczość instytucji kultury*:

państwo w ramach realizowanych polityk kulturalnych wycofało się właściwie z koncepcji kultury rozumianej jako kształtowanie norm kulturowych, jako upowszechnianie wzorców kulturalności, jako oświecenie publiczne. Uczestnictwo w zinstytucjonalizowanej kulturze jest nieobligatoryjne i zależy od wielu czynników, państwo tylko do niego zachęca, wspierając kulturę szeroką i żywą, wysoką i niską, popularną (masową) i elitarną, eksperymentalną (awangardową) i narodową. Jednocześnie statystyka publiczna posługuje się koncepcją kultury sprzed tej zmiany, wychwytyując tylko pewien wąski zakres (Kowalik i in., 2015, s. 20).

Uzyskujemy tym sposobem rozbudowane dane liczbowe w niewielkim stopniu odzwierciedlające przemiany sektora kultury i uczestnictwa w kulturze.

Współczesne koncepcje badań polityki kulturalnej nie proponują innowacyjnych podejść analitycznych, które umożliwiłyby odpowiedź na pytanie o uwarunkowania profesjonalizacji animacji społeczno-kulturalnej w kontekście polityki kulturalnej po 1989 roku. Nawet rozliczne analizy, które możemy odnaleźć chociażby na łamach międzynarodowych czasopism naukowych, zajmujących się tematyką polityki kulturalnej, oparte są na badaniach ilościowych głównie z nurtu socjologii i ekonomii, rzadziej politologii (Gray, 2010). Wiele z tych badań mieści się w koncepcji „mapowania kulturowego”, które może być rozumiane jako proces ilościowego i jakościowego skanowania bazy zasobów kulturowych w celu identyfikacji mocnych i słabych stron oraz szans i zagrożeń (Mercer, 2002, s. 6). Zaobserwowana prawidłowość wymusza poszukiwanie podejść analitycznych wychodzących poza tradycyjne badania polityki kulturalnej.

Czynniki warunkujące profesjonalizację animacji jako praktyki edukacyjnej

Profesjonalizacja i profesja to kategorie pojęciowe definiowane najczęściej na gruncie socjologii pod kątem analizy zmian struktury społecznej. W polskiej literaturze socjologicznej problematyka ta mieści się w socjologii pracy i socjologii zawodu. Profesja to zasób specjalnej wiedzy, umiejętności i norm etycznych, pozwalający na wykonywanie danej praktyki na wysokim poziomie specjalistycznym. Pojęcie to zwróciło uwagę takich uczonych jak Emil Durkheim

czy Talcott Parsons, zaliczanych do grona funkcjonalistów. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku upowszechniło się definiowanie profesji oparte na wyszczególnianiu cech, dzięki którym można było dokonać podziału na profesje i quasi-profesje (profesje niepełne). W latach osiemdziesiątych za sprawą Michela Foucaulta, wiążącego wiedzę i władzę, profesje zaczęły być postrzegane jako praktyki ściśle powiązane z państwem, które jest głównym podmiotem ustanawiania przywilejów dla danych dziedzin zawodowych. Współcześnie nadal akcentuje się silne powiązania pomiędzy specjalistami a strukturami publicznymi, ale już nie w wymiarze uzależnienia od państwa. Eksperci mają coraz większe znaczenie i możliwość wpływania nawet na decyzje rządów, a ich stowarzyszenia zawodowe, w których instytucjonalizuje się profesje, są integralną częścią zarządzania współczesnym państwem (Macdonald, 2007, s. 3660–3662).

Elementy, które świadczą o tym, że dany zawód może być traktowany jako profesja to:

konieczność posiadania przez przedstawicieli profesji specjalistycznych umiejętności i świadczenia specjalistycznych usług; poddawanie się treningowi praktycznemu i intelektualnemu przez reprezentantów profesji; legitymowanie się wysokim stopniem profesjonalnej autonomii i odpowiedzialności; nawiązywanie powierniczej relacji z klientem; posiadanie poczucia zbiorowej odpowiedzialności za profesję jako całość; istnienie zawodowych organizacji weryfikujących kompetencje praktyków; istnienie określonych standardów i strategii utrzymujących dyscyplinę w obrębie grupy zawodowej (Łuczyńska, 2013, s. 21).

Rex A. Skidmore i Milton G. Thackeray (1998, s. 304) przytaczają sposób rozumienia profesji przez Williama E. Wickendena, który wymienił listę atrybutów wymaganych od danej grupy zawodowej, chcącej posługiwać się w odniesieniu do siebie kategorią profesji:

- zbiór wiedzy, która bezpośrednio odnosi się do specyfiki działalności zawodowej;
- specyficzne umiejętności związane z aplikowaniem wiedzy specjalistycznej;
- istnienie procesu kształcenia opartego na wiedzy i umiejętnościach, za którego porządkowanie odpowiada grupa zawodowa;
- istnienie norm kwalifikacji osobistych wymaganych przy przyjęciu do grupy zawodowej;

- uznanie przez społeczeństwo statusu danej profesji, a tym samym wysoki prestiż społeczny zawodu;
- organizacja grupy zawodowej, która jest oddana sprawie rozwoju profesji.

Obok pojęcia „profesja” stawiane jest pojęcie „profesjonalizacja”, które może być rozumiane jako stopień zaawansowania danej dziedziny w procesie dochodzenia do profesji. Słownik języka polskiego definiuje profesjonalizację jako: „1. proces wyodrębniania się nowych zawodów lub specjalności w danej dziedzinie; 2. przekształcanie się jakichś zainteresowań, czynności w zawód; 3. nabywanie umiejętności niezbędnych do wykonywania zawodu” (Słownik języka polskiego PWN, *online*). Profesjonalizacja to także poziom instytucjonalizacji wiedzy specjalistycznej. W odniesieniu do jednostki jest to nabywanie przez nią i doskonalenie kompetencji zawodowych. W przypadku grupy zawodowej jest to dynamiczny proces zmiany w kierunku racjonalizacji swojej praktyki. To także strategia działania w kierunku monopolizacji pewnego zakresu wiedzy i umiejętności, a tym samym do zyskania wyłączności ich stosowania na rynku pracy (Łuczyńska 2013, s. 22). Dla profesjonalizacji danej dziedziny bardzo istotna jest tożsamość zawodowa, związana z poczuciem wspólnych doświadczeń oraz wspólnego sposobu postrzegania problemów wynikających z jej praktykowania wraz z poszukiwaniem wspólnych możliwych rozwiązań. Ta wspólna tożsamość jest produkowana i reprodukowana poprzez socjalizację zawodową, kształcenie zawodowe, doświadczenia oraz przynależność do stowarzyszeń zawodowych. Wartość normatywna systemu profesjonalizacji w pracy jest odtwarzana na poziomie mikro w indywidualnych praktykach zawodowych (Evetts, 2003, s. 401).

Profesjonalizacja to proces społecznej legitymizacji danej praktyki, jej akumulacja w instytucjach akademickich oraz internalizacja przez adeptów w procesie zawodowej socjalizacji (Kaźmierczak, 2012, s. 162). Ważną częścią składową takiego rozwoju dziedziny jest jej umocowanie strukturalne i instytucjonalne. Profesjonalizacji dziedziny sprzyjają: dookreślenie istoty i obszaru aktywności; sprecyzowanie celowości podejmowanych działań; budowa aksjologicznego wymiaru praktyki; ustrukturyzowanie modeli działań objętych praktyką; instytucjonalizacja. W strukturze uwarunkowań profesjonalizacji działań zawodowych można wyróżnić:

- poziom władzy polityczno-administracyjnej, na którym na podstawie regulacji prawnych definiuje się kierunki i podstawowe warunki działań profesji;

- poziom instytucji, na którym zapewniona jest przestrzeń dająca możliwość praktycznej aplikacji wiedzy i umiejętności przypisanej danej profesji (na poziomie instytucji możliwe jest oddolne tworzenie przestrzeni do praktykowania jakiejś profesji, jednak na dłuższą metę konieczne są adekwatne regulacje określające zakres możliwych zadań i wskaźników ich realizacji);
- poziom realizacji bezpośrednich działań zawodowych w relacji z odbiorcami uznającymi profesjonalność sytuacji, w których uczestniczą (Urbaniak-Zajac, 2016, s. 71–72).

Proces profesjonalizacji animatorów kultury może być różnie interpretowany. Z jednej strony jako zawód związany z pozainstytucjonalną działalnością, opierającą się wtłoczeniu w jakieś sztywne ramy działalności społecznej czy kulturalnej, nie powinien podlegać sprofesjonalizowaniu. Z drugiej jednak – jeśli przyjąć perspektywę Besnarda (1988, s. 25), który pisze o profesjonalnym wsparciu animatorów wolontariuszy przez animatorów zawodowych – może należy pogodzić się z procesem uzawodowienia charakteryzowanej praktyki. Sami czynni animatorzy pośród umiejętności najbardziej pożądanых w pracy zawodowej uznali profesjonalizm podparty gruntownym wykształceniem i umiejętnościami zawodowymi (Idzikowski, 2003, s. 60). Jak dowodzi Bohdan Skrzypczak, działania animatorów w ostatnich 10 latach sprofesjonalizowały się w znacznym stopniu. Nie uległy jednak, albo i na szczęście, uzawodowieniu (Henzler, Skrzypczak, 2006, s. 8–9). Różnica ta prowadzi do odróżnienia zawodu (*occupation*) od profesji (*job*), co oznacza, że wzrasta świadomość odrębnych zadań, celów, kompetencji, form i metod działania osób, które zajmują się animacją społeczną i kulturalną, oraz świadomość istnienia tej profesjonalnej roli. Powstaje także odrębne środowisko ludzi, którzy uważają się za animatorów. Nie następuje jednak proces formalnej regulacji ich działalności.

Można niechętnie podchodzić do kwestii „uzawodowienia” animacji – jakkolwiek prawna regulacja tej praktyki zawodowej mogłaby zahamować naturalny dla niej społecznikowski rozmach, odebrać jej (choćby częściowo) misyjny wymiar, który w oczywisty sposób bierze się z jej źródeł historycznych (a więc np. z koncepcji edukacji nieformalnej/demokratycznej/krytycznej oraz oddolnych ruchów artystycznych i animacyjnych na świecie). Pod określeniem słabej profesjonalizacji zawodu animatora ująć można jednak coś więcej niż tylko brak uzawodowienia. Bez odpowiednich regulacji animacją kultury może się zajmować niemal każdy, a animowanie oznacza dziś różnorodne działania,

po części bardzo odległe od jej założeń ideowych. Z punktu widzenia specyfiki pracy animacyjnej niebezpieczne byłoby ograniczanie możliwości jej podejmowania i realizacji na drodze regulacji prawnych i procedur formalnych. Profesjonalizacja animacji nie musi być systemem certyfikacji, ale umocowanie polityczno-administracyjne i instytucjonalne, sankcjonujące podejmowanie tego rodzaju inicjatyw, z punktu widzenia upowszechniania się tej praktyki byłoby korzystne.

Niestety obok trudności wynikających z braku strukturalnego umocowania animacji w Polsce widoczne są niedobory w koncepcyjnym ustrukturyzowaniu dziedziny. Istnieje prawdopodobnie duża potrzeba zainicjowania usystematyzowanej dyskusji profesjonalnej na temat celów i zadań animacji kultury/kulturalnej/kulturowej, jej form, metod, warunków realizacji. W dyskusji takiej koniecznie powinni brać udział praktycy realizujący przedsięwzięcia z tego zakresu, akademicy kształcący animatorów, badacze kulturowi i społeczni oraz urzędnicy odpowiedzialni za konstruowanie polityki kulturalnej państwa. Takie wsparcie procesu profesjonalizacji animacji kultury mogłoby znacząco wesprzeć wypromowanie świadomości, że animowanie w sferze kultury jest pracą, a nie hobby. Przykładowo działalność Forum Kraków czy Stowarzyszenia Centrum Aktywności Lokalnej CAL, jak i pojedynczych animatorów kultury kieruje rozwój interesującej nas praktyki na właściwe tory. Niestety są to głównie działania i inicjatywy oddolne (środowiska animatorów) i pozarządowe. Danuta Urbaniak-Zajac zwraca jednak uwagę, iż wobec wielu profesji prowadzona jest pewnego rodzaju polityka. Jeżeli „dążenia grupy zawodowej do autonomii nie są wsparte korzystnym dla tego celu układem czynników społecznych, mogą być mało skuteczne. Ale jednocześnie sprzyjający układ społeczny bez zabiegania jego reprezentantów o interes zawodu też zmiany nie wywoła” (Urbaniak-Zajac, 2016, s. 27). Ważne byłoby więc zaangażowanie podmiotów publicznych w proces mocowania polityczno-administracyjnego i instytucjonalnego animacji, ale także dowartościowanie tej praktyki w społecznej świadomości jako działania wspierającego rozwój i poprawę jakości życia.

Z refleksji nad zakresem pojęciowym kategorii „profesjonalizacja” oraz charakterystyki jej uwarunkowań wyprowadzono schemat analityczny do dalszych badań. Skupiono się tylko nad wybranymi uwarunkowaniami rozwoju animacji społeczno-kulturalnej, uznając, że próba przeanalizowania wszystkich czynników oddziałujących na ten proces jest zagadnieniem zbyt obszernym. Celowo dokonano wyboru tylko tych kwestii, za które odpowiedzialność może ponosić polityka kulturalna państwa i samorządów. Pominęto szczegółowe

analizy przemian transformacyjnych polskiego społeczeństwa, które stanowią bardzo istotny czynnik warunkujący możliwości rozwoju aplikowania praktyki animacyjnej w naszym kraju. Nie jest to jednak zabieg wynikający z nieświadomości wagi i znaczenia tych kwestii, zawężenie problematyki podyktowane zostało możliwościami realizacyjnymi tak pomyślanego projektu badawczego. Zdecydowano się poddać wnikliwej analizie uwarunkowania polityczno-administracyjne, instytucjonalne i edukacyjne procesu profesjonalizacji animacji, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru działalności kulturalnej. Za główne otoczenie warunkujące profesjonalizację interesującej nas praktyki uznano politykę kulturalną, ponieważ animacja jest praktyką szczególnie sprzyjającą działalności kulturalnej i w nią wpisaną, a nie podlega w tym obszarze należnemu wartościowaniu. Analiza profesjonalizacji strategii animacyjnej na gruncie pracy socjalnej ukazuje, że proces ten, pomimo licznych głosów krytycznych ze strony teoretyków dziedziny, wydaje się znacznie bardziej zaawansowany. Za nadrzędną kategorię uznano więc politykę kulturalną, której kierunki programowe i strategiczne potraktowano jako uwarunkowanie strukturalne profesjonalizacji animacji, działania administracyjne podejmowane na rzecz przekształceń w domach kultury uznano za uwarunkowania instytucjonalne (kondycja współczesnych domów kultury i możliwości praktykowania w nich animacji kultury), a jej wpływ na system kształcenia zawodowego animatorów – za uwarunkowania edukacyjne. Wskaźnikami wymienionych uwarunkowań uczyniono:

- obecność kategorii demokracji w kulturze (funkcja polityki kulturalnej) w kierunkach polskiej polityki kulturalnej (uwarunkowania polityczno-administracyjne profesjonalizacji animacji);
- obecność animacji kultury w funkcjonowaniu domów kultury w Polsce (uwarunkowania instytucjonalne profesjonalizacji animacji);
- kompetencje zawodowe animatorów nabywane w toku kształcenia i doskonalenia zawodowego (uwarunkowania edukacyjne).

Układ scharakteryzowanych kategorii zobrazowano w diagramie 1.

Do tak opracowanej struktury analitycznej poszukiwano odpowiedniego podejścia badawczego, które nie tylko pozwoliłoby na określenie stanu i poziomu oddziaływania powyższych czynników, ale także byłoby impulsem do refleksji nad czynnikami wspierającymi i ograniczającymi rozwój animacji społeczno-kulturalnej w Polsce.

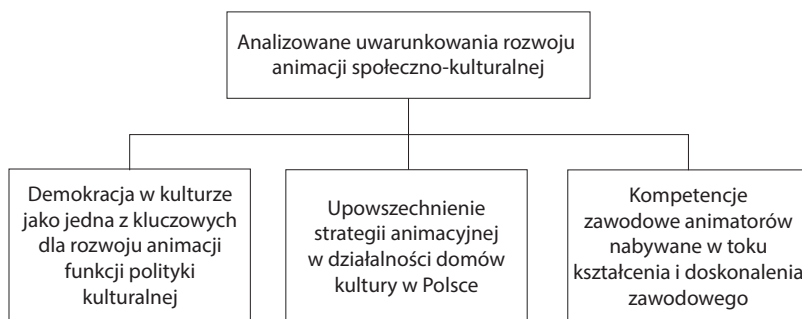


Diagram 1. Uwarunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce

Źródło: opracowanie własne.

Aplikacja koncepcji *path dependence* do badań nad rozwojem animacji

Animacja społeczno-kulturalna od ponad 25 lat stanowi przedmiot rozważań w polskiej literaturze przedmiotu z zakresu nauk społecznych. To także koncepcja działalności społecznej i kulturalnej upowszechniana w systemie kształcenia akademickiego na odrębnym kierunku lub specjalności. To wreszcie rodzaj praktyki podejmowanej przez różnorodne podmioty, ukierunkowanej na pracę z grupami i społecznościami. Bilans poziomu upowszechnienia tej koncepcji w naszym kraju, jak i stan jej sprofesjonalizowania nie wypadają jednak korzystnie. W wymiarze teoretycznym podejście to nie doczekało się zasadniczego opracowania sytuującego dziedzinę na gruncie pedagogiki społecznej, pedagogiki kultury, andragogiki, antropologii kulturowej, kulturoznawstwa czy pracy socjalnej. W wymiarze praktycznym działalność animacyjna także nie odniosła jak na razie oczekiwanego sukcesu. Punktem wyjścia do podjętych analiz stały się zaobserwowane skutki w postaci słabej aplikacji animacji w działalności kulturalnej w Polsce pomimo stosunkowo dużej liczby osób zawodowo do tego przygotowanych. Zrodziło to naturalną potrzebę poszukiwania powodów zaobserwowanego stanu rzeczy. Za jedną z przyczyn słabego upowszechniania się praktyki animacyjnej w naszym kraju uznano proces jej profesjonalizowania się, spowalniany czynnikami polityczno-administracyjnymi i instytucjonalnymi.

Tak zarysowana problematyka badawcza skłoniła do poszukiwań kategorii teoretycznej, która mogłaby być trafną i użyteczną perspektywą analityczną w tak pomyślanym projekcie badawczym. W związku z faktem, że kraje

postkomunistyczne w kształtowaniu polityki kulturalnej zdeterminowane są przez kontekst historyczny, tj. spadek po okresie poprzednim, zasadne wydawało się poszukiwanie takiego podejścia teoretycznego, które pozwoliłoby uwzględnić ten także ważny aspekt. Z okresu PRL zostały przeniesione aspiracje i przyzwyczajenia społeczeństwa, a także struktury instytucjonalne, na bazie których dokonywano przekształceń transformacyjnych. Większość krajów postkomunistycznych dążyła także do wzmocnienia tożsamości narodowej, by w ten sposób radzić sobie z socjalistyczno-komunistyczną przeszłością. Niepewność socjalna, trudności w dostosowaniu się do zmian na rynku pracy, a także rozpad niektórych więzi społecznych stały się dodatkowym utrudnieniem w budowaniu demokracji we wszystkich aspektach życia (Ratzenböck, Okulski, Kopf, 2012, s. 85).

Koncepcją, która może spełniać takie oczekiwania, jest lokowana w nurcie nowego instytucjonalizmu historycznego teoria *path dependence* (zależność od ścieżki). Wybór tego podejścia uzasadnia także wcześniejsze wykorzystywanie go do analizowania procesów transformacyjnych oraz do charakterystyki demokratyzacji systemów politycznych i wzajemnych powiązań pomiędzy polityką wewnętrzną a międzynarodową w krajach przechodzących różnorakie przemiany (Pierson, Skocpol, 2002, s. 693–694). Proponowane podejście stanowi wyjście poza kanon dotychczasowych badań nad polityką kulturalną, przez co może być ciekawą przygodą intelektualną, a także ośmieleniem innych badaczy do poszukiwań nowych perspektyw analitycznych. Rozwój polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku wydaje się zjawiskiem doskonale wpisującym się w koncepcję „zależności od ścieżki”, ponieważ niezależnie od podejmowanych w ostatnich 25 latach zmian i przekształceń obszar ten uznawany jest za jeden z najmniej zreformowanych. W takim ujęciu *path dependence* wydaje się bardzo interesującym założeniem koncepcyjnym.

Path dependence zakłada istnienie zależności pomiędzy wydarzeniami mającymi miejsce w fazie początkowej danego procesu a jego stanem obecnym. Dla polityki kulturalnej początek transformacji ustrojowej nie był korzystnym czasem. Kultura była podporządkowana przemianom gospodarczym, generującym „transformacyjne koszty społeczne”, których niwelowanie było traktowane priorytetowo. Powszechny brak środków finansowych doprowadził do przekształceń sektora w bardzo ograniczonym zakresie, pozostawiając chociażby niezreformowany system administracji kulturalnej. Cechy komunistyczne tych podmiotów stały się „ciężką przeszłością przyszłych przemian”, ciążyącą na instytucjach kultury i polityce w tym sektorze. Polityka kulturalna państwa po 1989 roku, zarówno na szczeblu centralnym,

jak i lokalnym, nie sprecyzowała koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej w Polsce i nie stworzyła ram formalnych dla przemian w interesującym nas obszarze. Próby reformowania organizacji i finansowania działalności kulturalnej były mało efektywne. Brakowało im i nadal brakuje teoretycznego osadzenia, a wiedza ekspercka w tym zakresie wykorzystywana jest w stopniu minimalnym. Barięą dla reform jest także opór środowiska związanego z sektorem kultury przed wdrażaniem nowych rozwiązań systemowych. Szczególnie wolno zachodzą przekształcenia w domach kultury. Być może właśnie te zdarzenia, które dokonały się w początkowej fazie tworzenia nowej polityki kulturalnej państwa na początku transformacji ustrojowej, mają dla jej obecnego kształtu znaczenie zasadnicze. W polityce kulturalnej „zależność od ścieżki” ma swoje podłoże w historycznie utrwalonym społecznym wartościowaniu kultury oraz relacjach instytucjonalnych wypracowanych w poprzednich okresach. Nakłada się na to także dominujący sposób „mówienia o polityce kulturalnej” i określania, jakie kwestie są dla niej priorytetowe (Pierson, 2000). To „zamknięcie w ścieżce” w przypadku polskiej polityki kulturalnej wiąże się w dużej mierze z bagażem po okresie przedtransformacyjnym, a także utrwaloną marginalizacją sektora kultury w pierwszym okresie zmian ustrojowych.

Koncepcja *path dependence* nakazuje skupianie się nad wydarzeniami, które są odpowiedzialne za przebieg danego procesu lub odpowiadają za reprodukcję wybranego rozwiązania. Wyznaczenie takich wydarzeń okazało się jednak bardzo trudne, gdyż przemiany w polityce kulturalnej miały charakter ciągły, a nie skokowy. Oczywiście wydaje się wyszczególnienie początku procesów transformacyjnych, które rozpoczęły w 1989 roku, ale zainicjowanie zmian w sektorze kultury w tym okresie nie przełożyło się znacząco na przemiany jego funkcjonowania. Sytuacja taka wywołała refleksję nad innym potraktowaniem punktów znaczących oraz punktów zwrotnych w podejściu *path dependence*. Zdecydowano się na odejście od temporalnego ujęcia tych wydarzeń na rzecz podejścia obszarowego. Stanowi to autorską interpretację charakteryzowanej koncepcji, co może świadczyć o innowacyjności prezentowanego opracowania. Za punkty znaczące, a właściwie kwestie znaczące dla ukierunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce uznano:

- marginalizację finansową sektora kultury w pierwszym etapie przemian transformacyjnych;
- niską jakość merytoryczną dokumentów legislacyjnych dotyczących kultury;

- brak wizji i kierunków prowadzenia polityki kulturalnej – reaktywność i dostosowywanie się oraz postulatowość dokumentów programowych i strategicznych;
- brak zainteresowania ze strony polityki kulturalnej na poziomie państwowym i samorządowym przekształcaniem domów kultury – instytucjonalny spadek po okresie PRL;
- brak zainteresowania ze strony polityki kulturalnej systemem kształcenia kadr kultury, a w szczególności akademickim kształceniem animatorów kultury.

Wymienione kwestie są punktami znaczącymi dla rozwoju omawianego zjawiska, o charakterze hamującym i generującym dysfunkcjonalność. Czynniki te mieszczą się w sferze polityki kulturalnej i uznać można je za warunkujące jego rozwój. Kwestii znaczących dla rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce po 1989 roku można wymienić jeszcze bardzo wiele, chociażby niedojrzałość społeczeństwa do realizacji zadań podejmowanych w imię dobra wspólnego, który to brak gotowości na przyjęcie praktyki animacyjnej był szczególnie dotkliwy w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. W niniejszym opracowaniu badania zostały jednak zawężone do analizy oddziaływania na rozwój animacji polityki kulturalnej państwa.

Kolejnym zabiegiem było poszukiwanie punktów zwrotnych, które mogły wpłynąć lub znacząco wpłynęły na rozwój badanego zjawiska. Początkowo zwrócono uwagę na pojedyncze wydarzenia, które wydawały się istotne dla przemian z działalności kulturalnej w Polsce. Okazało się to jednak zabiegiem czysto teoretycznym, ponieważ doszukiwanie się zmian, jakie mogły być wynikiem zidentyfikowanych punktów znaczących, nic nie wniosło. Pomimo doniosłości i wagi tych wydarzeń nie były one impulsem żadnych zasadniczych zmian. Potencjalnie każde z tych wydarzeń niosło za sobą nadzieję i możliwości przekształceń, ale niestety do nich nie dochodziło. Początkowo za takie punkty zwrotne uznano:

- 1989 rok – początek transformacji ustrojowej w sektorze kultury;
- 1991 rok – uchwalenie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej;
- 2003 rok – przygotowanie pierwszego znaczącego dokumentu strategicznego dla sektora kultury: *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury*;
- 2004 rok – wejście Polski do struktur Unii Europejskiej;
- 2009 rok – Kongres Kultury Polskiej;
- 2013 rok – przygotowanie *Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego*.

Analiza materiału badawczego ukazała jednak, że wymienione wydarzenia nie stanowiły rzeczywistych punktów zwrotnych dla procesu rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Znacznie istotniejsze okazało się wprowadzenie animacji do systemu kształcenia akademickiego, sukces programu CAL realizowanego przez Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej czy uruchomienie ministerialnego programu dotacyjnego *Dom Kultury+*. Działania podjęte w wymienionych zakresach, często wieloletnie, przyczyniły się do znaczącego wzmocnienia animacji jako dziedziny teoretycznej i praktycznej i stanowić mogą rzeczywiste punkty znaczące dla rozwoju interesującego nas zjawiska.

Cel i problematyka badawcza w kontekście przyjętych założeń koncepcyjnych oraz opis procedury badawczej

Na proces rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce miało wpływ wiele czynników, ale na potrzeby tego opracowania skupiono się na uwarunkowaniach polityczno-administracyjnych, instytucjonalnych i edukacyjnych rozwoju teorii i praktyki animacyjnej, za które to umocowanie odpowiedzialną uczyniono politykę kulturalną na szczeblu państwowym i samorządowym. Celem postępowania badawczego było zidentyfikowanie jak największej liczby czynników mieszczących się w każdym z przyjętych uwarunkowań, które ukazywałyby szanse i ograniczenia rozwoju charakteryzowanego podejścia. Przy tak określonym celu i przedmiocie zainteresowań badawczych problem główny proponowanego projektu badawczego zawiera się w pytaniu o najbardziej znaczące uwarunkowania procesu rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku. Tak sformułowany problem główny został zoperacjonalizowany w szeregu problemów szczegółowych odnoszących się do:

- procesu przemian polskiej polityki kulturalnej, ze szczególnym uwzględnieniem okresu transformacji ustrojowej;
- obecności koncepcji demokracji w kulturze i animacji w programowych i strategicznych założeniach polskiej polityki kulturalnej;
- miejsca demokracji w kulturze i animacji w lokalnej polityce kulturalnej;
- instytucjonalnego umocowania animacji w działalności kulturalnej, ze szczególnym uwzględnieniem domów kultury jako modelowej przestrzeni praktykowania animacji;
- zakresu kompetencji zawodowych animatorów społeczno-kulturalnych, zdobywanych w systemie kształcenia i doskonalenia zawodowego.

Obserwacje i bieżąca analiza literatury przedmiotu doprowadziły do sprecyzowania problematyki badawczej, która w następnym etapie została pogłębiona o systematyczne analizy literatury przedmiotu oraz bieżącą analizę raportów dotyczących sektora kultury w Polsce. Na tej podstawie sformułowano następujące hipotezy badawcze:

- Polska polityka kulturalna po 1989 roku nie sprecyzowała spójnej koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej i nie stworzyła ram polityczno-administracyjnych i instytucjonalnych dla rozwoju animacji społeczno-kulturalnej.
- Implementacja przez samorządy braku państwowej koncepcji upowszechnienia animacji jako strategii działalności kulturalnej znacząco ograniczyła stosowanie jej w działalności kulturalnej na poziomie lokalnym.
- Zawód animatora społeczno-kulturalnego/animatora kultury wszedł do katalogu programów kształcenia akademickiego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, ale do czasów obecnych nie odnalazł należytego miejsca w rzeczywistości zawodowej.
- Aktywizowanie i organizowanie społeczności lokalnej, rozwój kapitału społecznego w środowiskach lokalnych, rewitalizacja społeczna zostały przejęte przez animację profesjonalizującą się na gruncie pracy socjalnej, która skutecznie zadbała o prawno-administracyjne, instytucjonalne i edukacyjne umocowanie tej strategii w swoim obszarze.

Tak sformułowane hipotezy zostały poddane weryfikacji w toku podjętych analiz.

W badaniach zastosowano jako metodę wiodącą analizę danych zastanych (*desk research*). To bardzo spopularyzowane podejście w badaniu sektorowych polityk publicznych, z racji dużej ilości informacji, które są obecnie przygotowywane przez różne podmioty w ramach raportowania lub ewaluacji. Materiały o charakterze raportów i diagnoz są bardzo wartościowym i – jak się wydaje – rzetelnym źródłem informacji. Oczywiście mogą wystąpić pewne braki w dostępnych informacjach, ale wielość i różnorodność źródeł powinna skutecznie wyeliminować takie sytuacje. Przyjęta perspektywa badawcza nadaje proponowanym analizom charakter opisowo-wyjaśniający, gdyż wykorzystanie wniosków z analiz danych zastanych, jak i poddanie ponownej analizie tych samych danych, które były wynikiem przeprowadzonych uprzednio przez kogoś badań, dostarczają kontekstu historycznego i pojęciowego (Babbie, 2009, s. 370),

co w nawiązaniu do przyjętej koncepcji teoretyczno-metodologicznej wydaje się istotne i uzasadnione.

W gruntownej i szeroko zakrojonej analizie *desk research* korzysta się z analizy treści, a także z istniejących danych statystycznych, na podstawie których przeprowadza się przekrojowe analizy i porównania danych historycznych. *Desk research* może być metodą wspomagającą lub zasadniczą. W proponowanej procedurze badawczej jest metodą zasadniczą i służy formułowaniu odpowiedzi na postawione pytania badawcze. Kluczowe w tak zaprojektowanych badaniach jest wyszukiwanie informacji według ściśle określonych kategorii badawczych, które zostały scharakteryzowane w poprzednim podrozdziale. Podjęte analizy ukierunkowane były z jednej strony na wyszukiwanie informacji zgodnie z przyjętym schematem, a z drugiej na analizowanie kontekstów, w których dane treści występują. Badania właściwe zostały poprzedzone usystematyzowaniem licznych poprzedzających je obserwacji i spostrzeżeń, gdyż autorka opracowania jest związana teoretycznie, akademicko i praktycznie z działalnością społeczno-kulturalną od niemal 20 lat.

W celu rzetelnego przeprowadzenia planowanych analiz sporządzono początkowo spis źródeł informacji i przeszukano dostępne bazy danych. Następnie rozpoczął się proces gromadzenia źródeł danych. Dobór i selekcja źródeł podyktowane było przyjętymi definicjami operacyjnymi i zakresem podjętych badań. Zebrano bardzo obszerny materiał badawczy⁷ (łącznie przeanalizowano ponad 120 dokumentów) w postaci:

- sprawozdań,
- raportów,
- ekspertyz,
- diagnoz,
- dokumentów strategicznych i programowych,
- aktów prawnych.

Wykorzystane do badań materiały wydają się wiarygodne, gdyż pochodzą z ministerialnych i samorządowych dokumentów programowych i strategicznych, raportów ewaluacyjnych dotyczących działalności kulturalnej przygotowywanych zarówno przez podmioty publiczne, jak i pozapubliczne, diagnoz realizowanych na zlecenie instytucji publicznych oraz dokumentacji projektowej przedsięwzięć społeczno-kulturalnych realizowanych przez różne

⁷ Wszystkie analizowane opracowania wykazane zostały w bibliografii.

podmioty. Okazuje się, że tak wielki zasób raportów opracowanych w Polsce w ostatnich 20 latach, często z wydatnym dofinansowaniem publicznym, jest bardzo skromnym przyczynkiem do debat i dyskusji w gronie zarówno teoretyków, jak i praktyków działalności społeczno-kulturalnej. To materiał, który jest dalece niewykorzystany i sprawia wrażenie sztuki dla sztuki.

Pierwszymi przeanalizowanymi dokumentami były raporty o stanie kultury przygotowane na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku: *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej*; *Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury*; *Raport o edukacji kulturalnej*; *Raport o promocji Polski przez kulturę*. Rzetelnie trzeba ocenić, że były to jedne z najlepszych opracowań pod względem koncepcyjnym i rekomendacyjnym. Za sprawą ministerialnego programu dotacyjnego *Obserwatorium Kultury*, realizowanego od 2009 do 2016 roku przez Narodowe Centrum Kultury, powstało bardzo wiele opracowań o charakterze raportowym, dotyczących niemal wszystkich kwestii mieszczących się w szeroko definiowanym polu kultury. Za jego sprawą zrealizowano kilkaset projektów badawczych, które ukierunkowane były na diagnozowanie i analizę różnych aspektów funkcjonowania sektora kultury. Można powiedzieć, że dzięki wszystkim tym przedsięwzięciom udało się poszerzyć stan wiedzy na temat kultury, jednocześnie jednak nie prowadzono analiz, które pozwoliłyby określić, na ile tworzona w ten sposób wiedza przekłada się na realne działania i zmiany w polityce kulturalnej zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym. Poglębiona analiza tych opracowań prowadzi do konstatacji o ich częstej powierzchowności i niewielkim ładunku eksplanacyjnym, przy jednoczesnej rzetelności badawczej. Obecnie materiały te udostępniane są na stronie internetowej Narodowego Centrum Kultury.

W ramach *Obserwatorium Kultury* (Komusińska i in., 2016, s. 32) podejmowana była różnorodna tematyka. W 2013 roku były to: praktyki kulturalne, uczestnictwo w kulturze; systemy informacyjno-monitorujące działania i zjawiska kulturalne; diagnoza stanu kompetencji kulturalnych jako podstawa projektowania programów dotyczących edukacji kulturalnej i medialnej; oddziaływanie programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; inicjatywy z udziałem grupy 50+ a rozwój kapitału społecznego. W 2014 roku: analiza instytucjonalnych działań dotyczących uczestnictwa dzieci i młodzieży w kulturze (w tym bariery: środowiskowe, geograficzne, prawne itp.); poprawa jakości gromadzenia, analizy i upowszechniania efektów projektów badawczych dotyczących sektora kultury; diagnoza podnoszenia kompetencji kadr sektora kultury; ogólnopolskie badanie środowisk twórczych; oddziaływanie programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; inicjatywy z udziałem

grupy 50+ a rozwój kapitału społecznego. W 2015 roku: badania kondycji sektora sztuk wizualnych, ewaluacja wpływu wyników diagnoz na działania kulturalne w regionie, zmiany w kulturze, dynamika funkcjonowania środowisk twórczych. W 2016 roku: oddolne zjawiska w kulturze, projekty kulturalne realizowane w Polsce o znaczeniu międzynarodowym, sektory kreatywne, polityka kulturalna. Program *Obserwatorium Kultury* uruchomił regionalne i lokalne obserwatoria, które także prowadzą szeroką aktywność badawczą (np. Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku). Obok charakteryzowanego programu warto przywołać także programy *Dom Kultury+* oraz *Bardzo Młoda Kultura*, które także wspierają działalność badawczą. Obok programów mamy także instytucje, które specjalizują się w badaniach, np. Instytut Spraw Publicznych w Warszawie, Małopolski Instytut Kultury w Krakowie, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową w Gdańsku. Aktywne badawczo są także uczelnie wyższe, fundacje, np. Fundacja Res Publica, oraz stowarzyszenia, np. Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”. Wiele opracowań zostało przygotowanych przez samorządy lokalne, np. przy staraniu się polskich miast o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016.

Analiza zgromadzonych na tej drodze materiałów miała służyć uchwyceniu polityczno-administracyjnego, instytucjonalnego oraz edukacyjnego umocowania procesu profesjonalizacji i rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Wyznacznikiem uwarunkowania polityczno-administracyjnego (strukturalnego) stała się obecność demokracji w kulturze jako funkcji reprezentowanej w państwowej i samorządowej polityce kulturalnej. Obszarem poszukiwań tej kategorii były głównie dokumenty strategiczne i programowe oraz akty prawne. Za wsparcie instytucjonalne uznano instytucję domu kultury praktykującą lub tworzącą sprzyjające warunki do podejmowania inicjatyw z zakresu animacji społeczno-kulturalnej. Materiałem badawczym wykorzystanym do tak określonych analiz były głównie raporty oraz sprawozdania projektowe. Wyznacznikiem umocowania edukacyjnego stał się system kształcenia animatorów, ze szczególnym uwzględnieniem kształcenia akademickiego. Pojęciami operacyjnymi były tu wiedza, umiejętności i kompetencje społeczne projektowane na kierunkach i specjalnościach kształcących animatorów. Materiałem badawczym stały się głównie programy kształcenia, sylwetki absolwentów oraz opracowania o charakterze raportowym.

Głównym założeniem badań było odkrycie i opisanie związków pomiędzy kolejnymi etapami rozwoju polskiej polityki kulturalnej po roku 1989 roku a procesem rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Animator kultury/animator społeczno-kulturalny to zawód, bo wymaga odpowiedniego wykształcenia,

wiedzy i stosownej praktyki, a także zaangażowania i pasji. Mając na uwadze optymalizację przyjętego projektu badawczego (zrealizować postawiony sobie cel naukowy rzetelnie i wiarygodnie oraz efektywnie, czyli w jak najkrótszym czasie i jak najmniejszym kosztem), dobór metody badawczej wydaje się słuszny. Świadczy o tym także szeroka dostępność materiałów, nie tylko krajowych, ale i międzynarodowych, np. raporty Unii Europejskiej czy UNESCO.

III. Transformacja systemowa a rozwój animacji społeczno-kulturalnej w Polsce

1. Przemiany w polskiej polityce kulturalnej okresu powojennego

Sektor kultury i polityka kulturalna państwa w okresie PRL

Jeśli podejmuje się analizy obejmujące ewolucję polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku w perspektywie badawczej „ścieżki zależności”, konieczna wydaje się chociażby skromna charakterystyka sektora kultury w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. To bardzo istotny zasób historyczny, wnoszący wiedzę, bez której zrozumienie transformacyjnych ograniczeń i trudności byłoby wręcz niemożliwe. Większość zmian i przekształceń wprowadzanych po upadku komunizmu była ściśle uzależniona od tego, co stanowiło sytuację zastaną po wcześniejszym okresie, zarówno w wymiarze gospodarczym, społecznym, jak i kulturowym.

W państwach socjalistycznych polityka kulturalna służyła kształtowaniu społecznej świadomości zgodnie z założeniami ustrojowymi, ale w pierwszym okresie powojennym skupiono się głównie na odbudowie kraju i społeczeństwa zniszczonego przez działania wojenne. Za początek myślenia o polityce kulturalnej państwa uznaje się lata 1947–1948 i wdrażanie w życie założeń Manifestu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego. Postulatem PKWN było podnoszenie kultury narodowej poprzez budowę szkół, uniwersytetów, domów ludowych, bibliotek oraz państwowe wsparcie świata nauki i sztuki (Skrzypiec, 1985, s. 37). Cele te stanowiły podstawę nakreślenia pierwszych kierunków powojennej polityki kulturalnej państwa, do których zaliczono: odbudowę powojennych zniszczeń w materialnej i ludzkiej sferze kultury, walkę z analfabetyzmem, demokratyzację kultury, pozyskanie inteligencji dla budowania nowego systemu politycznego, sprawowanie funkcji mecenasa wobec

twórczości artystycznej. Ważną kwestią było także tworzenie warunków do rozwoju kulturalnego na Ziemiach Odzyskanych. Dokumentem regulującym działalność kulturalną w tym okresie był dekret PKWN z dnia 15 września 1944 roku o zakresie działania i organizacji resortu Kultury i Sztuki. Okres ten to czas kurtuazyjnego traktowania twórców i inteligencji, zasadniczo nieufnej wobec przemian ustrojowych, ale potrzebnej władzy politycznej dla realizacji wyższych celów (Ligarski, 2014, s. 52).

Wraz z umacnianiem się władzy ludowej priorytety polityki kulturalnej przesunęły się w kierunku wykorzystywania tej sfery do celów ideologiczno-politycznych. Kultura stała się ważnym elementem w budowaniu ustroju socjalistycznego w Polsce i została poddana planowaniu i kontroli państwowej. Okres 1949–1956 był naznaczony licznymi represjami, czystkami i szykanowaniem osób w najmniejszym chociażby stopniu sprzeciwiających się zmianom, jakie dokonywały się w naszym kraju. Obowiązującą w tym okresie ideą twórczą był realizm socjalistyczny. Prowadzono scentralizowaną politykę kulturalną w całości podporządkowaną rozbudowanemu aparatowi administracyjnemu. Okres ten to wzmożona sowietyzacja kultury. Właściwie dopiero pod jego koniec pojawiły się pierwsze nieśmiałe próby krytycznej oceny dotychczasowej zdogmatyzowanej działalności w sferze kultury, ale na zasadnicze zmiany nie można było liczyć.

Kolejny okres naznaczony był początkowym osłabieniem napięć społeczno-politycznych, co przyczyniło się do rozluźnienia więzi ideologicznych opasujących sferę kultury i zerwania z drobiazgowym ingerowaniem w te kwestie administracji państwowej i aparatu partyjnego. III Zjazd PZPR (Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej), który odbył się w marcu 1959 roku, uznał, że „rewolucja kulturalna jest niezbędnym elementem rewolucji idei socjalistycznej”, i opowiedział się za państwowym wsparciem materialnym twórczości przy jednoczesnej deklaracji prawa twórców do swobody poszukiwań artystycznych, z wyraźnym wskazaniem na socjalistyczne ideały. Po krótkiej odwilży polityka władz wobec twórców szybko wróciła na dawne tory i została podporządkowana ideologicznym dogmatom. Kreatorem polityki kulturalnej w kraju było kierownictwo PZPR: Biuro Polityczne, Sekretariat oraz Wydział Kultury Komitetu Centralnego. Członkowie Biura Politycznego wskazywali, które osoby są predestynowane do wdrażania polityki partii w czyn.

W czasie od października 1956 do grudnia 1970 roku kierownicza rola partii miała ograniczać się do wpływania na postawę ideową twórcy i działacza kulturalnego, ale w rzeczywistości partia sprawowała całkowitą kontrolę nad interesującą nas sferą poprzez rozbudowany system agentury rozpracowującej

środowiska artystyczne (Ligarski, 2014, s. 60–62). Z pozytywnych przemian zauważyć należy powolną decentralizację działalności kulturalnej w odniesieniu do wielu instytucji tego sektora, co wpłynęło na „zaktywizowanie ruchu kulturalnego w terenie”. Okres ten przyniósł także znaczny rozwój sieci instytucji kultury, zwłaszcza domów kultury i klubów. Zintensyfikował się amatorski ruch artystyczny i uczestnictwo w kulturze. Polityka kulturalna państwa stała niezmiennie na straży poprawności politycznej zarówno twórców, jak i dzieł artystycznych, eliminując wszelkie przejawy działalności niezgodnej z ideologią komunistyczną.

16 lutego 1961 roku uchwalona została Ustawa o zakresie działania Ministra Kultury i Sztuki (Dz.U. z 1961 r. Nr 10, poz. 53). Nie przyznała mu ona jednak dostatecznych uprawnień do samodzielnego sterowania polityką kulturalną państwa. Ustawa usytuowała ministerstwo w tzw. grupie ministerstw gałęziowych, a nie funkcjonalnych, co zasadniczo ukształtowało jego pozycję i możliwości decyzyjne (Strąk, 1984, s. 21–25). Słaba pozycja ministerstwa przez kolejne lata przekładała się na jego ograniczone możliwości decyzyjne. Wprawdzie funkcjonowały przy Ministrze Kultury i Sztuki liczne ciała doradcze i opiniotwórcze, ale ich kompetencje wyznaczone były w sposób szeroki i ogólnikowy. W praktyce opinia tych ciał była wysłuchiwana, ale tylko w pojedynczych sytuacjach brana pod rozwagę przy podejmowaniu decyzji. Struktura ministerstwa także niosła za sobą pewne ograniczenia, ponieważ najbardziej decyzyjnymi departamentami były te, które nie zajmowały się działalnością merytoryczną czy artystyczną, ale były odpowiedzialne za organizację ministerstwa i kwestie finansowo-kadrowe.

Okres od grudnia 1970 roku do sierpnia roku 1980 to czas wszechobecnej propagandy sukcesu, także w sferze kultury. W różnorodnych dokumentach pomijano uwarunkowania działalności kulturalnej i jej trudności, eksponując jednocześnie sukcesy i perspektywy szybkiego rozwoju. Na VI Zjeździe PZPR uznano zasadę jedności polityki, ekonomiki i kultury. Potwierdzono wysoką rangę twórczości artystycznej, ale tylko tej podporządkowanej życiu „ludzi pracy”. W 1973 roku powstał pierwszy kompleksowy dokument planistyczny dotyczący kultury: *Prognoza rozwoju kultury polskiej do r. 1990*, który przewidywał intensywny rozwój życia kulturalnego zgodnie z teorią marksistowskiego rozwoju społeczeństwa. Treść dokumentu dotyczyła „czynników rozwoju kultury, głównych problemów twórczości i uczestnictwa w kulturze oraz rozwoju stosunków kulturalnych z zagranicą, a także przemian systemu sterowania kulturą” (Skrzypiec, 1985, s. 137). Dokument ten utrzymywał scentralizowany model zarządzania kulturą, w którym stolica zajmuje najwyższe

miejsce decyzyjne. Nie zmieniła tego zasadniczo reforma administracyjna kraju z 1975 roku, na mocy której zlikwidowano powiaty i utworzono 32 nowe województwa. Na ich poziomie funkcjonowały instytucje wojewódzkie nadające kierunek działalności kulturalnej w terenie, ale uzależnione były całkowicie od instytucji centralnych. Dorobkiem tego okresu jest stworzenie sieci gminnych ośrodków kultury oraz licznych zakładowo-związkowych placówek kulturalnych. Początek lat siedemdziesiątych to lekkie rozluźnienie rygoru programowego podporządkowanego ideologii państwowej. Zaowocowało to znaczącymi wydarzeniami teatralnymi (inscenizacja *Dziadów* dokonana przez Konrada Swinarskiego) czy znakomitymi dziełami filmowymi wpisującymi się w nurt kina moralnego niepokoju (*Człowiek z marmuru* w reżyserii Andrzeja Wajdy, *Barwy ochronne* w reżyserii Krzysztofa Zanussiego, *Amator* w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego).

Politykę kulturalną tego okresu uznać można za dalece niekonsekwentną. Widoczny był silny rozdzźwięk pomiędzy treścią dokumentów i sprawozdań wpisujących się w propagandę sukcesu a rzeczywistymi działaniami. Dysfunkcyjność systemu zasadzała się na zbyt małych środkach przeznaczanych na rozwój kultury w stosunku do zapotrzebowania społecznego. Inwestowano głównie w mass media oraz prestiżowe instytucje i wydarzenia. Działalność kulturalna na poziomie gminy czy województwa nie była traktowana jako priorytetowa.

Polityka kulturalna w okresie przełomu lat osiemdziesiątych

Kolejny okres bardzo ważny dla rozwoju kultury w naszym kraju to burzliwe lata osiemdziesiąte. Porozumienia sierpniowe, wprowadzenie stanu wojennego, kryzys gospodarczy i niepokoje społeczne miały zasadniczy wpływ na politykę kulturalną w tym czasie. Utrzymywanie kierunków przyjętych w poprzedniej dekadzie było niemożliwe. Społeczeństwo nie było już bowiem tak podatne na oddziaływanie propagandy politycznej jak w poprzednich okresach. W sferze kultury pojawiały się coraz częściej hasła jej uspołecznienia i przywrócenia decyzyjności co do treści przez nią podejmowanych twórcom, a nie cenzorom. Entuzjazm społeczny związany z powstaniem i działalnością Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność” nie został umniejszony nawet przez wprowadzenie stanu wojennego. Na fali tych wzniosłych emocji powstawały liczne niezależne od państwa inicjatywy społeczno-kulturalne, bardzo często związane z Kościołem katolickim. Coraz bardziej widoczna w środowisku kultury stawała się opozycja, zarówno wśród twórców

różnych dziedzin sztuki, jak i wśród organizatorów, próbująca uniezależnić działalność kulturalną od ideologii komunistycznej. Udało się nawet zrealizować kilka przedsięwzięć odcinających się od państwowej polityki kulturalnej, np. powołanie Niezależnej Oficyny Wydawniczej Nowa przy Związku Literatów Polskich czy realizacja i upowszechnianie filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza*. Przed grudniem 1981 roku pojawiło się wiele ciekawych lokalnych inicjatyw kulturalnych, wspieranych przez Duszpasterstwa Akademickie i Kluby Inteligencji Katolickiej. Nie odbyło się to bez podziałów politycznych w środowiskach twórczych i czasami ostrych sporów czy polemik reprezentantów odmiennych stanowisk. Kręgi przychylne władzy popularyzowały tezę o wykorzystywaniu przez opozycję kultury jako instrumentu manipulacji politycznej, atakując wszelkie przejawy twórczości artystycznej niezgodne z ideologią socjalistyczną (Wojtasik, 1983). Formalnie okres ten podzielić można na trzy podokresy: lata 1980–1983 – czas eksplozji ruchu „Solidarność” i czas stanu wojennego; lata 1983–1985 – czas licznych prób podtrzymania socjalistycznego ładu; lata 1986–1990 – powolny rozpad socjalistycznych struktur państwowych wraz z obradami Okrągłego Stołu i pierwszymi wolnymi wyborami parlamentarnymi oraz utworzeniem pierwszego niekomunistycznego rządu w Polsce.

Lata osiemdziesiąte XX wieku to potężny kryzys gospodarczy oraz społeczno-polityczny w naszym kraju. To także bardzo trudny czas w kontekście dostępu do kultury i uczestnictwa w niej. Doświadczany kryzys ekonomiczny znacząco odbił się na warunkach materialnych i funkcjonowaniu wielu instytucji kultury. Na wymienione kryzysy nałożyły się podziały w środowiskach twórczych oraz regres wielu dziedzin artystycznych. W tej sytuacji nawet władze polityczne zaczęły ujawniać pogląd, że dalszy rozwój kraju bez głębokich przemian społeczno-gospodarczych jest niemożliwy. Na IX Nadzwyczajnym Zjeździe PZPR, który odbył się w lipcu 1981 roku, zainicjowano utworzenie Narodowej Rady Kultury jako płaszczyzny porozumienia pomiędzy władzą a środowiskami twórczymi. Było to jedno z działań, które miało pozorować „dobrą wolę współpracy” władzy państwowej z osobami zawodowo związanymi z sektorem kultury. Dopiero 4 maja 1982 roku uchwalona została Ustawa o Narodowej Radzie Kultury oraz o Funduszu Rozwoju Kultury (Dz.U. z 1982 r. Nr 14, poz 111). Rada miała być formą partnerstwa pomiędzy mecenatem państwowym i społecznym. Miała pełnić funkcje doradcze i opiniotwórcze dla Rady Ministrów, szczególnie przy konstruowaniu kierunków polityki kulturalnej państwa. Miała rangę instytucji ponadresortowej. Pierwszym przewodniczącym Rady został profesor Bogdan Suchodolski. Drugim ciałem powołanym na mocy ustawy był Fundusz Rozwoju Kultury, którego głównym zadaniem

było uporządkowanie źródeł i zasad finansowania sfery kultury w dobie kryzysu gospodarczego. Pośród propozycji Funduszu znalazł się zapis o konieczności ponoszenia części kosztów związanych z działalnością kulturalną przez fundusze będące w zasobach województw, miast i gmin, a nie jak dotychczas wyłącznie przez organy centralne. W tym samym czasie, 4 maja 1982 roku, uchwalono Ustawę o urzędzie Ministra Kultury i Sztuki (Dz.U. z 1982 r. Nr 14, poz. 112), która przekazywała ministrowi kompetencje w zakresie określania kierunków prowadzenia polityki kulturalnej i sposobów jej realizacji. Nakazywała ona także, by realizacja tych założeń odbywała się przy współudziale społecznych przedstawicieli środowisk twórczych, stowarzyszeń kulturalnych i organizacji społecznych. Zapis taki miał wychodzić naprzeciw postulatom uspołeczniania polityki kulturalnej państwa. Pewnym wyrazem nowych zasad było powołanie przy ministrze kultury i sztuki – Rady Domów Kultury, Rady do spraw Regionalnych Towarzystw Kultury, Rady Programowej Amatorskiego Ruchu Artystycznego. W 1983 roku zapisy ustawy zostały dookreślone na mocy Rozporządzenia Rady Ministrów w sprawie szczegółowego zakresu i trybu działania Ministra Kultury i Sztuki (Dz.U. z 1983 r. Nr 32, poz. 150).

Wszystkie te regulacje były pokłosiem prac nad reformą gospodarczą państwa (Strąk, 1984). W czerwcu 1981 roku powstał XIII Zespół ds. Reformy Gospodarczej, którego zadaniem było wypracowanie nowych zasad funkcjonowania usług społecznych. Jeden z podzespołów odpowiedzialny był za sektor kultury – podejmowano tematykę reformy w kulturze, jak i w poszczególnych jej dziedzinach (kinematografia, teatr, muzea, wydawnictwa, domy kultury, instytucje muzyczne). Na podstawie wniosków z prac podzespołu powstać miały podstawy prawne uspołecznienia polityki kulturalnej, umocnienia pozycji ministra kultury i sztuki oraz wprowadzenia nowych sposobów finansowania instytucji kultury. Działania te nie zostały jednak w pełni ukończone, głównie ze względu na opieszałość władz politycznych i fragmentaryczne zainteresowanie sprawami kultury Biura Pełnomocnika ds. Reformy (Strąk, 1984, s. 111).

Druga połowa lat osiemdziesiątych to okres wprowadzania wielu reform w sektorze kultury, wynikających z przebudowy podstaw prawnych funkcjonowania tej sfery. Obok wcześniej wymienionych ustaw uchwalona została także Ustawa o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury z dnia 26 kwietnia 1984 roku (Dz.U. z 1984 r. Nr 26, poz. 129), którą można określić jako pierwszy dokument prawny w kompleksowy sposób regulujący działalność kulturalną w Polsce. Kultura stała się także znaczącym elementem *Narodowego Planu Społeczno-Gospodarczego na lata 1986–1990*. Ministerstwo Kultury i Sztuki stworzyło *Program rozwoju*

kultury do roku 2000, zbudowany głównie z postulatów i tez, z pominięciem rozwiązań wdrożeniowych, oraz nieadekwatny do zmieniających się warunków społeczno-politycznych. Analiza powyższych dokumentów planistycznych wykazywała wzajemną nieprzystawalność celów (Strąk, 1989, s. 82). Polityka społeczno-gospodarcza rozmięła się z programami rozwoju kultury, które stawały się drugorzędne w stosunku do celów gospodarczych.

Znaczącym wydarzeniem charakteryzowanego okresu był rozpoczęty 11 grudnia 1981 roku Kongres Kultury Polskiej. Niestety został on przerwany wprowadzeniem stanu wojennego. Mógł stanowić początek zasadniczych zmian w polskiej polityce kulturalnej z uwagi na to, że pośród osób zaproszonych na obrady po raz pierwszy pojawili się przedstawiciele opozycji i emigracji politycznej oraz twórcy niezależni. Po raz pierwszy oficjalnie zaprezentowano stanowisko dotyczące zniesienia cenzury politycznej i stworzenia możliwości upowszechniania dzieł prezentujących różne poglądy ideologiczne. Z początkiem 1989 roku Stowarzyszenie PAX ogłosiło uchwałę w sprawie kultury i uczestnictwa kulturalnego. Była to inicjatywa Niezależnego Forum Kultury pt. *Karta Kultury Polskiej* (Adamski, 1989, s. 115–118), przywołująca podstawowe wolności i prawa, które powinny obowiązywać we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej demokratycznego państwa.

Początki transformacji ustrojowej i jej konsekwencje dla sektora kultury

Rok 1989 przyniósł w kraju zasadnicze zmiany ustrojowe, w trakcie których sprawy kultury zeszły na dalszy plan. Zabrakło w czasie obrad Okrągłego Stołu podstolika do spraw kultury. Wybory z 4 i 18 czerwca 1989 roku spowodowały zasadnicze zmiany polityczne w kraju. W sierpniu powołano nowy, w części niekomunistyczny rząd z Tadeuszem Mazowieckim na czele, a resort kultury objęła Izabella Cywińska. Przemiany w sferze kultury były ściśle powiązane z transformacją w dziedzinie ustroju, administracji państwa, gospodarki, a w późniejszym okresie z dostosowywaniem się do standardów Unii Europejskiej.

W okres transformacji polityka kulturalna weszła obciążona negatywną konotacją związaną z brakiem wolności słowa, centralizacją i monopolem państwa. W związku z tym próbowano ograniczać używanie tego określenia, a minister kultury ogłosiła nawet „koniec polityki kulturalnej”. Zastanawiano się wtedy zupełnie poważnie, czy coś takiego jak ministerstwo kultury w ogóle powinno istnieć w cywilizowanym kraju. Po latach dominacji państwa uważano bowiem, że jego oddziaływanie na sektor kultury powinno być zminimalizowane.

Oczywiście nie chodziło o całkowite wycofanie się państwa z roli mecenasa kultury, ale jak mówiła sama minister:

wychowana w PRL-u, byłam zrażona do pojęcia „polityka kulturalna”. Uciekając od negatywnych skojarzeń związanych z tym terminem za komuny, powiedziałam kiedyś, że polityka kulturalna mnie nie interesuje. Odebrane to zostało fatalnie, bo ludzie myśleli, że będę zamykać, jak leci. Po pierwsze, chodziło o odejście od narzucania czegośkolwiek komukolwiek, o zlikwidowanie fasadowości socjalistycznej, mocno obecnej w polskim życiu kulturalnym, oraz o stworzenie przekonania, że kto zamawia melodię, ten płaci skrzypkowi, czyli że kultura musi korespondować ze zdrowymi zasadami rynku. Preferowałam takie rozumowanie, że skoro nie ma pieniędzy, to trzeba szczególny nacisk położyć na rzeczy najcenniejsze, na kulturę najwyższą, ale wyselekcjonowaną (mogącą nas reprezentować w świecie), i na kulturę popularną, doceniając jej wagę w kształtowaniu demokratycznego społeczeństwa (Gierat-Bieroń, 2009, s. 24–25).

Słowa Izabelli Cywińskiej wywołały wiele polemik i kontrowersji, gdyż wiara w jedyną słuszną drogę, którą wyznaczały demokracja i wolny rynek, nie mogła zastąpić całościowej koncepcji polityki kulturalnej państwa. Do dziś pojawiają się głosy, że w jakimś sensie kultura w Polsce płaci za ówczesne decyzje marginalizacją zarówno w wymiarze symbolicznym, jak i finansowym.

Nie ulega jednak wątpliwości, że ówczesne zmiany ustrojowe były decyzjami bez precedensu, podejmowanymi często w pośpiechu, w poczuciu ogromnej presji i odpowiedzialności. Polityka kulturalna chciała podjąć próbę scalenia kultury podziemia, kultury PRL i kultury emigracyjnej, co z założenia było zamierzeniem wręcz niewykonalnym. Po pierwszym okresie poddania polityki kulturalnej wzorom neoliberalnego thatcheryzmu (najlepsza polityka to jej brak) i po pierwszych doświadczeniach związanych z decentralizacją w sektorze kultury (oddanie kultury samorządom) minister Izabella Cywińska próbowała przeformułować kierunek polskiej polityki kulturalnej w stronę modelu francuskiego, zakładającego silniejszą centralizację.

Największym jednak problemem były ogromne niedobory finansowe, które dotykały wszystkie resorty. Powszechny brak publicznych środków finansowych wymuszał niepopularne społecznie decyzje i rozwiązania. Dotychczasowe preferencje dotyczące podziałów środków budżetowych zostały całkowicie zaburzone na skutek masowego bezrobocia. Ograniczenie dofinansowania sektora kultury ze środków budżetowych było także związane z Raportem Banku Światowego z 1989 roku, poświęconym kierunkom i sposobom dystrybucji

budżetowych środków finansowych, w którym postulowano zmniejszenie dotacji na kulturę. Sugestie takie związane były z faktem, iż konsumpcja dóbr i usług związanych z kulturą była pozytywnie skorelowana z dochodami konsumentów. Zdaniem autorów raportu dotacje dla kultury przyczyniałyby się do wspierania gospodarstw domowych o wysokich dochodach, co pogłębiałoby nierówności społeczne w miejsce ich niwelowania (Ilczuk, Wieczorek, 1999, s. 189). Od 1991 roku udział wydatków budżetowych na kulturę rokrocznie się zmniejszał. Na skutek ograniczania nakładów finansowych zlikwidowano wiele zespołów artystycznych i małych instytucji kultury, zwłaszcza w środowiskach wiejskich: klubów, punktów bibliotecznych, ośrodków kultury, ognisk artystycznych. We wrześniu 1990 roku w Ministerstwie Kultury i Sztuki przygotowano na posiedzenie Rady Ministrów materiał pod nazwą *Kultura w okresie przejściowym*, w którym jako naczelne zadanie polityki kulturalnej państwa przyjęto ochronę praw obywateli do swobodnej twórczości i niezależnego wyboru form uczestnictwa. Decyzją z zakresu polityki kulturalnej była także likwidacja w 1990 roku Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk.

Pierwszy okres transformacji ustrojowej w kulturze przebiegał bardzo burzliwie. Następowало zbyt szybkie wycofywanie się mecenatu państwowego przy bardzo słabo rozwiniętych lub wręcz nieistniejących nowych strukturach wspierania kultury. Instytucje kultury nie umiały radzić sobie z mechanizmami rynkowymi, co doprowadzało do ich zadłużania się, ograniczania decyzji programowych czy wręcz likwidacji. Zaobserwowano znaczący spadek uczestnictwa w kulturze zinstytucjonalizowanej, ale nie był to prawdopodobnie skutek transformacji, gdyż procesy wycofywania się z instytucjonalnych form uczestnictwa w kulturze zachodziły już w latach osiemdziesiątych (Grabowska, 1992, s. 6). Zjawisko to nie było więc pokłosiem kryzysu państwa realnego socjalizmu, ale po części efektem przemian cywilizacyjnych zachodzących w całej Europie.

W obliczu wielu nowych trudności, jak i niewystarczającego tempa zmian transformacyjnych w interesującym nas sektorze entuzjazm pierwszego okresu ustępował rozgoryczeniu i frustracji. Jacek Purchla (2005, s. 9–13), charakteryzując pierwszy okres przemian, akcentuje brak zasadniczych zmian w systemie finansowania i zarządzania kulturą (wręcz uporczywe trwanie w ramach ekonomii nakazowo-rozdzielczej państwa socjalistycznego) oraz brak klarownej polityki kulturalnej, który doprowadził do wielu nieporozumień w pojmowaniu i realizowaniu zadań przez instytucje kultury i ochrony dziedzictwa. Nie nastąpiło to, na co środowisko związane z kulturą najbardziej liczyło – że „odpaństwowienie” kultury przejdzie w jej „upublicznienie”. Z całą mocą ujawnił

się bowiem brak gotowości społeczeństwa do podejmowania nowych zadań wyznaczanych przez społeczeństwo obywatelskie.

Niemal od początku wejścia w okres transformacji ustrojowej toczyły się dyskusje nad kształtem Ministerstwa Kultury i Sztuki, nad zakresem jego kompetencji i zadań. Ograniczając jego funkcje do minimum, zachowano w jego gestii zarząd nad narodowymi instytucjami kultury oraz instytucjami edukacji artystycznej. Zmienił się kształt organizacyjny ministerstwa. Zlikwidowano dotychczasowe departamenty branżowe, a na ich miejsce utworzono Departament Działalności Kulturalnej i Departament ds. Uczestnictwa w Kulturze oraz powołano pełnomocników. Początkowa struktura ministerstwa nie przetrwała długo. Reorganizacje strukturalne podejmowane były w nim permanentnie (Krzysztofek, 1999, s. 273–275). Środowiska twórców kultury i działaczy społeczno-kulturalnych były rozczarowane nową pozycją ministerstwa i prezentowały wobec niego różnorodne stanowiska: od podważania potrzeby istnienia resortu kultury po żarliwą obronę państwowej wizji odpowiedzialności za kulturę.

Możliwość swobodnego przepływu różnorodnych idei i treści nie była już ograniczona cenzurą, ale względami ekonomicznymi. Artyści pozbawieni dystrybutora swoich wytworów, jakim było państwo, znaleźli się w sytuacji bezpośredniej konfrontacji z odbiorcą. Rozbudowana, celem realizacji ideologicznych celów, sieć instytucji upowszechniania kultury stanowiła zbyt duże obciążenie dla finansów publicznych i musiała zostać zredukowana. W wyniku owej selekcji upadły instytucje, które nie stanowiły wartości dla swoich odbiorców, oraz te, które nie umiały szybko dostosować się do wymogów gospodarki rynkowej (Jawłowska, 1993, s. 194–195). Generalnie urynkowienie kultury było bardzo ryzykownym przedsięwzięciem z uwagi na niski status ekonomiczny społeczeństwa tego okresu. Być może zmiany mogły zostać zaprojektowane w sposób bardziej wyważony, ale powszechny brak doświadczenia w realizacji tak wielkich przekształceń niósł za sobą ryzyko niejednokrotnie błędnych i nietrafnych decyzji. Pozytywnym aspektem nowej sytuacji było znaczne różnicowanie i uatrakcyjnienie oferty wielu instytucji kultury.

Badania przeprowadzone w 1992 roku przez Instytut Kultury i Ośrodek Badania Opinii Publicznej ukazały opinie społeczeństwa na temat zmian, jakie w ostatnich latach zaszły w kulturze. Najczęściej wymienianym przez badanych kierunkiem zmian w kulturze była jej demokratyzacja (brak cenzury, wolność wyboru). Na kolejnym miejscu pojawiła się ekonomizacja uczestnictwa w kulturze, za które trzeba płacić, podczas gdy możliwości finansowe społeczeństwa były ograniczone. Trzecia znacząca tendencja przemian to dominacja kiczu

w ofercie kulturalnej. Następny zaobserwowany kurs przeobrażeń to likwidacja instytucjonalnie organizowanej edukacji kulturalnej („zakłady pracy nie oferują biletów do teatru”). Ostatnim wyraźnie dostrzeganym przez badanych kierunkiem zmian w kulturze była dekompozycja kanonu narodowego (zapominamy dzieła polskich klasyków, bo jesteśmy „zasypywani” produkcjami zagranicznymi) (Szewczyk, 1992, s. 221–222). Na podstawie tychże badań określono kilkanaście orientacji, które współokreślały uczestnictwo w kulturze społeczeństwa u progu transformacji:

- widowiskowo-artystyczna – uczęszczanie do instytucji kultury;
- czytelnicza – częstotliwość czytania książek, czasopism i prasy codziennej;
- artystyczno-amatorsko-specjalistyczna – przynależność do amatorskich grup artystycznych lub ruchu hobbystycznego;
- utylitarno-domowa – praca hobbystyczna w domu;
- rekreacyjno-aktywna – aktywne formy spędzania czasu wolnego;
- inwestowanie w następców – bywanie z dziećmi;
- towarzyska;
- kolekcjonowanie trofeów;
- nastawienie na relaks;
- korzystanie z lokalnych instytucji kultury – bywanie w domu kultury;
- kibicowanie;
- korzystanie z mediów.

Wykaz ten nie ujawnił jakichś szczególnych przemian w uczestnictwie w kulturze w porównaniu do badań przeprowadzanych w końcu lat osiemdziesiątych, ale stanowił materiał porównawczy do kolejnych analiz z tego zakresu. Po pierwszym okresie burzliwego urynkowienia nastąpił czas takich decyzji resortu kultury, które miały chronić kulturę przed rynkiem, zamiast budować rynek dla kultury (Purchla, 2005, s. 12). Doprowadziło to do zasadniczej marginalizacji sektora kultury, który został na rynku zdominowany przez sektor rozrywki i mediów elektronicznych.

Polityka kulturalna w latach dziewięćdziesiątych

Lata dziewięćdziesiąte były czasem przejścia. Jadwiga Staniszkis (2001, s. 249) w swojej książce *Postkomunizm* uznaje, że był to okres bardzo silnego oddziaływania poprzedniego systemu poprzez dziedzictwo instytucjonalne, polityczne i społeczne. Istnieją przesłanki, że z tego „dziedzictwa” nie wyzwoliliśmy się

do dnia dzisiejszego, ale z początkiem XXI wielu nadzieje na odcięcie się od poprzedniego okresu były bardzo rozbudzone. Był to także czas stabilizowania się i instytucjonalizowania się kultury na nowo – przez instytucje, regionalizację, samorządność. Napływały nowe idee lub następowała rewizja starych, pojawiały się innowacyjne kierunki w działalności artystycznej (Bakula, 2007, s. 177–178).

Okres lat dziewięćdziesiątych w przemianach polskiego sektora kultury można podzielić na kilka etapów. Pierwszy to lata 1989–1991. W tym początkowym okresie podjęto wiele zasadniczych decyzji przekształcających, ze świadomym pozostawieniem w gestii państwa najważniejszych instytucji o znaczeniu narodowym. Przeprowadzono także udaną prywatyzację sektora książki i rynku muzycznego (Purchla, 2005, s. 12). W 1991 roku uchwalono pierwszy po okresie PRL akt prawny dotyczący działalności kulturalnej: Ustawę o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 1991 r. Nr 114, poz. 493). Ustawa dopuściła możliwość prowadzenia działalności kulturalnej przez różne podmioty: osoby fizyczne, prawne oraz podmioty nieposiadające osobowości prawnej, a także dawała możliwość ubiegania się przez nie o budżetowe środki finansowe na realizację takich zadań państwowych. Ten początkowy okres był bardzo trudny dla sektora kultury z uwagi na poważny kryzys finansów publicznych, który wobec innych ważniejszych kwestii społecznych zmarginalizował ten obszar w ubieganiu się o fundusze.

W 1989 roku, 7 kwietnia, uchwalone zostało także Prawo o stowarzyszeniach (Dz.U. z 1989 r. Nr 20, poz. 104), które miało na celu stworzenie warunków do pełnej realizacji konstytucyjnej wolności zrzeszania się – zgodnie z Powszechną Deklaracją Praw Człowieka i Międzynarodowym Paktem Praw Obywatelskich i Politycznych. Prawo o stowarzyszeniach miało także dać obywatelom równe prawa, jeśli chodzi o czynne uczestniczenie w życiu publicznym, wyrażanie zróżnicowanych poglądów oraz realizację indywidualnych zainteresowań, uwzględniało także tradycje i powszechnie uznawany dorobek ruchu stowarzyszeniowego. Ustawa regulowała podstawowe zasady i reguły tworzenia i prowadzenia działalności przez stowarzyszenia, czyli organizacje społeczne o określonych w przedmiotowej ustawie cechach.

Kolejny okres, czyli lata 1991–1993, to czas decentralizacji instytucji kultury w związku z reformą samorządową. Przyjęcie ustawy o samorządzie gminnym w pierwszym etapie reformy administracyjnej kraju było jednym z najważniejszych momentów dla tworzenia nowego kształtu polityki kulturalnej w tym okresie. Gminy przejęły większość placówek upowszechniania kultury: biblioteki, domy i ośrodki kultury, świetlice i kluby, niektóre muzea. Reforma

samorządowa była niezwykle ważną decyzją, ale niestety przeprowadzona została zbyt pośpiesznie i była obarczona wieloma błędami skutkującymi ciągiem nieporozumień pomiędzy władzami centralnymi a samorządowymi.

Rok 1993 przyniósł pewną zmianę w sposobie myślenia o polityce kulturalnej państwa za sprawą ministerialnego dokumentu przyjętego przez rząd pt. *Polityka kulturalna państwa. Założenia*. Wyraźnie w nim zaakcentowano, że państwo nie chce zrezygnować z wpływania na życie kulturalne i uczestnictwo w kulturze obywateli, ale chce prowadzić takie działania, które sprzyjać będą demokratyzacji życia społecznego wraz ze wspieraniem instytucji kultury w funkcjonowaniu opartym na zasadach rynkowych. Termin „polityka kulturalna” jest aktualny, „dopóki państwo nie wyrzeka się wpływu na życie kulturalne i uczestnictwo w kulturze społeczeństwa, a także dopóki kultura uznawana jest za niezbywalny składnik tożsamości narodowej” (MKiS, 1993, s. 3). W dokumencie ostrożnie odnoszono się do koncepcji pełnej komercjalizacji kultury. Jako priorytetowe dla sektora kultury uznano: decentralizację zarządzania i finansowania kultury, wspieranie pozapaństwowych przejawów działalności kulturalnej wraz z nakłanianiem społeczeństwa do ofiarności na jej rzecz (ulgi fiskalne), wyłonienie instytucji i wydarzeń o narodowym znaczeniu finansowanych bezpośrednio z budżetu państwa i podległych ministrowi, ochronę dziedzictwa narodowego oraz wsparcie sektora książki i czytelnictwa, tzw. stref chronionych, przed inwazją rynku (MKiS, 1993, s. 4–8). Widać tu próbę wprowadzenia do myślenia o polityce kulturalnej państwa elementów Blairowskiej „trzeciej drogi”, czyli równoważenia centralnego zarządzania kulturą z decentralizacją na zasadach demokratycznych. Niestety dokument obowiązywał bardzo krótko, gdyż siły polityczne, które przejęły władzę w państwie pod koniec 1993 roku, co zmieniło układ na scenie politycznej, podjęły własne działania reorganizujące sektor kultury.

Kolejny okres to lata 1993–1997, uznawany przez wielu analityków polityki kulturalnej za czas myślenia o powrocie do centralnego modelu zarządzania instytucjami kultury (wielu uważa także, że to podejście reprezentowane jest do dnia dzisiejszego). Czas ten miał także osiągnięcia, do których zaliczyć można stworzenie bardziej przejrzystych interpretacji przepisów prawnych dotyczących funkcjonowania sektora kultury, ograniczenie procedur biurokratycznych oraz zwiększenie nakładów budżetowych na kulturę. W 1994 roku powstał dokument ministerialny, trudno dziś dostępny, zatytułowany *Zadania Ministra Kultury i Sztuki 1995–1997*, w którym zapisano: „sprawowanie opieki nad polską kulturą jest ponadczasowym zobowiązaniem państwa, ponieważ naczelną racją jest kultura jako źródło trwania i rozwoju narodu” (Głowacki i in., 2009, s. 19).

Za priorytety polityki kulturalnej państwa uznano pomoc sektorowi książki i ochronę czytelnictwa oraz ochronę dziedzictwa kulturowego i edukację kulturalną. W kompetencji ministerstwa miały pozostać: działalność legislacyjna, poszukiwanie i aktywizacja nowych źródeł pozabudżetowego finansowania kultury, obserwacja i analiza zachodzących w niej zmian oraz kontrola realizacji polityki kulturalnej (Krzysztofek, 1999, s. 274–275). W okresie tym rozpoczęły się pierwsze dyskusje na temat funkcjonowania środowiskowych instytucji kultury, a na fali priorytetowego traktowania czytelnictwa pojawiła się idea reorganizacji i wzmocnienia bibliotek, by stawały się lokalnymi centrami społeczno-kulturalnymi. Był to korzystny czas dla instytucjonalnego umocowania działalności animacyjnej właśnie w bibliotekach. Tradycyjne wyobrażenie tej instytucji skutecznie hamowało jednak wprowadzenie do jej działalności innowacyjnej strategii działania, jaką była animacja.

Podobne deklaracje zawarł prezydent RP Aleksander Kwaśniewski w *Karcie Kultury Polskiej* z 1996 roku (podpisanej 19 lutego 1997 roku), w której zostały nakreślone szerokie obowiązki państwa dotyczące ochrony materialnego i duchowego dorobku kultury, a także zapewnienia obywatelom powszechnego i równego uczestnictwa w kulturze oraz powszechnej edukacji kulturalnej. Zaakcentowano także konieczność promocji kultury polskiej za granicą. Karta nie była oficjalnym dokumentem ministerialnym ani rządowym. Została ogłoszona jako wyraz zaniepokojenia prezydenta przyszłością kultury narodowej w dobie komercjalizacji. Była zbiorem postulatów wypracowanych przez środowiska twórcze, do których realizacji proponowano określone działania na szczeblu rządowym, głównie odnoszące się do modyfikacji systemu finansowania kultury. Kierunki polityki kulturalnej określone w prezydenckiej Karcie były oczywiście trafne, jednak z racji braku mocy wykonawczej pozostały w sferze deklaracji. Prezydent nie skorzystał także z własnej inicjatywy ustawodawczej, by wesprzeć któryś ze zgłoszonych postulatów.

Do priorytetów polityki kulturalnej dodano także edukację kulturalną za sprawą powołanego w 1996 roku Międzyresortowego Programu Edukacji Kulturalnej. Zadania programu zostały scharakteryzowane w uchwale Senatu RP z dnia 20 sierpnia 1997 roku, a za realizację jego założeń odpowiedzialne były Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Ministerstwo Edukacji Narodowej. Program miał być odpowiedzią na współczesne potrzeby edukacji humanistycznej opartej na wartościach kultury. W 1996 roku dokonano także nowelizacji Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, gdzie ponownie potwierdzono mecenat państwa nad kulturą, który ma polegać na „wspieraniu i promocji twórczości, edukacji i oświaty kulturalnej, działań i inicjatyw

kulturalnych oraz na ochronie dziedzictwa kultury” (Dz. U. z 1996 r. Nr 90, poz. 407, art. 1, ust. 2).

W 1997 roku, po przejęciu władzy przez koalicję AWS–UW (Akcja Wyborcza Solidarność–Unia Wolności), w umowie koalicyjnej określono cele i priorytety polityki kulturalnej, takie jak:

- utrzymanie mecenatu państwa oraz tworzenie sprzyjających warunków do rozwoju innych form finansowania kultury;
- zmniejszenie administracyjnej roli ministerstwa do spraw kultury oraz administracji państwowej;
- ochronę dziedzictwa kultury;
- poprawę edukacji kulturalnej przy współpracy Ministerstwa Edukacji Narodowej i Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji;
- wspieranie lokalnych inicjatyw kulturalnych (Krzysztofek, 1999, s. 277).

Ten ostatni postulat pojawił się w dokumentach na szczęblu państwowym po raz pierwszy. Wśród priorytetów interesującym punktem był także zapis o konieczności kształcenia nowych kadr dla kultury, czyli menadżerów i animatorów. Zapis o zapotrzebowaniu na wyspecjalizowanych animatorów kultury świadczyć może o refleksji ministerstwa nad stanem przemian w działalności kulturalnej. Dalece niesatysfakcjonująca kondycja kultury, zwłaszcza lokalnej, wynikająca z niemocy finansowej i decyzyjnej szczębla rządowego i samorządowego, domagała się nowych rozwiązań. Być może liczone, że nowe kadry kultury zdołają pokonać wielokierunkowy „opór materii” w charakteryzowanej dziedzinie.

Rok 1997 stał się początkiem kolejnego ważnego etapu zakończonego trwałą reformą decentralizacyjną i reformą kompetencyjną przełomu lat 1998/1999. Pojawiły się samorządowe województwa i powiaty. Wraz z ustawą o stworzeniu i kompetencjach powiatu (Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie powiatowym, Dz.U. z 1998 r. Nr 91, poz. 578) i samorządowego województwa (Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie województwa, Dz.U. z 1998 r. Nr 91, poz. 576) w drugim etapie reformy administracyjnej kraju organizatorami większości dotychczasowych państwowych instytucji kultury stały się jednostki samorządu wojewódzkiego oraz powiatowego. Samorządy województw zostały zobowiązane do wspierania rozwoju regionalnego, którego elementem, zgodnie z art. 11 ustawy powołującej województwa, był rozwój i kształtowanie świadomości kulturowej mieszkańców regionu oraz zachowanie wartości środowiska kulturowego. Samorządy stanęły przed koniecznością ustalenia

pozycji kultury wobec innych dziedzin istotnych z punktu widzenia rozwoju swojego obszaru (Prawelska-Skrzypek, 2003, s. 29–30).

Ostateczna decyzja co do tego, które instytucje pozostaną w gestii ministra kultury, nie była poprzedzona merytoryczną weryfikacją, nie określono też kryteriów podziału instytucji na narodowe i samorządowe. Resort kultury sprawiał wrażenie nieprzygotowanego do tego etapu reformy administracyjnej, chociaż zmiany te były najważniejszym punktem w budowie zdecentralizowanego systemu zarządzania kulturą, jednakże brak odpowiednich rozwiązań systemowych dla instytucji kultury doprowadził do wielu konfliktów i postawił zarówno samorządy wojewódzkie, jak i instytucje im podległe w bardzo trudnej sytuacji – głównie ze względu na niedoszacowanie budżetowe (Purchla, 2005, s. 13–15). Przebieg procesu decentralizacji wspomagany był tylko kilkoma aktami prawnymi, z których najistotniejszymi były ustawy konstytuujące samorządy terytorialne oraz uchwalona 26 listopada 1998 roku Ustawa o finansach publicznych (Dz.U. z 1998 r. Nr 155, poz. 1014). Za tymi zmianami podążył wzrost znaczenia lokalnej i regionalnej polityki kulturalnej.

Kultura na poziomie lokalnym po reformie samorządowej przeżyła swoistą zapaść. Władze lokalne chciały odrobić infrastrukturalne zaległości cywilizacyjne na swoim terenie pozostałe po poprzednim okresie i podnieść jak najszybciej jakość życia mieszkańców. W hierarchii potrzeb społecznych kultura zeszła na dalszy plan, co zaowocowało bardzo niskim poziomem finansowania tego sektora na poziomie samorządowym. Szczególnie było to widoczne w gminach wiejskich. Gminy miejskie, z racji większych zasobów zarówno społecznych, jak i infrastrukturalnych w dziedzinie kultury, zaczęły patrzeć na interesujący nas sektor w nieco inny sposób. Myślano częściej o perspektywicznym rozwoju sektora, łącząc jego potencjalne wzmocnienie z rozwojem gospodarczym, turystycznym i marketingiem terytorialnym. Za tak określonymi celami nie szło jednak przemodelowanie roli samej kultury w świadomości społeczności lokalnych. Dokonano często zmian w formach działalności instytucji kultury, zmieniono ich podstawę prawną, organizacyjną czy własnościową. Inwestowano w potencjał infrastrukturalny, nie wypracowując takich kierunków działań tych instytucji, które odpowiadałyby współczesnemu zapotrzebowaniu społecznemu (model instytucji użyteczności publicznej czy społeczny dom kultury). Wiele politykom wydawało się, że odtworzenie samorządu lokalnego wystarczy, by doszło do uspołecznienia instytucji państwowych, co jednak nie nastąpiło.

Kolejnym mankamentem lokalnej polityki kulturalnej była deklaratywność władz samorządowych. Tworzono programy i prognozy, które w znikomym stopniu podlegały realizacji, głównie z racji ograniczeń finansowych. Inną trudną

kwestię stanowiły także (i nadal stanowią) „wszechwładza” i „wszechwiedza” urzędników samorządowych, będących głównymi kreatorami lokalnej polityki kulturalnej (instytucje kultury są „przedłużonym ramieniem samorządu”). W październiku 1999 roku minister Andrzej Zakrzewski zdecydował o zmianie nazwy Ministerstwa Kultury i Sztuki na Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, czym zasygnalizował zmianę akcentów w polityce resortu, stawiając na większe zainteresowanie problematyką przeszłości niż współczesności.

Lata dziewięćdziesiąte nie były czasem korzystnych przemian dla kultury. Sektor ten został podporządkowany zmianom społeczno-ekonomicznym kraju. Podejmowano głównie działania na rzecz dostosowywania kultury do nowego modelu państwa. Nie pojawiło się w polityce kulturalnej nic, co mogłoby sugerować o innowacyjnym myśleniu czy poszukiwaniu nowych rozwiązań. Uznano, że w społeczeństwach demokratycznych i gospodarce rynkowej wszystkie modele polityki kulturalnej zostały już wymyślone i nie ma potrzeby szukania czegoś nowego, skoro można zaadaptować istniejące już rozwiązania i się do nich przystosować. Stanowisko takie było widoczne w wielu krajach postkomunistycznych i wynikało głównie z braku wykwalifikowanych kadr w obszarze zarządzania kulturą, które mogłyby wesprzeć koncepcyjnie przemiany sektora kultury (Jaurová, 2008, s. 39). W 2002 roku, w 12 lat po przełomie transformacyjnym, w raporcie stowarzyszenia Ecumest zajmującego się wsparciem emancypacji sektora kultury w krajach postkomunistycznych Polska wymieniona została, obok Rumunii, Bułgarii i Albanii, jako przykład kraju, w którym tempo przemian było znacznie słabsze niż choćby na Węgrzech, w Czechach, Słowenii, Serbii i Chorwacji, gdzie postawiono na szybką reorganizację interesującej nas sfery (Suteu, 2002, s. 2). Obraz, jaki wyłonił się z tego opracowania, był bardzo niezadowolający, ale jednocześnie nie stał się czynnikiem mobilizującym do sprawniejszego wprowadzania przemian w sektorze kultury. Pośród teoretyków, jak i praktyków pojawiało się nawet pytanie, czy możliwe jest pogodzenie polityki kulturalnej z demokratycznymi zasadami władzy w społeczeństwie podporządkowanym gospodarce rynkowej i czy możliwa jest polityka jako instrument jakiejś władzy, gdy ta jest stale kwestionowana i podlega stałym zmianom (Wojciechowski, 1999, s. 49–50). Złożoność tej sytuacji była zasadniczą barierą racjonalnych i systemowych rozwiązań w obszarze polityki kulturalnej lat dziewięćdziesiątych.

Polityka kulturalna państwa promowała ochronę dziedzictwa kulturowego oraz promocję polskiej kultury za granicą. Były to niewątpliwie bardzo istotne kwestie, ale nie wyczerpywały zadań, które w zakresie kultury powinno pełnić państwo. Przerzucenie odpowiedzialności w tym zakresie na niewydolne

finansowo samorządy lokalne, działające dodatkowo w sytuacji ciągłej presji ze strony społeczności lokalnej domagającej się zaspokajania doraźnych potrzeb życiowych, było sporym zaniechaniem ze strony państwa (Olbrycht, 2001, s. 112). W pierwszym dziesięcioleciu transformacji ustrojowej zbyt mało czasu i uwagi poświęcono także młodemu pokoleniu, które stało się głównym odbiorcą wzorów konsumpcyjnych zachodniego świata (Golka, 1997, s. 106–131). Zabrakło w tym okresie przemysłowej edukacji kulturalnej, wspierającej kreowanie nowej roli kultury w życiu zbiorowym i indywidualnym. W 1999 roku powstało opracowanie autorstwa Jacka Purchli i Andrzeja Rottermunda *Projekt reformy ustroju publicznych instytucji kultury*, a w 2003 roku opublikowano materiał Doroty Ilczuk i Wojciecha Misiąga *Finansowanie i organizacja kultury w gospodarce rynkowej*, zawierające projekt ustawy o działalności kulturalnej z 2000 roku (zob. Ilczuk, Misiąg, 2003, s. 109–165). Postulaty w nich zawarte nie doczekały się jednak realizacji.

Okres ten przyniósł także kilka sukcesów, pośród których wymienić można: wprowadzenie mechanizmów sprzyjających racjonalnemu, efektywnemu i uczciwemu gospodarowaniu środkami publicznymi, zwłaszcza w sektorze subsydiowanej działalności kulturalnej; zmianę w zakresie kompetencji organów administracji publicznej w odniesieniu do organizacji i finansowania kultury oraz wprowadzenie nowych rozwiązań w zakresie finansowania, organizacji i zarządzania instytucjami kultury (decentralizacja zarządzania instytucjami kultury, zwiększenie autonomii instytucji kultury, partycypacja podmiotów prywatnych w realizacji zadań z zakresu kultury i sztuki, tworzenie ram prawnych dla mecenatu i sponsoringu w obszarze kultury itp.) (Głowacki i in., 2009, s. 6). Znacząco, w stosunku do stanu z okresu PRL, poszerzył się obszar wolnego rynku w kulturze, pojawiły się nowe podmioty organizacyjne oraz nowe formy działalności kulturalnej. Uległy także znaczącej przemianie kierunki uczestnictwa polskiego społeczeństwa w kulturze (Wojciechowski, 2004, s. 179). Kolejne lata nieco ustabilizowały politykę kulturalną państwa, ale na znaczące działania modernizujące sektor kultury nie można było liczyć. Priorytetem stało się bowiem wejście Polski do struktur Unii Europejskiej i wiążące się z tym faktem nowe wyzwania.

Polityka kulturalna wobec wejścia Polski do Unii Europejskiej

Wejście w nowe milenium dla sektora kultury nie było niczym szczególnym. Kolejni ministrowie modyfikowali nazwę ministerstwa i wyznaczyli politycznie uwarunkowane kierunki działań programowych. W grudniu 2000 roku w Warszawie odbył się Kongres Kultury Polskiej, który miał stanowić pewnego

rodzaju podsumowanie polskiego życia narodowego, społecznego i kulturalnego w XX wieku. Przedsięwzięcie zakrojone było na bardzo wielką skalę, lecz nie przyniosło znaczących i oczekiwanych rezultatów. W wypowiedziach wielu prelegentów i dyskutantów przebiegała nuta rezygnacji, niezadowolenia i rozczarowania dotychczasowym tempem przemian w sektorze kultury.

Po roku 2000 widzimy nawet w pewnym zakresie odwrót od założeń transformacji na rzecz chęci powrotu do państwa opiekuńczego (Wojciechowski, 2004, s. 17). Na przełomie XX i XXI wieku, gdy kwestia wejścia Polski do Unii Europejskiej była już skonkretyzowanym zamierzeniem, pojawiło się sporo głosów wieszczących koniec narodowej tożsamości. Ówczesny minister Kazimierz Michał Ujazdowski zdecydowanie postawił na „nowoczesną politykę historyczną”. W 2000 roku wydał krótką strategię działania resortu zatytułowaną *Kultura racją stanu. Program działania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, w której za priorytet uznano budowanie wspólnoty obywatelskiej Polaków na podstawie narodowych historycznych doświadczeń. Miało stać się to kanwą dla odrodzenia nowego patriotyzmu w naszym społeczeństwie (podczas drugiej kadencji ministra Ujazdowskiego wprowadzono do ministerialnych programów *Patriotyzm Jutra*). Minister Ujazdowski stawiał w polityce kulturalnej na mecenat publiczny oraz dbałość o tradycyjne wartości kulturowe. W 2000 roku otworzono także w Warszawie Instytut Adama Mickiewicza, pierwszą instytucję rządową promującą polską kulturę za granicą.

Bardzo ciekawym dokumentem tego okresu był projekt zmian organizacji i finansowania kultury pt. *Szansa dla kultury*, przedstawiony przez ministra Andrzeja Celińskiego w 2002 roku (Gierat-Bieroń, 2009, s. 219). Myślą przewodnią tego dokumentu była koncepcja kultury jako „przedsięwzięcia społecznego”. Zdaniem Celińskiego kultura powinna być własnością całego społeczeństwa, gdyż jest opłacana z podatków. Powinna stać się przestrzenią zaufania społecznego i liczyć się z opiniami obywateli. Winna być tworzona przy współudziale społeczności lokalnych i służyć lokalnemu rozwojowi. Dokument był ciekawy, ale za sprawą szybkiego opuszczenia rządu przez ministra Celińskiego nie został wdrożony.

Od 2002 roku przygotowywano sektor kultury do skorzystania ze środków finansowych Unii Europejskiej. Aby do tego mogło dojść po polskiej akcesji do UE, wszystkie polskie resorty, województwa oraz gminy musiały zmierzyć się z przygotowaniem przekrojowych i wieloletnich strategii rozwoju poszczególnych dziedzin działalności publicznej. Miały one posłużyć budowaniu ogólnopolskich programów operacyjnych. Akcesja Polski do Unii Europejskiej

wzmocnił znaczenie kultury narodowej, ale także zintensyfikował współpracę międzynarodową i zwiększył dostęp do funduszy strukturalnych, dzięki którym sektor kultury uległ znacznym przekształceniom. Okres do 2007 roku Bożena Gierat-Bieroń (2015, s. 208) określa czasem strategizacji polskiej kultury, powstały bowiem w tym okresie znaczące dokumenty ministerialne ukazujące kierunki polityki kulturalnej państwa. Ówczesny minister kultury Waldemar Dąbrowski stanął przed bardzo trudnym zadaniem, jakim było stworzenie pierwszej po 1989 roku narodowej strategii rozwoju kultury, koniecznej do wdrożenia pierwszej transzy (2000–2006) funduszy strukturalnych w tej dziedzinie, a także przygotowania kultury do kolejnego rozdania pomocy unijnej w nowej perspektywie finansowej 2007–2013 (Gierat-Bieroń, 2016, s. 92). Było to jedno z najpoważniejszych zadań ministerstwa od 1989 roku. W roku 2003 powstał program *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury 2004–2007*, a następnie program *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury 2004–2013* (Ministerstwo Kultury, 2004). Dokumenty te akcentowały wagę potencjału kulturowego Polski i jego znaczenie dla ciągłości tradycji narodowej i rozwoju regionów. Przedstawiono także istotne założenia polityki kulturalnej państwa, dla której „sfera kultury w rozumieniu systemowym jest znaczącym czynnikiem rozwoju społecznego i ekonomicznego, ma istotny wpływ na kształtowanie się demokratycznych instytucji państwa, kreuje znaczącą część PKB wytwarzanego w sferze usług i produkcji, a także znaczącą liczbę stabilnych miejsc pracy” (Ministerstwo Kultury, 2004, s. 111).

Realizacja strategii opierała się także na koncentracji działań w województwach na podstawie pięciu Narodowych Programów Kultury dotyczących:

- promocji czytelnictwa i rozwoju sektora książki,
- ochrony zabytków i dziedzictwa narodowego,
- rozwoju szkolnictwa artystycznego i promocji twórczości,
- rozwoju instytucji artystycznych,
- wspieraniu sztuki współczesnej.

W ramach każdego programu wnioski o środki finansowe oceniane były przez zespół sterujący, który to mechanizm był próbą realizacji zasady tzw. przedłużonego ramienia. Ale tylko próbą, gdyż nie stworzono w pełni niezależnego od ministra systemu przyznawania środków finansowych (Wąsowska-Pawlik, 2013, s. 118). Minister Dąbrowski podkreślał potrzebę przejścia od polityki kierowanej przez resort do współpracy pomiędzy wieloma podmiotami publicznymi i administracyjnymi, takimi jak inne jednostki ministerialne,

jednostki samorządu terytorialnego, eksperci ekonomiczni oraz organizacje pozarządowe. Jego wizją było stworzenie warunków dla wielopoziomowego programowania kultury.

Kolejnym ważnym punktem charakteryzowanego dokumentu miało być wzmocnienie samorządu terytorialnego, który byłby zdolny do przyjęcia dużych środków finansowych i wyznaczyłby nową rolę kultury w rozwoju terytorialnym (Gierat-Bieroń, 2016, s. 93). Strategia ta miała być czynnikiem szerokich zmian cywilizacyjnych, ze wzrostem znaczenia książki w procesie wychowawczym, powiększeniem zbiorów bibliotecznych (w tym przyspieszeniem tempa digitalizacji), stworzeniem pełnej dokumentacji zabytków i zwiększeniem znaczenia sektora komercyjnego w ich rewitalizacji, wzmocnieniem szkolnictwa artystycznego z poprawą jego infrastruktury, utworzeniem narodowych i regionalnych kolekcji sztuki oraz sieci centrów sztuki i muzeów. Pośród długofalowych rezultatów wymieniano: zmniejszenie dysproporcji w dostępie do kultury w regionach, zwiększenie udziału kultury w PKB, zwiększenie liczby zatrudnionych w przemysłach kultury, poprawę infrastruktury kultury i zabytków, stworzenie markowych produktów turystyki kulturowej oraz rozszerzenie współpracy międzysektorowej. Strategia wniosła także przekonanie o ekonomicznej wadze kultury jako sfery stymulującej rozwój gospodarczy kraju. Minister Dąbrowski był także pomysłodawcą promesy ministra kultury jako odrębnego źródła finansowania przedsięwzięć kulturalnych projektowanych tematycznie w danym roku. W 2005 roku wydano *Uzupełnienia do Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2020*, gdzie ministerstwo zaplanowało już 11 programów operacyjnych, z których wiele kontynuowanych jest do dnia dzisiejszego. W grupie programów operacyjnych znalazły się: promocja twórczości, rozwój infrastruktury kultury i szkół artystycznych oraz wzrost efektywności zarządzania kulturą, edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury, obserwatorium kultury, rozwój inicjatyw lokalnych, promocja polskiej kultury za granicą, media z kulturą, promocja czytelnictwa, programy *Promesa Ministra Kultury i Znaki Czasu* oraz dziedzictwo kulturowe.

W 2005 roku na drugą kadencję ministrem kultury został Kazimierz Michał Ujazdowski, który stworzył osobny dokument ministerialny podsumowujący politykę kulturalną Polski w latach 2005–2007: *Mecenat pełnowymiarowy. Polityka kulturalna państwa 2005–2007* (MKiDN, 2007). Wracał w nim do obrony kultury narodowej, co było wyrażone już w jego poprzedniej ministerialnej publikacji *Kultura racją stanu*. Motto tej najnowszej brzmiało: „nasza idea to mecenat pełnowymiarowy, który oznacza przejęcie odpowiedzialności za wszystko to, co istotne w polskiej twórczości kulturalnej i ochronie

dziedzictwa narodowego”. Dobro narodowe stało się ponownie najważniejszą wartością strategiczną państwa. W ramach reorganizacji promocji polskiej historii w kraju ministerstwo powołało Narodowe Centrum Kultury, które prowadziło programy *Patriotyzm Jutra*, *Świadkowie Historii* oraz akcję *Pamiętam. Katyń 1940*. Elementem dopełniającym „historyczny” profil kadencji ministra Ujazdowskiego był moduł *Walka o prymat prawdy historycznej*. W związku z przekłamaniami związanymi z kwestią hitlerowskich obozów zagłady, które znajdują się na terenie naszego kraju, dzięki staraniom ministra dokonano oficjalnej zmiany nazwy byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau na Auschwitz-Birkenau. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1940–1945), która została ogłoszona na szczycie UNESCO w Nowej Zelandii w 2007 roku. Pod egidą ministerstwa realizowany był także program naukowo-badawczy *Straty osobowe i ofiary represji pod okupacją niemiecką*, dzięki któremu przygotowano statystyczne zestawienia osób poszkodowanych przez działania wojenne oraz represjonowanych i wypędzonych.

Charakterystyczna dla kultury po roku 2000 była zwiększająca się liczba instytucji kultury o statusie narodowym. Na początku lat dziewięćdziesiątych powstały dwie takie placówki: Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Natomiast po roku 2000 utworzono: Instytut Adama Mickiewicza (2000), Narodowe Centrum Kultury (2002), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (2003), Instytut Książki (2003), Muzeum Sztuki Nowoczesnej (2005), Polskie Wydawnictwo Audiowizualne (2005), przekształcone następnie w Narodowy Instytut Audiowizualny (2009), Polski Instytut Sztuki Filmowej (2005), Muzeum Historii Polski (2006), Ośrodek Pamięć i Przyszłość we Wrocławiu (2007), Muzeum Westerplatte w Gdańsku, po zmianie nazwy Muzeum II Wojny Światowej (2008), Instytut Muzyki i Tańca (2010), Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (2010), Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia (2011), Narodowy Instytut Dziedzictwa (2011), Muzeum Historii Żydów Polskich Polin (2014), Instytut Europejskiej Sieci Pamięć i Solidarność (2015), Muzeum Jana Pawła II (2016), Ośrodek Badań nad Totalitaryzmami im. Witolda Pileckiego (2016), Muzeum Polaków Ratujących Żydów podczas II wojny światowej im. Rodziny Ulmów w Markowej (2017). Wykaz tych instytucji obrazuje kierunki polityki kulturalnej w poszczególnych kadencjach ministrów kultury.

Lata 2007–2014 to bardzo znaczące zmiany w sektorze kultury wynikające z konsumpcji unijnych funduszy, chociażby w wymiarze infrastrukturalnym, oraz promocja polskiej kultury za granicą (obchody Roku Chopinowskiego, polska prezydencja w UE). Był to okres ministrowania Bogdana Zdrojewskiego.

W 2010 roku Komitet Stały Rady Ministrów przyjął *Wieloletni Program Rządowy Kultura+*, który miał być realizowany w latach 2011–2015. Program dzielił się na dwa priorytety: *Biblioteka+ Infrastruktura Bibliotek* (remont i przebudowa bibliotek) oraz *Digitalizacja* (ułatwienie dostępu do cyfrowych zasobów polskiego dziedzictwa kulturowego przez digitalizację zbiorów). Programy te uruchomiły proces przekształcania bibliotek publicznych w centra dostępu do wiedzy oraz ośrodki życia społecznego.

Polityka kulturalna a zmiana społeczna po 1989 roku

Rozważania na temat przemian w polskiej polityce kulturalnej, jakie dokonały się w ostatnich 25 latach, skłaniają do podsumowań. Takowe może stanowić próba odpowiedzi na pytanie, na ile tak prowadzona polityka kulturalna wpłynęła na zmiany społeczno-kulturalne, jakie zaszły w naszym społeczeństwie od początku transformacji ustrojowej. Polskie przemiany transformacyjne analizowane są na wielu różnych płaszczyznach, z czego coraz częściej pojawiają się głosy, iż „polska zmiana miała w dużym stopniu charakter modernizacji imitacyjnej” (Marody, 2000, s. 39). Nikt jednak nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, kiedy nastąpi przemiana rzeczywista i definitywna eliminacja starych nawyków. Stabilizowanie się polskiej rzeczywistości nie jest bowiem sprawą łatwą, także ze względu na wiele czynników destabilizujących, pojawiających się w skali makroinstytucjonalnej. Rzeczywistym oparciem dla przemian jest oddolna instytucjonalizacja, która ewoluuje spokojnie. To w niej wielu socjologów dopatruje się zmian ważniejszych niż te, które mają miejsce w skali makro. Polska transformacja postrzegana jest jako swoiste pomieszanie oddziaływań różnych faz i aspektów zachodniej modernizacji, obecnych trendów globalizacyjnych oraz polskiego kontekstu historycznego (Kolasa-Nowak, 2005, s. 125–127).

To, że kultura jest istotnym czynnikiem kształtującym rozwój społeczności, jest współcześnie twierdzeniem o charakterze aksjomatu. W zbiorze artykułów pod redakcją Lawrence’a E. Harrisona i Samuela P. Huntingtona pod znamienym tytułem *Kultura ma znaczenie* podjęto wiele wątków uzasadniających tytuł opracowania. Poruszono m.in. kwestie wpływu systemu wartości na rozwój społeczeństw, dyskutowano nad relacjami pomiędzy kulturą a rozwojem gospodarczym i politycznym (w tym rozwojem demokracji w danych społeczeństwach) oraz społecznym. Publikacja jest pokłosiem międzynarodowego sympozjum, które odbyło się w 1999 roku, pt. *Wartości kulturowe a rozwój społeczeństw*, zorganizowanego przez Harvardzką Akademię Studiów Międzynarodowych i Lokalnych. W okresie przełomu wieków jeszcze raz podjęto

debatę o relacjach pomiędzy wyznawanymi wartościami a postępem społecznym, o uniwersalizmie wartości w kontekście „imperializmu kulturowego” Zachodu, o wpływie uwarunkowań geograficznych na kulturę, o relacjach pomiędzy kulturą a instytucjami społecznymi i wreszcie o przemianach kulturowych współczesnego zróżnicowanego świata (Harrison, 2003, s. 24–27). Te ważne zagadnienia zostały zaprezentowane przez szerokie gremium specjalistów – teoretyków i praktyków – antropologów, socjologów, kulturoznawców, politologów, ekonomistów. Jeszcze raz udowodniono znaczący wpływ potencjału kulturowego społeczeństw na ich kondycję ekonomiczną i polityczną. W nawiązaniu chociażby do tej publikacji warto podjąć próbę nakreślenia roli polityki kulturalnej w procesie stawania się Polski demokratycznym państwem o wysokim kapitale infrastrukturalnym, instytucjonalnym, ludzkim i społecznym. W opinii Andrzeja Zybala istnieje silne sprzężenie przyczynowo-skutkowe między poziomem i tempem rozwoju gospodarczego naszego kraju a oddziaływaniem wybranych składników kultury, przez które rozumie on „akceptowane systemy wartości, idee, przeświadczenia, wzorce postępowania, a także schematy poznawcze, uznając je za wytwory historii, które są przekazywane w procesie socjalizacji” (Zybała, 2016, s. 52). Uczeń często wskazuje, że rozwój Polski ograniczają w istotny sposób bariery, które tkwią w szeroko rozumianej kulturze. Bariery te można pogrupować przez pryzmat kwestii, które je generują, takich jak:

- typ relacji społecznych (brak zaufania w szerszym społeczeństwie);
- kultura ekonomiczna (zachowania i postawy w sferze działań ekonomicznych, specyficzny typ indywidualnej przedsiębiorczości itp.);
- skala posiadanych kompetencji cywilizacyjnych, które określają możliwości uczestnictwa członków społeczeństwa w działaniach ekonomicznych i społeczno-politycznych;
- historycznie ukształtowane skłonności w podejściu do życia (oddziaływanie tradycji postszlacheckich, np. niska skłonność do systematycznego wysiłku oszczędzania, kultura gestu i splendoru);
- modele osobowości widoczne wśród Polaków (np. poziom motywacji do osiągnięć, postrzeganie innych ludzi, czynników zapewniających sukces) (Zybała, 2016, s. 54).

Andrzej Zybała (2016, s. 59) proponuje dołączenie do tej listy barier kategorii, jaką jest poziom kultury umysłowej danej społeczności. Zakładając, że cechy umysłowe są względnie trwałym czynnikiem kultury, który ulega łatwej

reprodukcji, uznać można je za poważną barierę dla bardziej zaawansowanego rozwoju. Odwołując się do opisu tego pojęcia przez Janusza Hryniewicza, kultura umysłowa to utrwalone struktury poznawcze, które są podstawą ludzkiej aktywności i mieszczą w sobie więcej niż postawy czy orientacje osobowościowe. To ukierunkowany sposób postrzegania świata i konstruowania wiedzy na jego temat, zarówno tej codziennej, jak i naukowej. Ten specyficzny sposób myślenia generuje w polskim społeczeństwie problemy z posługiwaniem się abstrakcyjnymi pojęciami i kategoriami, trudności z wychwytywaniem głębszych związków przyczynowo-skutkowych w analizowanych zjawiskach, perturbacje w uogólnianiu danych, które wytwarzamy, utrudnienia w procesie obiektywizacji wiedzy pochodzącej z analizy, kłopoty z weryfikowaniem założeń, na których podstawie następuje analiza i formułowanie stanowisk teoretycznych, oraz z konfrontowaniem różnych źródeł wiedzy (Zybała, 2016, s. 60–61). Mamy więc tutaj cały system zależności, który skutecznie ogranicza procesy rozwojowe naszego społeczeństwa, w tym przemiany w sferze kultury.

Większość krajów postsocjalistycznych przechodziła trzy fazy transformacji w obszarze kultury. Pierwszym okresem była refleksja nad własnym dziedzictwem narodowym, którego elementy podczas trwania reżimu socjalistycznego często były ukryte, a dopiero po okresie przełomu zostały na nowo wydobyte i dowartościowane. Kolejnym etapem był czas integracji z Europą, charakteryzujący się dwoma podstawowymi procesami, decentralizacją i prywatyzacją. W fazie trzeciej, kiedy instytucje państwowe uległy demokratyzacji, zaczęła tworzyć się polityka kulturalna związana zarówno z wartościami narodowymi, jak i ogólnoeuropejskimi (Janković, 2008, s. 277). Ścieżki przemian w różnych krajach postkomunistycznych znacznie się różniły, co było w dużej mierze uwarunkowane odmiennym spadkiem po okresie totalitaryzmu. Kultura była we wszystkich tych państwach w okresie przedtransformacyjnym kluczowym instrumentem propagandowym i służyła osiągnięciu celów politycznych. Cechy komunistycznej administracji kulturalnej utrudniały przemiany w instytucjach kultury i w polityce w tym sektorze. Polityka kulturalna we wszystkich krajach totalitarnych była bowiem wtórna wobec ideologii. Decyzje w sprawach kultury zapadały w najwyższych gremiach politycznych i miały służyć – obok wymienionej już ideologizacji – swoistej dekoracji życia publicznego, apoteozie państwa i podnoszeniu prestiżu jego decydentów (Rogalski, 1991, s. 186). W większości krajów komunistycznych system wartości narzucony przez władzę polityczną był odmienny od tego, który uznawało społeczeństwo. Prowadziło to do licznych deformacji życia jednostek, jak i całych społeczności.

W krajach, w których nastąpiła transformacja ustrojowa, w nowej sytuacji znalazła się też kultura. Przechodziła ona przez kilka faz rozwojowych. W pierwszej nastąpiło chaotyczne i nagłe przejście od kultury do produkcji kulturowej. Faza druga to wycofywanie się sektora publicznego z finansowania instytucji kultury. Faza trzecia to uświadomienie, że niemożliwe jest zastosowanie gotowych „złotych zachodnich rozwiązań” i w związku z tym konieczne jest wypracowywanie własnych perspektyw zarządzania sektorem (Suteu, 2005, s. 25–27). Są to etapy, które przechodziła także polska polityka kulturalna i jak na razie wydaje się, że jesteśmy w fazie poszukiwań optymalnego modelu w tej dziedzinie. Okres przemian polskiego społeczeństwa, zapoczątkowany w 1989 roku, trwa do dziś, ale tempo tych zmian uległo zdecydowanemu wyhamowaniu. Pierwsze dziesięciolecie okresu transformacji ustrojowej były, jak się okazuje z perspektywy obecnej, najbardziej znaczące dla kierunków przemian polskiego społeczeństwa. Doszło w tym okresie bowiem do postępującego rozkładu podstawowych systemów wartości, symboli i modeli postaw społecznych. Na większość przemian społeczno-kulturalnych polityka nie miała istotnego wpływu, ponieważ fakty społeczne często wyprzedzały decyzje polityczne. Nie można jednak uznać, że otoczenie kulturowe utraciło na znaczeniu; wręcz przeciwnie – stało się dla społeczeństwa poddanego szybkim przemianom ostoją bezpieczeństwa i często ostatnim bastionem tożsamości (Mikułowski-Pomorski, 2005, s. 11–19). Cechą transformacji jest zderzanie się z nowymi wymiarami kultury życia: społecznego, codziennego, gospodarczego czy politycznego. Okazuje się wtedy, że nowe wzorce kulturowe, rozwijające się samoistnie lub napływające z zewnątrz, nie przystają do tradycyjnej kultury. Kultura rodzima ściera się z kulturą obcą. W takich sytuacjach często dochodzi do konfliktu, który został przez Piotra Sztompkę (2000, s. 72–73) określony terminem „traumy społecznej (kulturowej)”. To szczególnie rodzaj patologii podmiotowości społecznej, który rozpatrywany jest jako zjawisko zbiorowe. W sytuacji zmian społecznych kultura występuje w podwójnej roli: jako środek do realizacji zamierzonych celów (poprzez kulturę zmieniamy) i jako produkt zmiany (kultura podlega zmianie).

Bardzo ważnym wydarzeniem podsumowującym dwudziestoletni okres transformacji w sektorze kultury był Kongres Kultury Polskiej, który odbył się w 2009 roku. Raporty o stanie kultury przygotowane na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego ukazały wiele niepokojących zjawisk, które wymagają interwencji. Zgłoszono także konieczność wprowadzenia radykalnych zmian w Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, co było jednym z najważniejszych postulatów środowiska. Ogromne emocje

pracowników sektora kultury wzbudziły propozycje Jerzego Hausnera, zakładające ograniczenie liczby instytucji podległych MKiDN i przez ten organ finansowanych oraz możliwość likwidacji nieefektywnie działających publicznych instytucji kultury i powoływania na ich miejsce nowych, prowadzonych przez podmioty prywatne lub pozarządowe. Propozycje te dążyły głównie do zwiększenia efektywności działalności instytucji kultury, nie zostały jednak wprowadzone w życie.

W ocenie Kongresu Kultury sektor kultury w Polsce nie przeszedł zasadniczej transformacji, a polityka kulturalna państwa charakteryzowała się głównie deklaratywnością. Wyrażana była w wielu dokumentach ministerialnych wola realizowania aktywnej polityki kulturalnej, formułowane były różne priorytety, ale zamierzenia blokowane były niewydolnymi strukturami organizacyjnymi oraz niedoborami finansowymi, a może zbyt szybko zmieniającymi się ministrami do spraw kultury. Decentralizacja w kulturze przeprowadzona w ograniczonym zakresie nie zmniejszyła roli i znaczenia sektora publicznego w prowadzeniu i finansowaniu działalności kulturalnej. Kultura była utrzymywana – i jest nadal – głównie ze środków publicznych i zarządzana przez administrację publiczną. Zasadniczym ograniczeniom podlega wciąż rozwój podmiotów prywatnych i pozarządowych w branży kultury. Obowiązujący model finansowania sprzyja utrwalaniu i rozbudowywaniu istniejących struktur organizacyjnych, które gotowe są rezygnować z organizacyjnej niezależności i programowej autonomii za cenę zapewnienia sobie bytu materialnego. Osłabia to rywalizowanie instytucji kultury na płaszczyźnie programowej i konkurowanie na płaszczyźnie organizacyjnej. W konsekwencji finansowanie i zarządzanie w kulturze jest zorientowane na utrzymanie i powiększenie jej materialnych zasobów, a nie na włączenie ich w rozwój społeczno-gospodarczy. Dwadzieścia lat po przełomie sektor kultury okazał się jedynym, w którym relikty PRL są nadal widoczne. Oczywiście starano się wprowadzić zmiany i przekształcenia, ale na tyle niekonsekwentnie, chaotycznie i pasywnie w stosunku do rzeczywistości, że można byłoby wysnuć tezę, iż polska polityka kulturalna „meandrycznie dostosowuje się do zmian zachodzących w państwie, gospodarce i społeczeństwie. Nie wyprzedza tych zmian i ich nie kreuje, przeciwnie – wleczce się za nimi” (Głowacki i in., 2009, s. 7). Obrady i dyskusje podejmowane podczas Kongresu stały się czynnikiem inicjującym powstanie ruchów obywatelskich w kulturze. Uczestnicy spotkania, rozczarowani słabością jego konkluzji, postanowili zainicjować spontaniczne akcje społeczne mające na celu wywieranie realnego wpływu na decydentów kultury. W wyniku tego powstał ogólnopolski ruch Obywatele Kultury, kierowany przez znanych artystów i wydawców oraz

społeczników i aktywistów, którzy chcieli zbiorowo przeciwstawić się politycznemu i proceduralnemu paraliżowi kultury (Gierat-Bieroń, 2015, s. 208).

Opracowania raportowe dotyczące kultury wyraźnie ukazały, że polityka kulturalna państwa po 1989 roku, zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym, nie sprecyzowała koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej w Polsce i nie stworzyła ram formalnych dla przemian w interesującym nas obszarze. Szczególnie widoczne okazało się to w ocenie działalności takich instytucji kultury, jakimi są domy kultury. Próby reformowania organizacji i finansowania działalności kulturalnej były mało efektywne. Brakowało i nadal brakuje teoretycznego osadzenia reform, a wiedza ekspercka w tym zakresie wykorzystywana jest w stopniu minimalnym. Przez lata zaniedbywano także regularne i konsekwentne monitorowanie sektora kultury na poziomie krajowym, co stanowiłoby podstawę do tworzenia wiedzy eksperckiej w interesującym nas zakresie. Barrierami reform były także opór środowiska kulturalnego przed wdrażaniem nowych rozwiązań systemowych oraz brak determinacji politycznej w ich wprowadzaniu (Ilczuk, Nowak, 2011, s. 87). Reformie sektora kultury nie pomogły decentralizacja zadań publicznych nieuwzględniająca jego specyfiki, niedostosowanie do instytucji kultury zasad organizowania i finansowania jednostek ani finansowanie instytucji kultury na podstawie rocznych budżetów, co stawia je w znacznie korzystniejszym położeniu w stosunku do finansowania przedsięwzięć o charakterze projektowym. Instrumenty finansowe są więc często wykorzystywane do merytorycznych nacisków na publiczne instytucje kultury zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym.

Podsumowując ponaddwudziestopięcioletni okres funkcjonowania ministerstwa do spraw kultury w nowej rzeczywistości społeczno-gospodarczej, stwierdzić trzeba, że nie było ono jakimś wizjonerem w kreowaniu polityki kulturalnej czy nowoczesnym menedżerem, lecz urzędem, który doraźnie ratował stan polskiej kultury, dojrzewając z czasem i zyskując na efektywności działań (Gierat-Bieroń, 2016, s. 102–103). W okresie od 1990 do 2009 roku funkcję ministra sprawowało 18 osób. Tak szybkie zmiany personalne nie wspierały długofalowych przekształceń. Wiele podejmowanych działań było pozbawionych koncepcji, której brak powodował reaktywność ministerstwa na potrzeby gospodarczo-administracyjne. W decyzjach rządowych przeplatała się idea protekcjonizmu państwowego z subsydiarnością, a brak doświadczeń w zakresie funkcjonowania mechanizmów rynkowych stwarzał wiele konfliktowych sytuacji. Szukano takich rozwiązań podatkowych, legislacyjnych, rynkowych, medialnych, które ułatwiłyby start w nowoczesność polskiego sektora kultury, ale w dużej mierze były to eksperymenty na żywym organizmie. Pomimo

przemian w praktykach kulturowych Polaków przedmiotem zainteresowań polityki kulturalnej była głównie kultura artystyczna.

Dzisiejszym wyzwaniem państwa jest stworzenie takiego modelu polityki kulturalnej, który pozwoli jej ustabilizować relacje pomiędzy państwem, samorządem lokalnym a obywatelami, dla wspólnego zarządzania zasobami kulturowymi w myśl zrównoważonego rozwoju. Na poziomie lokalnym mogłoby być zaangażowane w ten proces budżetowanie partycypacyjne (Szulborska-Łukaszewicz, 2016, s. 19–121). Sektor kultury poszukuje także pozabudżetowych sposobów finansowania swojej działalności, które byłyby bardziej efektywne w sytuacji formalnego uregulowania zasad współpracy w ramach sektora publicznego, prywatnego i pozarządowego. W charakteryzowanym okresie polityka kulturalna w sposób ciągły wspierała sektor książki i biblioteki oraz dziedzictwo kulturowe. Z perspektywy czasu można powiedzieć, że przyniosło to efekty, gdyż polskie biblioteki rzeczywiście uzyskują nowoczesny kształt, a wiele obiektów dziedzictwa podległo zasadniczej rewitalizacji.

2. Rozwój animacji w obszarze pracy socjalnej w Polsce

Zmiana systemowa w pomocy społecznej po 1989 roku

Polski system pomocy społecznej jest umocowany historycznie na doświadczeniach państwowo-samorządowo-charytatywnych, gdyż taki wymiar nadawała tej dziedzinie Ustawa o opiece społecznej z 1923 roku. Obecnie idee międzywojenne, uspołecznionej i lokalnej pomocy społecznej opartej na organizacjach pozarządowych i samoorganizacji społeczności lokalnych, stają się wzorcem dla zmian, które wprowadzane są od 1989 roku. Po II wojnie światowej z powodów doktrynalnych całkowicie zrezygnowano z modelu dostarczania usług społecznych przez samorząd terytorialny i organizacje pozarządowe. Rozpoczęto wówczas proces przejmowania przez państwo kontroli nad sferą socjalną i skutecznie hamowano rozwój systemu pomocy społecznej z pobudek doktrynalno-ideologicznych (Grewiński, 2011, s. 10). System pomocy społecznej stworzony u progu zmiany ustrojowej był w zakresie rozwiązań prawnoinstytucjonalnych funkcjonalnie dostosowany do okoliczności gwałtownych zmian ekonomicznych i społecznych pierwszych lat transformacji. Pomoc społeczna była instytucją polityki społecznej państwa, pełniącą przede wszystkim funkcję osłonową, polegającą na udzielaniu wsparcia socjalnego osobom i rodzinom ze środowisk dotkniętych negatywnymi skutkami reform gospodarczych.

W pierwszym okresie podjęto prace nad nową ustawą o pomocy społecznej oraz organizowano i dostosowywano instytucje oraz służby społeczne do nowo tworzonych struktur administracyjnych w kraju. Początek XXI wieku to okres przygotowań na wejście Polski do Unii Europejskiej, a także przeorientowanie dotychczas prowadzonej wewnętrznej polityki pomocy społecznej w kierunku polityki aktywizacji i integracji społecznej. Był to nurt preferowany w unijnych dokumentach programujących politykę społeczną w krajach członkowskich, więc takie rozwiązania prawno-instytucjonalne zaistniały także w Polsce. W latach 2003–2006 uchwalono w naszym kraju pakiet ustaw aktywizujących: Ustawę o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie z 2003 roku, Ustawę o zatrudnieniu socjalnym z 2003 roku, Ustawę o pomocy społecznej z 2004 roku, Ustawę o promocji zatrudnienia i instytucjach rynku pracy z 2004 roku, Ustawę o spółdzielniach socjalnych z 2006 roku (Karwacki, Kaźmierczak, Rymsza, 2014, s. 151). Reorganizacja wewnętrzna systemu pomocy społecznej wymusiła wprowadzenie nowych aktów prawnych i rozwiązań, które w większym stopniu łączą politykę pomocy społecznej z polityką rynku pracy i aktywizacji, a także z gospodarką społeczną (Rymsza, 2012a, s. 14–19). Aktywna polityka społeczna ma bowiem służyć wzmacnianiu jednostek i poprawie ich społecznego funkcjonowania, odbudowywaniu więzi, sieciowaniu relacji, wzmacnianiu samooceny i odbudowywaniu poczucia godności osobistej.

Obok aktywnej polityki społecznej drugą bardzo ważną kwestią była reintegracja społeczna ukierunkowana na wzmocnienie zasobów osobowych jednostek oraz umożliwienie im pełnego uczestnictwa w życiu wspólnotowym. Osiągnięciu powyższych celów miała służyć nowa Ustawa o pomocy społecznej z 2004 roku. Ustawowo pracę socjalną określono jako „działalność zawodową mającą na celu pomoc osobom i rodzinom we wzmacnianiu lub odzyskiwaniu zdolności do funkcjonowania w społeczeństwie poprzez pełnienie odpowiednich ról społecznych oraz tworzenie warunków sprzyjających temu celowi”. Zadania te powinny być wykonywane przy wykorzystaniu trzech głównych metod pracy socjalnej: metody indywidualnych przypadków (bezpośrednia praca z klientem–osobą), metody grupowej (praca z rodziną) oraz metody organizowania środowiska (praca ze społecznością lokalną).

Praca ze społecznością to jedna z podstawowych metod pracy socjalnej, ale we wcześniejszych polskich rozwiązaniach instytucjonalno-prawnych nie miała reprezentacji. Organizowanie społeczności, bo tak też często określana jest w pracy socjalnej praca środowiskowa, jest najmłodszą spośród metod tej dziedziny i nie ogranicza się tylko do jej zakresu. Inne dyscypliny – nauki polityczne, edukacja czy biznes – również wykorzystują podobne podejście do

rozwiązywania problemów społeczności, szczególnie społeczności lokalnej (Skidmore, Thackeray, 1998, s. 94–95). Autorzy ci, powołując się na Murraya G. Rossa, wymieniają podstawowe przesłanki, które uzasadniają podejmowanie działań na rzecz społeczności:

społeczności ludzkie wypracowują umiejętność radzenia sobie ze swoimi problemami; ludzie chcą i potrafią zmieniać siebie i swoje otoczenie; ludzie powinni mieć swój udział w przygotowaniu i nadzorowaniu zmian wprowadzanych w ich społeczności; samodzielne, podmiotowe zmiany w życiu społeczności mają większe znaczenie i żywotność, niż zmiany narzucone; podejście całościowe może uporać się z problemami, którym działania cząstkowe nie są w stanie zaradzić, demokracja wymaga współudziału w sprawach społeczności i ludzie muszą posiadać odpowiednie umiejętności, społeczności ludzkie często potrzebują pomocy w zorganizowaniu się do zaspokojenia swoich potrzeb, tak samo, jak jednostki potrzebują pomocy w zaspokajaniu swoich (Skidmore, Thackeray, 1998, s. 97).

Praktyka pracy socjalnej w społeczności lokalnej określana jest również jako *patch social work*. W takim ujęciu środowiskowa pomoc społeczna, prowadząc pracę ze społecznością lokalną, nie ogranicza się do pracy socjalnej, ale jest szerszą formą aktywności, co znalazło swój wyraz w oddzielnym zawodzie organizatora środowiska (*community worker*) (Niesporek, Wódz, 2003, s. 134).

Metoda organizowania środowiska lokalnego pojawiła się w Stanach Zjednoczonych tuż po II wojnie światowej, a następnie rozprzeczniła na kraje europejskie. W Polsce okresu PRL, pomimo bogatych tradycji międzywojennych, z powodów ideologicznych nie była praktykowana i dopiero od 1989 roku zaczęła powoli dochodzić do głosu. Pomimo że została usankcjonowana ustawowo w 2004 roku, nie upowszechniała się łatwo, gdyż przyzwyczajenia oraz braki w wiedzy i umiejętnościach pracowników socjalnych skutecznie blokowały działania w tym zakresie. Pobudzanie społecznej aktywności i inspirowanie działań samopomocowych w zaspokajaniu niezbędnych potrzeb życiowych osób i rodzin, grup i środowisk społecznych wydawały się zbyt dalekim i trudnym do realizacji zadaniem. Struktura organizacyjna ośrodków pomocy społecznej także stanowiła barierę w upowszechnianiu pracy środowiskowej. Sytuacja taka wymagała podjęcia działań przełamujących niechęć pracowników służb społecznych do metody organizowania środowiska lokalnego.

Jedną z pierwszych szeroko opisanych w literaturze, skutecznych aplikacji metody środowiskowej był projekt *W stronę polskiego modelu gospodarki społecznej – budujemy nowy Lisków*, zrealizowany przy udziale środków

Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach Inicjatywy Wspólnotowej EQUAL. Projekt był realizowany od 2005 do 2008 roku przez Instytut Spraw Publicznych wspólnie z Akademią Rozwoju Filantropii w Polsce, Wspólnotą Roboczą Związków Organizacji Socjalnych WRZOS oraz grupą partnerów lokalnych z czterech powiatów: ełckiego i nidzickiego (województwo warmińsko-mazurskie) oraz biłgorajskiego i lubelskiego ziemskiego (województwo lubelskie). Celem głównym projektu był rozwój potencjału społeczności lokalnych, a przede wszystkim ich kapitału społecznego (zawiazało się pięć nowych lokalnych stowarzyszeń), na drodze uruchomienia przedsiębiorstwa społecznego. Była to praca nad zainicjowaniem rozwoju społeczno-gospodarczego w zaniedbanej społeczności, zbyt słabej, by uczynić to własnymi siłami i zasobami (Kaźmierczak, 2008, s. 15–18). Test animacji lokalnej jako metody rozbudowy potencjału lokalnych społeczności, w tym przede wszystkim podnoszenia poziomu ich kapitału pomostowego, dał wynik pozytywny. Zebrane w toku projektu doświadczenia stały się nawet podstawą do skonstruowania modelu animacji lokalnej (Kaźmierczak, 2008, s. 217). Sukces tego przedsięwzięcia wzmógł zainteresowanie metodą pracy w środowisku, zarówno teoretyków, jak i praktyków pracy socjalnej.

W 2005 roku rząd przyjął dokument *Strategia Polityki Społecznej na lata 2007–2013*, określający siedem priorytetów na kolejny okres realizacji strategii lizbońskiej w obszarze spójności społecznej. Pośród tych priorytetów znalazło się „wdrożenie aktywnej polityki społecznej”. Był to czas, kiedy w polskiej literaturze przedmiotu zaczęły się coraz częściej pojawiać publikacje z zakresu makropraktycznego podejścia do pracy socjalnej, które opiera się na tezie, że problemy i dysfunkcje nie tkwią w jednostkach, ale w systemach, a także w nieumiejętności zaspokajania swoich potrzeb przez społeczność lokalną (Olech, 2012, s. 336). Chodziło więc o wywołanie zmiany w zakresie funkcji instytucji i organizacji aktywnych na terenie zamieszkałym przez daną społeczność, stosowanych w nich praktyk, prowadzonych przez nie działań i realizowanej polityki. Służyło temu wywieranie wpływu na między- i wewnątrzorganizacyjne relacje oraz wykorzystywanie zasobów środowiska lokalnego. Makropraktyka nie koncentruje się na jednostce, ale na warunkach jej życia (Kaźmierczak, 2007, s. 13–29). To podejście w pracy socjalnej, jak pisze dalej Kaźmierczak, obejmuje dwa podstawowe obszary: planowanie społeczne i animację społeczną. Mimo różnic chodzi w nich o to samo: wywołanie zmiany na poziomie społeczności, dzięki której jej członkowie, a w szczególności ci, którzy doświadczają różnych form deprywacji, będą mogli lepiej i pełniej żyć. W najbardziej zwięzły sposób różnicę między animacją społeczną a planowaniem społecznym oddają dwa przyimki:

„dla” i „z”. Planowanie społeczne to praca dla społeczności (dla lokalnych grup), animacja natomiast to praca ze społecznością (z lokalnymi grupami). W planowaniu społecznym chodzi o to, by coraz lepiej dostosowywać ofertę dostępnych usług, świadczeń czy działań do zmieniających się potrzeb społecznych. Przejawia się to tworzeniem przez władze lokalne różnorodnych dokumentów planistycznych, jakimi są strategie rozwoju lokalnego czy strategie rozwiązywania różnorodnych lokalnych problemów społecznych. Animacja społeczna rozumiana jest z kolei jako mobilizowanie i aktywizowanie społeczności lokalnej, czyli nie-dyrektywne asystowanie i wspieranie już istniejących grup lokalnych lub też pomaganie w tworzeniu nowych. W animacji społecznej chodzi o uruchamianie, rozwijanie i wzmacnianie uczestnictwa członków społeczności w podejmowaniu i prowadzeniu spraw, które tej społeczności dotyczą. Obszarem właściwym dla prowadzenia animacji społecznej jest lokalna przestrzeń publiczna (Kaźmierczak, 2007, s. 13). Dzięki procesowi organizowania społeczności lokalnej mieszkańcy rozwijają poczucie wspólnoty oraz uruchamiają tkwiące w tej wspólnotcie siły, ucząc się jednocześnie, jak brać większą odpowiedzialność za przyszłość społeczności lokalnej i swoją własność (Niesporek, Wódz, 2003, s. 124).

Kluczowym działaniem w takim podejściu jest budowa i rozwój kapitału ludzkiego (czyli zaradności jednostkowej), kapitału społecznego (samoorganizacji obywatelskiej) oraz kapitału lokalnego, czyli infrastruktury instytucjonalnej. Podejście takie zmienia rolę lokalnych organizacji pomocy oraz pracy socjalnej w społeczności lokalnej. Działania pracowników socjalnych w ramach tych ról skierowane są na rozwiązywanie konfliktów lokalnych, projektowanie rozwiązań kwestii społecznych, poszerzenie procesu inkluzji, pobudzania jednostek i grup do partycypacji w życiu społecznym (Zbierzchowska, 2013, s. 4). Chodzi także o wspieranie rekonstrukcji zanikającej solidarności, tworzenie społeczności sprzymierzeńców, w których solidarność jest naturalną cechą więzi społecznych oraz kształtowanie i umacnianie na poziomie lokalnym partnerstw funkcjonujących na zasadzie podmiotowości (Mendel, Rymsza, 2012, s. 318). Pracownicy socjalni mają jednak tendencję do koncentrowania się na mikropraktyce, co bywa częstokroć nieefektywne, gdyż tylko interwencje na makropoziomie są właściwą reakcją na zdiagnozowaną potrzebę albo problem. Pracownicy działający na mikropoziomie często jako pierwsi rozpoznają sytuacje wskazujące na potrzebę zmiany. Są profesjonalnymi „agentami zmiany społecznej”. Muszą więc przyjąć odpowiedzialność za inicjowanie zmian w organizacjach i społecznościach. Natura systemu lub systemów wymagających zmiany i jej typ mogą doprowadzić do interwencji obejmującej całą społeczność albo interwencji w pojedynczej organizacji (Netting i in., 2014, s. 449).

Kondycja metody organizowania środowiska w Polsce została zdiagnozowana w 2010 roku w ramach prac Laboratorium Innowacji Społecznej – wspólnego przedsięwzięcia Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL oraz Instytutu Spraw Publicznych (Rymsza, 2011). Badania ilościowe przeprowadzone na reprezentatywnej próbie polskich pracowników socjalnych oraz badania jakościowe pracowników socjalnych zatrudnionych w ośrodkach pomocy społecznej ukazały wysoki poziom zainteresowania pracowników tego sektora podejmowaniem nowych ról zawodowych związanych z pracą środowiskową. Pracownicy socjalni dostrzegają związki pracy socjalnej ze środowiskiem lokalnym oraz widzą sens i potrzebę takich działań, a także – przynajmniej w warstwie deklaratywnej – nie są przeciwni ich podejmowaniu. Dostrzegają jednak znaczące ograniczenia w ich stosowaniu. Najważniejszym jest czynnik czasu – działalność środowiskowa jest bardzo czasochłonna, więc sprawna realizacja innych zadań ulega ograniczeniu. Organizowanie środowiska lokalnego nie przynosi natychmiastowych, spektakularnych efektów – działania te są kosztowne, czasochłonne i wymagają wysiłku. Nie dają też gwarancji powodzenia i pełnej realizacji zamierzonych celów (Dudkiewicz, 2011, s. 83–85). Wyniki badań ukazały, że w ramach działalności na rzecz organizacji środowiska wykształcają się trzy role zawodowe pracowników socjalnych: mediatora, lokalnego polityka społecznego i animatora społecznego. Rola animatora była wśród badanych pracowników socjalnych najpopularniejsza, co być może związane było z wcześniejszym jej praktykowaniem, zwłaszcza przez ośrodki pomocy społecznej funkcjonujące jako centra aktywności lokalnej (Rymsza, 2012a, s. 224). Z przeprowadzonego badania wynika, że:

polscy pracownicy socjalni postrzegają działania aktywizujące jako działania środowiskowe. Warto więc inwestować w rozwój środowiskowych form pracy socjalnej, przywracając pamięci zarówno służb społecznych, jak i całego społeczeństwa bogate polskie doświadczenia w tym zakresie. To właśnie praca ze środowiskiem lokalnym, nie zaś klinicystyczna praca socjalna, wzorowana na amerykańskich doświadczeniach opartych na psychoterapii i psychoanalizie, ma w Polsce – jak się wydaje – największy potencjał rozwojowy (Rymsza, 2012a, s. 251).

Warto więc rozbudowywać pracę socjalną w kierunku pracy ze społecznością, działań animacyjnych i aktywizujących, na podstawie opisu celów takich działań, a nie precyzyjnych procedur, które stanowią podstawową barierę pracy środowiskowej. Szczególnie potrzebna w takim podejściu jest elastyczność, nie zaś praca oparta na schematach i procedurach.

Metoda pracy środowiskowej powinna być nadal upowszechniana, ale nie należy zapominać, że „może służyć rozbudzaniu aktywności samorządowej, ale nie może jej zastąpić. Istota tej metody tkwi w rozwijaniu w ludziach poczucia przynależności do określonej zbiorowości i wzmacnianiu procesów identyfikacyjnych, które w perspektywie mogłyby sprzyjać uruchamianiu motywacji prospołecznej i zachowań kooperacyjnych” (Wódz, 1991, s. 138). Organizowanie społeczności lokalnej nie powinno być także zarezerwowane wyłącznie dla struktur publicznej pomocy społecznej i pracy socjalnej. Jest to bowiem działanie, które może być podejmowane przez wszystkie sektory: publiczny, prywatny, pozarządowy, których efektywna kooperacja przyniosłaby największe rezultaty. Metoda środowiskowa zaczyna przeżywać na gruncie pracy socjalnej swoisty renesans, ponieważ pobudzanie do działań społeczności na poziomie lokalnym jest zgodne z tendencjami decentralizacji polityki społecznej oraz z koncepcjami aktywizującego państwa opiekuńczego. Może się ona stać instrumentem budowy kapitału społecznego we wspólnotach lokalnych, a jej wykorzystanie wydaje się stanowić alternatywę dla nieefektywnych form pomocy materialnej (Krzyszkowski, 2013, s. 16). Widać tu najpełniej nową rolę służb społecznych, polegającą na przejściu od funkcji opiekuńczej do aktywizującej.

CAL-owski model animacji środowiska lokalnego

Program Centrów Aktywności Lokalnej CAL został zapoczątkowany przez Biuro Obsługi Ruchu Inicjatyw Społecznych BORIS w 1997 roku. Rok później uruchomiono pierwszą pilotażową grupę animatorów lokalnych, co przyniosło doświadczenia pozwalające na rozpoczęcie wieloletniego projektu edukacyjnego pod nazwą Centra Aktywności Lokalnej. W 2000 roku powstało Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL i przejęło koordynację programu *Centra Aktywności Lokalnej* (CAL) (Skrzypczak, 2014, s. 114–115). W ramach programu CAL uruchomiono w 2001 roku Szkołę Animatorów Społecznych, w której proces edukacyjny opierał się na metodyce uczenia przez doświadczenie, trening grupowy i pracę środowiskową. Praca odbywała się w 15–20-osobowych grupach, w cyklu szkoleniowym rozłożonym na dwa lata. W toku kształcenia animatorzy społeczni mieli nabyć wiedzę o sobie, problemach i środowisku; mieli rozwijać umiejętności w zakresie posługiwania się zdobytym doświadczeniem i wiedzą; miała także nastąpić u nich zmiana hierarchii wartości: odkrycie wartości wspólnoty, solidarności, satysfakcji z pomocy innym. Obok określonych kompetencji zawodowych u animatora społecznego

bardzo istotne są kompetencje osobiste. Pewne niezbędne cechy charakteru, takie jak dynamizm, otwartość, pasja i tolerancja, uzupełnione muszą być metodyką pracy z grupą, planowania, kształtowania stosunków międzyludzkich, zarządzania projektami czy zarządzania zespołem (Jordan, Skrzypczak, 2001, s. 97).

Organizacja CAL wspierała działania animacyjne prowadzone przez instytucje publiczne, takie jak ośrodki pomocy społecznej czy gminne ośrodki kultury, a także szkoły i organizacje trzeciego sektora, w ramach pilotowanego przez siebie programu CAL. Początkowo wskazano trzy ścieżki poszukiwań branżowych i związane z nimi instytucje dla wdrażania programu: kultura (domy kultury), oświata (szkoły) i pomoc społeczna (ośrodki pomocy społecznej). Najbardziej obiecujące wydawały się w tamtym okresie inicjatywy kulturalne, gdyż dla kształtującej się pomocy społecznej perspektywa pracy w środowisku lokalnym była wówczas bardzo odległa. Niestety domy kultury nie podzielały entuzjazmu CAL-owców i z dużymi oporami włączały się w proponowane inicjatywy. Doprowadziło to po jakimś czasie do zaprzestania współpracy z tymi placówkami na rzecz lokalnych instytucji pomocowych, w których przekształcenia zaczęły przebiegać znacznie szybciej niż w instytucjach sektora kultury. Oferowane przez CAL wsparcie poprzedzone było szkoleniem z zakresu pracy środowiskowej.

Obok wymienionego wsparcia stowarzyszenie stało się moderatorem sieci instytucji, które funkcjonują w swoich środowiskach lokalnych jako centra aktywności lokalnej, pracując na rzecz swojej społeczności w oparciu o metodykę programu CAL. Jak czytamy na stronie internetowej stowarzyszenia:

w ciągu ponad 15-letniej działalności opracowaliśmy skuteczną i uniwersalną metodę ożywiania społecznej energii, którą nazwaliśmy animacją społeczną. Wiemy, że jej zastosowanie przynosi realne zmiany w życiu ludzi i społeczności. Sprawdzoną i efektywną strategią, którą stosujemy od wielu lat, okazało się wspieranie aktywnych społeczności poprzez odpowiednio przygotowane do tej roli lokalne instytucje publiczne, które promujemy pod wspólną marką CAL – Centrum Aktywności Lokalnej (Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej, *online*).

Głównym celem programu jest wspieranie istniejących już instytucji pozarządowych, samorządowych czy spółdzielczych w animowaniu rozwoju środowisk lokalnych przy jak największym zaangażowaniu jego mieszkańców. Służyć ma to realizacji idei zrównoważonego rozwoju lokalnego, którego efektem jest lepsza jakość życia i równe szanse dla każdego obywatela. Rozwój lokalny rozumiany jest jako zintegrowany układ lokalny, obejmujący wszystkie dziedziny

życia społeczności lokalnej. Jest procesem zaspokajania zbiorowych potrzeb przy aktywnym zaangażowaniu mieszkańców, tak by w rezultacie dokonywała się pozytywna zmiana danego środowiska lokalnego. Jest ona możliwa dzięki uruchomieniu potencjału ludzi, czyli odkryciu siły społeczności. Inspiracją tego podejścia stała się na nowo odczytana edukacja lokalna/edukacja środowiskowa, rozumiana jako proces kształtowania i rozwoju kompetencji, umiejętności i podmiotowości danego środowiska, w toku realizacji lokalnych potrzeb (politycznych, socjalnych, kulturalnych, ekonomicznych). Przesłaniem uczestników programu jest hasło: „Pomóżmy ludziom, aby pomogli sobie sami”. Perspektywicznymi celami pracy w środowisku lokalnym metodyką CAL są:

- powstanie silnych i zintegrowanych społeczności lokalnych;
- rozwój lokalnej samoorganizacji, solidarności i tworzenie więzów samopomocy;
- wzmacnianie i integracja lokalnych grup obywatelskich;
- zaktywizowanie lokalnych instytucji samorządowych i pozarządowych;
- budowanie tożsamości wspólnot lokalnych poprzez podniesienie jakości społecznych interakcji, związków i sieci kontaktów w społeczności lokalnej;
- pomaganie ludziom w tworzeniu i odtwarzaniu ich własnej społeczności lokalnej i grup społecznych, pozwalających na radzenie sobie z rozwiązywaniem lokalnie określonych problemów, oraz przejmowanie większej kontroli nad ich własnym życiem (Jordan, Skrzypczak, 2001, s. 93).

Środkiem prowadzącym do realizacji tego procesu edukacyjnego jest animacja społeczna, a podejmowane działania opierają się na teorii pracy środowiskowej. Metoda animacji społecznej definiowana jest jako uporządkowany zbiór technik i narzędzi działania społecznego, umożliwiających praktyczne odkrywanie i wyzwalamie środowiskowego potencjału społecznego (Skrzypczak, 2014, s. 211). Ściśle z nią związane są cztery podporządkowane jej procesy: badanie w działaniu (odkrywanie lokalnego potencjału społeczno-kulturalnego), praca środowiskowa (profesjonalne wsparcie o charakterze edukacyjnym, technologicznym, organizacyjnym i informacyjnym), wzmacnianie społeczne (rozwijanie wiedzy, umiejętności i pewności siebie) oraz działanie środowiskowe (aktywność, która łączy osoby i grupy, organizacje działające dobrowolnie i wspólnie na rzecz realizacji określonych potrzeb lokalnych) (Wejcman, 2011, s. 70). Praktykowanie metody animacji społecznej zakłada diagnozę środowiska lokalnego przez badania w działaniu, które pozwalają wyzwolić społeczną aktywność. Uzyskana

w procesie badawczym wiedza znajduje zastosowanie zarówno w samodzielnych działaniach grup mieszkańców, jak i liderów/animatorów z nimi pracujących. Szczególne zainteresowanie badaczy ukierunkowane jest na najistotniejsze potrzeby i zagrożenia w podstawowych obszarach funkcjonowania wspólnoty. Pozwala to zaprojektować i realizować programy odpowiadające na zdiagnozowane potrzeby. Ze względu na partycypacyjny charakter działań animacja społeczna jest metodą demokratyczną, zawierającą elementy partnerstwa i współpracy.

Animatorzy społeczni pracujący metodą CAL w celu uruchomienia procesów edukacji i rozwoju społeczności lokalnej muszą znaleźć odpowiedź na następujące pytania:

- Jak poprzez (samo)edukację uruchomić czynniki (samo)rozwoju?
- Jak uruchomić i zarządzać lokalną strategią zmiany społecznej?
- W jaki sposób mobilizować społeczność do działania na rzecz rozwoju? (Jordan, Skrzypczak, 2002, s. 21).

Innowacyjność tej koncepcji polega na tym, że zespoły z wymienionych instytucji nie koncentrują się na jednym tylko obszarze działania, np. ekologii, kulturze czy pomocy społecznej, lecz patrzą na daną społeczność całościowo, starając się odpowiadać na potrzeby artykułowane przez środowisko. Model CAL opisany poprzez standardy jest wzorem, który ułatwia wprowadzanie podobnych rozwiązań w różnych środowiskach, ale nie poprzez proste naśladownictwo. Stanowi raczej inspirację i mobilizację do wypracowania własnych rozwiązań programowych i organizacyjnych, które wykorzystując model CAL, uruchamiają pozytywne zmiany w środowisku lokalnym. Praca metodą CAL

polega na systemowej zmianie organizacji i sposobu pracy instytucji publicznej w oparciu o wartości i rozwiązania sprawdzone w sektorze organizacji non profit, między innymi: zorganizowany wolontariat, grupy obywatelskie i samopomocowe, praca z grupami zagrożonymi marginalizacją, budowanie koalicji wokół problemów, poziome i partnerskie zarządzanie, planowanie z włączeniem partnerów społecznych, wspieranie liderów środowiskowych. Jest to więc forma organizowania potencjału lokalnego, społeczno-kulturowego i realizacyjnego wokół problemów środowiska, a nie potrzeb instytucji (Skrzypczak, 2003, s. 112).

Tak rozumiana animacja społeczna wpisuje się w koncepcję badań nad rozwojem kwestionującą modernizacyjny model rozwoju obszarów wiejskich. W nurcie tym postuluje się rewaloryzację lokalnej wiedzy, jaką dysponują

mieszkańcy. Wiedza ta ma pozwalać na rozwój lokalny mierzony na daną społeczność, oparty na uczestnictwie (*participatory development*), sprawiedliwy i zrównoważony, odśrodkowy, endogeny, oddolny, oparty na społecznościach lokalnych (*community based*). Główne cechy koncepcji rozwoju lokalnego osadzone są w następujących postulatach:

- Rozwój powinien być wpisany w realia społeczności lokalnej, która jest podmiotem tego procesu. Cele działań rozwojowych środowiska nie są podporządkowane ani polityce państwa, ani mechanizmom rynkowym, ale uwzględniają aspiracje społeczności lokalnej.
- Warunkiem powodzenia przedsięwzięć rozwojowych jest zaangażowanie aktorów społecznych, którzy mają być jego beneficjentami, ze szczególnym uwzględnieniem grup wykluczanych.
- Najważniejsze działania na rzecz rozwoju odbywają się na szczeblu lokalnym i społeczność lokalna powinna sprawować nad nimi kontrolę. Postuluje się wykorzystywanie lokalnych zasobów, stosowanie dostępnych lokalnie technologii, tworzenie lokalnych przedsiębiorstw i ich związków, budowanie lokalnych rynków, instytucji finansowych itd.
- Rozwój traktowany jest jako proces przebiegający na wielu płaszczyznach. Jego aspekty społeczne, gospodarcze, kulturowe i środowiskowe należy traktować integralnie (Krzysztofek, Szczepański, 2002, s. 150–153).

Metoda CAL nie jest wystandaryzowana, gdyż może, a nawet powinna być modyfikowana w zależności od środowiska, w którym jest wykorzystywana. Oznacza jednak przyjęcie kilku podstawowych atrybutów:

- jest realizowana w jakimś realnym (fizycznym) miejscu, które będzie służyćżywieniu i integracji społeczności lokalnej;
- podejmowane działanie stanowi odpowiedź na uprzednio rozpoznane problemy i potrzeby środowiska;
- instytucje podejmujące pracę metodą CAL funkcjonują na różnych polach, bez zawężania aktywności do jednej grupy celowej lub obszaru oddziaływań;
- CAL-owcy promują wolontariat i działanie na rzecz mieszkańców przy wykorzystaniu ich sił i możliwości (przez ludzi i zarazem dla ludzi);
- zasadą pracy placówek objętych programem jest wspieranie inicjatyw lokalnych poprzez animowanie i tworzenie projektów, tworzenie grup samopomocowych i sąsiedzkich, budowanie lokalnego partnerstwa na

rzecz rozwiązywania problemów, inicjowanie lokalnych akcji lub wydarzeń (Jordan, Skrzypczak, 2001, s. 94).

Realizacja programu CAL ujawniła, jak piszą jej promotorzy, że:

istniejące już instytucje i organizacje lokalne mogą działać szerzej, inspirując i wspierając samoorganizację mieszkańców. Stały się one prawdziwym inkubatorem sektora pozarządowego w małych społecznościach. [...] Metoda CAL efektywnie wpasowała się w działanie lokalnych organizacji (samorządowych i pozarządowych), ukazując ukryty potencjał i dynamikę tych często nie doinwestowanych czy zdezorientowanych w nowych warunkach instytucji (Jordan, Skrzypczak, 2001, s. 95).

Instytucje, które zdecydowały się na pracę metodą CAL, poszerzyły swe działania o wspieranie aktywności obywatelskiej, integrację i promocję gminy oraz systematyczne diagnozowanie i monitorowanie lokalnych problemów.

CAL-owska metoda animacji środowiska nie jest zupełnie innowacyjnym podejściem, ale model ten, jak pisze Kazimiera Wódz: „spotkał się z życzliwym przyjęciem zwłaszcza w tych ośrodkach (i środowiskach), w których brakowało wykwalifikowanej kadry pracowników socjalnych, dla których CAL stanowił powtórkę z przyswojonej – lepiej czy gorzej – w trakcie studiów metodyki pracy ze społecznościami” (Wódz, 2013, s. 24). Poniekąd dzięki CAL-owi nastąpiło ponowne odkrycie metodyki organizowania społeczności. Program CAL swój sukces zawdzięcza również skutecznemu zaadaptowaniu do realiów naszego kraju metod pracy środowiskowej stosowanych w krajach europejskich.

W 2006 roku rząd przyjął Krajowy Program *Zabezpieczenie Społeczne i Integracja Społeczna*, w którym określono po raz pierwszy nowe narzędzia pracy socjalnej pod nazwą *Program Aktywności Lokalnej* (PAL). Wzorem dla projektowanych rozwiązań były doświadczenia kilkudziesięciu ośrodków pomocy społecznej pracujących metodą CAL. *Program Aktywności Lokalnej* stał się swoistym poligonem doświadczalnym dla testowania skuteczności metody organizowania środowiska (Skrzypczak, 2011, s. 70–74). Realizacja działań przewidzianych w *Programie Aktywności Lokalnej* zakładała szeroką współpracę i koordynację działalności instytucji i organizacji istotnych dla zaspokajania potrzeb społeczności lokalnej, takich jak ośrodki pomocy społecznej, inne jednostki organizacyjne samorządu terytorialnego lub organizacje pozarządowe. W *Programie Aktywności Lokalnej* podejmowano inicjatywy o charakterze środowiskowym obejmujące: działalność badawczą i diagnostyczną, edukację obywatelską wraz z popularyzacją narzędzi partycypacyjnych, działania

o charakterze integracyjnym (Polakowski, 2012, s. 11). Naciskając na mobilizowanie partnerów i partycypację społeczną, *Program Aktywności Lokalnej* nawiązywał do metody organizowania środowiska lokalnego, ale w znacznej mierze opierał się na rozwiązaniach wypracowanych i spopularyzowanych przez Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL. Dzielił więc wszystkie zalety i wady tego podejścia w procesie rozwiązywania problemów społeczności lokalnych (Wódcz, 2013, s. 52–53). Dyskusyjną kwestią było także obligatoryjne tworzenie partnerstw lokalnych w ramach realizacji programu. Były to najczęściej partnerstwa z udziałem ośrodków pomocy społecznej, lokalnych organizacji pozarządowych (czasami tworzonych specjalnie na potrzeby partnerstwa w programie), instytucji kościelnych, placówek oświatowo-wychowawczych oraz policji. Taka kooperacja wynikała często z konieczności sprostania wymogom formalnym narzuconym ogólnie przez operatorów programu (Krzyszkowski, Przywojska, 2014, s. 102). Pomimo licznych niedociągnięć w realizacji programu była to pierwsza próba wdrożenia w polskich instytucjach pomocy i integracji społecznej elementów metody środowiskowej na dużą skalę. *Program Aktywności Lokalnej*, pomimo zamknięcia *Programu Operacyjnego Kapitał Ludzki 2007–2013*, nadal funkcjonuje dzięki środkom samorządowym.

Obecnie metodyka CAL została wykorzystana przy budowie i upowszechnianiu modelu organizowania społeczności lokalnej. Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL dalej edukuje pracowników i wspiera lokalne instytucje publiczne w realizacji usług środowiskowych i społecznych oraz propaguje zarządzanie partycypacyjne. Prowadzi w dalszym ciągu kształcenia pracowników socjalnych, urzędników, bibliotekarzy, animatorów kultury, nauczycieli, liderów społecznych w zakresie animacji i przedsiębiorczości społecznej, aktywnej integracji i polityki społecznej oraz innowacyjnych rozwiązań społeczno-edukacyjnych. Jest organizatorem spotkań liderów i animatorów społecznych, które stanowią forum wymiany doświadczeń i refleksji nad uwarunkowaniami rozwoju społecznego. W ramach Centrum Badań Społeczności i Polityk Lokalnych prowadzone są obserwacje, badania i diagnozy, na których podstawie opracowywane są systemowe rozwiązania dla administracji rządowej w zakresie szeroko pojętej polityki społecznej.

Animacja w organizowaniu społeczności lokalnej

Na przełomie 2010 i 2011 roku, w ramach projektu systemowego *Tworzenie i rozwijanie standardów usług pomocy i integracji społecznej*, którego inicjatorem był Departament Pomocy i Integracji Społecznej Ministerstwa Pracy i Polityki

Społecznej, a liderem Centrum Rozwoju Zasobów Ludzkich, powstał całościowy program upowszechnienia pracy socjalnej metodą środowiskową. Program nosi nazwę *Ramowy model środowiskowej pracy socjalnej/organizowania społeczności lokalnej* (dalej: model organizowania społeczności lokalnej, model OSL). Model organizowania społeczności lokalnej został przygotowany przez zespół ekspercki Stowarzyszenia Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL oraz Fundacji Instytut Spraw Publicznych w ramach prac Laboratorium Innowacji Społecznej. Podczas systematycznie odbywających się sesji problemowych konfrontowane i uzgadniane były poszczególne rozwiązania teoretyczne, metodyczne i organizacyjne, które składają się na model. Chodziło także o zbudowanie koncepcji przygotowywania profesjonalistów OSL, opierającej się na *good governance* i *community capacity building* (animacji społecznej). Animacja, dzięki długim tradycjom społecznikowskim i zaangażowaniu ideowemu, może bowiem wpływać na zmianę społeczną i budowanie świadomości obywatelskiej.

Praca środowiskowa w modelu OSL traktowana jest jako metoda pracy socjalnej, która w tym ujęciu polega na wzmacnianiu znaczenia grup i społeczności, zwłaszcza zmarginalizowanych i zagrożonych wykluczeniem. Celem tych działań jest powstanie wspólnoty, „co oznacza przełamanie izolacji oraz osamotnienia, zbudowanie lub odtworzenie więzi społecznych i sieci znajomości oraz kontaktów pomiędzy mieszkańcami” (Bąbska i in., 2014, s. 27). W modelu OSL może mieć miejsce praca ze społecznością terytorialną, jako proces budowania kompetencji i upodmiotowienia całej społeczności, oraz praca ze społecznością/grupą kategorialną, odnosząca się do marginalizowanych grup, nastawiona na ich wspieranie poprzez tworzenie lub doskonalenie działań o charakterze samopomocowym oraz edukacyjnym (Bąbska, Popłońska-Kowalska, 2012, s. 55).

Model OSL odwołuje się do idei *empowerment*, która będzie realizowana przez pracownika socjalnego traktowanego w tym ujęciu jako „agent zmiany”. Nie powinien być on traktowany jako przedstawiciel państwa, lecz jako sprzymierzeniec społeczności i jej reprezentant (rzecznik). Nie może jednak wyręczać społeczności lokalnej i kiedy jest ona gotowa do samodzielnych działań w przestrzeni demokratycznej, powinien jej tylko asystować. OSL to długofalowy proces upodmiotawiania społeczności, w którym zmiana następuje w wyniku aktywności wyrażającej jej podmiotowość i zdolność do przekształcania środowiska własnymi siłami.

Teoria środowiskowej pracy socjalnej koncentruje się wokół dwóch podstawowych wyzwań: poprawy funkcjonującego w społeczności zinstytucjonalizowanego systemu usług społecznych oraz poprawy funkcjonowania społeczności lokalnej. Zmiana w społeczności następuje na drodze uruchamiania

i intensyfikowania procesów i mechanizmów warunkujących zdolność społeczności do sprawnego rozwiązywania własnych problemów i osiągania celów rozwojowych (Kaźmierczak i in., 2013, s. 22). Animacja to działanie ożywiające społeczność lokalną i aktywizujące mieszkańców, stanowiące grunt pod budowanie sieci i planowanie społeczne.

W środowiskowej pracy socjalnej animacja zajmuje centralne miejsce. Jest także przywołaniem sięgającej przełomu XIX i XX wieku polskiej tradycji pracy socjalnej (przerwanej, niestety, wybuchem II wojny światowej i jej politycznymi następstwami). Działania animacyjne są w porównaniu z innymi obszarami pracy socjalnej najmocniej zakorzenione.

O podniesienie potencjału społeczności chodziło bowiem przedwojennym inicjatorom tzw. domów społecznych (ludowych, gdy lokowane były na wsiach; robotniczych, gdy powstawały w środowisku robotniczym) i instytucji oświatowych (np. uniwersytetów ludowych) czy też animatorom ruchu spółdzielczego (Kaźmierczak i in., 2013, s. 23).

Animacja społeczna służy rozwojowi inicjatyw obywatelskich poprzez uruchamianie sił społecznych tkwiących w środowisku, dzięki którym można dokonywać przeobrażeń obejmujących zmiany o charakterze ekonomicznym, społecznym i kulturalnym, a których rezultatem będzie harmonijny rozwój społeczności we wszystkich dziedzinach życia (Kargul, 1996, s. 104–105). Fundacja Rozwoju Społeczności (Community Development Foundation) określa animację społeczną jako praktyki zorientowane na wzmocnienie siły i efektywności wspólnoty, poprawę lokalnych warunków życia, zwłaszcza grup społecznie upośledzonych, oraz umożliwienie członkom społeczności uczestniczenia w procesach podejmowania decyzji i osiągania głębszego, długotrwałego wpływu na okoliczności kształtujące ich życie (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 11). Profesjonalna animacja społeczna prowadzona jest na czterech poziomach:

- z indywidualnymi członkami społeczności, aby pobudzić ich aktywność;
- z lokalnymi grupami lub organizacjami, by rozwinęły swoją działalność i stały się bardziej skuteczne;
- z sieciami grup i organizacji, by uczyły się współpracować i miały większą moc oddziaływania;
- z władzami publicznymi, specjalistycznymi agencjami i biznesem, by wesprzeć ich w rozumieniu dynamiki życia społeczności lokalnej i trafnego adresowania wsparcia, które oferują (Dudkiewicz i in., 2008, s. 17).

Dla realizacji takich zadań niezmiernie ważny jest poziom lokalnego zaufania społecznego, który warunkowany może być następującymi czynnikami:

- poziomem świadomości społecznej, która jest pochodną zaangażowania danej społeczności w proces partycypacyjny; kształtują go wcześniejsze doświadczenia wspólnoty, stopień identyfikacji z daną grupą i przeświadczenia, że wiele spraw lokalnych powinno być przedmiotem refleksji zbiorowości;
- motywacją wewnętrzną członków danej społeczności, która wpływa na powszechne uczestnictwo i zdolność do realizowania zadań;
- elastycznością społeczności, jej zdolnością do uczenia się i adaptowania w sytuacji ciągłej zmiany, z jaką mamy do czynienia obecnie;
- istniejącymi więziami społecznymi, które mogły zostać wzmocnione wcześniejszym wspólnym rozwiązywaniem problemów lub realizowaniem różnych oddolnych inicjatyw;
- umiejętnością osiągnięcia konsensusu i współpracy, istniejącym wśród mieszkańców zwyczajem niesienia sobie wzajemnej pomocy, doświadczeniem wspólnej pracy przy społecznych lub religijnych wydarzeniach;
- istnieniem grupy liderów jako głównych aktorów lokalnej sceny rozwoju, którzy cieszą się autorytetem, stanowią źródło opinii i wiedzy i motywują zbiorowość do działania (Potoczek, 2011, s. 29).

Animacja w tym podejściu to wsparcie oddolnego rozwoju, który przynosi społeczności wiele korzyści bezpośrednich, takich jak: zwiększony udział członków społeczności w jej życiu, ożywienie i aktywizacja, poprawa komunikacji w społeczności lokalnej – zarówno pomiędzy mieszkańcami, mieszkańcami i instytucjami, jak i między samymi instytucjami – oraz wykorzystanie potencjału twórczego jednostek i grup w celu uzyskania zmian. Obok tego wymienić można wiele korzyści długofalowych, odnoszących się do: określenia profilu społeczności – jej członków (kim są), historii i uwarunkowań rozwojowych, problemów i udogodnień, szans i zagrożeń rozwojowych; zbudowania skutecznej i sprawnej komunikacji pomiędzy partnerami społecznymi, kluczowymi instytucjami i liderami; zawiązania relacji partnerskich oraz zbudowania trwałych koalicji w środowisku, zainicjowania procesów współdecydowania partnerów społecznych na fundamencie porozumienia i umiejętności określania wspólnych celów i strategii rozwojowych; stworzenia sieci społecznych; uruchomienia współpracy w zarządzaniu publicznym w środowisku lokalnym (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 20).

W działalności opartej na organizowaniu społeczności lokalnych w celu osiągnięcia zamierzonych rezultatów konieczne jest przestrzeganie następujących zasad:

- tworzenie programu działania odbywa się na podstawie bezpośrednich doświadczeń i potrzeb ludzi mieszkających na danym obszarze;
- znaczące jest odkrywanie wspólnych wartości, niewykorzystanych umiejętności pojedynczych osób, mobilizowanie do ich spożytkowania na rzecz wspólnej korzyści, tworzenie sytuacji do wzajemnego uczenia się;
- podkreśla się znaczenie wspólnego działania jako najbardziej dynamicznego i twórczego elementu, dzięki któremu może zachodzić rozwój osobisty i społeczny;
- wspiera się i umożliwia ludziom sprawowanie kontroli nad własnym życiem i uczestniczenie w podejmowaniu decyzji (także publicznych), które ich dotyczą (Bąbska i in., 2014, s. 39).

Model OSL odwołuje się do koncepcji *Asset-Based Community Development* (ABCD) Johna P. Kretzmanna i Johna L. McKnighta (1993), która zakłada pracę ze społecznością:

- opartą na zasobach, co oznacza, że zaczyna się pracę ze społecznością od skonstruowania mapy zasobów, czyli tego, co w społeczności jest, a nie bazuje się na problemach i potrzebach;
- skupioną na tym, co jest wewnątrz społeczności, a nie na tym, co na zewnątrz – przede wszystkim na zdolnościach rozwiązywania problemów i osiągania celów rozwojowych przez członków społeczności, na tworzonych przez nich stowarzyszeniach i lokalnych instytucjach; chodzi o to, by zasoby wewnętrzne i ich mobilizacja miały prymat nad zewnętrznymi, by wywołana zmiana była trwała;
- wzmacniającą istniejące w społeczności relacje społeczne (budowanie, przekształcanie, wzmacnianie wzajemnych relacji między członkami społeczności, lokalnymi stowarzyszeniami i instytucjami stanowi podstawowe zadanie dla praktyków stosujących podejście ABCD) (Każmierczak, 2014, s. 176).

W modelu organizowania społeczności lokalnej zadania pracownika socjalnego zostały związane z trzema środowiskowymi rolami zawodowymi:

animatora lokalnego, organizatora sieci (*networker*) oraz lokalnego polityka społecznego (planisty). Wymienione role zostały zidentyfikowane w przeprowadzonym w 2010 roku badaniu pracowników socjalnych. Wnioski z badań potwierdziły zainteresowanie tej grupy działaniami aktywizującymi ukierunkowanymi na usamodzielnianie klientów oraz samoorganizację i rozwój społeczności lokalnych. Okazało się także, że animacja według deklaracji badanych jest często podejmowaną praktyką w placówkach socjalnych (Rymsza, 2012a, s. 208–226). Zadaniem animatora lokalnego jest aktywizowanie społeczności bez przejmowania w niej jakichkolwiek funkcji przywódczych, wyszukiwanie w gronie członków społeczności naturalnych liderów, inicjowanie zawiązywania grup sąsiedzkich i obywatelskich, tworzenie lokalnych koalicji wokół problemów do rozwiązania. Role te wzajemnie się uzupełniają i przenikają, a ich łączne wykorzystywanie w praktyce daje największe możliwości zmian.

Animacja lokalna odnosi się do poprawy funkcjonowania społeczności poprzez: inicjowanie współpracy jej członków w ramach różnego typu grup zadaniowych, tworzenie płaszczyzny współpracy międzygrupowej oraz wspieranie współpracy owych grup z innymi strukturami działającymi w społeczności i na jej rzecz. W pracy nad zawiązywaniem grup zadaniowych, wspieraniem ich rozwoju, w tym ich wzajemnej współpracy, wyraża się misja animatora lokalnego. Animator lokalny może pracować nad budową potencjału lokalnej społeczności poprzez: organizowanie społeczności, czyli łączenie jej członków w grupy wokół wspólnych dla nich kwestii; rozwój przywództwa oparty na podnoszeniu poziomu kompetencji przywódczych wśród już działających lub potencjalnych lokalnych liderów; rozwój organizacyjny, polegający na budowaniu nowych organizacji oraz wspieraniu w funkcjonowaniu i rozwoju organizacji już istniejących; stymulowanie współpracy międzyorganizacyjnej poprzez wymianę informacji oraz zawiązywanie koalicji lub partnerstw. Pośród tych zadań za najbardziej istotne uznano powstanie grupy zadaniowej, która jest warunkiem koniecznym osiągnięcia przez członków społeczności niemal każdego wspólnego celu (Kaźmierczak i in., 2013, s. 16–33). Dzieje się tak dlatego, że działania kolektywne w porównaniu z działaniami indywidualnymi są bardziej produktywne i silniej legitymizowane, łatwiej zyskują społeczną i polityczną akceptację. Produktywność grupy jest większa ze względu na generowanie większej ilości zasobów, wykorzystywanie różnorodnych potencjałów swoich członków oraz działanie oparte na podziale ról, dzięki czemu jest w stanie podejmować zadania większe i bardziej złożone oraz wykonać je szybciej i sprawniej.

W realizacji wymienionych zadań animator społeczny opiera się na:

- angażowaniu (*engaging*),
- ułatwianiu (*enabling*),
- edukowaniu (*educating*),
- zachęcaniu (*encouraging*),
- wzmacnianiu (*empowering*),
- wyrównywaniu szans (*equalising*),
- ocenianiu (*evaluating*) (Jordan, Skrzypczak, 2003, s. 3).

O dobrej pracy animatora świadczy realizacja powyższych zadań bez względu na obszar, w którym animator podejmuje swoje działanie. Animator potrafi uruchomić wokół lokalnych problemów członków danej społeczności. Pomaga im w zorganizowaniu się i wzmacnia w działaniu. W pracy animatora człowiek jest podmiotem jego oddziaływań. Rozpoczęcie pracy ze społecznością wiąże się z rzetelną lustracją społeczną, ukazującą aktualny stan danej społeczności, potrzeby mieszkańców oraz problemy społeczne tam występujące. Planowane działania aktywizujące należy oprzeć na zidentyfikowanych uprzednio zasobach środowiska oraz potencjalnych barierach utrudniających ich realizację. Ważne jest, aby przy przeprowadzaniu lustracji społecznej oraz opracowaniu diagnozy czynne były tzw. siły społeczne danej społeczności (np. mieszkańcy najbardziej zaangażowani w sprawę lokalne).

Praca środowiskowa nie jest zadaniem łatwym. Zidentyfikować można wiele barier natury mentalnej i kulturowej, które są poważnym utrudnieniem w jej realizacji. Można ułożyć je na trzech poziomach:

osoby organizatora społeczności lokalnej (czyli bezpośredniego realizatora działań środowiskowych, nazywanego dalej „organizatorem”), jego otoczenia zawodowego, czyli kierownictwa i innych pracowników socjalnych w instytucji pomocy społecznej oraz szeroko rozumianego otoczenia lokalnego, w tym społeczności, gdzie pracownik socjalny prowadzi swoje działania (umownie określanej dalej w tekście jako „społeczność projektowa”), otoczenia instytucjonalnego (w tym instytucji publicznych i niepublicznych), społeczności lokalnej oraz władz lokalnych (Dudkiewicz, 2014, s. 62).

Podział ten opiera się na nieostrych granicach pomiędzy wymienionymi barierami, ich przenikaniu się i wzajemnym wpływie, ale akcentuje fakt, że animator nie funkcjonuje w próżni. Uprzedzenia i stereotypowe podejście w nieprzychylnym środowisku, nieprzychylna władza lokalna i niechętna zmianom

modernizacyjnym placówka pomocowa mogą skutecznie utrudniać realizację modelu OSL. Możliwości zastosowania metody organizowania środowiska warunkuje typ społeczności, w której jest podejmowana. Środowisko wielkomiejskie, ze względu na swoją heterogeniczność i rozproszenie codziennych aktywności, jest trudne jako teren aktywizacji. Bez ważnego bodźca przełamującego partykularne interesy i sprawnej sieci komunikacji partycypacja w działaniach na rzecz swojego środowiska życia może być bardzo ograniczona. Dlatego do skutecznej organizacji społeczności wielkomiejskiej konieczne jest tworzenie odpowiednich kanałów komunikacji jako podstawy budowania więzi społecznej. Odmienna sytuacja występuje na wsi. Tutaj więzi społeczne traktowane są jako potencjalny zasób społeczności, który może znacznie usprawnić lub zdecydowanie zahamować proces samoorganizowania się mieszkańców.

Pomimo tak szerokiej tradycji animowania środowiska lokalnego brakuje w polskim prawodawstwie jednoznacznych zapisów wskazujących, że metoda pracy środowiskowej (pracy socjalnej ze społecznością) należy do podstawowych zadań instytucji pomocy społecznej. Wprowadzenie modelu OSL w życie wymaga wyodrębnienia nowej profesjonalnej funkcji pracownika socjalnego jako organizatora społeczności lokalnej oraz uwzględnienie nowego podejścia w dokumentach strategicznych na poziomie gminy (np. w strategii rozwiązywania problemów społecznych). Mimo że praca środowiskowa wzbudza zainteresowanie pracowników socjalnych, zwłaszcza tych młodszych wiekiem i stażem (Rymsza, 2012a, s. 361), z analizy doświadczeń *Programów Aktywności Lokalnej* wynika, że takie działania traktowane są przez instytucje pomocy społecznej jako obce. Brak odpowiednich zapisów ustawowych oraz brak reform instytucjonalnych skutecznie ogranicza aplikację wszystkich przedsięwzięć opartych na metodzie organizowania środowiska lokalnego. Oddziaływania środowiskowe *Programów Aktywności Lokalnej* ograniczają się bowiem przede wszystkim do klientów pomocy społecznej oraz ich najbliższych. W niewielkim zakresie korzystają ze wsparcia w postaci wolontariatu czy też organizacji III sektora działających w środowisku lokalnym (Wódz i in., 2010). Kolejną kwestią dyskusyjną jest formuła działań aktywizujących, które miałyby być realizowane w ramach OSL przez pracowników socjalnych, oddelegowanych do prowadzenia animacji społecznej. W opinii Kazimierzy Wódz:

role animatorów powinni pełnić niezależni od władz publicznych (samorządowych), zatrudnieni na kontraktach lub wyłonieni spośród „naturalnych” liderów, organizatorzy pracy środowiskowej (*community workers*), a nie pracownicy MOP-sów. [...] Model animatora – pracownika socjalnego nie sprawdza się tam, gdzie interesy społeczności

(grupy mieszkańców) pozostają w mniej lub bardziej ewidentnej kolizji z interesami instytucji pomocy społecznej, zatrudniającej pracownika socjalnego, który, czy tego chce czy nie, musi respektować reguły gry wyznaczone przez formalne regulacje i ograniczenia wynikające ze statutowych zadań pomocy społecznej (Wódz i in., 2010, s. 57).

Jak na razie w Polsce mamy zbyt niski poziom kapitału społecznego, by działania środowiskowe przynosiły oczekiwane rezultaty.

Warunkiem koniecznym powodzenia w pracy ze społecznością jest minimalny poziom samoorganizacji społecznej, a tam, gdzie jej nie ma, konieczna jest praca nad budowaniem potencjału społeczności (*community capacity building*). Jest to:

praca na rzecz rozwoju i/lub wzmocnienia lokalnych organizacji, budowania nieformalnych struktur współpracy oraz współdziałania, poprzez działania edukacyjne, szkoleniowe, adresowane do całej populacji, których celem jest kształtowanie umiejętności definiowania i osiągania celów oraz partycypacji w projektach realizowanych dla i w społeczności lokalnej (Wódz i in., 2010, s. 56).

Pośród przyczyn trudności w środowiskowej działalności animacyjnej może znaleźć się także brak współpracy między instytucjami działającymi na danym obszarze, brak przepływu informacji o problemach środowiska, brak sieci profesjonalnego wsparcia, brak właściwej diagnozy społecznej oraz stereotypy w myśleniu i działaniu, znajdujące się zarówno po stronie społeczności, jak i po stronie samych animatorów (Łuszczynska, Rybka, 2013, s. 28). Jeśli do tego dochodzi brak spójności pomiędzy polityką społeczną a działaniami środowiskowymi, to upowszechnienie modelu OSŁ może być bardzo trudne. Wydaje się więc, że po raz kolejny wydano duże środki na stworzenie koncepcji, która ma nikłe szanse na wdrożenie.

Tendencje w profesjonalizacji pracowników socjalnych i animatorów społecznych

Profesjonalizacja pracowników socjalnych jest szeroko analizowana w literaturze przedmiotu. Niestety o procesie profesjonalizowania się animatorów społecznych czy społeczno-kulturalnych nie odnajdujemy wielu rozważań. Kierunki, uwarunkowania i stan procesu profesjonalizacji pracy socjalnej mogą stanowić drogowskazy dla procesów rozwojowych w obszarze animacji społeczno-kulturalnej w naszym kraju. Poniższe rozważania zostały zamieszczone w pracy właśnie z tego powodu.

Za początek tego procesu uznaje się powstanie w 1921 roku Amerykańskiego Stowarzyszenia Pracowników Socjalnych. Od tego czasu wielu autorów podejmowało rozważania o stopniu profesjonalizacji dziedziny. Do lat osiemdziesiątych XX wieku traktowana była ona jako „profesja w rozwoju”. Dopiero z początkiem XXI wieku standaryzacja relacji pomocowych wyznaczyła role zawodowe pracownika socjalnego, umożliwiające nadanie tej praktyce statusu profesji (Łuczyńska, 2013, s. 33–41). Do opisu aktywności pracowników środowiskowych w kontekście ich profesjonalizacji używa się zazwyczaj pojęcia roli zawodowej. W amerykańskiej literaturze przedmiotu wymieniane są następujące role zawodowe pracowników środowiskowych:

- *enabler* (umożliwicz) – ma pomagać ludziom w organizacji samopomocy, by społeczność była w stanie pomagać sobie wzajemnie;
- pośrednik – łączy osoby potrzebujące wsparcia z systemami, które dysponują odpowiednimi zasobami, poprzez podnoszenie świadomości ludzi na ich temat;
- ekspert – doradza członkom społeczności, jak mogą się zorganizować celem sprawnego działania;
- planista – diagnozuje problemy społeczne występujące w społeczności i projektuje programy zaradcze, szuka środków na ich realizację i animuje proces ich wdrażania;
- rzecznik – broni interesów jednostek i grup marginalizowanych i defaworyzowanych;
- aktywista – stymuluje aktywność członków grup czy społeczności pokrzywdzonych do organizowania się i podejmowania działań przeciw opresywnym strukturom władzy (Każmierczak, 2011, s. 87–88).

Odmienne, na wskroś nowoczesną koncepcję proponują Brytyjczycy, którzy wyróżnili cztery podstawowe zawodowe role pracowników socjalnych:

- agent zmiany – identyfikuje problemy społeczności i poszukuje możliwości rozwijania innowacyjnych praktyk, szczególnie w obszarze usprawniania relacji między władzami publicznymi a społecznością;
- projektant usług – doradza w zakresie szkolenia i kształcenia personelu, akcentując znaczenie kultury w systemach usług i ich praktyce;
- facylitator dostępu – pomaga ludziom poruszać się po zbyt dla nich skomplikowanych systemach usług, kieruje ich do dostępnych w społeczności zasobów, redukuje bariery w dostępie do usług;

- budowniczy potencjału – rozwija inkluzyjne społeczności, wspiera lokalne przywództwo społeczne, pomaga w rozwoju lokalnych organizacji (Kaźmierczak, 2011, s. 88–89).

Brytyjskie i amerykańskie doświadczenia to duży zasób wiedzy i umiejętności (swoisty *know-how*). Widać tu podwójną rolę animatorów środowiskowych, którzy z jednej strony działają na rzecz podnoszenia jakości życia mieszkańców danego środowiska, ale z drugiej wzmacniają demokratyczny ład społeczny, którego podstawą jest równość i partycypacja.

W Polsce dopiero od 1999 roku uruchomiono procesy wzmożonej instytucjonalizacji i edukacji pracowników socjalnych i środowiskowych. Przejawiało się to w podnoszeniu formalnych wymogów co do przygotowania zawodowego. Nowy system kształcenia objął programy doksztalcenia pracowników socjalnych już aktywnych zawodowo, jednocześnie jednak stopniowo podnoszono wymogi dla nowych pracowników socjalnych: począwszy od obowiązku ukończenia przez nich studiów wyższych na jednym ze wskazanych kierunków, na obowiązku ukończenia pracy socjalnej jako wyodrębnionego kierunku kształcenia skończywszy (Rymsza, 2011, s. 33). Pierwszy mechanizm zakładał stworzenie silnej, rozpoznawalnej w skali kraju i na poziomie lokalnym instytucji pomocy społecznej i budowanie tożsamości służb społecznych przez wyraźną identyfikację z tą instytucją. Drugi mechanizm zakładał podniesienie przez te służby poziomu wiedzy i umiejętności w zakresie szeroko rozumianej pracy socjalnej – dzięki rozwojowi nowoczesnego systemu kształcenia i doksztalcenia zawodowego oraz podnoszeniu formalnych wymagań w tym zakresie wobec osób zatrudnionych w jednostkach pomocy społecznej, szczególnie rozpoczynających w nich swoją aktywność zawodową.

Pracownicy socjalni stopniowo zdobywali wiedzę i nowe umiejętności, a działania edukacyjne budowały ich tożsamość zawodową jako „specjalistów od pomagania”. Zakładano, że wraz z instytucjonalizacją nastąpi profesjonalizacja służb społecznych. Dominacja publicznego systemu pomocy społecznej zapewne ułatwiła profesjonalizację pracy socjalnej, gdyż:

instytucjonalny model „państwa opiekuńczego” stworzył szerokie pole działania dla zawodowych pracowników socjalnych, otwierając w ten sposób nowy etap rozwoju metod pracy socjalnej. Praca socjalna, uznana oficjalnie za niezbędny i skuteczny środek realizacji polityki dobrobytu, utraciła – wydawało się, że na zawsze – cechy dobrowolności czy dobroczynności, stając się rodzajem specjalistycznej, fachowej

usługi oferowanej przez lokalne agendy *welfare state*, wśród których szczególna rola przypada tzw. personalnym służbom społecznym (Wódz, 1991, s. 26).

Jak pokazują doświadczenia różnych państw europejskich, profesjonalizacja pracy socjalnej może przebiegać w dwóch kierunkach:

- rozwijania teorii i praktyki samej pracy socjalnej i krystalizowania się zawodu pracownika socjalnego jako zawodu wolnego z cechami zawodu zaufania publicznego;
- zwiększania kompetencji formalnych pracowników socjalnych i czynienia z nich urzędników socjalnych odpowiedzialnych za transfery pieniężne, których interwencje socjalne noszą znamiona jawnej lub ukrytej kontroli społecznej i są formą zarządzania środowiskami ludzi „z problemem”, co sprowadza pracę socjalną do mechanizmu pośredniego rządzenia społeczeństwem (Rymsza, 2012b, s. 2–3).

W wypadku służb społecznych cechy profesjonalnej praktyki to konieczność spełnienia wielu standardów i posiadanie wysokiego poziomu kapitału ludzkiego. Kapitał ludzki w przypadku służb społecznych dotyczyć może posiadanych przez pracowników socjalnych:

- fachowej wiedzy i umiejętności;
- postaw i nastawień wobec swojej pracy i swojego zawodu, wobec osób (rodzin, społeczności), na rzecz których pracują;
- opinii na temat zakresu odpowiedzialności za los jednostek i rodzin przypisywanej im samym oraz państwu i społeczeństwu (Kaźmierczak, 2012, s. 160).

Współcześnie dalej zadaje się pytanie o stopień zaawansowania procesu profesjonalizacji zawodowej zarówno pracowników socjalnych, jak i animatorów społecznych w Polsce. Z badań wynika, że wzrasta subiektywnie deklarowany poziom wiedzy i umiejętności zawodowych, ale ważniejsze zdaniem badanych pracowników socjalnych jest wciąż doświadczenie życiowe, a nie przygotowanie zawodowe. Pracownicy ci czują się coraz bardziej kompetentni w takich obszarach, jak: etyka zawodowa, metody i techniki pracy socjalnej, podstawy socjologii, psychologii, profilaktyki społecznej, rehabilitacji, psychiatrii. Niestety coraz mniej pracowników socjalnych deklaruje chęć uczestniczenia w doskonaleniu zawodowym i działaniach o charakterze samokształceniowym. Jeśli

wzrost profesjonalizacji dziedziny byłby mierzony deklarowanym przyrostem wiedzy, to takowa nastąpiła, ale zarazem mniejsze zainteresowanie doskonaleniem zawodowym i samokształceniem może być niepokojącym objawem niechęci wobec tych procesów. Profesjonalizacja jest bowiem procesem i jeśli wiedza zawodowa nie jest aktualizowana, to staje się często nieadekwatna wobec zmieniającej się rzeczywistości społecznej (Łuczyńska, 2013, s. 173–175).

W Polsce często dokonuje się profesjonalizacja ukierunkowana na standaryzację i biurokratyzację, oparta na proceduralizmie działalności socjalnej, co z perspektywy budowania społeczeństwa obywatelskiego jest zjawiskiem niepożądanym. Ten niekorzystny stan rzeczy można przełamać

wykorzystywaniem w edukacji do pracy socjalnej doświadczeń związanych z kwalifikowanym pomaganiem udzielanym w ramach organizacji i instytucji niepublicznych, a także zrównaniem w uprawnieniach pracowników socjalnych zatrudnionych w tych organizacjach z pracownikami socjalnymi z instytucji publicznych, wreszcie budowaniem silnej reprezentacji zawodowej (przy czym niekoniecznie w formule samorządu zawodowego), obejmującej ogół czynnych zawodowo przedstawicieli tej profesji (Rymsza, 2012b, s. 3).

Wiele z wymienionych uwarunkowań utrudniających proces profesjonalizacji pracowników socjalnych może zostać zminimalizowanych. Ale są też takie deficyty profesjonalizacji, których eliminacja jest bardzo utrudniona. Dlatego też wielu autorów traktuje pracę socjalną jako „dojrzewającą profesję” lub „semiprofesję” (quasi-profesję, profesję niezupełną) (Kaźmierczak, 2006, s. 100). Pracownik socjalny ma podstawy, by stać się zawodem zaufania publicznego z punktu widzenia merytorycznych cech, które posiada. Warunki niezbędne do takiej kwalifikacji to:

- ustawowe określenie zasad jego wykonywania, zapewniające wystarczającą merytoryczną niezależność;
- zapewnienie prawnej możliwości wykonywania zawodu jako wolnego zawodu;
- wskazanie trybu ustalania zasad etyki zawodowej;
- określenie zasad i trybu odpowiedzialności dyscyplinarnej (Izdebski, 2012, s. 81).

Charakteryzowanej profesji brakuje nadal silniejszej samoorganizacji środowiska, wyrażającej się w stworzeniu zrzeszenia zawodowego, które określiłoby

etyczny wymiar jej uprawiania oraz egzekwowałoby odpowiedzialność dyscyplinarną wobec pracowników łamiących przyjęte zasady etyczne.

Podsumowaniem może być teza Roberta Castela, wyprowadzona z analizy rozwoju pracy socjalnej w Europie w drugim półwieczu XX wieku:

praktyka pracy socjalnej zatoczyła koło – od perspektywy humanistycznej i wiary w człowieka oraz jego nieograniczone możliwości działania, poprzez zachwyt nad technologicznym wymiarem praktyki pracy socjalnej, jej profesjonalizacją i specjalizacją, aż do powrotu, po kryzysie aksjologicznym, do orientacji humanistycznej. Wydaje się, że orientacja solidarnościowa w praktyce pracy socjalnej okaże się bardziej przydatna dla rozwoju społeczeństw, a przede wszystkim pozwoli upodmiotowić jednostki i równocześnie zachęcić je do aktywności (Marynowicz-Hetka, 2012, s. 126).

Profesjonalizacja pod hasłem skuteczności działania ukrywa zasadnicze ideały i wartości leżące u podstaw aktywności działacza społecznego. Formalizacja i instytucjonalizacja działań pomocowych nie przyniosła na gruncie pracy socjalnej oczekiwanych skutków profesjonalizacyjnych, ale wzbudziła debatę teoretyczną, której animacja społeczno-kulturalna jeszcze się nie doczekała.

IV. Uwarunkowania polityczno-administracyjne rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na poziomie państwowym i samorządowym w Polsce

1. Polityka kulturalna państwa a rozwój animacji

Prawne instrumenty kształtowania polityki kulturalnej państwa

Konstytucyjne umocowanie polityki kulturalnej zawarte jest już w preambule dokumentu, w której uznano fundamentalne wartości: sprawiedliwość, prawdę, dobro i piękno, oraz odwołano się do dziedzictwa kulturowego. W Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z 1997 roku znajdują się także zapisy dotyczące zapewnienia warunków upowszechnienia, równego dostępu do dóbr kultury, traktowania kultury jako źródła tożsamości narodu, jego trwania i rozwoju, wolności tworzenia i działania oraz zrzeszania się. Konstytucja zapewnia możliwość rozwoju własnej kultury mniejszościom narodowym i etnicznym oraz wolność tworzenia, prowadzenia badań oraz ich ogłaszania; przez prawne usankcjonowanie ustroju demokratycznego ustanawia prawa i wolności obywatelskie w zakresie kultury, sytuuje kulturę jako dziedzinę istotną dla jednostki i narodu, a także wyróżniającą Polskę wśród innych krajów (Przastek, 2016, s. 21–22). Pierwszorzędne znaczenie przypisuje się twórczym działaniom – cztery pierwsze wolności mają charakter czynny i odnoszą się do tworzenia, ogłaszania i nauczania, a ostatnia to gwarancja dostępu do tego, co już zostało w pewien sposób ustalone i stworzone.

Kluczową ustawą, która określa funkcjonowanie podmiotów w sferze kultury, jest Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z 1991 roku, z późniejszymi zmianami w 1996, 2002, 2003, 2004 i 2005 roku. Dokument stanowi podstawową wykładnię prawną funkcjonowania sektora kultury w Polsce. Wyznacza cele i główne zadania formalnego, a nie ideowego

działania. Ustawodawca nie definiuje pojęcia „kultura”, co może wydawać się uchybieniem, wskazuje jednak, czym jest działalność kulturalna i w jaki sposób powinna być realizowana. W myśl art. 1 ustawy polega ona na tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury. Zobowiązuje państwo i jednostki samorządu terytorialnego do sprawowaniu mecenatu nad kulturą polegającego na wsparciu i promocji twórczości, edukacji kulturalnej, rozwijaniu działań i inicjatyw kulturalnych oraz opiece nad zabytkami.

Ustawa od samego początku była bardzo mocno krytykowana za swoje nieprecyzyjne sformułowania, liczne sprzeczności i narzucone ograniczenia. Podczas Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku pojawiła się propozycja wprowadzenia zmian ustawowych, których celem miało być wyeliminowanie przeszkód na drodze efektywnego i racjonalnego prowadzenia działalności kulturalnej zgodnie z obowiązującym prawem. Główne postulaty dotyczyły odróżnienia instytucji kultury od instytucji artystycznych, ze względu na odmienny system pracy (w tych pierwszych – ciągły, a w drugich – sezonowy), wprowadzenie kontraktów na czas określony dla kierujących instytucjami kultury oraz umożliwienie prowadzenia instytucji kultury przez osoby prawne i fizyczne. Na bazie tej krytyki powstał projekt ustawy o zmianie Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, który trafił do sejmu w styczniu 2011 roku. Był to efekt dwuletnich konsultacji, a intencją autorów było usprawnienie funkcjonowania instytucji działających w obszarze kultury. W uzasadnieniu projektu czytamy:

analiza obecnych przepisów z zakresu prawa kultury prowadzi do wniosku, że podmioty działające w tym obszarze napotykać szereg ograniczeń wynikających z przepisów, a wiele przepisów budzi wątpliwości interpretacyjne. [...] projekt zawiera propozycje, które mają na celu zmianę niekorzystnych regulacji oraz wprowadzenie jednoznacznych przepisów w miejsce tych, które budzą wątpliwości. Ponadto, projekt ustawy zawiera regulacje dotyczące nowych instytucji prawnych, które były od dawna postulowane przez środowiska świata kultury (Uzasadnienie do projektu..., s. 3).

Nowelizacja ustawy została podpisana przez prezydenta 31 sierpnia 2011 roku. Zakładała ona następujące zmiany:

- wprowadziła kategorię instytucji artystycznych;
- ustaliła nowe zasady powoływania dyrektorów instytucji kultury;
- wprowadziła obowiązek uzyskania zgody pracowników instytucji artystycznych na dodatkowe zatrudnienie;

- umożliwiła łączenie różnych form działalności w ramach jednej instytucji;
- umożliwiła powierzanie zarządzania instytucją kultury osobie fizycznej lub prawnej, co dawało szansę na przekazywanie tych placówek (powierzenie) organizacjom pozarządowym. Powierzenia dokonuje organizator (są to zwykle władze samorządowe lub np. minister kultury) podpisując z organizacją umowę. Organizacja (lub inna osoba prawna albo fizyczna) zostaje wybrana na podstawie przepisów o zamówieniach publicznych (czyli np. w ramach przetargu). Umowa zawierana jest na czas określony, jednak nie krótszy niż trzy lata.

Znowelizowana ustawa pozostawiła w niezmienionym kształcie pozostałe kwestie. Za naczelne zadanie państwa w wypełnianiu polityki kulturalnej uznano wspieranie finansowe różnych form działalności kulturalnej i twórczości artystycznej. Dotyczy to zarówno instytucji publicznych, jak i niepublicznych. Przepisy ustawy wskazują podmioty działalności kulturalnej, czyli formy organizacyjne, z których wyróżniono: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury. Podmiotami właściwymi dla organizacji działalności kulturalnej są: właściwy minister (nie tylko kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, ale również szefowie resortów, którym podległe są instytucje kultury), kierownicy urzędów centralnych, którzy mają prawo tworzenia państwowych instytucji kultury, oraz jednostki samorządu terytorialnego, które powołują samorządowe instytucje kultury. Osoby prawne spoza sektora publicznego mogą występować jako organizator instytucji kultury, ale tylko wtedy, gdy będą ją tworzyć wspólnie z podmiotem publicznym (np. jednostką samorządu terytorialnego). Ustawodawca dopuszcza więc możliwość prowadzenia instytucji kultury przez podmioty sektora prywatnego i obywatelskiego, ale w ograniczonym stopniu. W nowelizacji ustawy przewidziano dotacje celowe na poszczególne priorytetowe przedsięwzięcia, które miały ułatwić rywalizację o publiczne środki prywatnym podmiotom i dać większą elastyczność publicznym instytucjom kultury. Chodziło o ułatwienie instytucjom publicznym nawiązywania współpracy z innymi podmiotami, szczególnie w środowisku lokalnym. Od instytucji kultury miało się oczekiwać większej samodzielności finansowej za cenę większej niż dotąd autonomii. Choć działalność kulturalna nie jest działalnością gospodarczą, to jednak w zakresie nieuregulowanym przepisami Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz przepisami Ustawy o działalności pożytku

publicznego i o wolontariacie stosuje się przepisy o prowadzeniu działalności gospodarczej, co jest dla wielu instytucji kultury dużym ograniczeniem (np. przepisy regulujące zamówienia publiczne).

Tak sformułowane zapisy ustawowe powodują, że w praktyce zdecydowana większość organizatorów instytucji kultury należy do sektora finansów publicznych. Dominacja administracji publicznej w roli organizatora prowadzi dość często do ograniczenia ich autonomii organizacyjnej i programowej. W rozdziale środków publicznych i decyzjach właścicielskich rozpowszechniła się niestety uznaniowość, motywowana względami politycznymi i towarzyskimi. Wyjścia z tej niekorzystnej sytuacji są zasadniczo dwa: szersze dopuszczenie podmiotów prywatnych i społecznych do prowadzenia instytucji kultury oraz przekazanie przez administrację publiczną części uprawnień właścicielskich niezależnym i profesjonalnym radom powierniczym. Administracja centralna w mniejszym stopniu powinna być organizatorem instytucji kultury, a bardziej skupiać się na pełnieniu funkcji rozważnego mecenasa i promotora aktywności w obszarze kultury. To jednak musi się wiązać z poszerzeniem zakresu jej współdziałania z podmiotami sektora prywatnego i społecznego oraz z ograniczeniem uznaniowości w podejmowaniu decyzji dotyczących finansowania działalności kulturalnej.

Dla działalności społeczno-kulturalnej ważne są także inne akty prawne: Ustawa z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym; Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych; Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach; Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach; Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami; Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii; Ustawa z dnia 20 marca 2009 r. o bezpieczeństwie imprez masowych; ale zarówno ustawa podstawowa dla sektora kultury, jak i inne wymienione nie mają zapisów odnoszących się do upowszechniania praktyki animacyjnej w instytucjach kultury określanych ustawowo.

Animacja i demokracja kulturalna w dokumentach programowych i strategicznych polityki kulturalnej państwa

Kierunki programowe i strategiczne polityki kulturalnej wyznaczane są w dokumentach planistycznych organów centralnych; w przypadku naszego kraju jest to Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Trudno w tak zasadniczych dokumentach doszukiwać się bezpośredniego wsparcia praktyki, jaką jest w sektorze kultury animacja. Uznano więc za zasadne przyjęcie pojęcia „demokracja w kulturze” jako podstawowego do określenia obszarów wsparcia animacji społeczno-kulturalnej w wymiarze strukturalnym. Demokracja

w kulturze (demokracja kulturalna) to jedna z najważniejszych funkcji i jeden z najistotniejszych kierunków współczesnej polityki kulturalnej, tworząca przestrzeń dla rozwoju założeń animacji. Kategoria ta została wyczerpująco scharakteryzowana w pierwszym rozdziale, w którym ukazano jej relacje i znaczenie dla praktyki animacyjnej.

Po przełomie w 1989 roku polska polityka kulturalna obfitowała w liczne dokumenty programowe, które prezentowały kierunki działalności państwa w sektorze kultury. Pierwszym dokumentem strategicznym dotyczącym kultury było opracowanie *Polityka kulturalna państwa. Założenia*. Dokument przygotowany został przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i przyjęty przez Radę Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej w dniu 10 sierpnia 1993 roku. Sformułowano w nim następujące postulaty:

- polityka kulturalna państwa powinna sprzyjać rozwojowi demokracji kulturalnej i społeczeństwa obywatelskiego;
- powinna ułatwiać twórcom i instytucjom kultury wejście w urynkowaną gospodarkę;
- powinna chronić najcenniejsze wartości kultury poprzez wprowadzanie i inicjowanie rozwiązań prawnych sprzyjających sukcesowi nowych form działalności w sektorze kultury.

Powyższe postulaty miały zostać zrealizowane dzięki decentralizacji działalności kulturalnej, wspieraniu z budżetu państwa wybranych (najcenniejszych) instytucji i przedsięwzięć oraz wspieraniu przez państwo niepublicznych struktur instytucjonalnych oraz mechanizmów finansowania kultury. Z perspektywy profesjonalizacji animacji społeczno-kulturalnej najbardziej interesuje nas postulat odnoszący się do budowania demokracji w kulturze. Nie został on doprecyzowany organizacyjnie i wykonawczo, ale można założyć, że była to pierwsza znacząca okazja, dzięki której animacja, jako nowa praktyka w działalności kulturalnej, mogła zaistnieć. Niestety nie podjęto tego wątku na tyle silnie, by doszło do jakichkolwiek działań realizacyjnych. Charakteryzowany dokument był pewnego rodzaju diagnozą sytuacji kultury po dwóch latach transformacji.

Dokument podejmował ponadto kwestię kształcenia nowej kategorii kadr dla działalności kulturalnej, jakimi mieli być menedżerowie, którzy byliby przygotowani do podejmowania działań zawodowych w instytucjach publicznych i komercyjnych. Troska o pracowników sektora kultury przewijała się także przy charakterystyce kultury w wymiarze lokalnym. Uważano, że powinna

ona służyć wzmocnianiu więzi społecznych i promowaniu aktywnych postaw obywatelskich. Celem lokalnej polityki kulturalnej winno być bowiem konsolidowanie wspólnoty, dbałość o lokalne tradycje i dziedzictwo kulturowe oraz budowanie poczucia identyfikacji z najbliższym otoczeniem. Zadania te powinny miały być realizowane przez lokalne stowarzyszenia oraz działające w środowisku instytucje organizujące życie społeczności. Nie poruszano tematu przygotowania lokalnych liderów (związanych z instytucjami czy sektorem pozarządowym) czy animatorów do podejmowania działań społeczno-kulturalnych w środowiskach lokalnych.

Kolejnym ważnym dokumentem, tym razem prezydenckim, była *Karta Kultury Polskiej* z 1996 roku (podpisana 19 lutego 1997 roku), w której zostały zakreślone szerokie obowiązki państwa dotyczące ochrony materialnego i duchowego dorobku kultury oraz zapewnienia obywatelom powszechnego i równego uczestnictwa w kulturze i powszechnej edukacji kulturalnej. Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, wymieniając najważniejsze cele polityki kulturalnej państwa, zaakcentował wagę likwidacji dysproporcji cywilizacyjnej między wielkimi aglomeracjami a małymi miastami i wsiami. Miało to mieć miejsce na drodze gruntownej przebudowy systemu edukacji kulturalnej oraz tworzenia nowej, lepiej wykształconej grupy nauczycieli i działaczy kulturalnych. Podjęto więc po raz kolejny kwestię przygotowania kadr dla środowiskowej działalności kulturalnej, ale wątek ten nie został rozwinięty.

Podczas kadencji ministra Andrzeja Celińskiego powstał projekt zmian w Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Dotyczył on głównie usprawnień w systemie finansowania publicznych i niepublicznych instytucji kultury. Poruszono w nim kwestię demokratyzowania procesu tworzenia kultury, a także uczynienia działalności kulturalnej bardziej efektywną – również z finansowego punktu widzenia. Tematy te nie były jednak silniej rozwinięte.

Pierwszą kompleksową strategią dotyczącą kultury była *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury 2004–2013* (NSRK). Powstała jako wymóg akcesyjny ze strony Unii Europejskiej, który dał polskiej kulturze szansę na skorzystanie z funduszy strukturalnych UE. W strategii ujęto kulturę systemowo, a nie branżowo. Horyzontalnie ujęto wiele zagadnień w *Narodowych Programach Kultury* (pięć programów sektorowo-operacyjnych w obrębie kultury), które miały charakter dokumentów realizacyjnych. Kultura została związana z rozwojem społeczno-ekonomicznym regionów, który ma się dokonywać poprzez budowanie kapitału intelektualnego społeczeństwa, wyrównywanie szans, zwiększanie atrakcyjności osiedleńczej i inwestycyjnej środowisk. Misją strategii stało się hasło: „zrównoważony rozwój kultury jako najwyższej wartości przenoszonej ponad

pokoleniami, określającej całokształt historycznego i cywilizacyjnego dorobku Polski, wartości warunkującej tożsamość narodową i zapewniającej ciągłość tradycji i rozwój regionów” (Ministerstwo Kultury, 2004, s. 6).

W strategii kultura została uznana za podstawowy czynnik rozwoju społecznego, który: kreuje potencjał intelektualny regionów, budując kapitał ludzki; tworzy, poprzez popularyzację różnorodności kulturowej, społeczeństwo świadome i kierujące się normami etycznymi, otwarte; przeciwdziała patologiom społecznym; jest spoiwem integracji społecznej; jest treścią tożsamości narodowej; pielęgnuje więzi lokalne; jest bazą nawiązywania współpracy i komunikacji międzyludzkiej; realizuje założenia polityki równouprawnienia płci, równości rasowej i solidarności społecznej; pomaga przywracać osoby upośledzone i inwalidów do życia społecznego i zawodowego (np. terapie przez kulturę, zmiana mentalności i pokonywanie uprzedzeń społecznych); zmniejsza dysproporcje rozwoju osobowego obywateli; stanowi jedną z form i wymiarów awansu społecznego.

Dokument zawierał obszerną ilościową diagnozę sytuacji kultury w Polsce, na bazie której określono założenia i priorytety strategii. Za jeden z podstawowych celów uznano wzmocnienie infrastruktury kulturalnej oraz zwiększenie szans na dostęp do kultury (wyrównywanie dysproporcji rozwojowej pomiędzy województwami w Polsce oraz pomiędzy obszarami miejskimi i wiejskimi), m.in. poprzez subsydiowanie jej oferty. W celu efektywnego wdrożenia postawionych zadań przełożono generalne kierunki strategii na programy operacyjne, do których realizacji próbowano zaangażować zarówno środowiska artystyczne, jak i działaczy społecznych oraz animatorów kultury (Ministerstwo Kultury, 2004, s. 149). Pośród zadań stojących przed sektorem kultury w Polsce zaakcentowano konieczność wspierania społecznej partycypacji w sferze odpowiedzialności za kulturę, m.in. poprzez uspołecznienie decyzji podejmowanych w regionach. Wymieniono także: wzrost efektywności zarządzania sferą kultury; wprowadzenie innowacyjnych rozwiązań w systemie organizacji działalności kulturalnej i w systemie upowszechniania kultury; zmniejszenie dysproporcji regionalnych w rozwoju kultury; wzrost uczestnictwa i wyrównanie szans w dostępie do szkolnictwa artystycznego, dóbr i usług kultury; poprawę warunków działalności artystycznej; efektywną promocję twórczości; zachowanie dziedzictwa kulturowego i aktywną ochronę zabytków; zmniejszenie luki cywilizacyjnej poprzez modernizację i rozbudowę infrastruktury kultury.

Mimo przyjęcia priorytetów, które mogą sugerować zainteresowanie budowaniem demokracji w kulturze, w zaproponowanych celach szczegółowych nie znalazło to odzwierciedlenia. W założeniach do NSRK postulowano

zwiększenie partycypacji społecznej w sferze kultury, ale także nie doprecyzowano operacyjnie tego zadania na tyle mocno, by znalazło ono odzwierciedlenie w rzeczywistych działaniach. Uspołecznienie decyzji podejmowanych w sferze kultury w regionach mogło mieć miejsce poprzez partycypacyjne tworzenie lokalnych strategii rozwoju kultury czy powoływanie społecznych ciał opiniujących funkcjonowanie instytucji kultury. Wzrosnąć miała także rola organizacji pozarządowych w realizacji zadań z obszaru działalności kulturalnej. Niestety żaden z tych postulatów nie doczekał się realizacji na większą skalę.

W dokumencie zwrócono uwagę na potrzebę nowej filozofii rozumienia i uzasadniania finansowania kultury. Kultura zaczęła jawić się jako inwestycja ekonomiczna generująca dochody. Przez wiele lat dominowało tradycyjne pojmowanie kultury jako obszaru niedochodowego, absorbującego środki budżetu państwa i samorządów, a celowość rozwoju tej sfery rozważano wyłącznie w kategoriach artystycznych i społecznych. Nowe kierunki polityki kulturalnej miały to zasadniczo zmienić. *Narodową Strategię Rozwoju Kultury* w niemal niezmienionej wersji przedłużono do 2020 roku (Ministerstwo Kultury, 2005), ale od 2013 roku zaczął obowiązywać kolejny dokument strategiczny – *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego 2020* (SRKS) (MKiDN, 2013).

W 2007 roku powstał wspomniany już dokument *Mecenat pełnowymiarowy* (MKiDN, 2007), autorstwa ówczesnego ministra Kazimierza Michała Ujazdowskiego. Zdecydował on o powrocie do nazwy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w miejsce Ministerstwa Kultury, co miało być wyrazem wypełniania jednego z naczelných zadań konstytucyjnych państwa, jakim jest ochrona dziedzictwa narodowego. Dokument prezentował misję ministerstwa, która akcentowała przyjęcie odpowiedzialności państwa za wszystko, co istotne w polskiej twórczości kulturalnej i ochronie dziedzictwa narodowego. Istotnym elementem polityki kulturalnej miało być wspieranie inicjatyw mających na celu pielęgnowanie tożsamości narodowej, której niezbędnym składnikiem jest pamięć historyczna. W dokumencie zaakcentowano znaczenie prowadzenia polityki historycznej, która pozostaje w ścisłym związku z kształtowaniem wizerunku Polski w świecie. Kolejnym priorytetem było wspieranie patriotyzmu przyszłości jako oddolnego, autentycznego i spontanicznego działania społecznego. Wspieraniu inicjatyw z tego zakresu miały służyć programy operacyjne *Patriotyzm Jutra*, *Znaki Czasu*, *Świadkowie Historii*, *Pamiętam. Katyń 1940*. Pośród celów ministerstwa znalazł się także postulat wspierania edukacji kulturalnej i upowszechniania kultury i historii. Niestety nie był on zoperacjonalizowany w kierunku działań animacyjnych, chociaż wspierał amatorską twórczość artystyczną (program wspierania lokalnych chórów *Śpiewająca Polska*).

Z powyższych analiz wynika, że budowanie demokracji w kulturze, jak również upowszechnianie animacji jako praktyki w obszarze działalności kulturalnej nie było silnie akcentowanym kierunkiem w strategicznych i programowych dokumentach wyznaczających kierunki polskiej polityki kulturalnej. Jeśli już pojawiały się rekomendacje z zakresu partycypacyjnego kształtowania kierunków rozwoju sektora kultury czy wzmacnianie czynnego uczestnictwa w kulturze, to w większości przypadków pozostawały w sferze deklaracji. Brakowało środków i instrumentarium do ich realizacji. Zaproponować można więc tezę o nikłym zainteresowaniu realizacją przez administrację centralną funkcji polityki kulturalnej, jaką jest budowanie demokracji w kulturze, co stanowiłoby zasadnicze wsparcie animacji społeczno-kulturalnej ze strony polityki kulturalnej na poziomie centralnym.

Często w licznych rządowych dokumentach programowych i strategicznych odnajdujemy zapis o „mecenacie państwa” w obszarze kultury. Trzeba jednak pamiętać, że „mecenat jest formą działalności dobrowolnej, natomiast państwo ma konstytucyjny obowiązek utrzymywania kultury. [...] Państwo w ramach swojego obowiązku organizatorskiego i konstytucyjnej odpowiedzialności za kulturę powinno zagwarantować sprawny system zarządzania kulturą” (Iwaszkiewicz, Okupnik, 2008, s. 14–15). Przytoczone słowa wzmacniają odpowiedzialność struktur państwowych za sektor kultury i wskazują na zobowiązania, jakie wobec niego ma państwo.

Podsumowanie okresu przemian polskiej polityki kulturalnej od 1989 roku nie wypada imponująco, ale jak pisze Dorota Ilczuk:

ci, którzy działają w obszarze kultury – artyści, animatorzy, administratorzy – zaadaptowali się do nowych uwarunkowań politycznych, gospodarczych i administracyjnych Polski, a także – wyzwań kultury światowej. [...] Nie można jednak pominąć faktu, iż kultura to jedyny niezreformowany sektor gospodarki w Polsce. Ominęła nas przechodząca przez kolejne kraje europejskie fala zmian, zgodnie z którą państwo, choć nie wyzbywa się odpowiedzialności za tę sferę, modyfikuje swoje kompetencje w celu podniesienia efektywności subsydiowanej działalności kulturalnej i osiągnięcia jej wyższej jakości (Ilczuk, 2017, s. 5–6).

W innych krajach, gdzie także doszło do transformacji ustrojowej, skupiono się mocniej na proobywatelskiej formule kształtowania zasad i form polityki kulturalnej (do zarządzania kulturą włączono ciała pośredniczące w postaci agencji, funduszy czy rad), nastąpiło silniejsze oddalenie się instytucji kultury od państwa, co przyniosło im większy zakres autonomii, zaczęto budować

bardziej lub mniej skomplikowane metody wsparcia dla twórców. System od dawania decyzyjności w ręce specjalnie stworzonych eksperckich jednostek stawiany jest często w Polsce za wzór sposobu rozdysponowywania środków na kulturę. Barierą w stworzeniu stabilnej wizji polityki kulturalnej są także częste zmiany polityczne i chwiejność ekonomiczna. Ten brak wizji powoduje, że większość zmian w sektorze kultury ma także charakter wyraźnie adaptacyjny w stosunku do przemian gospodarczych oraz ustroju administracyjnego państwa.

Polityka kulturalna w świetle *Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego*

Ostatnie dziesięciolecie to czas bardziej wieloaspektowego podejścia do sfery kultury, z mniejszą retoryką narodową. W dokumencie *Działania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2008–2015* ukazano sprawnie działający system programów operacyjnych oraz zwiększenie obecności kraju na arenie europejskiej i światowej. Kultura była jednym z najważniejszych elementów polskiej prezydencji w Unii Europejskiej. Istotne były nakłady na rewitalizację zabytków, edukacja kulturalna i artystyczna. Cechą wyróżniającą stało się odejście od programowo-ideologicznych założeń na rzecz budowania sprawnego mechanizmu wsparcia dla wielu dziedzin kultury (Przastek, 2016, s. 30). Przekrojowym dokumentem kadencji ministra Bogdana Zdrojewskiego była *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego* (MKiDN, 2011), opublikowana 10 września 2011 roku. Stanowiła ona jeden z dziewięciu zintegrowanych dokumentów planistycznych wchodzących w skład dwóch wielkich strategii rozwoju Polski. Obowiązująca SRKS jest obecnie głównym dokumentem kształtującym politykę kulturalną w Polsce. Jest to pierwszy materiał rządowy, który w sposób systematyczny podejmuje problematykę budowy wzajemnego zaufania między obywatelami oraz między obywatelami a państwem i jego instytucjami poprzez kulturę. Prace nad opracowaniem dokumentu trwały pod kierunkiem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego od 2009 roku.

Obowiązująca strategia określa kierunki interwencji, które będą sukcesywnie podejmowane. Zaliczono do nich:

- przygotowanie i wprowadzenie programu edukacji obywatelskiej na wszystkich poziomach edukacji, w perspektywie uczenia się przez całe życie;
- promowanie działań szkół i innych podmiotów w zakresie realizacji projektów społecznych;

- uproszczenie mechanizmów zrzeszania się ludzi przez ograniczenie procedur i obciążeń dla stowarzyszeń, fundacji i inicjatyw obywatelskich;
- promocję partycypacji społecznej i obywatelskiej (przez docenianie ludzi zaangażowanych w działalność społeczną, kampanie społeczne, wykorzystywanie nowoczesnych technologii, wprowadzanie nowych technik głosowań i komunikowania się administracji z obywatelami);
- zwiększenie obecności kultury w życiu codziennym ludzi przez stałe zwiększanie dostępności zasobów kultury i kształcenie nawyków kulturowych;
- modernizację infrastruktury oraz rozszerzenie ról społecznych instytucji kultury, w tym bibliotek i ośrodków kultury (MKiDN, 2013, s. 4).

Strategia składa się z trzech zasadniczych części podzielonych na rozdziały. Część pierwsza przedstawia wprowadzenie i streszczenie dokumentu, definicję kapitału społecznego, misję i wizję SRKS oraz główne ustalenia z przeprowadzonej diagnozy, a także charakteryzuje wyzwania rozwojowe dla kapitału społecznego. Podsumowująca tę część analiza SWOT stanowi punkt wyjścia dla charakterystyki układu celów zawartej w części drugiej. Cele, priorytety i kierunki działania przedstawione w tej części odwołują się do przyjętej struktury wyzwań dla SRKS.

Cel główny *Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego* to wzmocnienie udziału kapitału społecznego w rozwoju społeczno-gospodarczym Polski. Ma on być zrealizowany poprzez następujące cele szczegółowe:

- 1) kształtowanie postaw sprzyjających kooperacji, kreatywności oraz komunikacji;
- 2) poprawę mechanizmów partycypacji społecznej i wpływu obywateli na życie publiczne;
- 3) usprawnienie procesów komunikacji społecznej oraz wymiany wiedzy;
- 4) rozwój i efektywne wykorzystanie potencjału kulturowego i kreatywnego.

W celach szczegółowych wyodrębniono priorytety, a w ich ramach kierunki działania. Cel szczegółowy 1 dotyczy zagadnień związanych z edukacją i budową kompetencji, również poza systemem szkolnym, z uwzględnieniem grup szczególnie istotnych dla zmieniającej się struktury demograficznej kraju. Kierunki te powiązane są z działaniami dotyczącymi *lifelong learning*. Cel szczegółowy 1 pozostaje komplementarny w stosunku do *Strategii Rozwoju Kapitału Ludzkiego 2020* (MPiPS, 2013). Cel szczegółowy 2 odpowiada na wyzwania

związane z budową społeczeństwa obywatelskiego i rozwijaniem mechanizmów partycypacji społecznej. Uwzględnione w nim zostały kierunki działań dotyczące m.in. ekonomii społecznej, partnerstwa publiczno-społecznego, nowych narzędzi partycypacji, a także wolontariatu: w wymiarze indywidualnym i wpisanych w strategię społeczną firm (społeczna odpowiedzialność biznesu). W zakresie budowania zaufania między państwem a jego obywatelami cel ten jest komplementarny wobec *Strategii Sprawne Państwo* (MSWiA, 2013). Kierunki działania celu szczegółowego 3 zostały wypracowane w kontekście zmian społecznych i kulturowych, jakie przynoszą nowe media i społeczeństwo sieci. Wyzwaniem, do którego odnoszą się proponowane narzędzia, jest wykluczenie cyfrowe części obywateli i brak możliwości korzystania przez nich z zasobów kultury. W zakresie digitalizacji cel ten jest komplementarny do *Strategii Sprawne Państwo*. Cel szczegółowy 4 dotyczy działań leżących w tradycyjnie pojmowanym zakresie zadań ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Priorytety i kierunki działania mają przyczyniać się do wzmacniania roli kultury w rozwoju społecznym i gospodarczym. Potencjał kulturowy i kreatywny jest w celu szczegółowym 4 postrzegany jako szansa rozwojowa dla całego społeczeństwa. Cel szczegółowy 4 jest komplementarny do działań podejmowanych w ramach *Strategii Innowacyjności i Efektywności Gospodarki* (Ministerstwo Gospodarki, 2013) – w zakresie rozwoju przedsiębiorczości i przemysłów kreatywnych – oraz *Krajowej Strategii Rozwoju Regionalnego* (Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, 2010) – w zakresie animacji kultury i dostarczania usług kulturalnych na poziomie lokalnym. W dalszej części SRKS zostały określone jej ramy realizacyjne i finansowe wraz ze spójnym systemem wskaźników. Z uwagi na horyzontalny charakter wyzwań związanych z rozwojem kapitału społecznego zadania koordynacji celów szczegółowych SRKS zostały powierzone współpracującym ze sobą: ministrowi właściwemu do spraw oświaty i wychowania (cel szczegółowy 1), ministrowi właściwemu do spraw zabezpieczenia społecznego (cel szczegółowy 2) i ministrowi właściwemu do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego (cele szczegółowe 3 i 4).

SRKS powstała w powiązaniu z dokumentami Unii Europejskiej. Działania na rzecz kapitału społecznego zawarte są przede wszystkim w projektach związanych z pierwszym i trzecim celem strategii *Europa 2020* (Komisja Europejska, 2010), wyznaczającym cele ekonomiczno-społeczne UE na to dziesięciolecie. Przyjęto także założenie, że poprzednie strategie odnosiły się *stricte* do kultury i rozwoju regionalnego, a obecna powinna wyjść na etap wyższy, odnoszący się do kulturowego wsparcia rozwoju kapitału społecznego, który zdefiniowano jako wynikającą z zaufania oraz obowiązujących norm i wzorów postępowania zdolność obywateli

do mobilizacji i łączenia zasobów, co sprzyja kreatywności oraz wzmacnia wolę współpracy i porozumienia w osiąganiu wspólnych celów. Misją Strategii stało się hasło: „Tworzenie, utrzymywanie i doskonalenie warunków dla rozwoju kapitału społecznego w Polsce przez wspieranie działań na rzecz aktywności i kreatywności obywateli oraz ich współpracy dla dobra wspólnego” (MPiPS, 2013, s. 38).

Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego, ze względu na wielość zagadnień oraz dynamiczny kontekst zmian kulturowych, jest dokumentem, który może podlegać modyfikacjom. Należy przy tym pamiętać, że zmiany społeczne są zmianami o długim horyzoncie czasowym, a ich efekty – mimo prawidłowego doboru wskaźników – stają się widoczne w następnych pokoleniach. Przyjęcie, a następnie wdrożenie *Strategii Rozwoju Kapitału Społecznego* jest integralnym elementem koncepcji rozwoju Polski na najbliższe dziesięciolecie. Strategia opiera się na przekonaniu, iż kapitał społeczny jest ważnym czynnikiem rozwoju kraju, wymagającym wzmocnienia. Podejmowane działania powinny przyczyniać się do wzrostu wzajemnego zaufania Polaków i sprzyjać poprawie relacji z instytucjami i organami władz państwowych. Ważnym elementem inicjowanych zmian powinno być wzmacnianie gotowości Polaków do działania na rzecz dobra wspólnego.

Animacja pojawia się w SRKS w priorytecie dotyczącym rozwoju kompetencji kulturowych w uczeniu się innym niż formalne oraz upowszechnianiu różnych form uczestnictwa w kulturze. Zaakcentowano tutaj, że edukacja kulturalna i animacja kultury mają kluczowe znaczenie w kształtowaniu kompetencji kulturowych oraz wzmacnianiu więzi społecznych opartych na kulturze i na wartościach w niej zawartych. Podstawowym celem edukacji kulturalnej w rozumieniu strategii jest zachęcanie do aktywnego i twórczego uczestnictwa w kulturze. Animacyjny model edukacji kulturalnej opiera się przede wszystkim na aktywizowaniu potencjalnych odbiorców, a także na budowaniu partnerstwa w działaniu artystycznym. Istotne jest wypracowanie i wdrożenie spójnych rozwiązań organizacyjnych ułatwiających prowadzenie edukacji kulturalnej poza systemem szkolnym, jak również wsparcie działań na rzecz edukacji kulturalnej i animacji kultury prowadzonych przez różne podmioty. Stawia się także na rozwijanie kompetencji społecznych liderów i animatorów lokalnych. Postulaty zawarte w strategii powinny znaleźć formy realizacyjne, co po części ma miejsce w formułowaniu celów ministerialnych programów dotacyjnych.

Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego jest pierwszym dokumentem akcentującym znaczenie animacji w działalności społecznej i kulturalnej. Dokument proponuje stosowanie tego podejścia w edukacji kulturalnej, działaniach wspierających uczestnictwo w kulturze oraz aktywizowaniu społecznym i obywatelskim

środowisk lokalnych. Na ocenę poziomu upowszechnienia praktyki animacyjnej oraz efekty podejmowanych zgodnie z tą koncepcją działań trzeba jeszcze poczekać, ale samo zaakcentowanie znaczenia podejścia animacyjnego w narodowym programie rozwojowym może być odbierane jako sukces.

Animacja w implementacji polityki kulturalnej państwa

Wdrażanie polityki kulturalnej na poziomie centralnym ma miejsce poprzez programy operacyjne Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz przez działalność narodowych instytucji kultury. W dokumentach strategicznych i programowych trudno było oczekiwać szczególnego ukłonu w stronę animacji, gdyż jest to poziom formułowania celów i priorytetów, a nie narzędzi i instrumentarium ich realizacji. Kategorią wiodącą w poprzednim podrozdziale było więc budowanie demokracji w kulturze jako sprzyjającej animacji funkcji polityki kulturalnej. W projektowaniu wdrażania wyznaczonych przez dokumenty strategiczne i programowe celów polityki kulturalnej można z kolei doszukiwać się bezpośredniego wsparcia dla animacji, gdyż jest to poziom realizacyjny.

Już w dokumencie *Polityka kulturalna państwa. Założenia* z 1993 roku wyraźnie wskazano dwa obszary priorytetowe w sektorze kultury: ochronę dziedzictwa kulturowego i zabytków oraz ochronę książki. W latach 1996–1997 utrzymano priorytet dla książki, czytelnictwa i ochrony dziedzictwa narodowego, dodając edukację kulturalną (*Zadania Ministerstwa Kultury i Sztuki 1996–1997*). W 1998 roku, w ramach formułowania nowej koncepcji polityki kulturalnej, przedstawiono 10 priorytetów, w tym dwa kierunki preferowane: ochrona dziedzictwa kulturowego i promocja polskiej kultury za granicą. W pierwszym kompleksowym polskim dokumencie strategicznym dotyczącym kultury (*Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013*) wyznaczono obszary priorytetowe dla polityki kulturalnej w formie narodowych programów kultury:

- *Promocja czytelnictwa i rozwój sektora książki,*
- *Ochrona zabytków i dziedzictwa kulturowego,*
- *Rozwój instytucji artystycznych,*
- *Znaki Czasu,*
- *Wspieranie debiutów i rozwój szkół artystycznych (program „Maestria”).*

Wymienione programy zostały w *Narodowej Strategii Rozwoju Kultury* uszczegółowione, ale w sformułowanych celach, kierunkach i zasadach

realizacyjnych nie odnajdujemy zapisu odnoszącego się do upowszechniania działań animacyjnych w polskich instytucjach kultury. W programie *Rozwój instytucji artystycznych* zaakcentowano chęć wprowadzenia nowego systemu organizacji działalności kulturalnej oraz wzmocnienie zasobów ludzkich, w tym kadry zarządzającej instytucjami kultury. Zapis ten nie został jednak szczegółowiej doprecyzowany, ale stwarzał pozór zainteresowania wprowadzeniem odmiennej od dotychczasowej formuły działalności kulturalnej.

W związku ze zmieniającymi się ministrami kultury w kolejnych latach programy ministerstwa także zmieniały nieco swój zakres. W 2006 roku było ich 11, ponieważ do już istniejących dołożono program *Patriotyzm Jutra*. Pełna lista przedstawiała się następująco:

- *Promocja twórczości,*
- *Rozwój infrastruktury kultury i szkolnictwa artystycznego,*
- *Edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury,*
- *Fryderyk Chopin,*
- *Rozwój inicjatyw lokalnych,*
- *Promocja kultury polskiej za granicą,*
- *Promocja czytelnictwa,*
- *Promesa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego,*
- *Patriotyzm Jutra,*
- *Znaki Czasu,*
- *Dziedzictwo kulturowe.*

W programie *Edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury* celem głównym było podnoszenie kompetencji kulturalnych społeczeństwa, przygotowanie dzieci i młodzieży do aktywnego uczestnictwa w kulturze, tworzenie warunków do rozwijania aktywności twórczej, wzbogacanie oferty kulturalnej kierowanej do szerokiego grona odbiorców, zachowanie tradycji i przekazu ludowego dziedzictwa kulturowego, a także podnoszenie kwalifikacji i doskonalenie zawodowe osób działających w sferze upowszechniania kultury. W obszarze wymienionych celów mogłyby z powodzeniem zaistnieć działania o charakterze animacyjnym, chociaż określenie takie nie pojawia się w opisie programu.

Kolejny program sprzyjający przedsięwzięciom animacyjnym to *Rozwój inicjatyw lokalnych*, którego celem jest wspieranie przedsięwzięć społeczno-kulturalnych w małych środowiskach oraz stwarzanie warunków do rozwoju twórczości. Także program *Znaki Czasu* mógł potencjalnie mieścić w sobie animację kultury, gdyż jego zadaniem było przywrócenie i ożywienie relacji

współczesny artysta – jego dzieło – obywatel. Ważnym elementem programu były także długofalowe działania na rzecz przygotowania odbiorców kultury, szczególnie w zakresie odbioru sztuki współczesnej.

W 2007 roku, w związku z rokiem Stanisława Wyspiańskiego, został uruchomiony dodatkowy program *Wyspiański*, a w roku 2008 roku w jego miejsce, w związku z ustanowieniem przez Sejm RP roku Zbigniewa Herberta, pojawił się program *Herbert*.

Rok 2009 przyniósł znaczne ograniczenie liczby programów ministerstwa. Pozostały:

- Wydarzenia artystyczne,
- Rozwój infrastruktury kultury,
- Edukacja kulturalna i diagnoza kultury,
- Dziedzictwo kulturowe,
- Literatura i czytelnictwo,
- Promocja kultury polskiej za granicą,
- Promesa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego,
- Fryderyk Chopin.

Rozszerzono program *Edukacja kulturalna* o komponent diagnozowania sektora kultury, co było sposobem na sfinansowanie projektów badawczych monitorujących i diagnozujących zmiany w kulturze, które w postaci raportów o stanie kultury miały być zaprezentowane na Kongresie Kultury Polskiej organizowanym w tymże roku, w związku z czym stało się to ministerialnym priorytetem.

W 2010 roku uszczegółowiono programy ministerialne o priorytety odnoszące się do poszczególnych dziedzin. Zlikwidowano program *Literatura i czytelnictwo*, który stał się priorytetem w programie *Wydarzenia artystyczne*. Pojawił się także program *Zasoby cyfrowe*, a z *Edukacji kulturalnej* usunięto diagnozę kultury. Zakończył się także program *Fryderyk Chopin*. Wykaz programów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przedstawiał się następująco:

- Wydarzenia artystyczne:
 - priorytet – *Muzyka*,
 - priorytet – *Teatr i taniec*,
 - priorytet – *Sztuki wizualne*,
 - priorytet – *Literatura*,

- priorytet – *Czasopisma*,
- priorytet – *Film*;
- *Edukacja kulturalna*;
- *Zasoby cyfrowe*:
 - priorytet – *Digitalizacja materiałów bibliotecznych*,
 - priorytet – *Digitalizacja zabytków i muzealiów*,
 - priorytet – *Digitalizacja materiałów archiwalnych*,
 - priorytet – *Digitalizacja materiałów audiowizualnych*;
- *Dziedzictwo kulturowe*:
 - priorytet – *Ochrona zabytków*,
 - priorytet – *Wspieranie działań muzealnych*,
 - priorytet – *Kultura ludowa*;
- *Infrastruktura kultury*;
- *Kultura polska za granicą*:
 - priorytet – *Promocja kultury polskiej za granicą*,
 - priorytet – *Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą*,
- *Promesa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego*.

Kolejny rok nie przyniósł zasadniczych zmian w ministerialnych programach, poza powrotem programu *Rozwój szkolnictwa artystycznego* w miejsce programu *Kultura polska za granicą* oraz *Zasoby cyfrowe*. Rok 2012 to powrót programu *Promocja kultury polskiej za granicą* jako priorytetu w obszarze *Wydarzenia artystyczne*. Pojawił się nowy program *Kolekcje*, zawierający takie priorytety jak: *Narodowe kolekcje sztuki współczesnej*, *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej*, *Zamówienia kompozytorskie*, *Kolekcje muzealne*. Nastąpił także powrót odrębnego programu wspierającego literaturę i czytelnictwo. Do *Edukacji kulturalnej* przywrócono diagnozę kultury, wzmacniając ją priorytetem *Obserwatorium Kultury*, którego celem stało się wspieranie badań kultury oraz badań kapitału społecznego. W programie *Rozwój infrastruktury kultury* jeden z priorytetów objął *Infrastrukturę domów kultury*.

W 2013 roku znacznie wzmocniła się działalność badawcza sektora kultury, ponieważ *Obserwatorium Kultury* z priorytetu stało się odrębnym programem. 2014 rok przyniósł dołączenie do programu *Promocja literatury i czytelnictwa* priorytetu *Partnerstwo publiczno-społeczne*, a w programie *Edukacja*, obok *Edukacji kulturalnej* (która stała się priorytetem), pojawiły się *Edukacja artystyczna* i *Edukacja medialna i informacyjna*. W kolejnym roku w programie *Dziedzictwo kulturowe* jako priorytet potraktowano *Miejsca Pamięci Narodowej*. W 2016 roku. pojawił się nowy program *Kultura dostępna*, którego celem jest wspieranie zadań

służących ułatwieniu dostępu do kultury, skierowanych do szerokiego grona odbiorców i sprzyjających integracji społecznej oraz program *Kultura cyfrowa*.

W 2017 roku minister kultury i dziedzictwa narodowego ogłosił programy pogrupowane w kategorii:

- Programy z zakresu twórczości artystycznej i edukacji kulturalnej: *Muzyka, Zamówienia kompozytorskie, Nowowiejski 2017, Teatr i taniec, Sztuki wizualne, Narodowe kolekcje sztuki współczesnej, Regionalne kolekcje sztuki współczesnej, Film, Wydarzenia artystyczne dla dzieci i młodzieży, Edukacja artystyczna, Edukacja kulturalna, Kultura dostępna, Promocja kultury polskiej za granicą 2018*;
- Programy z zakresu literatury i promocji czytelnictwa: *Literatura, Promocja czytelnictwa, Czasopisma, Conrad 2017, Partnerstwo dla książki*;
- Programy z zakresu dziedzictwa kulturowego: *Kolekcje muzealne, Wspieranie działań muzealnych, Kultura ludowa i tradycyjna, Ochrona zabytków, Ochrona zabytków archeologicznych, Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą, Miejsca Pamięci Narodowej za Granicą, Badanie polskich strat wojennych, Wspieranie samorządowych instytucji kultury – opiekunów miejsc pamięci, Wspieranie opieki nad miejscami pamięci i trwałymi upamiętnieniami w kraju*;
- Programy infrastrukturalne: *Infrastruktura kultury, Infrastruktura szkolnictwa artystycznego, Infrastruktura domów kultury*;
- Inne programy: *Promesa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Rozwój sektorów kreatywnych, Kultura cyfrowa*.

Pojawił się nowy program *Rozwój sektorów kreatywnych*, ale widać wyraźną rozbudowę programów z zakresu dziedzictwa kulturowego, szczególnie stawiających na pamięć historyczną. Jest to elementem polityki historycznej ministerstwa, która realizowana ma być poprzez budowę instytucji, wspieranie programów czy wreszcie kręcenie filmów dotyczących polskiej historii i tożsamości. Zwiększyło się finansowanie programu *Patriotyzm Jutra* oraz uruchomiono nowy wieloletni program rządowy *Niepodległa 2018* w związku ze zbliżającą się 100. rocznicą odzyskania niepodległości. W planach jest stworzenie Muzeum Historii Polski oraz Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku (MKiDN, 2016).

Pomimo licznych przekształceń w ministerialnych programach i priorytetach animacja jako podejście koncepcyjne nie znalazła znaczącego zastosowania. Jeśli została już przywołana, to jako metodyka realizacji zadań szczegółowych. Uwidacznia to słabe spopularyzowanie lub celowe bagatelizowanie

charakteryzowanej koncepcji pośród pracowników MKiDN odpowiedzialnych za konstruowanie ram formalnych dla programów dotacyjnych.

Ewaluacja programów MKiDN wskazuje na słabą współpracę urzędu zarówno z przedstawicielami środowisk naukowych, jak i środowiskiem praktyków, twórców i animatorów kultury w zakresie tworzenia podstaw polityki (definiowania pojęć, zagadnień, strategii i pożądaných procesów w życiu kulturalnym), a także na poważne niedostatki w procesie uspołeczniania polityki kulturalnej poprzez współpracę z jednostkami samorządu terytorialnego i innymi resortami (zwłaszcza z MEN w zakresie edukacji kulturalnej). Dodatkowo brak jasno sformułowanych celów strategicznych polskiej polityki kulturalnej stawia proponowane przez ministerstwo programy w niekorzystnym położeniu. W konstruowaniu programów i priorytetów ministerialnych widoczny jest trend sektorowego budowania narzędzi wspierających, co prowadzi do wyraźnej segmentacji działań.

Polityka kulturalna państwa realizowana jest także przez narodowe instytucje kultury, dla których organizatorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W wykazie z października 2017 roku wymieniono 65 takich placówek. Wśród nich znajdują się instytucje ministerialne, powołane głównie celem implementacji założeń programowych polityki kulturalnej. Od roku 1989 likwidowane były sukcesywnie tzw. instytuty resortowe, a od 2006 widać lawinowe ich powoływanie. Narodowe instytuty kultury nie spełniają w większości przypadków zadań sugerowanych przez ich nazwy czy statuty i często zajmują się problematyką wynikającą z doraźnych zadań i bieżących potrzeb. Relacje pomiędzy instytutami a ministerstwem nie są czytelne, co stanowi kolejne źródło napięć – analiza zarządzania programami wymownie tego dowodzi (Fatyga, Bakulińska, 2015, s. 10).

Wielość instytutów centralnych stwarza możliwą przestrzeń dla zasadniczego wsparcia animacji kultury, chociaż nie jest to widoczne przez pryzmat analizy kierunków ich działań. Największe wsparcie dla teorii i praktyki animacyjnej oferuje Narodowe Centrum Kultury poprzez realizację priorytetu z zakresu rozwoju i profesjonalizacji sektora kultury, w tym podwyższania kwalifikacji kadr zajmujących się działalnością kulturalną. NCK jest współorganizatorem Nie-Kongresu Animatorów Kultury oraz prowadzi interaktywny portal internetowy „Platforma Kultury”, poświęcony kulturze i edukacji kulturalnej. Znajdują się tam prezentacje ciekawych oraz modelowych projektów z całej Polski, które pokazują, jak wykorzystywać działalność kulturalną, aby aktywizować lokalne i ponadlokalne społeczności. To także miejsce, gdzie odnaleźć można zbiór ważnych publikacji, zasobów internetowych oraz instytucji, dzięki którym zainteresowani

dowiedzą się, jak działać, skąd czerpać fundusze oraz inspiracje. Znajduje się tam także zbiór artykułów/informacji o długofalowych inicjatywach rządowych i pozarządowych, programach edukacyjnych, konkursach, metodach i dobrych praktykach z Polski i zagranicy. „Platforma Kultury” pełni także funkcję forum dyskusyjnego połączonego z tablicą ogłoszeń i bazą bieżących wydarzeń kulturalnych z całej Polski. Portal prowadzi także działania na rzecz mobilizacji sektora kultury przez umożliwienie aktywnego udziału w jego tworzeniu.

2. Miejsce animacji w samorządowej polityce kulturalnej

Kierunki polityki kulturalnej na szczeblu samorządowym

Na temat kondycji kultury na szczeblu lokalnym oraz lokalnej polityki kulturalnej powstało w ostatnich dziesięciu latach bardzo wiele diagnoz i raportów. Większość opracowań zaistniała przy wsparciu środków ministerialnych w ramach programów: *Obserwatorium Kultury*, *Dom Kultury+* oraz *Bardzo Młoda Kultura*. Na podstawie tych materiałów można określić kierunki polityki kulturalnej na szczeblu lokalnym oraz podjąć próbę uchwycenia procesu budowania demokracji w kulturze. Szczególnie interesujące są więc przejawy partycypacji obywatelskiej w polityce i działalności kulturalnej oraz poziom otwartości lokalnych instytucji kultury jako instrumentów implementacji polityki kulturalnej na praktykowanie animacji społeczno-kulturalnej. W oglądzie funkcjonowania lokalnych instytucji można poszukiwać umocowania instytucjonalnego animacji społeczno-kulturalnej.

Prowadzenie działalności kulturalnej jest zadaniem własnym jednostek samorządu terytorialnego o charakterze obowiązkowym. Oznacza to, że określone podmioty zobowiązane są względem swoich mieszkańców prowadzić taką działalność. Jednym z pierwszych opracowań z zakresu lokalnej polityki kulturalnej był raport z 2010 roku *Sceny kulturowe a polityki kultury w Małopolsce. Raport z badań eksploracyjnych*. Podjęto w nim udaną próbę innowacyjnego sposobu zdefiniowania lokalnego sektora kultury. Punktem wyjścia było dookreślenie kilku metafor tworzących strukturę analityczną raportu: sceny kulturowe, aktorzy kultury, praktyki kulturowe i usługi kulturalne, polityka kulturalna oraz rozwój lokalny. Przyjęta przez badaczy perspektywa do dziś stanowi ważny punkt odniesienia dla kolejnych opracowań.

Metafora sceny kulturowej rozszerza rozumienie pojęcia „kultura” poza wykaz tradycyjnych „działań kulturalnych”, „takich jak czytanie książek, chodzenie

do teatru czy uczestnictwo w zajęciach w lokalnym domu kultury, które są realizowane w ramach sformalizowanych instytucji (funkcjonujących w ramach trzech sektorów: publicznego, prywatnego i pozarządowego)” (Knaś i in., 2010, s. 10). Ujęcie to zostało wyprowadzone z „metafory gminy jako festiwalu, na którym istnieje szereg scen (scena główna, sceny niszowe, kontr-sceny), na których praktykuje się zróżnicowaną działalność kulturową wedle różnych możliwości i metodologii uczestnictwa czy sposobów aranżacji sceny” (Knaś i in., 2010, s. 10). Aktorzy kultury to osoby aktywne na lokalnych scenach kulturowych lub przy ich organizowaniu i aranżowaniu. Pośród nich wymienić można: władze samorządowe i urzędników, dyrekcję i pracowników miejscowych instytucji kultury, przedstawicieli lokalnych organizacji pozarządowych i parafii, przedsiębiorców aktywnych w sektorze kultury, niezależnych twórców i animatorów kultury, lokalnych liderów, dziennikarzy, pracowników instytucji edukacyjnych, socjalnych itp., przedstawicieli mniejszości etnicznych i działaczy organizacji regionalistycznych (Knaś i in., 2010, s. 11). Usługi kulturalne to intencjonalne działania aktorów kultury skierowane do kogoś i w jakimś celu. Polityka kulturalna to także metafora pewnego zestawu działań, a tak właściwie funkcjonowania narzędzi, które służą do wytyczania kierunków finansowania i rozwoju kultury na danym terenie. To działanie biurokratyczne (bardzo często o charakterze fasadowym), które najczęściej przykrywa prawdziwą grę interesów, gdyż lokalna polityka, także kulturalna, odbywa się głównie drogą nieformalnych interakcji. Czołowym graczem jest zazwyczaj samorząd gminy, który widzi w sektorze kultury potencjał wspomagający rozwój gospodarczo-społeczny oraz możliwość wykazania się troską o mieszkańców przez dbanie o jakość usług publicznych i realizację potrzeb społeczności. Rozwój lokalny łączy się z obszarem kultury poprzez kategorię zrównoważonego rozwoju i budowania kapitału społecznego. Kultura jest w tym przypadku traktowana jako narzędzie do osiągnięcia celów w tych zakresach. Nie jest więc dobrem samym w sobie, ale dźwignią uruchamiającą pożądane procesy gospodarcze i społeczne (Fatyga i in., 2012, s. 137). Kultura może być więc bardzo różnie wykorzystywana, a przyjęta przez władze lokalne perspektywa postrzegania tej sfery generuje główne kierunki lokalnej polityki kulturalnej – jeśli takowa jest w ogóle prowadzona.

Podmioty, które odpowiadają za kształt kultury w środowiskach lokalnych, najczęściej definiują politykę kulturalną przez pryzmat realizacji konkretnych zadań i przedsięwzięć. Jest więc to zbiór określonych priorytetów i kierunków działań, w obrębie których dokonuje się rozdziału środków i którym udziela się wsparcia (Knaś i in., 2010, s. 88). Do najważniejszych celów lokalnej polityki kulturalnej zalicza się wciąż inwestycje w infrastrukturę, finansowanie

działalności publicznych instytucji kultury w powiązaniu z festiwałem promocyjnym miasta, wspieranie rozwoju edukacji kulturalnej i artystycznej skierowanej do dzieci i młodzieży, działania o charakterze rewitalizacyjnym, a na końcu wsparcie dotacjami tych organizacji pozarządowych i instytucji kultury, które nie partycypują w działaniach obejmujących kluczowe obszary rozwoju kultury w rozumieniu władz samorządowych. Polityka w zakresie kultury to także realizacja przez lokalne instytucje kultury działań statutowych.

Zróżnicowanie w definiowaniu polityki oraz roli kultury w funkcjonowaniu miasta/gminy zostało skatalogowane w raporcie *Miejskie polityki kulturalne* z 2013 roku (Celiński i in., 2013), przygotowanym w ramach projektu *DNA Miasta* (Fundacja Res Publica, *online*). W pierwszym ujęciu polityka kulturalna to realizacja zadań własnych gminy w dziedzinie kultury, które polegają przede wszystkim na pracy administracyjnej, a efekty związane z jakością życia kulturalnego są drugorzędne wobec sprawności w wykonywaniu tej pracy. Drugą obecną perspektywą w definiowaniu polityki kulturalnej jest jej funkcja usługowa. Zadaniem władz lokalnych jest zaspokajanie potrzeb mieszkańców w obszarze kontaktu z kulturą. Potrzeby te traktowane są jako zastane, a mieszkańców uznaje się za konsumentów oferty kulturalnej. Mniej rozpowszechnione jest myślenie o polityce kulturalnej jako o sferze, w której mieszkańcy są podmiotami działań kulturalnych, a sama polityka jest rozumiana jako element szerszych działań społecznych. W tej perspektywie aktywność w kulturze może budować więzi społeczne, a rolą samorządu byłoby mobilizowanie mieszkańców do prowadzenia działań artystycznych i pobudzanie ich do aktywności poprzez edukację kulturalną. Polityka kulturalna bywa także rozumiana jako wspieranie działań artystycznych i stwarzanie warunków działania dla środowiska twórców. Tylko w tym przypadku kultura stanowi wartość samoistną, a działania władz nakierowane są nie na mieszkańców, ale na artystów i animatorów kultury (Gendera i in., 2016, s. 32–33).

Podsumowując, uznać można, że polityka kulturalna na poziomie lokalnym najczęściej jest rozumiana jako:

- sposób zarządzania dostępnymi zasobami w celu zaspokojenia potrzeb mieszkańców w zakresie kontaktu ze sztuką;
- rodzaj pomysłu na kulturę – idea, wizja, która ma nadać wspólny kierunek i cel prowadzonym działaniom;
- instrument zmiany społecznej – integracji mieszkańców, niwelowania różnic społecznych, tworzenia wspólnej tożsamości;
- narzędzie promocji miejscowości (Celiński i in., 2013).

Obowiązkiem samorządów jest opracowywanie dokumentów strategicznych ukazujących kierunki rozwoju danego terenu. Wiele samorządów na poziomie lokalnym zapomina, że jednym z ważniejszych obszarów rozwojowych może być kultura. Na poziomie regionalnym obszar ten jest zazwyczaj eksploatowany i traktuje się go jako czynnik lub wyznacznik tożsamości regionalnej i odrębności, ale także element kształtujący jakość i poziom życia mieszkańców regionu (aspiracje w zakresie czynnego i aktywnego udziału w tworzeniu kultury i konsumpcji dóbr kulturowych oraz zachowania dziedzictwa kulturowego) oraz czynnik rozwoju gospodarczego silnie powiązany z sektorem turystyki kulturowej i przemysłami kultury.

Cele i priorytety lokalnej polityki kulturalnej najczęściej zapisane są w strategii rozwoju lokalnego lub w strategii rozwoju kultury. Badania pokazują jednak marginalną obecność kultury w ogólnych strategiach rozwojowych, gdzie najczęściej odnaleźć można zdefiniowanie wizji i głównych celów polityki kulturalnej w postaci szczytnych założeń, które są słabo realizowalne (Cyboran, 2013). Istnienie odrębnych dokumentów strategicznych dotyczących kultury jest częste w dużych miastach, ale w mniejszych środowiskach zdarza się bardzo rzadko. Niestety większość tych dokumentów cechuje mała wartość merytoryczna. Charakteryzują się one rozbudowaną diagnozą, polegającą na „listowaniu” zasobów, przy czym w części dotyczącej celów, kierunków i priorytetów nie opierają się na rzeczywistych wymienionych zasobach środowiska i jego kompetencji wyróżniającej. Są dokumentami o wysokim poziomie postulatyzacji i nie podlegają ewaluacji. Osiąganie założonych celów strategicznych dotyczących kultury jest rozumiane zazwyczaj jako realizacja inwestycji w obiekty okołokulturalne (sportowe, rekreacyjne itp.). Nie mają także pozytywnego odbioru w społeczności lokalnej i wśród pracowników sektora kultury (może dlatego, że nie są tworzone przy ich współudziale). Odczytywane są więc przez interesariuszy jako przewodnik po tym, co samorząd lokalny będzie finansował w danym okresie, a co będzie „wycięte” z finansowania. Nikt nie zastanawia się nad tym, że priorytetem nie może być wszystko i że twórcy strategii musieli się zdecydować na jakiś kierunek (Szlendak, Karwacki, 2015, s. 207). Rodzi to kolejne antagonizmy i konflikty.

Mieszkańcy danego obszaru w większości nie wiedzą o istnieniu strategii rozwoju czy strategii rozwoju kultury, co sugeruje brak uczestnictwa społeczności lokalnej na którymkolwiek etapie jej tworzenia. Strategie rozwoju kultury utożsamiane są przez mieszkańców ze strategią rozwoju marki miejscowości lub z reformą kultury, tzn. restrukturyzacją miejscowych instytucji (Gendera, Celiński, Sęk, 2015, s. 20). W raporcie *Napięcia, starcia, rozładowania. Samotna gra w kręgle w obszarze kultury* (Szlendak, Karwacki, 2015), czytamy,

że ponad 50% podmiotów działających w sektorze kultury w środowiskach lokalnych twierdzi, iż nie istnieje u nich lokalna strategia rozwoju kultury lub nic o jej istnieniu nie wiedzą. Oznacza to, że nie byli zaproszeni do procesu jej uzgadniania. Brak rzetelnych strategii powoduje powszechny niedosyt długookresowego spojrzenia w lokalnej polityce w obszarze kultury, chociaż równie często poprzez krótkoterminowe, zarówno cykliczne, jak i jednorazowe inicjatywy, mniej lub bardziej świadomie, formalni aktorzy kultury realizują coś, co można byłoby nazwać długoterminową strategią (Knaś i in., 2010, s. 97–106). Samorząd lokalny bardzo często ma trudności w podjęciu decyzji, czy wspierać instytucje i długofalowe programy, czy też innowacje, które są czasem inicjatywami krótkoterminowymi. Wielokrotnie lokalnej polityce kultury brakuje zbilansowania. Jest zbyt silnie nastawiona na dany kierunek czy też osiągnięcie jakiegoś celu i odbywa się to najczęściej kosztem wszystkich innych inicjatyw. Problemem jest także myślenie o kulturze w odniesieniu jedynie do konkretnych instytucji i jednostek w mieście, a nie szerszych procesów i celów. Władze gmin wiejskich zainteresowane są głównie przedsięwzięciami zapewniającymi dywidendę wyborczą, a jest to w ich mniemaniu możliwe tylko dzięki przedsięwzięciom pozostawiającym materialny ślad (samorządy gmin są niezainteresowane programami nieinwestycyjnymi i obliczonymi na długofalowe efekty niematerialne) (*Kultura a kapitał społeczny na wsi...*, 2014, s. 41). Procesy zmian społecznych, które mogą być dokonywane przy wsparciu kultury, są niestety przedsięwzięciami długofalowymi i niematerialnymi, w związku z czym nie znajdują się w polu zainteresowań większości lokalnych polityków.

Postrzeganie kultury jako dźwigni rozwoju społecznego występuje w różnicowanych wymiarach, poczynawszy od budowy kompetencji, poprzez tworzenie więzi lokalnych i wsparcie dla wykształcania się podmiotowej tożsamości, na kreowaniu spójności społecznej skończywszy (Szultka, Zbieranek, 2012, s. 7). Rzadziej rozwój ów definiowany jest jako proces wzbogacania pola szans indywidualnego rozwoju poszczególnych członków danej wspólnoty lokalnej. Zasadnicze napięcie zachodzi pomiędzy podejściami „sztuka dla społeczności” a „społeczność dla sztuki”, w którym to rozróżnieniu można dostrzec obecny wciąż podział na kulturę wysoką i niską. Wojciech Kłosowski zwraca uwagę na cztery sfery rozwoju społecznego, które wzmacniane są przez kulturę:

- kultura rozwija ludzkie kompetencje;
- kultura tworzy lokalne więzi;
- kultura buduje podmiotową tożsamość;
- kultura umacnia spójność społeczną (Kłosowski, 2012, s. 69–100).

Dobra polityka kulturalna wspiera aktywność edukacyjną swoich obywateli, może mieć wpływ na motywacyjny aspekt wzmacniania kapitału ludzkiego i pomagać jednostkom w budowaniu poczucia sensowności własnego życia. Trudno znaleźć jednak przykłady inicjatyw lokalnych, które świadomie oddziaływałyby na proces wyzwiania się kreatywności ludzi. Miasta, a nawet coraz częściej gminy dostrzegają swoją klasę kreatywną, ale nie robią nic, by ją wesprzeć bądź rozbudować.

Warunkiem budowania kapitału społecznego jest dobrze funkcjonująca sieć relacji, zaufanie społeczne, lojalność i solidarność. W strategiach i politykach oficjalnie uchwalonych budowanie wspólnot nie jawi się jako zadanie kultury. Lepiej jest na szczęście w polityce faktycznie realizowanej. Bardzo wiele miejskich programów kulturalnych jest nakierowanych właśnie na budowanie poczucia dobra wspólnego. Najróżniejsze projekty animacji kulturalnej wspólnot sąsiedzkich i dzielnicowych: „świąt ulicy” i festiwali podwórkowych, a także projekty artystyczne i edukacyjno-kulturalne ukierunkowane na umacnianie wspólnot stanowią ważny nurt we współczesnej kulturze miejskiej. Trudno tylko powiedzieć, na ile inspirujący dla tego rodzaju przedsięwzięć jest samorząd lokalny, a na ile są to inicjatywy oddolne, pozbawione jakiegokolwiek wsparcia zewnętrznego. Nieco mniej zaniedbana w polityce kulturalnej na poziomie lokalnym jest kwestia budowania pomostowego kapitału społecznego, podejmowana w programach nastawionych na eksplorowanie różnorodności kulturowej i budowanie powiązań opartych na współpracy w obszarze kultury. O jakości życia społeczności decyduje jej poczucie tożsamości i związku z miejscem. Z analizy różnorodnie lokalnie prowadzonej polityki kulturalnej wynika, że w tych miastach, gdzie wspólnota pojawia się jako kategoria strategiczna, niemal zawsze jest odnoszona do tożsamości historycznej i dziedzictwa, a przecież można budować poczucie ciągłości i kontynuacji na teraźniejszości.

W kontekście oddziaływania kultury na przemiany społeczności lokalnej można upatrywać w niej czynnik przekształcający sposób postrzegania rzeczywistości, w tym przez autorefleksję oraz wyrabianie nowych nawyków i kompetencji wśród obywateli dzięki działaniom na rzecz:

- integracji społecznej – kultura dostarcza instrumentów do wspomnianych takich działań;
- budowania tożsamości lokalnej – środowiskowa edukacja kulturalna i budowanie pamięci lokalnej;
- aktywizacji obywatelskiej mieszkańców – uczenie się odpowiedzialności za otoczenie i podejmowanie działań na jego rzecz;

- wspierania procesów edukacyjnych i wychowawczych – wsparcie (uzupełnienie) procesu edukacji formalnej;
- rozwijania tolerancji – przełamywanie barier i stereotypów między różnymi grupami społecznymi i etnicznymi;
- współtworzenia procesów rewitalizacyjnych – wykorzystanie kultury w celu budowania społecznego gruntu pod działania zmieniające jakość życia na wybranych obszarach miasta.

W wymienionych działaniach można zauważyć zacieranie się granic pomiędzy kulturą, edukacją a integracją albo między działaniem o charakterze artystycznym a obywatelskim. Jest to wynikiem poszerzania się pola współczesnej kultury (Czarnecki i in., 2012, s. 91).

Podsumowując, najpowszechniejsze priorytety polskich samorządów lokalnych w dziedzinie kultury sprowadzają się do następujących kwestii:

- promocja – definiowanie kultury z perspektywy narzędzia dla marketingu;
- zainteresowanie kulturą młodzieży – edukacja kulturalna;
- umocnienie więzów społecznych między mieszkańcami poprzez uczestnictwo w kulturze;
- docieranie z kulturą do środowisk niemających z nią kontaktu na co dzień oraz promowanie określonego stylu życia i wartości;
- wspieranie środowiska ludzi kultury i sztuki;
- wytwarzanie trwałych, ponadczasowych dóbr kultury;
- uczynienie z kultury ważnego elementu gospodarki oraz poprawa atrakcyjności osiedleńczej (Celiński i in., 2013).

Na podstawie priorytetów lokalnej polityki kulturalnej, przewidywanych korzyści, jakie mają z niej płynąć, docelowego grona odbiorców oraz stopnia sprawczości, jaki przyznaje się mieszkańcom w kształtowaniu życia kulturalnego, stworzyć można pewnego rodzaju typologię tej dziedziny:

- polityka kulturalna nastawiona nie tylko na mieszkańców, ale również na przyjezdnych oraz na wykreowanie lub wzmocnienie „marki kulturalnej”;
- polityka kulturalna nastawiona na zaspokajanie potrzeb kulturalnych mieszkańców za pomocą odpowiednio ukształtowanej oferty imprez i zajęć, która narzucona jest społeczności w sposób niemal paternalistyczny;

- polityka kulturalna nastawiona na wszystkich uczestników życia kulturalnego w gminie, a przede wszystkim mieszkańców, którym daje się większą autonomię i zachęca do realizacji oddolnych przedsięwzięć kulturalnych.

Lokalna polityka kulturalna stawiana jest często w sytuacji dylematu, czy wspierać prestiżowe duże wydarzenia, czy działalność środowiskowych instytucji pracujących na rzecz społeczności. Jest to powiązane z tzw. festiwalizacją działalności kulturalnej. Każda miejscowość chce mieć bowiem swój festiwal, ale takie wydarzenie pochłania większą część budżetu na kulturę. Dzięki dużym imprezom miejscowość robi się rozpoznawalna, co pomaga w tworzeniu wizerunku i jest świetnym marketingiem miejsca. Dodatkowo miejscowość uzyskuje dochody, które są pochodną ruchu turystycznego. Jednakże za budżet jednego wydarzenia o takim charakterze można zrealizować kilka lub kilkanaście mniejszych, które będą bardziej dopasowane do lokalnych potrzeb. Z drugiej strony dominacja małych wydarzeń sprawia, że mieszkańcy zwracają uwagę na brak wydarzenia, które wyróżniałoby ich miejscowość, z którego byliby dumni i które ściągałoby przyjezdnych (Gendera i in., 2016, s. 17).

Na fali syndykalizacji akcentowany jest bardzo wyraźnie ekonomiczny wymiar kultury lokalnej jako endogenicznego czynnika rozwoju lokalnego i regionalnego. Ma to miejsce szczególnie w dużych miastach i regionach o walorach turystycznych. W wielu regionalnych strategiach rozwoju w okresie 2007–2013 kultura została wprost zdefiniowana jako długoterminowa inwestycja ekonomiczna, przynosząca dochody i miejsca pracy (Cyboran, 2015; Ostaszewska, 2009). Kultura jest traktowana wręcz jako element gospodarki planowej. W diagnozie sektora kultury w Krakowie pt. *Krakowska kultura – stan obecny i perspektywy rozwoju*, w części zawierającej ocenę dotychczasowej praktyki zarządzania kulturą w mieście, także zasugerowano, że na plan pierwszy wysuwa się nadmiernie eksponowana marketingowa funkcja kultury. Przyjęta formuła mogła uruchomić procesy eventyzacji w charakteryzowanym sektorze, sprowadzające uczestnictwo w kulturze do uczestnictwa w wydarzeniach, czego skutkiem jest ograniczenie roli kultury jako czynnika budowania kapitału społecznego (*Raport końcowy...*, 2015, s. 6–7). Próby znalezienia równowagi i pogodzenia różnych oczekiwań muszą być zintensyfikowane, gdyż nie można zapominać, że głównymi adresatami i przede wszystkim współtwórcami kultury danego środowiska są jego mieszkańcy. Zjawisko eventyzacji kultury jest wywołane także tym, że samorządy wspierają działania, które pozwalają dotrzeć do jak najszerszej grupy odbiorców, co stwarza pozór realizacji założeń demokracji kulturalnej.

Czynnikiem najsilniej stymulującym lokalną politykę kulturalną jest porównywanie się z innymi ośrodkami. Zazwyczaj nadaje to kreowanej polityce charakter rywalizacji i konkurencji. Podejmuje się działania na rzecz odróżnienia się i wskazania unikatowości własnych zasobów, albo chociaż jakiegoś dodatkowego elementu, który powinien wpłynąć na postrzeganie oferty jako bardziej atrakcyjnej niż u konkurencji. Gminy starają się w tych wypadkach stawiać nawet na rozwiązania innowacyjne (Knaś i in., 2010, s. 110). Lokalna polityka kulturalna podporządkowana jest także perspektywie lokalizacyjnej – czy dana gmina uważana jest za peryferie, np. w stosunku do większych ośrodków, czy stanowi centrum dla okolicznych sołectw i gmin. Jeśli usytuowana jest peryferyjnie, to miejscowość zazwyczaj stoi na pozycji podporządkowanej i musi uwzględniać plany i działania centrum. Jeśli jest to miejscowość centralna, to najczęściej stanowi punkt odniesienia dla jednostek terytorialnych w stosunku do niej peryferyjnych. Lokalna polityka kulturalna boryka się także z peryferiami, gdyż większość prestiżowych instytucji kultury znajduje się w centrach miast lub wsiach gminnych. Tam też toczy się zazwyczaj ożywione życie kulturalne, a na peryferiach niewiele się dzieje. Miejscowości położone blisko dużych aglomeracji miejskich także funkcjonują inaczej niż te znacznie oddalone. Z jednej strony duże ośrodki miejskie promieniują pozytywnymi przykładami rozbudowanego życia kulturalnego i wspierają swoje sąsiedztwo. O problematyce oddziaływania kulturalnego dużego miasta na region na przykładzie Krakowa pisał Tadeusz Aleksander (1985a). Z drugiej strony w małych podmiejskich miejscowościach zauważalne są procesy „odciągania” uczestników lokalnych wydarzeń kulturalnych przez znacznie atrakcyjniejszą ofertę dużego miasta.

W kolejnym raporcie, przygotowanym przez zespół DNA Miasta w 2016 roku, zatytułowanym *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne. Edycja 2016* (Celiński i in., 2016), ukazano przemiany w celach lokalnej polityki kulturalnej. Szczególnie widoczne są obecnie priorytety o charakterze:

- edukacyjnym – opierają się na założeniu, że oferta kulturalna powinna docierać do jak największej liczby odbiorców (ze szczególnym uwzględnieniem młodzieży);
- ekonomicznym – kultura służy promocji miasta i jest traktowana jako gałąź gospodarki;
- socjalizacyjnym – kultura wspiera tworzenie się społeczności;
- autotelicznym – wspieranie działalności artystów i procesu tworzenia dzieł artystycznych.

Miasta prowadzące dobrą politykę kulturalną znacznie zwiększają swój potencjał rozwojowy. Uczestnictwo w kulturze staje się także jednym z ważniejszych mechanizmów tworzenia miasta-marki (złożonego z pomniejszych marek-instytucji kultury). Mechanizm ten nie jest niczym negatywnym, ale jak pisze Anna Nacher (2014, s. 61), może powodować tzw. uczestnictwo pozorne. Ma to miejsce w sytuacji, gdy wskaźnikowanie ilościowe staje się najważniejszym dowodem powodzenia przedsięwzięcia, a partycypacja zaczyna być traktowana odruchowo, jak kolejny element do umieszczenia w projekcie (w znakomitej większości programów finansowania publicznego taki wymóg faktycznie istnieje). Rzadko pojawia się wtedy czas i możliwości na przemyślenie zakresu i form partycypacji związanych specyficznie z konkretnym miejscem, czasem i społecznością. Wiele opracowań raportowych ukazuje, że wóldarze i decydenci zarówno miast, jak i miejscowości wiejskich coraz chętniej sięgają po narzędzia z obszaru kultury. Niestety zbyt często pochopnie powielają rozwiązania z innych miejscowości, a nawet krajów. Zagościło w naszym kraju bowiem przekonanie, że dobre praktyki z innych miejsc wystarczy po prostu zaaplikować u siebie. Wiara w moc gotowych rozwiązań i podejmowanie działań, w których nie bierze się pod uwagę lokalnej specyfiki, niestety rzadko kończą się sukcesem.

Proces tworzenia lokalnej polityki kulturalnej

Lokalną politykę kulturalną cechuje silne ukierunkowanie na użyteczność sektora kultury. Przejawia się to także w procesie jej kształtowania, na który najsilniejszy wpływ mają lokalne władze: prezydent, burmistrz lub wójt; wyspecjalizowani pracownicy urzędu miasta/gminy; czasami radni miasta/gminy; zdarza się, że tzw. środowisko kultury, czyli artyści, działacze, eksperci oraz przedstawiciele organizacji pozarządowych i instytucji kultury (Celiński i in., 2013). Najsilniejszą pozycję mają jednak władze i urzędnicy samorządowi. Często lokalna polityka w zakresie kultury kreowana jest jednoosobowo, na co zwracają uwagę autorzy opracowania *Napięcia, starcia, rozładowania. Samotna gra w kręgle w obszarze kultury*, określając lokalne instytucje kultury, jako „gospodarstwo pomocnicze wójta” (Szlendak, Karwacki, 2015, s. 116). Przy takim sposobie prowadzenia polityki bardzo dużo zależy od indywidualnych decyzji konkretnych osób oraz ich preferencji, od tego, na ile lokalni władarze rozumieją środowiska artystyczne i jakim wartościom hołdują. W procesie tworzenia lokalnej polityki kulturalnej marginalizowane są środowiska kultury. Brakuje dobrej komunikacji pomiędzy pracownikami instytucji kultury

a urzędem. Wynika to z braku poczucia realnej współpracy przy tworzeniu programów merytorycznych, braku wystarczającego wsparcia przy pozyskiwaniu środków zewnętrznych oraz trudności związanych z dostępem do szkoleń i podnoszenia kwalifikacji zawodowych kadr kultury.

Wszystkie powstające w ostatnich latach oficjalne dokumenty planistyczne konsultowane są z mieszkańcami najczęściej przez przedłożenie im (w wersji elektronicznej na stronie internetowej) do zaopiniowania gotowego projektu. Nawet duże miasta nie mają efektywnych sposobów na włączanie zwykłych mieszkańców w proces tworzenia strategii rozwojowych (w sektorze kultury także) (Celiński i in., 2016, s. 9). Prowadzi to do nikłej wiedzy mieszkańców o możliwościach rozwiązania niektórych problemów oraz o konsekwencjach możliwych rozwiązań. Stąd też częste niezrozumienie i krytyka wybranych przez władzę lokalną strategii postępowania, co jest wynikiem braku efektywnego dialogu i szerokich konsultacji uwzględniających element partycypacji. Brak współpracy przy tworzeniu lokalnej polityki kultury skutkuje identyfikowaniem wciąż tych samych braków i ograniczeń w działalności społeczno-kulturalnej na poziomie lokalnym. Zazwyczaj wszyscy zgodnie mówią, że barierą są za małe środki finansowe. Urzędnicy samorządowi za trzy najtrudniejsze kwestie uznają: niedobory infrastrukturalne, brak zainteresowania kulturą wśród mieszkańców i złe prawo. Przedstawiciele organizacji pozarządowych wymieniają: braki po stronie urzędu (bezwład administracyjny, zła praca urzędów, lekceważenie kultury przez urzędy, nepotyzm i niekompetencja urzędników), brak zainteresowania ze strony mieszkańców oraz klótnie środowiskowe i brak współpracy pomiędzy organizacjami pozarządowymi. Reprezentanci instytucji kultury zwracają największą uwagę na: brak zainteresowania ofertą kulturalną i niewykształconą publikę, braki w infrastrukturze i niekompetencję urzędów (przede wszystkim brak strategii i celów oraz niski stopień zaangażowania władz lokalnych w sprawę kultury). Wiele z tych zarzutów jest wynikiem porządku instytucjonalnego odziedziczonego po poprzednim systemie. Wsparcia nie przynosi także słabe umocowanie ustawowe realizacji zadań kulturalnych na poziomie lokalnym (Celiński i in., 2013). Niestety w wielu miejscach istnieją także obiektywne ograniczenia rozwoju kultury, wynikające z potencjału ekonomicznego miasta czy gminy, co jest barierą trudną do usunięcia.

Polską politykę publiczną charakteryzuje resortowość, która nie ma uzasadnienia na poziomie lokalnym. Skutkuje to słabą współpracą pomiędzy sektorem samorządowym, pozarządowym i prywatnym w sferze kultury, jak również brakiem satysfakcjonującej i efektywnej współpracy pomiędzy różnymi instytucjami kultury a innymi instytucjami organizującymi życie społeczności.

Wśród relacji między poszczególnymi podmiotami kultury działającymi na poziomie lokalnym można wyróżnić trzy spotykane najczęściej: patriarchalną, opartą na konkurencji i partnerską. Pierwszą charakteryzuje dominująca postawa, oparta na wysokiej pozycji w danym polu społecznym i posiadanych zasobach. Druga to sytuacja konkurencji, którą można zaobserwować wśród organizacji pozarządowych lub pomiędzy instytucjami publicznymi i pozarządowymi działającymi w tym samym obszarze. Podłożem lokalnej rywalizacji są najczęściej starania o dofinansowanie podejmowanych przedsięwzięć. Warto jednak pamiętać, że konkurencja nie zawsze musi mieć wymiar negatywny, a wręcz przeciwnie – może sprzyjać innowacyjności realizowanych działań. Trzecie podejście, partnerskie, tworzy sytuacje współpracy pomiędzy podmiotami różnych sektorów. Braki we współpracy międzysektorowej mogą być warunkowane czynnikami kulturowymi, medialnymi i społecznymi.

W praktyce sprowadza się to do utrwalonych wzorów działania, sieci relacji osobowych i zawiązanych porozumień o charakterze „interesu” między konkretnymi osobami i podmiotami oraz do zakresu zainteresowania mediów konkretnymi przedsięwzięciami, które mogą wzmacniać lub osłabiać wolę przedstawicieli różnych podmiotów do zaangażowania lub nie w konkretne przedsięwzięcia. Media dysponują też swoistym aparatem nacisku na różne podmioty w kontekście realizacji polityki publicznej w obszarze kultury (Szlendak, Karwacki, 2015, s. 89).

Przy współpracy międzysektorowej najczęściej pojawia się strategia „kto kogo wykorzysta”. To, co skutecznie blokuje współpracę, to także powszechne przypisywanie sobie nawzajem wad. Należy jednak pamiętać, że sfera kultury nie jest na poziomie lokalnym bytem samoistnym, należy więc silniej łączyć obszar kultury z chociażby obszarem edukacji czy pomocy społecznej i intensywniej poszukiwać partnerów do realizacji różnorodnych przedsięwzięć.

W dyskusjach o kulturze lokalnej w naszym kraju, najczęściej przejawia się krytyczny do niej stosunek, ale jednocześnie przedstawiciele urzędów, instytucji kultury i działających w tym obszarze organizacji społecznych są zadowoleni z aktualnie realizowanej polityki kulturalnej. Zarówno samorządowcy, jak i kierownictwo instytucji kultury, pytani o pozycję miasta na mapie kulturalnej Polski, lokują swoje ośrodki powyżej średniej, są zadowoleni z tego, co robią, i dobrze się oceniają (Celiński i in., 2013). Właściwie nie wiadomo, z czego wynika tak wysoki poziom zadowolenia w sytuacji braku systematycznej i dobrze przygotowanej ewaluacji lokalnej polityki kulturalnej. Większość polskich miast nie posiada narzędzi ani wskaźników umożliwiających pozafinansową

ocenę efektów pracy gminnych instytucji. Urzędnicy, pytani o sposób weryfikacji słuszności swoich decyzji i pozytywnej ich oceny, odwołują się najczęściej do raportów finansowych, badań frekwencji, rozmów z indywidualnymi osobami, lektury recenzji prasowych. Oznacza to, że polityka lokalna w dziedzinie kultury prowadzona jest prawdopodobnie na wycucie.

Polityka kulturalna na poziomie lokalnym jest upolityczniona, gdyż stanowi narzędzie w ręku lokalnej władzy. Zwłaszcza funkcjonowanie instytucji kultury ukazuje usługowość sektora w stosunku do innych obszarów życia społecznego. Zintensyfikowana działalność kulturalna, sprowadzająca się do laurki dla samorządu, pojawia się szczególnie w okresie przedwyborczym (swoiste igrzyska dla ludu). Ta negatywna sytuacja mogłaby zostać przełamana poprzez tworzenie niezależnych rad programowych decydujących o sprawach kultury na poziomie lokalnym, co być może doprowadziłoby do odpolitycznienia kultury na poziomie samorządowym. Lokalna rada kultury powinna uwzględniać „potrzeby i wyobrażenia mieszkańców, potrzeby i wyobrażenia pracowników instytucji, potrzeby i wyobrażenia lokalnych działaczy kultury, potrzeby i wyobrażenia władzy” (Orlik, 2011, s. 8). Organ taki mógłby stanowić prawdziwą płaszczyznę porozumienia, uwzględniającą fakt, że kultura jest przede wszystkim dla ludzi i powinna zależeć od ludzi, dlatego wpływ na nią powinni mieć przede wszystkim mieszkańcy. Lokalna polityka w obszarze kultury powinna powstawać z wykorzystaniem istniejących w społeczności sieci komunikacyjnych, które w pierwszej kolejności należy poznawać, a następnie rozwijać i równolegle stwarzać korzystne warunki dla powstawania nowych konfiguracji w ich zakresie.

Grażyna Prawelska-Skrzypek, charakteryzując politykę kulturalną polskich samorządów, konstatuje, że od lokalnej polityki kulturalnej najczęściej oczekuje się:

rekompensowania braków szkolnej edukacji kulturalnej, przeciwdziałania nierównościom społecznym, grożącym wykluczeniem i marginalizacją całych grup w społecznościach lokalnych oraz podolania rosnącym aspiracjom edukacyjnym i kulturalnym społeczeństwa. Lokalne instytucje kulturalne uznawane są za ważny element kształtowania tożsamości kulturowej, wrażliwości estetycznej i kreatywności jednostek oraz postaw prospołecznych (Prawelska-Skrzypek, 2009, s. 35).

Szczęśliwie podejście takie powoli zaczyna się zmieniać. Wnioskować można bowiem z kolejnych opracowań raportowych, że zainicjowany został proces przemian samorządowej polityki kulturalnej w skali niemal całego naszego kraju. W raporcie *DNA Miasta* z 2016 roku (Celiński i in., 2016) zidentyfikowano

czynniki, które mogły uruchomić obserwowane od kilku lat pozytywne zmiany w lokalnej polityce kulturalnej. Są to:

- uruchomienie procesów strategicznych (konieczność tworzenia lokalnych strategii rozwoju i strategii rozwoju kultury);
- rozwój ministerialnego programu dotacyjnego *Obserwatorium Kultury* wraz z rozwojem sieci regionalnych instytucji badawczych;
- organizacja szeregu kongresów związanych z sektorem kultury (spotkania miejskie, regionalne, branżowe, tematyczne);
- rozwój aktywności obywatelskiej, rozwój ruchów miejskich, profesjonalizacja organizacji zajmujących się kontrolą/wspieraniem działań samorządów;
- wykorzystanie środków europejskich wraz z mechanizmem wdrażania (nowe przestrzenie kultury);
- konkurs na Europejską Stolicę Kultury 2016 oraz program *Sieć Miast Kreatywnych UNESCO* (Celiński i in., 2016).

Trzeba dodać, że lokalna polityka kulturalna nie ewoluowała w próżni. Oddziaływały na nią zmiany, jakie zachodziły w polityce publicznej oraz w sektorze samorządowym. Ukonstytuowali się na scenie kultury nowi „aktorzy lokalni: organizacje pozarządowe, społecznicy, aktywiści. Działalność kulturalna (zwłaszcza w dużych miastach) coraz częściej jest inicjowana przez samych mieszkańców, poza tradycyjnie rozumianymi instytucjami kultury” (Czarnecki i in., 2012, s. 78–79). Obserwowane zmiany to zwiększająca się różnorodność projektów realizowanych przez lokalne instytucje kultury (wcześniej lokalną kulturę krytykowano za tradycyjny i rozrywkowy charakter tworzonych wydarzeń, np. koncerty gwiazd muzyki podczas dni danej gminy czy przeglądy i prezentacje dziecięcych talentów artystycznych). Wiele przedsięwzięć ukierunkowanych jest na osoby starsze (nie tylko dzieci i młodzież). Pojawiają się działania międzypokoleniowe, łączące w jednym miejscu dzieci, młodzież oraz osoby dorosłe lub seniorów. Częściej tworzone są projekty wykorzystujące nowe technologie, takie jak lokalne archiwa cyfrowe, gromadzące i ratujące od zapomnienia lokalne dziedzictwo kulturowe. W instytucjach kultury roz powszechnił się wolontariat. Widać częściej działania ukierunkowane na wielokulturowość i podnoszenie wiedzy dotyczącej innych, odmiennych kultur.

Wymienione przedsięwzięcia są inicjatywami, które warto upowszechniać, gdyż przy odpowiednim wsparciu mogą zostać rozwinięte w bardziej systemową zmianę (Komusińska i in., 2016, s. 22–23). Takie pozytywne trendy

należałoby dodatkowo wzmacniać, promując je i rozpowszechniając na inne placówki. Istotnym przejawem świadomego podejścia władz samorządowych do kształtowania polityki kulturalnej w skali gminy (szczególnie w jednostkach położonych na terenach wiejskich) bywają różnego rodzaju zabiegi zmierzające do dywersyfikacji i decentralizacji działań kulturalnych (Trutkowski, Kur-niewicz, Wróblewski, 2015, s. 38). Przykładowo gmina rezygnuje z centralnej organizacji świąt lokalnych na rzecz przesuwania tych inicjatyw do poszczególnych sołectw. Takie podejście ma na celu jak najszersze udostępnienie kultury mieszkańcom oraz wsparcie oddolnej aktywności.

Na podstawie analizowanych dokumentów uznać można, że współczesnej lokalnej polityce kultury najbardziej brakuje partycypacyjnego podejścia w jej tworzeniu, uniezależnienia od szczebla decyzyjnego, silniejszego oparcia się na idei dobra wspólnego i rozwoju kapitałów (ludzkiego, społecznego, kulturowego). Podstawowym działaniem, które uruchomi kolejne procesy rozwojowe, jest stworzenie efektywnego mechanizmu włączania mieszkańców w procesy decyzyjne związane z sektorem kultury. Powinny być to inicjatywy ciągłe i powtarzalne. Organizacja jednorazowych konsultacji czy warsztatów przynosi niezadawalające efekty zarówno po stronie uczestników, jak i organizatorów. Należałoby akcentować edukacyjny charakter partycypacji, dający możliwość poznawania konsekwencji możliwych wyborów i ograniczeń, jakie biorą się np. z możliwości budżetowych czy prawnych danej miejscowości. Mieszkańcy powinni mieć rzeczywistą możliwość wpływania na kwestie będące przedmiotem prac w toku podejmowanych działań konsultacyjnych. W procesy te należy włączać całą miejscowość/miasto, a ich organizacja winna ułatwić udział zainteresowanym mieszkańcom wszystkich osiedli, dzielnic i małych miejscowości. Na poziom partycypacji bardzo mocno oddziałuje informowanie o jej efektach. Decydenci i organizatorzy konsultacji powinni być zobowiązani do systematycznego udzielania informacji na temat efektów procesu wraz z uzasadnieniem decyzji o ich wykorzystaniu (*DNA Miasta...*, 2010, s. 10). Polityka kulturalna w większym zakresie mogłaby oddziaływać na jakość życia społeczności lokalnych, zgodne z ideą równomiernego i zrównoważonego rozwoju. Działania z tego zakresu mogą bowiem sprzyjać kształtowaniu się odpowiedzialnego, sprzyjającego inkluzji i zrównoważonego społeczeństwa, w którym zamiast kapitału demagogicznego buduje się kapitał społeczny (Goytia, Arosteguy, 2011, s. 28–38). Bardzo ważne jest dbanie o lokalną przestrzeń, która w zglobalizowanym świecie podlega unifikacji i homogenizacji. Tracąc swój pierwotny sens, staje się przestrzenią niczyją, a dzięki kulturze może nabierać znaczenia jako „czyjeś” miejsce, specyficzne, oryginalne, ważne i znaczące

(Słowińska i in., 2012, s. 206). Kultura może konstruować nowe oryginalne przestrzenie aktywności lokalnej lub rekonstruować i pielęgnować elementy kształtujące tożsamość lokalną i historyczną ciągłość trwania.

Niemal wzorcowym rozwiązaniem w zakresie budowania partycypacyjnej lokalnej polityki kulturalnej jest w tym momencie *Program Rozwoju Kultury w Warszawie* do roku 2020 (Miasto Stołeczne Warszawa, online), którego głównym zadaniem jest podniesienie rangi i roli kultury w rozwoju Warszawy. Tłem prac nad programem były zachodzące procesy społeczne: zwiększające się zaangażowanie obywateli w budowanie lokalnych społeczności, ich emancypacja (czyli coraz większa potrzeba wpływania na otoczenie, uczestniczenia w podejmowaniu decyzji i bycia partnerem dla władz), a także wzrastająca ranga kultury w kraju, czego dowodem jest choćby ruch Obywateli Kultury czy duża liczba miast, które stanęły do konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury. W przygotowywanie dokumentu, poza pracownikami urzędu stołecznego, zostały włączone liczne środowiska związane z kulturą: eksperckie, pozarządowe, akademickie, przedstawiciele instytucji publicznych i sektora prywatnego.

Zdecydowano się odejść od sformalizowanego języka i modelowej konstrukcji programów strategicznych, trudnych do zrozumienia dla przeciętnego odbiorcy. *Program Rozwoju Kultury* (PRK), jak wskazuje jego nazwa: *Miasto kultury i obywateli*, kładzie mocny nacisk na zaangażowanie obywateli w kulturę jako twórców i odbiorców, a zatem jego forma i język muszą być zrozumiałe i przystępne. Prace nad PRK związane były z debatami nad wizerunkiem Warszawy oraz jej tożsamością i uchwyconą niewystarczającą identyfikacją mieszkańców ze stolicą. Powszechnie znany i budzący szacunek martyrologiczny obraz miasta doświadczanego przez historię zderza się z wizerunkiem miasta jako „carskiej prowincji”, byle jakiego, „chorującego na przeciętność”. Aspiracje mieszkańców europejskiej stolicy są znacznie większe. Obraz Warszawy bohaterki wojennej wymaga uzupełnienia o inne ujęcie – Warszawy bohaterki codzienności, która wie, jak zmagać się z globalnymi, krajowymi i lokalnymi wyzwaniami teraźniejszości i która jest atrakcyjnym miejscem do życia. Równie ważne jest konsekwentne budowanie pozycji Warszawy rozwijającej jako stolica państwa partnerskie relacje z innymi ośrodkami w Polsce, a jako stolica regionu – z ośrodkami na Mazowszu. Kultura może ponadto w znaczący sposób wpłynąć na jakość życia obywateli w wymiarze intelektualnym i materialnym, społecznym i ekonomicznym. Jest także narzędziem tworzenia więzi społecznych i zakorzenienia. To wszystko przekłada się na zwiększanie kapitału społecznego i kreatywnego, a zatem wzrost konkurencyjności Warszawy w globalizującym się świecie. Kultura w stolicy ma być:

- otwarta – jest częścią światowej sieci wymiany idei, jest dostępna dla różnych grup społecznych i tworzona przez różne grupy, uwzględnia potrzeby wykluczonych i mniejszości;
- nowoczesna i kreatywna – wykorzystuje nowe technologie, stawia na eksperyment i innowacje, proponuje nowe rozwiązania, wyznacza nowe horyzonty, nowe trendy;
- różnorodna – obejmuje różne dziedziny, gatunki, style, nisze, uwzględnia wielokulturowość;
- aktywizująca mieszkańców – przyczynia się do zaangażowania mieszkańców w sprawy otoczenia, stymuluje indywidualny rozwój, kompetencje kulturowe i twórcze;
- budująca tożsamość miasta – wpisuje się w otwartą i szeroką debatę na temat tożsamości i wizerunku Warszawy, szanuje dziedzictwo kulturowe, przyczynia się do identyfikacji mieszkańców z miastem;
- efektywnie zarządzana – opiera się na przejrzystych procedurach i jednoznacznych interpretacjach prawnych, racjonalnie i efektywnie wykorzystuje środki publiczne, jest dobrej jakości, uwzględnia wartości społeczne i artystyczne.

Priorytety *Programu Rozwoju Kultury w Warszawie* to: rozwój nieskrępowanej twórczości i rozszerzanie oferty kulturalnej, którym towarzyszy rozwój infrastruktury kulturalnej (obejmującej istniejące lub nowe miejsca kultury); zwiększanie uczestnictwa w kulturze mieszkańców całej Warszawy, z czym wiąże się rozwijanie edukacji kulturalnej oraz wspieranie aktywności społecznej i wykorzystanie nowych technologii, a także budowanie wizerunku Warszawy jako europejskiego miasta kultury, które kształtuje swą współczesną tożsamość i docenia swoje korzenie. Warunkiem niezbędnym do osiągnięcia sukcesu w tych zakresach jest wprowadzenie zmian systemowych, tzn. reformy zarządzania kulturą, w tym zarządzania instytucjami kultury. Doprowadzi to do bardziej efektywnego funkcjonowania podmiotów kultury, racjonalizacji wydatków, zwiększenia przejrzystości, uelastycznienia istniejących procedur lub wypracowania nowych, wieloletniego planowania, lepszej współpracy między sektorem publicznym, prywatnym i społecznym.

Program Rozwoju Kultury w Warszawie osadzony został na następujących zasadach: wysokiej jakości wydarzenia kulturalne finansowane (wspierane) będą ze środków publicznych, bez względu na ich charakter: artystyczny (zaliczany do tzw. kultury wysokiej) lub popularny; wspieranie finansowe form eksperymentalnych, niekomercyjnych i artystycznych nie musi być

uwarunkowane opłacalnością (przychodami z biletów) lub wysoką frekwencją; podejmowane będą działania na rzecz dążenia do równego traktowania twórców i organizatorów kultury bez względu na ich formę prawną (instytucje kultury, organizacje pozarządowe, sektor prywatny, grupy nieformalne, indywidualni artyści), jednakże z uwzględnieniem ich zróżnicowanych możliwości. Zgodnie z rekomendacjami zespołu pod kierunkiem Jerzego Hausnera polityka kulturalna Warszawy powinna zostać skierowana bardziej, niż miało to miejsce do tej pory, w stronę: podmiotów niebędących miejskimi instytucjami kultury (niezbędne jest dostrzeżenie i docenienie działań tej grupy jednostek, a następnie uwzględnienie ich w kreowaniu polityki); działań upowszechniających, edukacyjnych czy animacyjnych; działań, w wyniku których wytworzony zostaje nie tylko spektakl, wystawa czy kurs rysunku, ale też energia społeczna, która motywuje i napędza ludzi do działania (Hausner, Maźnica, Strycharz, 2016, s. 4). Rekomendacje te mogłyby zostać upowszechnione w całym kraju, gdyż ich aktualność i zasadność znacząco wsparłaby rozwój sektora kultury na poziomie lokalnym. Współcześnie bez konsensu społecznego realizacja wielu, nawet najlepszych, pomysłów jest bowiem niemożliwa. Skuteczność polityki kulturalnej zależy więc od zdolności władzy lokalnej do współpracy z wieloma interesariuszami. Rozumiana jest ona jako pogłębiony proces komunikacji, wypracowywania wspólnych stanowisk, kontrowersji i rozbieżności, gdzie na końcu zostają wspólnie przyjęte priorytety rozwojowe. W procesie tym powinni uczestniczyć przedstawiciele władz, urzędnicy, pracownicy i władze instytucji kultury, twórcy, organizacje pozarządowe, sektor prywatny i zainteresowani mieszkańcy. Taka wielostronna współpraca wymaga zaufania pomiędzy partnerami, jasnych kryteriów rozmowy i wspólnej woli osiągnięcia porozumienia. Konflikt lub brak współpracy uniemożliwia prowadzenie dobrej polityki kulturalnej.

Z badań zamieszczonych w przywoływanym już raporcie *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne. Edycja 2016* (Celiński i in., 2016) można wnioskować, że prawie wszystkie miasta zapraszają do współpracy przy opracowywaniu polityki kulturalnej przedstawicieli środowisk twórczych. Korzystają też z doświadczeń innych miast, porównując z nimi skuteczność swoich działań. Organizują spotkania konsultacyjne lub informacyjne dla mieszkańców. Przeprowadzają cykliczną ewaluację dotychczasowych efektów prowadzonej polityki z wykorzystaniem porad konsultantów zewnętrznych. W większości miast toczy się dialog pomiędzy reprezentantami środowisk kulturalnych a władzami miasta za pośrednictwem formalnych i nieformalnych instytucji. Coraz częściej pojawiają się formalne ciała doradcze powoływane przez władze miasta

(np. zespoły robocze) oraz komisje dialogu społecznego. Wiele ośrodków może też pochwalić się nieformalną grupą pracującą w sposób konsekwentny i systematyczny. Uspołecznienie procesu tworzenia lokalnej polityki kulturalnej odbywa się także poprzez tworzenie obywatelskich rad kultury, uruchomienie budżetu obywatelskiego, zmianę sposobu obsady stanowisk w samorządowych instytucjach kultury. Stwarza się ponadto sytuacje, w których sami mieszkańcy mogą brać udział w ocenie projektów z dziedziny kultury i współdecydować o przyznawaniu środków na ich realizację (Kowalik i in., 2011, s. 12). Społeczne kształtowanie lokalnej polityki kulturalnej to także uwzględnianie partycypacji społecznej w zarządzaniu lokalnymi instytucjami kultury, co jest formą delegowania władzy w instytucjach sektora publicznego na obywateli. Jest to kierunek komplementarny w stosunku do współczesnych przekształceń sektora publicznego, które nastawione są szczególnie mocno na włączanie mieszkańców w proces współzrządzenia rozwojem lokalnym. Konsultacje społeczne są obecnie często praktykowane w projektowaniu lokalnej polityki kulturalnej, jednak dalej nie mają większego znaczenia. Aktywność strony społecznej w konstruowaniu polityki jest znikoma, a funkcjonujący system konsultacji nie wzmacnia poczucia sprawstwa w społeczności lokalnej.

Polityka kulturalna w samorządach jest niezwykle różnorodna, co pokazują raporty zrealizowane przez zespół Fundacji Res Publica w ramach projektu *DNA Miasta* (Fundacja Res Publica, *online*). Różnica tkwi głównie w roli, jaką przyjmują samorządy w realizacji tego zadania, np. rola płatnika, innowatora, inwestora, a także w definiowaniu celów lokalnej polityki kulturalnej: promocja przez kulturę, edukacja kulturalna, rewitalizacja społeczna. Cechą wspólną polityki lokalnej w obszarze kultury jest natomiast istnienie dominującego ośrodka decyzyjnego, którym jest wójt/burmistrz/prezydent, a który wspierają raczej nieoficjalne grona doradców (wpływowi dyrektorzy instytucji kultury, wybrani urzędnicy, wybrani przedstawiciele organizacji społecznych, eksperci zewnętrzni). Zespoły urzędników raczej wykonują polecenia i koordynują wykonanie planów, a rady miejskie/gminne zostały całkowicie w obszarze kultury zmarginalizowane. Samorządy stały się także w ostatnich pięciu latach świadome swojej pozycji w kreowaniu lokalnej polityki kulturalnej i coraz częściej aktywnie ją modelują. W niewielu miejscowościach jest jeszcze tak, że polityki kulturalnej nie ma, a samorządy są „niezorientowanym” mecenasem kultury. Niepokój budzą tylko mechanizmy projektowania i wdrażania samorządowej polityki kulturalnej w Polsce, gdzie coraz częściej uprawiane jest rządzenie partycypacyjne, traktowane jako instrument manipulacji społecznej służący narzuceniu partykularnych celów działań rozwojowych przez biurokrację

regionalną lub lokalną bądź też przez grupy interesu wykorzystujące swoją przewagę organizacyjną lub komunikacyjną. Jest to szczególnie widoczne w mniejszych miejscowościach.

Podmioty realizujące lokalną politykę kulturalną

W ramach decentralizacji administracji publicznej ograniczona została rola państwa w wielu sektorach życia publicznego. W obliczu wielkiej ilości nowych zadań przekazywanych w ramach decentralizacji samorządom sektor kultury został zepchnięty na boczny tor. W miejscowościach, w których funkcjonowały placówki kierowane przez rzutkich i otwartych na innowacje dyrektorów, osiągnięto spektakularne sukcesy przytaczane jako przykłady dobrych praktyk, ale w znacznie większej liczbie przypadków lokalne instytucje kultury pozbawione merytorycznego wsparcia ze strony instytucji wyższego szczebla nie radziły sobie z intensywnymi zmianami ekonomicznymi, cywilizacyjnymi i technologicznymi. Samorządy miały znaczną dowolność w kształtowaniu instytucjonalnych form funkcjonowania placówek kultury, co doprowadziło w wielu miejscach do ich reorganizacji lub nawet likwidacji. Placówki te obarczane były także dodatkowymi zadaniami o charakterze informacyjnym, promocyjnym, turystycznym, rekreacyjnym, przy równoczesnym braku przekazywania na te nowe zadania dostatecznych środków. Stały się także w wielu przypadkach narzędziem kampanii *public relations* lokalnych elit politycznych (Woźniak, 2013, s. 106), co było wynikiem ich całkowitego uzależnienia od samorządu. Kultura traktowana była w większości przypadków w sposób przedmiotowy, a niska pozycja w hierarchii zadań, szczególnie w porównaniu z dużymi projektami infrastrukturalnymi, wspomagała procesy marginalizacyjne tej sfery. O ile wybudowanie mostu lub otwarcie nowej linii tramwajowej czy parku wiąże się tym, że mieszkańcy będą z nich korzystać, o tyle nawet najlepsze decyzje w sferze polityki kulturalnej są skazane na porażkę, jeżeli nie mają poparcia tych, którzy realnie mają je wprowadzać w życie, czyli lokalnych instytucji kultury, twórców, aktywnych organizacji pozarządowych, a zatem lokalnego środowiska kultury. Możliwa jest polityka kulturalna bez budowania poparcia i szerokiego konsensu wokół jej celów i założeń, ale albo będzie wtedy nieskuteczna, albo będzie jedynie instrumentem do realizacji celów, wizji i założeń aktualnej władzy. Dlatego w sferze kultury konieczna jest dyskusja i zakorzenienie w środowisku.

Dla implementacji lokalnej polityki kulturalnej najważniejszymi placówkami były i są nadal miejscowe domy i ośrodki kultury. Obok nich pojawiają się

także biblioteka, szkoła/przedszkole oraz lokalne organizacje społeczne. Najsilniejszymi aktorami na lokalnej scenie kultury są instytucje samorządowe. Jak pokazują badania finansowania sektora kultury na poziomie lokalnym, od 10 lat systematycznie rosną nakłady samorządów w tym obszarze. Znacząco poprawiła się także infrastruktura lokalnych instytucji kultury. Samorządy lokalne zainwestowały, przy wydatnym udziale funduszy unijnych, w infrastrukturę kultury, co wpłynęło znacząco na podniesienie jakości oferty kulturalnej w środowiskach lokalnych. Niepokój może budzić jednak kosztochłonność utrzymania tych obiektów, a co za tym idzie – zdolność do samodzielnego ich utrzymania przez samorządy lokalne oraz rosnące uzależnianie lokalnego sektora kultury od publicznych źródeł finansowania. Dane z ostatnich lat pokazują, że zatrudnienie w prywatnej części sektora kultury zostało silnie zredukowane, podczas gdy w części publicznej utrzymało się na niemal niezmiennym poziomie. Oznacza to, że lokalny publiczny sektor kultury wciąż pozostaje zdecydowanie bardziej sztywny pod względem możliwości kształtowania zatrudnienia niż sektor prywatny (Siechowicz, Wiśniewska, 2015, s. 3–9). Pomimo nieco większych nakładów finansowych i stabilizacji zatrudnieniowej u pracowników lokalnych instytucji kultury niezmiennie pojawia się negatywna retoryka: brak tożsamości miasta/gminy, prowincjonalność, słabość i alienacja zaplecza społecznego, brak ukierunkowania przestrzeni lokalnej na działalność społeczno-kulturalną, niemożność organizacyjna (walka z urzędnikami) (Fiternicka-Gorzko, Gorzko, Czubara, 2010, s. 26).

Brak głębszej, strategicznej refleksji nad polityką kulturalną na poziomie lokalnym znajduje odzwierciedlenie właściwie w braku planowania strategicznego w lokalnych instytucjach kultury. Na podstawie treści raportu *Scenariusze rozwoju lokalnych polityk kultury* wnioskować można, że strategię rozwoju w formie dokumentów posiada jedna trzecia domów kultury i tylko połowa bibliotek. Około 24% domów kultury i niespełna 27% bibliotek objętych badaniem przygotowało koncepcję rozwoju, ale nie została ona spisana. Blisko 11% ogółu reprezentantów domów kultury i bibliotek nie wie, czy w ich instytucjach została przygotowana strategia rozwoju, nie zna jej założeń lub powodu, dla której strategia powinna lub nie powinna istnieć. Pozostaje pytanie, jaki wpływ na tworzenie lokalnej polityki kulturalnej może mieć brak świadomości co do własnej strategii wśród ponad jednej dziesiątej instytucji kultury w naszym kraju (Skrzypczak, Kasprzak, 2012, s. 45). Dobra strategia pomaga w odpowiadaniu na potrzeby społeczności i skutecznym działaniu. Jasno sformułowana misja i wizja stanowią kierunkowskazy dla pracowników, a dokument przygotowany wspólnie z mieszkańcami zwiększa szanse na ich

zaangażowanie i współudział w podejmowanych inicjatywach. Projektowanie polityki w dziedzinie kultury na poziomie instytucji zamyka się bowiem najczęściej w jej wnętrzu i ogranicza do programowania jej działalności. Budynek zostaje wypełniony określoną ofertą programową (np. planem wystawienniczym, repertuarem, planem koncertowym czy kalendarium imprez) i ma zatrudnionych pracowników jako tzw. stały zespół. Zapomina się o tym, że współcześnie pojawia się coraz większe zapotrzebowanie na „miejsca kultury”, przestrzenie będące tylko potencjałem, który wypełnią treścią dopiero przychodzący tam ludzie, czyli instytucje otwarte na mieszkańców i ich pomysły. Wiele miast europejskich buduje takie zaufanie do swych instytucji przez świadomą politykę *audience development*, ale w naszym kraju strategię rozwoju widowni należą jeszcze do rzadkości (Kłosowski, 2012). Innowacyjnym podejściem w poszerzaniu pola odbiorców jest wychodzenie z ofertą poza instytucje kultury, np. na ulicę (teatry uliczne w Jeleniej Górze), w plener (Siemianowice Śląskie), do szkół i przedszkoli (Leszno), a także do domów mieszkańców (Zgierz) (Celiński i in., 2016). Instytucjom kultury brakuje wsparcia ze strony lokalnej polityki kulturalnej wzmacniającego procesy rozwojowe, na które wiele instytucji jest przygotowanych, ale nie posiada odpowiednich do realizacji przekształceń zasobów czy kompetencji. To wsparcie mogłoby odnosić się do tworzenia programów rozwoju kompetencji miękkich (osobowych i społecznych) dla pracowników i działaczy sektora kultury, w tym umiejętności zarządzania ryzykiem (przyzwolenie na ponoszenie porażek) i wyciągania budujących wniosków z doświadczanych kryzysów, samodzielnego obserwowania i określania nowych praktyk kulturowych oraz tworzenia programów współpracy międzysektorowej instytucji z różnych dziedzin życia społecznego z wykorzystaniem ich *know-how*, w obszarach w których działają (Czarnecki i in., 2012, s. 116).

Na podstawie dużych, aczkolwiek niewykorzystanych, możliwości lokalnych instytucji kultury dokonać można mapowania potencjału modernizacyjnego domów kultury (DK). Kierunki przemian powinny objąć głównie kadrę placówki oraz osobę kierującą wraz z reprezentowaną przez nią kulturą zarządzania. Drugi obszar modernizacji mieści się w społecznym funkcjonowaniu domów kultury, przy czym przeanalizowania wymaga środowiskowa wizja tej instytucji, jej misja oraz proces planowania strategicznego (Skrzypczak, Gralczyk, 2009, s. 61). Obecnie duży potencjał kapitałotwórczy lokalnych instytucji kultury jest wykorzystywany w bardzo ograniczonym zakresie, co mogłoby ulec zmianie przy zwiększeniu nacisku instytucji na realizację projektów o charakterze animacyjnym; wyjściu z przedsięwzięciami z budynków i poszerzeniu

różnorodności działań realizowanych w społecznościach i ze społecznościami lokalnymi; a także zmniejszeniu wydatków na duże, ale okazjonalne projekty artystyczne z wydatkowaniem dużych sum ze środków publicznych na zapraszanie drogich gwiazd popkultury i celebrytów.

Z implementacją lokalnej polityki kulturalnej, szczególnie w środowiskach wiejskich, związane są miejscowe organizacje społeczne lub inne podmioty lokalne, np. jednostki Ochotniczej Straży Pożarnej (OSP). Te ostatnie obok swoich statutowych funkcji (działania ratowniczo-gaśnicze) prowadzą rozbudowaną działalność społeczno-kulturalną, wielokrotnie finansowaną ze środków samorządowych w zakresie: podtrzymywania lokalnych zwyczajów i tradycji, prowadzenia izby tradycji lub kroniki OSP; opieki nad zabytkami, miejscami pamięci, miejscami kultu religijnego, kościołami; prowadzenia świetlicy, biblioteki lub pracowni komputerowej, organizacji zajęć dodatkowych (np. kół zainteresowań); a także prowadzenia orkiestry lub zespołu artystycznego, np. tanecznego, teatralnego, folklorystycznego, wokalnego itp. (Adamiak, Biejat, Charycka, 2016, s. 25). Organizacje te pełnią wiele funkcji w lokalnych społecznościach. Są najczęściej dysponentami remizy, dzięki czemu odgrywają rolę integracyjną – to w wielu środowiskach jedyne miejsce do organizacji lokalnych uroczystości, spotkań z mieszkańcami, które samorządy powinny znacznie szerzej wykorzystywać. Działalność kulturalna OSP adresowana jest przede wszystkim do lokalnej społeczności i stwarza członkom OSP szansę rozwijania własnych zainteresowań i uzdolnień. Członkostwo w organizacji wzmacnia często poczucie własnej wartości dzięki poczuciu przynależności do cieszącej się prestiżem instytucji oraz umożliwia kontynuowanie rodzinnych tradycji (Adamiak, Biejat, Charycka, 2016, s. 79–80). Innym podmiotem równie aktywnym w środowiskach wiejskich są Koła Gospodyń, w wielu miejscach niezwykle prężnie działające, szczególnie w obszarze podtrzymywania lokalnych tradycji. Koła nie mają jasno zdefiniowanej funkcji swojej działalności (w przypadku OSP funkcje są precyzyjnie zdefiniowane), są więc poniekąd za każdym razem wymyślane na nowo przez tworzące je osoby i dzięki temu mogą być znakomitą przestrzenią działań oddolnych w kulturze. Mogą także po części odgrywać rolę realizatora lokalnej polityki kulturalnej, ale w zakresie, o którym same decydują.

Współcześnie od lokalnych instytucji kultury oczekuje się, by były „podmiotami nie tylko upowszechniającymi kulturę (propagowanie uznanego, «uśrednionego» modelu kulturalności), ale również zaangażowanymi społecznie aktorami zmiany” (Dąbrowski i in., 2013, s. 9). Oczekuje się, by były zaangażowane w rozwiązywanie problemów społecznych, responsywne wobec

wyzwań cywilizacyjnych, reagujące na zmiany społeczno-gospodarcze, interpretujące lokalną pamięć i współodpowiedzialne za rozwój otwartego społeczeństwa obywatelskiego w swoim środowisku. Lokalne instytucje kultury podążają jednak częściej w stronę wizerunku sprawnego organizatora, elastycznej agencji do spraw upowszechniania kultury w gminie (wedle podsuwanych im przez decydentów i partnerów pomysłów) niż agenta zmiany, facylitatora procesów w sferze społecznej, ekonomicznej, edukacyjnej czy artystycznej (Dąbrowski i in., 2013, s. 12). Rekomendacją utworzoną na bazie przywołanych badań jest, by lokalny dom kultury był bliżej spraw, które ogniskują społeczną aktywność, budzą kontrowersje, są kulturą codzienności. Kluczem do sukcesu może być zdefiniowanie własnej roli jako lokalnej instytucji animacji kultury i organizowania społeczności.

Strategia animacyjna w działaniach społeczno-kulturalnych na poziomie lokalnym

Obecność działań animacyjnych w środowisku lokalnym może przynieść wiele pozytywnych przekształceń. Niestety nie jest to strategia spopularyzowana, zwłaszcza w małych środowiskach. Jeśli już jest uprawiana, to musi mierzyć się ze swoistym uwikłaniem w grę pomiędzy tym, co dobre dla kultury, a tym, co dobre dla interesu publicznego. Priorytet interesu publicznego oznacza niestety podwyższone oczekiwania względem zaspokajania potrzeb wspólnoty (sposobów, skali, jakości) oraz zachowań etycznych organizacji i jej członków, w tym oczekiwania transparentności i skuteczności działania (Kowalik i in., 2011, s. 42). Usamorządowienie sektora kultury obok wielu dobrych efektów przyniosło również atomizację środowiska, które utraciło dotychczasowe ponadlokalne więzi.

Jak ukazują badania programu *Bardzo Młoda Kultura*, projekty edukacyjne i animacyjne przygotowywane i realizowane są przede wszystkim w dużych aglomeracjach miejskich. Funkcjonuje nawet określenie tego trendu jako „metropolizacja animacji”, która jest realizowana przez „metropolitarnych profesjonalistów”, czyli animatorów przyzwyczajonych do myślenia w kategoriach projektowych, doceniających wiedzę ekspercką, fetyszyzujących wszystko to, co nowe, wyraziste, modne (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 37–38). Są to najczęściej osoby zajmujące się animacją zawodowo i podejmujące działania niezależnie od środowiska swojego zamieszkania. Znacznie rzadziej w programie finansowane były projekty animatorów z tradycjami, zakorzenionych w środowisku, w którym działają, miłośników kultury lokalnej czy pasjonatów, którzy

podejmują się realizacji różnorodnych przedsięwzięć. Ich nikła obecność w finansowanych z programu projektach wynikać może z braku umiejętności ubiegania się o fundusze w ramach ogólnopolskich programów na realizację swoich inicjatyw.

O potrzebie lokalnych działań animacyjnych świadczy fakt, że w ostatnich 10 latach pojawiło się wiele centrów społecznych, utworzonych w sposób naturalny przez mieszkańców lub bywalców danego miejsca, szukających przestrzeni, w której czuliby się dobrze i mogli nawiązywać podstawowe relacje. Inicjatywy te nie zostały jednak związane z lokalnym domem kultury lub centrum sztuki, ponieważ te instytucje bywają niedostępne dla oddolnych inicjatyw. Bliżsi mieszkańcom zaczynają być np. pracownicy bibliotek lub lokalni przedsiębiorcy. Po latach pracy okazuje się, że biblioteka zaczyna organizować wraz z mieszkańcami wystawy ich prac, ciekawe spotkania, a osoby borykające się z osobistymi lub ekonomicznymi problemami wysyła do innych specjalistycznych placówek, z którymi nawiązuje kontakt. Pracownicy i właściciele lokalnych sklepów stają się często powiernikami przychodzących do nich mieszkańców, z którymi wspólnie zaczynają rozwiązywać różne problemy. Powstają koalicje na rzecz kultury, których członkowie szukają rozwiązań oraz nowych sposobów działania w kulturze, aby angażować mieszkańców i odpowiadać na ich potrzeby, przy jednoczesnej realizacji swoich celów. Okazuje się, że w małych miejscowościach, równie często jak w metropoliach, powstają nowe, innowacyjne pomysły na animację i rozwój w oparciu o lokalny potencjał kultury.

Podczas NieKongresu Animatorów Kultury w 2014 roku jedna z grup roboczych zajmowała się miejscem animacji w działaniach na poziomie lokalnym (Bargielski i in., 2014). Podczas sesji *Czy samorządy mogą uznać animację kultury jako zadanie publiczne?* (Forum Animatorów Kultury!, post I. Madej, 2014a) sformułowano tezę o istnieniu przepaści między działaczami politycznymi, samorządowcami i animatorami kultury. O ile z samorządowcem (urzędnikiem) animator kultury może jeszcze znaleźć tzw. wspólny język, o tyle największy problem jest najczęściej na szczeblu polityczno-decyzyjnym (radny, prezydent). Mała reprezentacja samorządowców podczas NieKongresu Animatorów Kultury świadczy także o nikłym zainteresowaniu lokalnej polityki kulturalnej działaniami animacyjnymi. Próba przełamania swoistego impasu we współpracy może być stworzenie wspólnej płaszczyzny do rozmów dla animatorów i samorządowców na poziomie regionalnym i powiatowym oraz stworzenie systemu wyróżnień i nagród dla samorządowców wspierających kulturę (mogą je przyznawać np. lokalne i regionalne media). Na skomplikowane relacje animatorów z lokalną władzą zwrócono także uwagę w raporcie

podsumowującym program *Bardzo Młoda Kultura*. Najwyraźniej widoczne jest nierówne traktowanie przy podziale środków finansowych niezależnych projektów animacyjnych i przedsięwzięć lokalnych instytucji. Niezależni animatorzy mają z kolei obawy przed podejmowaniem działań w ramach instytucji publicznej lub organizacji pozarządowej, gdyż wiąże się to często z ograniczeniem autonomii organizacyjnej i merytorycznej.

Na poprawę relacji pomiędzy samorządowcami a animatorami zdecydowanie wpłynęłaby zmiana myślenia o misji lokalnych instytucji kultury. Jeśli placówki te przestałyby się zajmować tylko tradycyjną edukacją kulturalną, rozumianą jako edukacja artystyczna, oraz organizowaniem wydarzeń kulturalnych: koncertów, spektakli, wystaw, a stałyby się instytucjami służącymi społeczności, to byłyoby w nich także miejsce dla niezależnych animatorów. Mogłaby rozwijać się w nich aktywizująca uczestników edukacja kulturowa, animowanie lokalnej społeczności, wzmacnianie jednostek i integrowanie ich ze wspólnotą. Takie domy kultury określić można „domem z szeroko otwartymi drzwiami i oknami” (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 45). Podejście to rozwiązałoby po części problem animacji jako domeny działań jednorazowych lub akcyjnych („grantoza”, eventy, warsztaty jako uniwersalny wytrych, festiwalizacja, masowość). Częściej spotykalibyśmy systematyczną i długotrwałą animację społeczności czy etnoanimację odwołującą się do tradycji kulturowej społeczności. Ciekawym nurtem w tym kontekście jest animacja odnawiania kultury ludowej jako forma pobudzania aktywności społeczności lokalnych (*Kultura a kapitał społeczny na wsi...*, 2014, s. 23). Główną rolę w tym procesie odgrywają animatorzy, często wywodzący się z zewnątrz danej społeczności. Ich zadaniem jest rozbudzenie aktywnego udziału społeczności lokalnych w działaniach na rzecz regionalnej kultury ludowej. Należy jednak pamiętać, że inicjowanie działań przez zewnętrznych animatorów nie zawsze bywa skuteczne. Nie można bowiem kopiować nawet najbardziej zadowalającego przedsięwzięcia, które w innym miejscu zakończyło się spektakularnym sukcesem, bez wnikliwego rozpoznania specyfiki środowiska, w którym podejmuje się działania. Animatorzy nie mogą być „swego rodzaju «grupą desantową», która przyjeżdża z określoną z góry wizją tego, jakie problemy ma lokalna społeczność i jak należy im zaradzić” (Obarska, 2013, s. 8). W opozycji do takiego podejścia rysuje się warszawski projekt *Animatorzy Działań Integrujących*, funkcjonujący w ramach *Zintegrowanego Programu Rewitalizacji m. st. Warszawy do 2022 roku* (ZPR). Celem programu jest rozwój turystyki, kultury i sportu oparty na tożsamości lokalnej oraz zasobach dziedzictwa kulturowego. Rolą animatorów zatrudnionych przez urząd miasta jest kreowanie i koordynacja

działań pobudzających aktywność kulturalną i społeczną mieszkańców poszczególnych warszawskich dzielnic. Zakładanym długofalowym rezultatem ich pracy ma być zwiększona aktywność społeczno-kulturalna mieszkańców, co z kolei będzie oddziaływało na poprawę jakości życia oraz budowę pozytywnego wizerunku obszaru rewitalizacji. Szczegółowe cele pracy animatorów rewitalizacji obejmują: kształtowanie postaw i kompetencji mieszkańców, które sprzyjają uczestniczeniu w kulturze i życiu społecznym; informowanie mieszkańców o dostępnych możliwościach uczestniczenia w kulturze; wspieranie rozwoju przedsięwzięć podejmowanych w sferze kulturalno-społecznej oraz ich dostosowywanie do potrzeb mieszkańców; inicjowanie kontaktów i współpracy pomiędzy osobami, grupami nieformalnymi, instytucjami, organizacjami oraz innymi podmiotami podejmującymi przedsięwzięcia kulturalno-społeczne celem tworzenia całościowej i spójnej oferty takich przedsięwzięć (*Animatorzy. Raport z działań...*, 2017, s. 1). Animatorzy podejmują działania na rzecz: kojarzenia działań lokalnych, które mogą się uzupełniać, wspierania zawiązanych grup aktywnych lokalnie, zbierania i udostępniania informacji na temat oddolnie realizowanych działań kulturalno-społecznych (dobrych praktyk) oraz diagnozy potrzeb mieszkańców i rozpoznania dostępnych zasobów.

Animacja to metoda budowy kapitału społecznego środowisk lokalnych opierającego się na dobrze skomunikowanych sieciach społecznych, które stanowią przyczynek do rozwoju demokracji uczestniczącej. Aby jednak mogła zaistnieć, musi dojść do zasadniczej przemiany celów lokalnych działań kulturalnych, które winny być poszerzone o kwestie społeczne powodujące zmiany w strukturze sektora. Kultura może stać się wtedy wsparciem procesów integracji społecznej, budowania tożsamości lokalnej, aktywizacji obywatelskiej mieszkańców, edukacji czy też rewitalizacji. Może stać się w lokalnych społecznościach czynnikiem zmiany społecznej i mechanizmem wyzwalań oddolnej aktywności kulturalnej. To będzie poszerzało zaangażowanie obywateli wynikające z poczucia sprawstwa i czyniło proces decyzyjny przejrzystym z punktu widzenia otoczenia społecznego.

Współpraca sektora rządowego i samorządowego w polityce kulturalnej

Współczesna polska polityka kulturalna może być rozpatrywana w odniesieniu do kilku poziomów rzeczywistości społeczno-kulturowej. Na poziomie indywidualnym państwo wspiera działania sprzyjające: rozwojowi indywidualnemu i utrwalaniu tożsamości indywidualnej; zaznajamianiu z dorobkiem kultury, wartościami uniwersalnymi i tradycją; ułatwianiem dostępu do dóbr

tego rodzaju i wyrównywaniu szans uczestniczenia w kulturze; powstawaniu szerokiej oferty kulturalnej dostosowanej do różnych kompetencji kulturowych odbiorców. Na poziomie narodu i społeczeństwa polityka kulturalna dba o: utrzymanie tożsamości narodowej i identyfikacji z państwem; pogłębianie świadomości korzeni własnej kultury; umacnianie systemu demokratycznego i wspomaganie rozwoju społeczeństwa obywatelskiego, wspieranie kształtowania się społeczeństwa informacyjnego opartego na wiedzy, postrzeganie kultury jako czynnika rozwoju gospodarczego kraju, ochronę i wspieranie rozwoju wartości kultur lokalnych, regionalnych, etnicznych, w tym tworzenie warunków do umacniania „małych ojczyzn”; wspomaganie różnorodności w życiu społecznym i kulturalnym – wspieranie tolerancji i otwartości. Na poziomie międzynarodowym polska polityka kulturalna podejmuje działania na rzecz budowania prestiżu narodu i państwa polskiego w Europie i na świecie. Realizacja tych zadań odbywa się we współpracy pomiędzy sektorem rządowym i samorządowym.

Samorządy w Polsce są najsilniejszym zbiorowym podmiotem odpowiedzialnym za prowadzenie działalności kulturalnej. Samodzielnie wdrażają projekty i programy kulturalne, organizują nowe instytucje kultury, przekazują środki publiczne na realizację zadań w obszarze kultury. To od samorządów w dużej mierze zależy, w jakich kierunkach będą dokonywać się przemiany w poszerzonym polu kultury (turystyka, promocja, działania społeczne czy gospodarcze). Wszystkie instytucje sektora publicznego, pozarządowego i prywatnego uzależnione są od kierunków rozwoju polityki kulturalnej wybranych przez samorządy. Stąd też szczególne zainteresowanie lokalnymi politykami kulturalnymi i relacjami pomiędzy polityką kulturalną na szczeblu centralnym oraz lokalnym. Na poziomie lokalnym kluczowe są dwa typy instytucji: gminne domy kultury oraz biblioteki. Tworzą one podstawową sieć instytucji pierwszego kontaktu, zapewniających możliwość uczestnictwa w kulturze, transferu wiedzy, animacji życia lokalnego oraz budowania kapitału społecznego.

Badania pokazują, że brakuje spójności pomiędzy polityką kulturalną na poziomie rządowym i samorządowym. Priorytety strategiczne dokumentów na szczeblu centralnym rzadko znajdują odzwierciedlenie w kompatybilnych dokumentach na szczeblu lokalnym. Brakuje również współpracy pomiędzy polityką rozwoju samorządowych instytucji kultury a priorytetami instytucji narodowych. Powołane do życia instytucje o charakterze centralnym mają pełnić funkcję centrów metodycznych i ośrodków wsparcia dla poszczególnych sektorów kultury i sztuki (takich jak m.in. Polski Instytut Sztuki Filmowej, Narodowy Instytut Audiowizualny czy Instytut Muzyki i Tańca) oraz prowadzić

programy rozwojowe (np. program *Biblioteka+*, *Dom Kultury+*). Niestety nie stanowią one zasadniczego wsparcia dla instytucji prowadzących działalność kulturalną na poziomie lokalnym (Bober i in., 2013, s. 66). W niesatysfakcjonującym zakresie wykorzystywane są przez samorządy raporty i badania realizowane w ramach programów ministerialnych i nie stanowią zasobu, z którego korzystałyby władze lokalne. Pracownicy wydziałów/departamentów kultury często nie mają świadomości istnienia opracowań dotyczących ich terenu, zrealizowanych przykładowo w ramach programu *Obserwatorium Kultury*. Nie wiedza ta powoduje, że nie stanowią one bazy, na której można by opierać politykę kulturalną, oraz nie dają inspiracji do jej tworzenia. W opinii samorządów badania prowadzone w ramach różnych programów badawczych nie mają charakteru praktycznego, ale teoretyczny; nie są szeroko zakrojone, lecz jedynie przyczynkarskie i wyrwykowe, co zasadniczo utrudnia ich potencjalne przełożenie na projektowane w samorządach programy i strategię działania w sektorze kultury. Niestety samorządy także nie podejmują oddolnych działań w zakresie pozyskiwania zasobów wiedzy i informacji na temat sektora kultury, w związku z czym nie są dla MKiDN partnerem w gromadzeniu informacji o kulturze i projektowaniu działań w tym obszarze. Na podstawie programu *Obserwatorium Kultury* powstała sieć regionalnych organizacji i instytucji badawczych, których wiedza także nie zasila lokalnego systemu decyzyjnego w sposób stały i systematyczny. Wyniki rozmaitych badań zrealizowanych w ramach ministerialnych programów dotacyjnych nie są należycie upowszechniane wśród samorządów ani przez MKiDN, ani przez ich twórców (organizacje pozarządowe czy instytucje kultury). Także priorytety zdefiniowane w ramach programu *Obserwatorium Kultury* są z perspektywy samorządów niepowiązane z kluczowymi działaniami strategicznymi w obszarze kultury, co powoduje, że badania prowadzone w ramach tego programu nie są uznawane za zaplecze diagnostyczne dla podejmowanych przez samorządy działań, takich jak: zarządzanie dziedzictwem kulturowym, ochrona zabytków, funkcjonowanie instytucji kultury, rozwój przemysłów czasu wolnego, rewitalizacja, nowe technologie, rozwój sektora kreatywnego, zarządzanie publiczne w obszarze kultury (Knaś i in., 2017, s. 77–78). Wszystko to sprawia, że wiedza zebrana w ramach przedsięwzięć badawczych finansowanych ze środków publicznych stanowi niewykorzystany zasób i potencjał.

Zauważyć można także paternalistyczne traktowanie przez ministerstwo działalności kulturalnej na poziomie lokalnym, co widoczne jest chociażby w formułowaniu celu programów ministerialnych. W programie *Rozwój inicjatyw lokalnych* widać było wyraźnie pewien tradycyjny ciąg myślowy: najpierw

należy wyrównać różnice, a następnie na wyrównanym już poziomie pobudzać inicjatywy i stwarzać warunki. Można określić to rutynowym podejściem do problematyki peryferii z punktu widzenia centrum, co może być ze wszech miar krzywdzące (Fatyga, Bakulińska, 2015, s. 30). W podobny sposób traktowane jest wsparcie proponowane miejscowościom wiejskim. Konstrukcja pomocy w ramach programów ministerialnych skierowanych na środowisko wiejskie pozostawia na marginesie fakt, że interwencja w obszarze kultury wiejskiej i miejskiej wymaga odrębnego zdefiniowania samego jej przedmiotu. Myślenie o kulturze jako obszarze kształtowania się kapitału społecznego generować powinno inne podejście niż wspieranie warunków wytwarzania dzieł artystycznych. Kultura na wsi jest słabsza finansowo i organizacyjnie, jest także kulturą rozproszoną i zarazem zlokalizowaną. To zlokalizowanie można odnosić do licznych barier, utrudniających zarówno dostęp do kultury, jak i dystrybucję jej lokalnych wytworów oraz ich popularyzację w szerszych kręgach odbiorców. Kultura na wsi ciąży w stronę folklorystyczno-muzealnego getta, gdzie animuje się lub tylko pielęgnuje dziedzictwo czy tradycję, gdzie aktywność kulturowa jest nie tyle tworzeniem, ile odtwarzaniem. Z kolei w lokalnych programach rozwoju kultura traktowana jest mocno instrumentalnie, najczęściej jako wsparcie kreacji lokalnego produktu turystycznego (*Kultura a kapitał społeczny na wsi...*, 2014, s. 43–44).

W ostatnich 10 latach w małych miastach oraz gminach wiejskich nastąpiła znacząca zmiana w prowadzeniu polityki kulturalnej, aczkolwiek nie tak spektakularna jak w dużych miastach. Przebiegała ona jednak głównie dzięki samorządowi lokalnemu, gdyż nie występuje tutaj zbyt wiele niezależnych podmiotów zmiany. Kluczowym problemem dla dynamiki rozwoju środowisk wiejskich i małomiasteczkowych jest ich silne wydrenowanie z kapitału ludzkiego. W pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że najzdolniejsi wyjechali na studia do dużych miast i tam zostali, a najzaradniejsi wyjechali pracować do innych państw UE i wciąż nie wracają. Ci, którzy zostali, albo wycofali się zupełnie z życia publicznego, albo dokooptowani zostali do lokalnych elit władzy, co sprzyja kształtowaniu zależności klientelistycznych, a nie tworzeniu konstruktywnej opozycji, która przyczyniałaby się do dynamizowania lokalnych społeczności. W środowiskach lokalnych kultura jest jednym z ważniejszych potencjałów aktywności społecznej. Dla polityki kulturalnej realizowanej w kontekście społeczności lokalnej niezbędne jest wyzwolenie się ze schematu kultury państwowej, instytucjonalnej i wyjście w stronę myślenia o synergii międzysektorowej i współtworzeniu polityki kulturalnej w duchu pożytku publicznego, wspólnie przez podmioty publiczne, prywatne i obywatelskie.

V. Uwarunkowania instytucjonalne rozwoju animacji społeczno-kulturalnej jako strategii działania i koncepcji kształcenia w Polsce

1. Miejsce animacji społeczno-kulturalnej w działalności domów kultury

Rozwój domów kultury w Polsce

Profesjonalizacja animacji w obszarze działalności kulturalnej, obok umocowania strukturalnego i oparcia w systemie profesjonalnego kształcenia, warunkowana jest instytucjonalnym umocowaniem tej praktyki. Przestrzenią, która ma największe znaczenie w tym procesie, jest instytucja domu kultury. To najpowszechniejsze miejsce organizujące życie kulturalne w naszym kraju, występujące zarówno w miastach, jak i w środowiskach wiejskich.

W tradycyjnym rozumieniu instytucja kultury to „pewien sformalizowany system obiektów, urządzeń i organizacji, których funkcjonowanie służy do tworzenia, przechowywania, powielania i społecznego upowszechniania dóbr kultury” (Wnuk-Lipiński, 1979, s. 107–108). Zaliczana jest do drugiego układu kultury (instytucjonalnego), który obejmuje treści tworzone i przekazywane w ramach określonych instytucji, gdzie mamy podział na nadawcę i odbiorcę komunikatu w sformalizowanym układzie (Kłoskowska, 1981). Wiele domów kultury w Polsce odwzorowuje swoją działalnością powyższą definicję, którą uznać można współcześnie za nieadekwatną w stosunku do otaczającej nas rzeczywistości społeczno-kulturowej. Józef Kargul (2012, s. 113) stoi na stanowisku, że współczesny dom kultury jest instytucją należącą do wszystkich trzech układów kultury, ponieważ zachodzą w nim procesy interakcyjne, podczas których następuje przekazywanie i przyjmowanie treści kulturowych w bezpośrednich, nieformalnych interakcjach (pierwszy układ kultury). Trzeci

układ kultury także miał miejsce w domach kultury, kiedy jedynym powodem odwiedzania tej instytucji przez wiele osób była możliwość korzystania tam z telewizji lub internetu.

Dom kultury według definicji Głównego Urzędu Statystycznego

to instytucja kultury prowadząca wielokierunkową działalność społeczno-kulturalną, mieszcząca się w odrębnym, specjalnie wzniesionym lub adaptowanym budynku z salą widowiskowo-kinową, z odpowiednio przystosowanymi pomieszczeniami i urządzeniami do prowadzenia specjalistycznej działalności kulturalnej (GUS, *online*).

Pośród domów kultury znajdziemy: wojewódzkie domy kultury, miejskie domy kultury, dzielnicowe domy kultury, osiedlowe domy kultury, spółdzielcze domy kultury, miejsko-gminne domy kultury, gminne lub wiejskie domy kultury. O przynależności do jednego z rodzajów decyduje organizator, a informacja ta jest zawarta w statucie instytucji.

Definicje pedagogiczne określają dom kultury jako instytucję oświatowo-kulturalną prowadzącą zróżnicowaną działalność, która zazwyczaj obejmuje: zajęcia kulturalne dla wszystkich w postaci widowisk teatralnych i filmowych, pokazów działalności artystycznej zawodowej i amatorskiej, widowisk sportowych, gier i zabaw; organizowanie zespołów samokształceniowych, kół amatorstwa artystycznego czy technicznego, grup sportowo-turystycznych; bibliotekę i czytelnię, a nawet niekiedy salę teatralną i kinową; pracownice modelarskie, fotograficzne i filmowe; pomieszczenia wynajmowane różnym instytucjom do celów oświatowo-kulturalnych (Okoń, 2001, s. 77). Rozbudowaną definicję opartą na określeniu charakterystycznych cech domów kultury zaproponował Dzierżyimir Jankowski (1977, s. 9–10) uznając, że instytucje te charakteryzuje:

- skupienie pod jednym kierownictwem szeregu małych grup celowych rozwijających działalność kulturalno-oświatową przy wykorzystaniu aparatury i środków finansowych instytucji;
- realizacja zadań społeczno-kulturalnych i wychowawczych w odniesieniu do społeczności lokalnej lub innej określonej dużej grupy, np. załoga zakładu pracy;
- autonomia programowa, w ramach której instytucje samostanowią o swoich celach i kierunkach działania oraz mają możliwość dobierania odpowiednich środków do realizacji tych przyjętych celów;

- dysponowanie kadrą zawodową o specjalistycznym przygotowaniu do prowadzenia działalności kulturalno-oświatowej, której składnikiem jest wiedza pedagogiczna;
- posiadanie aparatury i innych celowo dobranych środków podstawowych, funkcjonalnie związanych z planowanymi i realizowanymi zadaniami na rzecz określonego środowiska.

W Polsce obok domów kultury jako instytucji kultury w rozumieniu Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. z 1991 r. Nr 114, poz. 493) funkcjonują domy kultury jako placówki wychowania pozaszkolnego w rozumieniu Ustawy o systemie oświaty (Dz.U. z 1991 r. Nr 95, poz. 425), pośród których wymienić można: pałace kultury, pałace młodzieży, młodzieżowe domy kultury, domy kultury dzieci i młodzieży oraz dziecięce domy kultury.

Określenie „instytucja kultury” jest zarezerwowane dla podmiotów powoływanych przez państwowe i samorządowe jednostki. Podmioty pozapubliczne mogą powoływać instytucję kultury, ale w partnerstwie z podmiotami publicznymi. Prowadzenie działalności kulturalnej może być także niezależne od organów państwowych i samorządowych, a jej organizatorami mogą być osoby prawne, osoby fizyczne oraz jednostki organizacyjne nieposiadające osobowości prawnej, ale instytucja powołana przez te podmioty nie jest w rozumieniu ustawy instytucją kultury. Dom kultury może być więc powołany przez podmioty pozarządowe czy prywatne i prowadzić działalność kulturalną, ale nie może być wtedy określany mianem instytucji kultury w myśl Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Przywołana ustawa określa podstawowe zadania instytucji kultury (w tym domu kultury): edukację kulturalną i wychowanie przez sztukę; sprawowanie opieki nad zabytkami; tworzenie warunków do rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego; pobudzanie zainteresowania wiedzą i sztuką; tworzenie warunków do rozwoju folkloru, rękodzieła ludowego i artystycznego; rozpoznawanie, rozbudzanie i zaspokajanie potrzeb oraz zainteresowań kulturalnych społeczeństwa.

Obok upowszechniania kultury placówki tego rodzaju spełniają także wiele innych zadań społecznie ważnych, do których za Aleksandrem Nocuniem (1995, s. 124–128) zaliczyć można: tworzenie płaszczyzny kontaktów jednostki ze sztuką; stwarzanie ram dla amatorskiej twórczości artystycznej; organizowanie zabawy i wypoczynku; uzupełnianie działalności instytucji edukacyjnych; wspomaganie rozwoju i realizacji zainteresowań hobbystycznych różnego rodzaju oraz ułatwianie kontaktów społecznych, ze szczególnym uwzględnieniem działań na rzecz pobudzania lokalnej aktywności społecznej. Autor

ten proponuje typologię instytucji kultury, spośród których wymienia: specjalistyczne instytucje upowszechniania kultury (teatry, kina, galerie, filharmonie, muzea, biblioteki, przedsiębiorstwa estradowe i rozrywkowe, fundacje i stowarzyszenia społeczno-kulturalne oraz placówki kulturalno-oświatowe: domy kultury, ośrodki kultury, kluby i świetlice).

Domy kultury w Polsce mają długą tradycję, ponieważ pierwowzór takiej instytucji powstał w pod koniec XVIII wieku. Ksiądz Paweł Ksawery Brzostowski założył na Wileńszczyźnie w Mereczu w 1767 roku dom społeczny dla chłopów. Ta pierwsza instytucja tego typu działała na rzecz rozwoju czytelnictwa, nauki gospodarstwa, popularyzacji wiedzy przyrodniczej, geografii i historii, wychowania estetycznego i kultury fizycznej (Aleksander, 2009, s. 93). Podobna instytucja powstała z inicjatywy księdza Stanisława Staszica w ramach hrubieszowskiej Fundacji Towarzystwa Rolniczego. W połowie XIX wieku zaczęto coraz częściej powoływać instytucje odpowiedzialne za kreowanie wartości kultury i jej upowszechnianie. Na większą skalę domy społeczne zakładano w Galicji i na Śląsku Cieszyńskim. Był to czas realizacji idei pozytywistycznych, a co za tym idzie – żywiołowego rozwoju czyteln i stowarzyszeń społeczno-kulturalnych. Z dużym powodzeniem pod koniec XIX wieku powstawały domy ludowe na wsi oraz domy robotnicze w miastach.

Okres międzywojenny to żywiołowy rozwój domów społecznych i domów ludowych, ale także uniwersytetów ludowych, klubów młodzieżowych, domów oświatowych, świetlic (Kargul, 2012, s. 84–88). W 1877 roku istniały w Polsce trzy domy społeczne, a po odzyskaniu niepodległości w 1926 roku domów społecznych było w Polsce ponad 700. Na dwa lata przed wybuchem II wojny światowej oszacowano ich liczbę na 5370 (Bobrowska, 1997, s. 65; Aleksander, 2009, s. 95–100). Domy społeczne powstawały przede wszystkim na wsiach i w małych miasteczkach. Ich właścicielami były najczęściej zorganizowane stowarzyszenia społeczne albo zorganizowani w jakąś strukturę mieszkańcy.

Pierwsze domy społeczne organizowane były „dla ludu” przez przedstawicieli warstw wyższych [...]. Takie spojrzenie na domy społeczne szybko jednak zostało wyparte przez inne, w którym podkreślano samodzielne organizowanie się „ludu”, a dom społeczny miał „lud tworzyć sam dla siebie”. [...] Instytucja ta miała się przyczyniać do tego, by ludzie samodzielnie sięgali po różne wartości kultury, by nie byli biernymi przedmiotami oddziaływania, ale podmiotami (Bobrowska, 1997, s. 95).

Przed II wojną światową ich społeczny charakter był najważniejszy. Z założenia miały niwelować podział na kulturę wyższą i niższą oraz odpowiadać na

autentyczne potrzeby społeczności lokalnych. Były ośrodkami integracji społeczności i miejscem rozwoju różnorodnych inicjatyw.

O podniesienie potencjału społeczności chodziło bowiem przedwojennym inicjatorom tzw. domów społecznych (ludowych, gdy lokowane były na wsiach; robotniczych, gdy powstawały w środowisku robotniczym) i instytucji oświatowych (np. uniwersytetów ludowych) czy też animatorom ruchu spółdzielczego (Każmierczak i in., 2013, s. 23).

Okres powojenny to czas upowszechniania socjalistycznego modelu domu kultury w Polsce. Były to instytucje szczególnie popularne w krajach komunistycznych, gdzie pełniły służebną rolę wobec ideologii państwowej. Nie mogły realizować własnych, niezależnych koncepcji, gdyż były wpisane w ujednolicony, centralny system upowszechniania kultury. W historii PRL-owskich domów kultury można wyróżnić trzy zasadnicze okresy:

- od zakończenia II wojny światowej do października 1956 roku – upowszechnianie radzieckiego modelu domu kultury. Instytucje te miały prowadzić pracę polityczną i propagandową, wspierać amatorską działalność artystyczną, twórczość ludową oraz organizować wypoczynek i rozrywkę w odgórnie zaprojektowanych i ujednoliconych formach pracy. W dokumentach z tamtego okresu można znaleźć wytyczne do pomiaru efektywności działań ośrodka kultury, którymi były podniesienie produkcji robotnika i wydajności rolnika z hektara – takie wskaźniki miały świadczyć o skuteczności działań kulturalno-oświatowych. W latach 1945–1948, na co zwraca uwagę Józef Kargul (2012, s. 106–107), widać było spontaniczne reaktywowanie się tych instytucji po okresie działań wojennych, na podstawie działających w latach międzywojennych stowarzyszeń i organizacji społecznych zajmujących się działalnością kulturalno-oświatową. W 1949 roku nastąpiła powszechna likwidacja stowarzyszeń społeczno-kulturalnych i organizacji społecznych, a działalność domów kultury została podporządkowana władzom państwowym;
- od 1956 roku do lat osiemdziesiątych – okres krytyki dotychczasowego działania domów kultury i poszukiwanie nowej formuły organizacyjnej. Poprzedni okres przyniósł spadek uczestnictwa w charakteryzowanych instytucjach, co stanowiło impuls do podjęcia dyskusji na temat nowych kierunków ich funkcjonowania. W okresie tym państwo nadal

nie zamierzało rezygnować z ingerencji w działalność merytoryczną instytucji kultury, które musiały prowadzić działania zgodne z celami wyznaczanymi centralnie przez władzę polityczną. Ujednolicono strukturę organizacyjną domów kultury. Z początkiem lat sześćdziesiątych XX wieku powstały pierwsze opracowania naukowe poruszające problematykę działalności kulturalno-oświatowej (Tadeusza Gołaszewskiego, Maksymiliana Siemienińskiego, Czesława Maziarza), co stanowiło duże wsparcie merytoryczne dla pracowników domów kultury. Placówki te zaczęto postrzegać jako instytucje związane z organizacją czasu wolnego i zaspokajaniem potrzeb kulturalnych uczestników, nastawione głównie na upowszechnianie kultury;

- domy kultury lat osiemdziesiątych – to czas ścierania się tendencji oddolnych i centralistycznych. Dla domów kultury szczególne znaczenie miała Ustawa o upowszechnianiu kultury z 1984 roku. Potwierdziła ona zasadę, że wszystkie placówki kulturalne w Polsce musiały realizować zasady polityki kulturalnej państwa i paradygmat upowszechniania kultury (Bobrowska, 1997, s. 115–178; Białek-Graczyk, 2009, s. 12–17; Kargul 2012, s. 106–117).

W okresie PRL domy kultury miały pełnić wiele funkcji, pośród których wymienić można funkcje kompensacyjne (rekreacyjna, resocjalizacyjna, propagandowa i opiekuńcza) oraz funkcje stymulatywne (kreatywna, samokształceniowa, wychowawcza) (Kargul, 2012, s. 114). Przez tak określone funkcje także można było dokonać definiowania tych instytucji.

Czas kryzysu gospodarczego lat osiemdziesiątych i początek transformacji ustrojowej był dla domów kultury niezwykle trudny. W latach 1988–1991 liczba tych placówek w Polsce spadła z 16 tys. do 6 tys. (Białek-Graczyk, 2009, s. 18). Zgodnie z Ustawą o samorządzie terytorialnym z dnia 8 marca 1990 roku działalność kulturalna stała się zadaniem własnym gminy, a domy kultury – własnością samorządu lokalnego. Utraciły dotacje państwowe i mogły liczyć tylko na finansowe wsparcie z budżetu samorządowego. Przetrwanie i działalność domów kultury w tej nowej sytuacji w znacznej mierze zależały od aktywności ich pracowników oraz nastawienia do kultury społeczności lokalnych, w których funkcjonowały. Wiele z nich nie przetrwało tego trudnego okresu i uległo likwidacji. Działo się tak głównie na terenach małych miast i wsi.

Placówki, które przetrwały, starały się zredukować koszty utrzymania i pozyskiwać dodatkowe fundusze – głównie od przedsiębiorców. Wiele z nich

zaczęło prowadzić także działalność gospodarczą: wynajmować sale, organizować odpłatne imprezy itp. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku wiele domów kultury zachłysnęło się wręcz możliwością prowadzenia własnej działalności zarobkowej, ale w praktyce sprowadzało się to do organizacji odpłatnych dyskotek i wynajmowania pomieszczeń (np. na uroczystości rodzinne). Ośrodki, które wybrały taką drogę, często traciły społeczne zaufanie, bo stawały się miejscem kojarzonym z taną rozrywką. Reakcją na nową sytuację była również praktyka zmiany nazw placówek z „dom kultury” na „centrum kultury”, „centrum kultury i promocji”, „centrum kultury i edukacji”, „centrum kultury i sportu”, „ośrodek kultury” oraz „centrum/ośrodek animacji kultury”. Nowe nazwy to jednak tylko zewnętrzny wyraz reakcji domów kultury na zaistniałą sytuację, rzadko bowiem korespondowało to z przeprofilowaniem działalności merytorycznej i restrukturyzacją wewnątrzorganizacyjną placówki. Po 10 latach od transformacji dalej można było

obserwować, jak odziedziczony system instytucjonalnego upowszechniania kultury w postaci domów kultury, klubów czy świetlic regulujący zachowania aktorów jest jeszcze tak silny, że zatrudnieni w wymienionych instytucjach pracownicy działają w nich standardowo, rutynowo, organizując identyczne formy uczestnictwa w kulturze jak w okresie PRL-u, ujawniając niezmienną postawę wobec swoich zadań zawodowych (Kargul, 2010, s. 274).

W tym okresie największą bolączką instytucji publicznych, w tym także domów kultury, były powszechne niedobory finansowe. Dotacje budżetowe organizatora pochłaniane były głównie przez wynagrodzenia, a brakowało środków na działalność programową. Dyrektorzy placówek z trudem odnajdywali się w nowej sytuacji, która zmuszała ich do szukania zewnętrznych środków finansowych swoich instytucji (Bobrowska, 1997, s. 217–225). Po okresie walki o przetrwanie nastąpił czas dyskusji nad kondycją domów kultury w Polsce i jakością ich funkcjonowania. Pojawiły się pierwsze opracowania o charakterze diagnostycznym, ukazujące kierunki działalności tych instytucji. W 2009 roku uruchomiono ministerialny program dotacyjny *Obserwatorium Kultury*, nadzorowany przez Narodowe Centrum Kultury, dzięki któremu powstało wiele opracowań ukazujących funkcjonowanie sektora kultury na poziomie lokalnym i regionalnym w naszym kraju. Narodowe Centrum Kultury jako dysponent programu finansowało i nadzorowało wiele projektów diagnostycznych i ewaluacyjnych dotyczących sektora kultury w Polsce oraz zajmowało się popularyzacją wyników takich przedsięwzięć.

Kondycja współczesnych domów kultury

Raporty przygotowane na Kongres Kultury Polskiej w 2009 roku, jak i inne opracowania dotyczące domów kultury nie napawały jednak optymizmem. Słaba kondycja infrastrukturalna, konserwatyzm metodyczny i uwikłanie w lokalny system zależności powodowały, że placówki te w większości przypadków były niemalże relikdami przeszłości. W grupie największych problemów DK zdiagnozowanych w raporcie *Zoom na domy kultury* znalazły się:

- powszechny brak misji i programu działania;
- oderwanie od społeczności lokalnej;
- niechęć do eksperymentowania – brak otwartości i słuchania ludzi;
- rywalizacja z innymi instytucjami w środowisku.

Przywołane badania pokazały duży potencjał domów kultury pod względem budowania kapitału społecznego i animowania społeczności lokalnej, który jest powszechnie niewykorzystany. Znane, rozpoznawalne przez mieszkańców, a często po prostu jedyne, nie potrafią korzystać z rzeczzonego potencjału. Przed II wojną światową domy kultury (domy ludowe, domy społeczne) miały charakter społeczny i były tworzone jako oddolne inicjatywy społeczności lokalnej. Powojenne domy kultury stały się instytucjami państwowymi, funkcjonującymi na usługach ideologii politycznej. Straciły swój społeczny i obywatelski charakter, którego przywrócenie okazało się bardzo trudnym zadaniem.

Większość lokalnych instytucji kultury ma poważny problem w postrzeganiu i definiowaniu misji i celów swojej działalności. Blisko jedna trzecia domów kultury i bibliotek do dnia dzisiejszego nie ma strategii rozwoju. Priorytetem staje się więc zabieganie o bazę materialną i utrzymywanie oraz rozwijanie podstawowej działalności. Często zamiast przemyślanej strategii dominuje dążenie do jak największej różnorodności oferty w taki sposób, aby mogła ona być skierowana do (prawie) wszystkich, co owocuje „egzotycznym miksem festynów z disco polo i awangardowych przedstawień offowych teatrów” (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 75). Instytucje kultury nie widzą często potrzeby zdefiniowania strategicznych celów swojej działalności w odniesieniu do społeczności lokalnej – poprzez jej aktywizację, integrację, przeciwdziałanie wykluczeniu lub budowanie lokalnych partnerstw. Projektowanie polityki na poziomie instytucji kultury zamyka się w jej wnętrzu, ogranicza się do materialnego, doraźnego wymiaru, rzadko odnosi się do problemów społeczności lokalnej (Skrzypczak, Kasprzak, 2012, s. 45).

Instytucje kultury planują swoje działania w oderwaniu od strategicznych kierunków rozwojowych wskazywanych w krajowych i regionalnych dokumentach. W znikomym stopniu wpisują się w wizję rozwoju dotyczącą budowy kapitału społecznego czy też nowoczesnych kompetencji związanych z funkcjonowaniem we współczesnym społeczeństwie (Kowalik i in., 2014, s. 27)

– to jeden z wniosków raportu na temat kompetencji kadr kultury. Częściej w lokalnych instytucjach kultury planuje się przedsięwzięcia, niż konstruuje długoterminowe, istotne dla rozwoju społeczności cele. Instytucje kultury bazują na kapitale swojego otoczenia, ale same nie potrafią go budować czy uruchamiać.

Współczesny dom czy centrum kultury nie jest miejscem, do którego Polacy udawaliby się masowo. Uczestnictwo w formach aktywności kulturalnej proponowanych przez te placówki od lat plasuje się na bardzo niskim poziomie. Bo niestety typowy dom kultury to wciąż instytucja bardziej podobna do szkoły niż do instytucji społecznej. Działa rutynowo i schematycznie, tworząc ofertę (czasami bardzo szeroką) różnorodnych zajęć jako gotowe „menu”, z którego mogą skorzystać potencjalni uczestnicy (Bobrowska, 2017). Klientami domów kultury są głównie dzieci, młodzież i seniorzy. Zarówno oferta programowa, jak i działania rekrutujące uczestników odpowiadają tym właśnie grupom wiekowym. Tworzy się przedsięwzięcia, które generują tzw. getta wiekowe – tylko dla dzieci, tylko dla seniorów (Burszta i in., 2009, s. 35). Domy kultury w większości słabo rozpoznają potrzeby swojego otoczenia społecznego, a ich kadry brakuje wiedzy, odwagi, a czasem chęci do rzeczywistego animowania społeczności lokalnej. W małych miejscowościach nie mają konkurencji, a podmioty, z którymi współpracują, od lat pozostają te same. Placówki te mają duże problemy z podejmowaniem współpracy z otoczeniem społecznym, w którym funkcjonują. Preferowanie działań kierowanych do dzieci i młodzieży powoduje utratę kontaktu z dorosłymi, szczególnie aktywnymi zawodowo. Ważne więc byłoby uczenie się na nowo współpracy z otoczeniem społecznym i prowadzenia stałego dialogu z uczestnikami działań. Otwieranie się na ludzi jest dziś konieczne, aby utrzymać zainteresowanie ofertą instytucji i sprostać oczekiwaniom mieszkańców.

Bardzo często nowy kształt lokalnej instytucji kultury powstaje pod wpływem wyobrażeń na jej temat wójta/prezydenta miasta (reprezentuje rozwój gminy/miasta, chce też zachować kontrolę nad instytucjami), rady gminy (chce podjęcia działań na rzecz sołectw, czyli własnych mateczników wyborczych) oraz dyrektora instytucji kultury, ale tylko wtedy, gdy jego pozycja personalna w relacjach z lokalną władzą jest dość wysoka. W innym przypadku staje

się on zakładnikiem wizji lokalnych włodarzy w obszarze kultury, a nie realizatorem własnych (Knaś i in., 2010, s. 158). Kierowanie lokalną instytucją kultury w takich realiach polega na próbach omijania sporów ideologicznych, personalnych i partyjnych, by móc realizować swoje cele niezależnie od tego, kto aktualnie sprawuje władzę. Pociąga to za sobą akty, które można określić mianem autocenzury, już na etapie konceptualizacji programu – eliminuje się z niego wszystko, co mogłoby zostać uznane za wyraz poparcia którejs ze stron lokalnych sporów politycznych. Czasami dyrektorzy domów kultury próbują wykorzystać tzw. lokalne celebry o charakterze rytualnym (rocznice, festyny, odsłonięcia i przecięcia) do realizowania rzeczy ambitnych i niepopularnych, ale może to prowadzić nawet do utraty stanowiska (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 74–75). Aby przyciągać jak największą liczbę chętnych do wzięcia udziału w proponowanych przez te instytucje wydarzeniach, tworzy się przedsięwzięcia o charakterze hybryd, czyli wydarzenia, w których jest obecnych wiele różnych form sztuki, możliwości uczestnictwa, rozrywek i doznań. Innym podejściem jest przekształcanie instytucji kultury w coś na kształt centrum handlowego, stawiającego na maksymalizowanie różnorodności oferty (Fiternicka-Gorzko, Gorzko, Czubara, 2010, s. 61–68). Duża część domów kultury wciąż działa w paradygmacie oświeceniowego upowszechniania kultury, prowadząc tradycyjne zajęcia artystyczne. Utrwała się w ten sposób wyobrażenie domu kultury jako placówki nudnej, nieciekawej i nienowoczesnej. Brakuje uwspółcześnionej koncepcji zarządzania tymi placówkami, co – jak się okazuje – nie jest tylko polskim problemem. W wielu państwach Europy Zachodniej nieustannie poszukuje się optymalnego modelu zarządzania sferą kultury (Szulborska-Łukasiewicz, 2011, s. 83). Dochód ekonomiczny publicznej instytucji kultury, w tym domów kultury, nie jest bowiem wyznacznikiem jej wagi ani efektywności realizacji powierzonych jej zadań.

Pomimo licznych podejmowanych prób przekształceń, w wielu instytucjach wciąż dochodzi do swoistego zderzenia przejawów innowacyjnego podejścia z siłą przyzwyczajień utrwalonych w toku wieloletniej praktyki. Dyrektorzy lokalnych instytucji nie widzą potrzeby inwestowania w doskonalenie zawodowe swoich pracowników, co jest o tyle dziwne, że uważają rozwój kompetencji kadry jako drugą – po finansowaniu – kluczową determinantę rozwoju instytucji kultury. Lokalne instytucje

starają się godzić sprzeczne role i oczekiwania kierowane pod ich adresem. Usiłują uruchamiać dwustronną komunikację ze swoimi odbiorcami, a jednocześnie nadal wspierać tradycyjnie rozumiane uczestnictwo w kulturze; szeroko rozumieć

kulturę i wychodzić naprzeciw oddolnym sposobom jej praktykowania, ale jednocześnie uszlachetniać i przemycać ambitne treści; eksperymentować, ale jednak nie rezygnować z tradycyjnych kół zainteresowań i ludycznych imprez. Taka postępową reakcyjność jest jednak także skutkiem konieczności lawirowania między oczekiwaniami różnych podmiotów (mieszkańców, władz, środowiska twórczego, kościoła, szkół itd.) oraz działaniem w kontekście, w którym kultura i edukacja/animacja kulturowa są nadal uznawane za działania drugorzędne i upolitycznione (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 70).

W społecznej wyobraźni często funkcjonuje jedyny możliwy sposób pracy tych placówek, chociaż jest on niesatysfakcjonujący zarówno dla pracowników, władzy samorządowej, jak i lokalnej społeczności.

Obecne funkcjonowanie wielu lokalnych instytucji kultury jest pokłosiem strategii przetrwania, jakie zostały przez te placówki przyjęte w latach dwudziestych XX wieku (Skrzypczak, 2001a, s. 76). Jedną z nich było funkcjonowanie domu kultury jako samorządowej lub sprywatyzowanej agencji kulturalnej (dom kultury – impresariat), która organizuje częściowo odpłatne zajęcia artystyczne. Inna strategia polegała na łączeniu instytucji kultury (ośrodek kultury, biblioteka, muzeum, galeria), instytucji sportowych (ośrodki i kluby sportowe) oraz instytucji rekreacyjnych (miejskie ośrodki wypoczynkowe, turystyczne) w jeden twór instytucjonalny, np. pod nazwą Centrum Kultury, Sportu, Turystyki i Promocji. Tendencja wymuszona racjonalizacją kosztów oraz chęcią zdynamizowania działalności społeczno-kulturalnej w środowisku przez skupienie środków w jednym, dobrze zarządzanym i wielofunkcyjnym centrum w konsekwencji stała się pułapką powołania instytucji do wszystkiego i zarazem do niczego. Wiele placówek przyjęło model pracy oparty na projektach kulturalnych, które początkowo wymuszone były koniecznością poszukiwania zewnętrznych środków finansowych (fundacje, ministerstwa, samorządy różnych szczebli), a po jakimś czasie stały się głównym celem funkcjonowania instytucji.

Przekształceniom w lokalnych instytucjach kultury nie pomagały: słabo zdefiniowana rola zawodowa pracownika kultury (menedżer czy animator), nasilające się tendencje w postrzeganiu kultury wyłącznie jako masowej rozrywki, sytuowanie kultury jako produktu marketingowego lub narzędzia rozwoju społeczno-gospodarczego miejscowości, metropolizacja działalności kulturalnej, brak transparentności w zasadach finansowania samorządowych instytucji kultury, słaba współpraca pomiędzy instytucjami samorządowymi a sektorem pozarządowym. Ostatnie 20 lat przyniosło także zasadnicze zmiany

uwarunkowań aktywności kulturalnej naszego społeczeństwa. Szybsze tempo życia i brak wyodrębnionego czasu wolnego powodują, że trudno planować uczestnictwo w kulturze, zwłaszcza systematyczne. Kiedyś kontakt z kulturą i aktywność kulturalna nosiły znamiona odświeżności, obecnie podejmowane są niejako przy okazji. Elitarne wzorce uczestnictwa w kulturze, wymagające skupienia i wysiłku poznawczego, zmieniły się pod wpływem telewizji na krótkie momenty skupienia uwagi i konsumpcyjne podejście do odbioru dzieł sztuki. Same zaś instytucje kultury przegrywają często z centrami handlowymi pod względem atrakcyjności i wielofunkcyjności (Burszta i in., 2009, s. 40–41).

Działania na rzecz poprawy funkcjonowania domów kultury

Reakcją na taki stan rzeczy było uruchomienie w 2010 roku w ramach Narodowego Centrum Kultury programu *Dom Kultury+*, którego głównym celem było zainicjowanie szeroko rozumianej zmiany w funkcjonowaniu lokalnych instytucji kultury. Pierwsza edycja programu miała miejsce w latach 2010–2011; kolejną, zatytułowaną *Dom Kultury+ Edukacja Artystyczna*, rozpisano w 2012 roku, a od 2013 roku funkcjonuje on pod nazwą *Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne*. W pierwszym etapie program miał służyć wzmocnieniu potencjału domów kultury i zwiększeniu ich roli w środowisku. Chodziło także o uatrakcyjnienie oferowanych przez nie usług kulturalnych oraz wykształcenie w ich obrębie postaw aktywnego uczestnictwa w kulturze. W ramach programu organizowano szkolenia dla kadry kierowniczej poświęcone budowaniu strategii domów kultury, dofinansowywano zadania edukacyjne i animacyjne, wspierano rozwój infrastruktury charakteryzowanych placówek. Kolejna edycja programu, *Dom Kultury+ Edukacja Artystyczna*, skoncentrowała się na tworzeniu warunków sprzyjających rozwojowi lokalnego kapitału społecznego przez wspieranie współpracy między szkołami a domami kultury w zakresie edukacji artystycznej dzieci i młodzieży. Działania partnerskie miały służyć: podnoszeniu kompetencji artystycznych dzieci i młodzieży, rozwinięciu stałej współpracy pomiędzy szkołami a domami kultury, wzmocnieniu wspólnot lokalnych poprzez upowszechnienie dobrych praktyk z zakresu edukacji artystycznej, zwiększeniu wykorzystania zasobów lokalnych instytucji publicznych. W 2013 roku ruszyła kolejna edycja programu zatytułowana *Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne*. Założenia do tego etapu przygotowywane były wspólnie z *Obywatelami Kultury* i uwzględniały postulaty *Paktu dla Kultury (Badanie ewaluacyjne..., 2014, s. 11)*. Głównym celem było „inicjowanie działań służących wzmocnieniu zaangażowania domów kultury w życie społeczności lokalnej, odkrywaniu i rozwijaniu

potencjału i kapitału kulturowego jej członków oraz kulturotwórczych zasobów społeczności” (Regulamin programu *Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne*). Domy kultury mogły liczyć na wsparcie w zakresie: diagnozowania zasobów społeczności lokalnej, realizacji samodzielnych inicjatyw podejmowanych przez mieszkańców w ramach instytucji, wprowadzania nowatorskich działań animacyjnych opartych na talentach mieszkańców i zasobach infrastrukturalnych i kadrowych placówki (NCK, *online b*). Przystępujący do programu dom kultury oraz jego społeczność mogły liczyć na wsparcie animatora przygotowanego do tej roli przez organizację wskazaną przez Narodowe Centrum Kultury (w 2013 roku było to Stowarzyszenie Centrum Aktywności Lokalnej).

Badanie ewaluacyjne realizacji programu *Dom Kultury+* ujawniło liczne rodzaje dysfunkcji obecne nadal w wielu domach kultury. W edycji *Dom Kultury+ Edukacja Artystyczna* zidentyfikowanych zostało wiele barier we współpracy pomiędzy DK a szkołami, leżących zarówno po stronie szkoły, jak i domów kultury. Te, za które odpowiedzialne były szkoły, to:

- myślenie o domu kultury jako impresariacie, który coś szkole proponuje, nie zaś jako o partnerze działań środowiskowych;
- bierna postawa nauczycieli oczekujących na ofertę ze strony instytucji kultury;
- traktowanie szkoły jako placówki, która ma wyłączność na edukowanie;
- obawy nauczycieli przed konkurencją ze strony animatorów i artystów;
- niechęć uczniów do szkoły, objawiająca się także dystansem nawet wobec innowacyjnych przedsięwzięć, które łączą się organizacyjnie ze szkołą;
- problemy o charakterze technicznym i administracyjnym (trudność z rozliczaniem godzin przeznaczanych na zajęcia dodatkowe i pozalekcyjne, opory dyrekcji przed zezwaniem na zajęcia poza szkołą w godzinach trwania lekcji, trudność z organizacją transportu uczniów do instytucji kultury itd.) (Krajewski, 2014b, s. 116).

Równie wiele dysfunkcji zostało zidentyfikowanych po stronie domów kultury, wśród których znalazło się:

- wąskie rozumienie edukacji kulturalnej, w której innowacja i eksperyment odnoszą się raczej do technik, narzędzi, a nie do społecznej roli, jaką ten rodzaj edukacji może odgrywać;
- skłonność do traktowania nauczycieli jak pośredników i organizatorów, a nie partnerów;

- zamykanie się na młodzież tylko dlatego, że z dziećmi łatwiej się pracuje;
- niedoceniające integrację społeczność roli działań edukacyjnych;
- niezdolność do kontynuowania rozpoczętych przedsięwzięć, gdy ustaje ich zewnętrzne finansowanie;
- niechęć lub nieumiejętność diagnozowania potrzeb uczestników zajęć (Krajewski, 2014b, s. 117).

Program po raz kolejny ujawnił duży potencjał tkwiący w lokalnych instytucjach kultury, na który składają się aktywność i wola działania u pracowników domów kultury, chęć robienia czegoś istotnego oraz wysokie umiejętności organizacyjne i zdolność do wypełniania roli kulturowego pośrednika. Te zasoby nie są jednak powszechne, a jeśli istnieją, to w dużej mierze są wykorzystywane w zbyt małym stopniu.

Ewaluacja trzeciej edycji programu *Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne* stała się pewnego rodzaju weryfikacją społecznego statusu tych placówek, wskazującą, czym dla mieszkańców są działające w ich otoczeniu domy kultury. Pracownicy i kierownictwo często bowiem charakteryzują swoje placówki jako instytucje doskonale funkcjonujące, chociaż w opiniach mieszkańców środowisk lokalnych nikomu niepotrzebne. Zazwyczaj niewiele osób korzysta z ich oferty, zaś ich obecność w życiu społeczności jest okazjonalna i objawia się niemal wyłącznie organizowaniem dorocznych festynów, imprez tanecznych i karnawałowych. Lokalne instytucje kultury są mało responsywne w stosunku do powszechnej zmiany sposobów myślenia o kulturze. Funkcjonują na podstawie zrytualizowanych form działania oraz przekonania, że sama nazwa instytucji wystarcza, by miejsce to traktowane było jako uszlachetniające tych, którzy w nim bywają (Krajewski, 2014c, s. 209). Program *Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne* wprowadzał innowacyjne rozwiązanie, jakim było zaproponowanie placówkom kulturalnym wsparcia w realizacji projektu ze strony animatorów kultury działających z ramienia Narodowego Centrum Kultury. Wprowadzenie pomocy animatora była zabiegiem zarówno ciekawym, jak i ryzykownym. Z jednej strony Narodowe Centrum Kultury zapewniało w ten sposób wsparcie merytoryczne i organizacyjne finansowanego przedsięwzięcia, a współpraca z animatorem miała charakter coachingu. Z drugiej jednak – w instytucjach panowało poczucie bycia kontrolowanym przez kogoś zewnętrznego, kto przyglądał się pracy ich personelu. Można przypuszczać, że nie było to komfortowe dla większości pracowników instytucji kultury biorących udział w projekcie i wymagało sporego taktu i kompetencji interpersonalnych animatorów, by zachęcać do otwartej i pozytywnej postawy pracowników wspieranych placówek.

We wstępie jednego z opracowań na temat domów kultury w Polsce po 1989 roku postulowano „uczynienie animacji zasadniczym kierunkiem myślenia i działania dzisiejszych ośrodków kultury”, których filarową postacią miał być animator społeczno-kulturalny, potrafiący „obalić mit bierności pokutujący w wielu środowiskach” (Jedlewska, Skrzypczak, 2009, s. 7). Jak widać, oczekiwania wobec praktyki animacyjnej umocowane w domach kultury były bardzo rozbudzone, co potwierdzają zawarte w przywołanej publikacji artykuły, jak na razie jednak działalność ta nie doprowadziła do zasadniczych przekształceń w tych jakże istotnych dla rozwoju społeczno-kulturalnego w naszym kraju instytucji. Proces przemian zachodzących w domach kultury był przez ostatnie 20 lat mało satysfakcjonujący, a przeciągający się okres dysfunkcyjności doprowadził do wytworzenia obojętnego lub nawet negatywnego społecznego nastawienia wobec nich. Przełamanie takiej sytuacji będzie wymagało więc czasu i zaangażowania.

Programem *Dom Kultury+* zainicjowano proces wzmożonego przekształcania polskich domów kultury w nowoczesne centra kultury lokalnej. Za jego sprawą coraz więcej placówek przechodzi wyraźne przeobrażenia, które znacząco wpływają na zmianę rozumienia i uprawiania w nich edukacji i animacji kulturalnej. Wsparciem tym zaakcentowano szczególną rolę domów kultury, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, gdzie bywają jedynymi miejscami tworzenia i upowszechniania kultury. Twórcy programu byli świadomi tego, że domy kultury potrzebują wsparcia w zainicjowanych przekształceniach, gdyż narażone na problemy finansowe (niewystarczający budżet i sztywne ramy funkcjonowania), infrastrukturalne (zaniedbane budynki, wielkie gmachy, które trudno utrzymać), wizerunkowe (stereotypy o domach kultury będące często spuścizną po poprzednim systemie) i kompetencyjne (braki kadrowe, mało elastyczna struktura zatrudnienia), same nie poradzą sobie z wyjściem z impasu, który trwa od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Instytucje kultury w wyniku przemian transformacyjnych stanęły bowiem przed ogromnie trudnym zadaniem określenia się na nowo, a samorządy – przed koniecznością sprecyzowania kierunków ich funkcjonowania w nowym układzie społeczno-gospodarczym, łącznie z wymyśleniem sposobów ich finansowania. Gdy domy kultury nieco okrzepły w nowej rzeczywistości, musiały ponownie redefiniować kierunki swojej działalności w wyniku dynamicznych przemian technologicznych i wynikających z nich zmieniających się sposobów uczestnictwa w kulturze.

Nowe otoczenie pracy domów kultury wymusza ponowne definiowanie przez wiele placówek swojej misji i celów działalności, pośród których powinny

znaleźć się: animacja społeczności lokalnej, mieszcząca w sobie budowanie tożsamości społeczności lokalnej oraz jej integrację (zarazem podnoszenie poziomu kapitału społecznego); aktywizacja społeczna i przeciwdziałanie nierównościom i ekskluzji w życiu publicznym; budowanie społeczeństwa opartego na wiedzy i uczeniu się przez całe życie (Skrzypczak, Gralczyk, 2009, s. 48). Dla poprawy swojej kondycji i przemian wizerunkowych lokalne domy kultury powinny silniej interesować się budowaniem systemu staży i praktyk dla aktywizacji poprzez kulturę młodzieży (a także innych grup). Dla współczesnych instytucji kultury ważna jest przede wszystkim zdolność dostosowywania się do środowiska i gotowość do szybkiego reagowania na zmiany, a zarazem umiejętność kreowania rynku i aktywnego wpływania na otaczającą instytucję społeczność. Nawet w małych miejscowościach z dużym powodzeniem organizowane są przedsięwzięcia z trudniejszą i bardziej wymagającą ofertą, docierające z do dużej grupy odbiorców. Kluczem do sukcesu jest dobre rozpoznanie potrzeb społeczności lub umiejętne wykreowanie nowych (Szczepański, 2009, s. 126–130). Wymaga to oczywiście inwestowania w wiedzę i kwalifikacje pracowników zamiast w infrastrukturę. Podnoszenie kwalifikacji i dokształcanie powinno dotyczyć także kadry zarządzającej, szczególnie w kwestiach współpracy z sektorem pozarządowym oraz sieciowaniem relacji. Programy aktywizujące te placówki powinny obejmować także przedstawicieli otoczenia instytucji, w szczególności samorządu (wójt/burmistrz lub oddelegowana osoba oraz przedstawiciele rady gminy), celem wzmocnienia świadomości o znaczeniu kultury w rozwoju społeczności (*Aktywne domy...*, 2009, s. 49).

Pracownicy i kierownictwo domów kultury, jak i innych publicznych instytucji tego sektora winni bacznie przyglądać się procesom zachodzącym we współczesnej kulturze i na tej podstawie formułować kierunki przekształceń swoich placówek. Tomasz Szlendak wymienia pośród nich:

- wielopłaszczyznowość/wielozmysłowość oddziaływań kulturalnych – instytucje powinny produkować kulturę atrakcyjną dla ludzi dotkniętych rozproszeniem uwagi i przesytem bodźców;
- nadmiar – instytucje kultury powinny być przewodnikami po świecie zalanym twórczością oraz innymi bodźcami szeroko pojmowanej kultury, które mnożą kolejne wybory;
- reekonomizacja kultury – instytucje kultury powinny przyjąć perspektywę instytucji otoczenia biznesu (IOB), zapewniając zasoby ludzkie, klimat, innowacyjne pomysły i przestrzeń fizyczną dla biznesu, zwłaszcza biznesu kreatywnego;

- przesunięcie agend kulturalnych w stronę funkcji sieciującej – instytucje kultury powinny łączyć ludzi z ludźmi, ludzi z ideami, ludzi z zasobami do tworzenia oraz instytucje z instytucjami;
- rosnąca egalitaryzacyjna i spójnościowa moc kultury – instytucje kultury powinny być narzędziami służącymi do zmniejszania dystansów społecznych w miejscach, w których działają (Szlendak, 2012, s. 2–6).

W ramach projektu zatytułowanego *Instytucje kultury w XXI wieku: wartość, konieczność czy przeżytek?*, zrealizowanego w ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w latach 2006–2007, podjęto próbę opracowania przekształceń doskonalących funkcjonowanie instytucji kultury w Polsce. Powstało sześć modelowych propozycji wsparcia dla instytucji kultury (Kieliszewski i in., 2009, s. 43–77), z czego większość odnosiła się do zmiany zarządzania placówkami (zarządzanie projektowe, sprawny impresariat, ośrodek kultury bez siedziby, oparcie się na charyzmatycznym liderze, przekazanie zadań z zakresu działalności kulturalnej organizacjom pozarządowym). Ostatni model charakteryzował dom kultury jako centrum debaty. I chociaż autorzy projektu widzieli go jako instytucję ponadlokalną, która może stanowić o kierunkach polityki kulturalnej w regionie, być miejscem szkolenia kadr dla kultury oraz stanowić swoisty inkubator działań lokalnych, to przeniesiony na niższy poziom, stanowiłby podstawę budowania społecznego lokalnego centrum kultury. Ku takiemu modelowi skłania się większość praktyków z zakresu animacji społeczno-kulturalnej, widząc w placówkach tego rodzaju potencjał społecznościowy. Współczesny modelowy dom kultury powinien:

- posiadać umiejętność budowy strategii rozwoju i funkcjonowania na podstawie analizy lokalnej sytuacji społeczno-ekonomicznej;
- być aktywnym uczestnikiem życia społecznego w danej gminie;
- stwarzać możliwości wielostronnej edukacji kulturalnej;
- być otwarty na wszystkie grupy społeczne;
- kształcić postawy aktywnego uczestnictwa w kulturze;
- angażować artystów w życie kulturalne społeczności lokalnych;
- integrować społeczności lokalne za pomocą działań kulturalnych;
- przeciwdziałać wykluczeniu społecznemu i jego skutkom;
- przyczyniać się do rozwoju gminy;
- być moderatorem dialogu w społeczności lokalnej;
- budować postawy otwartości i tolerancji (NCK, *online a*).

Z pewnością nie istnieje jeden model domu kultury, który gwarantowałby realizację wszystkich adresowanych wobec tej instytucji oczekiwań, ale dzięki programowi *Dom Kultury+* zainicjowany został proces przemian domów kultury w Polsce w nowoczesne instytucje: posiadające strategie rozwoju stworzone na podstawie diagnozy sytuacji lokalnej; aktywnie animujące życie kulturalne środowiska; stwarzające możliwości wszechstronnej edukacji kulturalnej, kształcące postawy aktywnego uczestnictwa w kulturze; angażujące artystów w życie kulturalne społeczności lokalnych; integrujące społeczności lokalne (ze szczególnym uwzględnieniem osób dotkniętych ekskluzją); ułatwiające awans społeczny dzieciom i młodzieży z terenów wiejskich i miejsko-wiejskich (kształcące kompetencje kulturowe); przyczyniające się do rozwoju gmin; wspierające kulturalną działalność pozarządową oraz zachęcające partnerów biznesowych do działalności na rzecz społeczności lokalnych; współpracujące z lokalnymi, regionalnymi i międzynarodowymi partnerami.

Współcześnie lokalne instytucje kultury przejmują różne role wynikające głównie z procesów adaptacyjnych w stosunku do zmieniających się wzorów uczestnictwa w kulturze. Wymienić pośród nich można pojęcie:

- akuszera – instytucja animuje aktywność lokalnych społeczności, tworzy warunki do społecznego „dziania się” w różnych obszarach (w tym w kulturze), przyjmuje otwartą formułę działalności, stara się monitorować społeczność w poszukiwaniu „bąbli” oddolnej aktywności, by wzmacniać różnorodne inicjatywy, jednocześnie nie tłumiąc ich oddolności;
- wodzireja – instytucja tworzy jak najpełniejszą i zarazem kompleksową ofertę spędzania wolnego czasu (zawierającą – oprócz oferty kultury szerokiej – także inne aktywności, zwykle przyporządkowane do takich obszarów, jak rozrywka, rekreacja, sport czy turystyka) i wspiera zarządzanie tym czasem;
- edukatora – instytucja realizuje przedsięwzięcia z obszaru edukacji pozaformalnej, ale tworzy także długofalowe i stabilne programy działań włączających, w których uczestnicy kultury odgrywają aktywną rolę; dzięki różnorodnym projektom uczestnicy uzyskują komplementarne wobec edukacji formalnej kompetencje społeczne i osobowe (krytyczne myślenie, refleksyjność i kreatywność, otwartość, spontaniczność), a także doświadczają pewnego rodzaju socjalizacji kulturalnej, dzięki której uczą się języka umożliwiającego określenie pewnych działań odpowiadających kulturze w szerokim rozumieniu (nowy język kultury) (Bachórz i in., 2016, s. 136–137).

Domy kultury powinny reagować na potrzeby i oczekiwania związane z uczestnictwem w kulturze mieszkańców społeczności, dla których działają. Reagować, ale nie bezwiednie czy służalczo się im poddawać. Winny włączyć mieszkańców w proces budowania swojej oferty i programu działalności. Sposobem angażowania społeczności w działania domów kultury jest przeniesienie akcentu w ich działalności z upowszechniania na animację; z przedkładania otoczeniu społecznemu gotowej oferty działalności placówki na wspólne tworzenie programu opartego na zastanym lub odkrywanym potencjale miejsca i jego mieszkańców. To rozwiązanie trudne w realizacji, wymagające kompetentnego zespołu pracowników oraz długofalowego i konsekwentnego działania, ale zainicjowane, przynosi nieoczekiwane pozytywne rezultaty. Wyzwaniem dla współczesnych domów kultury jest dopełnienie tradycyjnej edukacji kulturalnej i artystycznej nowymi formami promującymi działania wspólnotowe.

2. Dom kultury jako modelowa przestrzeń praktykowania animacji

W kierunku społecznościowych domów kultury

Dlaczego animacja nie chce przyjąć się w polskich instytucjach kulturalnych? Najprostszą odpowiedzią jest to, iż tradycyjne domy kultury nie są miejscem sprzyjającym tej praktyce. Aktywne, kreatywne, spontaniczne uczestnictwo w kulturze to założenia animacji, którym trudno zaistnieć w instytucjonalnych formach upowszechniania kultury. Co jakiś czas odżywa więc w kręgach zajmujących się działalnością kulturalną dyskusja, przykładowo zainicjowana przez Małopolski Instytut Kultury w Krakowie podczas Ogólnopolskiego Forum Dyrektorów Domów Kultury, na temat nowego modelu domu kultury w Polsce. W początkowej fazie dyskusji mówiło się o stworzeniu jednego rozwiązania, ale rzeczywistość szybko zweryfikowała to myślenie. Uważne przyglądanie się już istniejącym placówkom, które prowadzą modelową działalność, doprowadziło do propozycji upowszechniania lub tworzenia modeli będących wypadkowymi dobrych praktyk. Pośród nich znalazły się:

- domy kultury CAL-owskie – „rozhermetyzowane”, łączące działalność w różnych obszarach;
- domy kultury pracujące tylko metodą projektów – bez stałej działalności i kółek zainteresowań;
- domy kultury autorskie – oparte na umiejętnościach i wizji dyrektora/lidera.

Wszystkie te modele są sprawdzonymi i efektywnymi formami pracy społeczno-kulturalnej, tworzenie więc ujednoliconego schematu funkcjonowania placówek tego typu nie ma zastosowania.

W ciągu ostatnich lat praktycznej weryfikacji została poddana idea funkcjonowania ośrodka kultury jako centrum aktywności lokalnej (CAL) upowszechniona przez Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL (zob. *online*). Zaproponowana w programie *CAL po calu, czyli jak tworzyć lokalne centra aktywności* metoda pracy instytucji kultury stanowiła wyrazistą odpowiedź na brak wizji, czym ma być współczesny samorządowy dom kultury. W pracy opartej na metodyce CAL postrzega się domy kultury jako lokalną instytucję edukacyjną; mniej sformalizowaną niż szkoła czy ośrodek pomocy społecznej i stosunkowo najlepiej przystosowaną do dynamicznych działań środowiskowych (centralne usytuowanie, wielofunkcyjne pomieszczenia, zaplecze techniczne). To potencjał, wokół którego mogą skupiać się lokalne inicjatywy społeczne. Poszczególne narzędzia metody CAL (m.in. praca z projektami i rozpoznaniem potrzebami, brak ścisłej specjalizacji branżowej, tworzenie lokalnego partnerstwa, rozwijanie wolontariatu) okazały się przydatne w codziennym działaniu domów kultury, pozwalając przeprofilować ich działalność i zbudować nową jakościowo relację z lokalnym środowiskiem i samorządem. Uczestnicy programu szkoleniowego, wdrażając model CAL w swoich domach kultury, koncentrowali się na: budowaniu zespołu (z pracowników etatowych, współpracowników i wolontariuszy), badaniu potrzeb, współpracy z liderami środowiskowymi oraz kształtowaniu partnerskich relacji z różnymi grupami w społeczności lokalnej, planowaniu przez grupy mieszkańców działań związanych z projektami i pracą, odpowiadaniu na lokalne problemy i oczekiwania społeczne, przekonaniu samorządu do konieczności zmiany roli instytucji kultury w kierunku organizowania i animowania lokalnego rozwoju społecznego (Skrzypczak, 2001a, s. 77). Model CAL ma szczególne zastosowanie w odniesieniu do ośrodków kultury funkcjonujących w obrębie niewielkich społeczności lokalnych. Tradycyjnie pojmowane instytucje tego typu wypełniają bowiem często jedynie zadania organizacji życia kulturalnego na terenie, na którym funkcjonują. Tymczasem w modelu CAL placówki realizują jednocześnie działania mające na celu aktywizację społeczności i budowanie społeczeństwa obywatelskiego. Przykładem tak działającej instytucji jest Centrum Społeczne PACA 40 w Warszawie (zob. *online*). Instytucja ta określa się mianem otwartej na każdego, kto chce coś zrobić z innymi ludźmi. Jest przestrzenią, gdzie można poznać sąsiadów, nawiązać relacje z ludźmi o podobnych zainteresowaniach, wziąć udział w bezpłatnych zajęciach prowadzonych przez

innych mieszkańców lub zorganizować coś własnego, np. spotkanie, warsztaty czy wystawę. Jest to miejsce bezpłatnie udostępnianej przestrzeni na potrzeby grup nieformalnych i organizacji pozarządowych. Włączanie społeczności lokalnej w różnego rodzaju przedsięwzięcia sprzyja upodmiotowieniu, co może być nośnikiem pozytywnych przekształceń społecznych.

Wiele instytucji kultury w Polsce korzysta z metod partycypacyjnych w tworzeniu swoich programów i otwiera się na udział społeczności w budowaniu swojej oferty, prowadząc warsztaty, spotkania, tworząc ankiety dla swoich gości lub zapraszając artystów, którzy działają z lokalną społecznością. Efekty takiej współpracy można zaobserwować w postaci poszerzenia grona odbiorców przedsięwzięć danej instytucji i większego zainteresowania społeczności kwestiami dotyczącymi tego sektora. Strategia rozwoju tworzona w porozumieniu z mieszkańcami (partycypacyjnie) włącza odbiorców w proces działań na rzecz instytucji; zwiększa zaangażowanie społeczne; jest pretekstem do rozmowy o działalności domu kultury; często jest pierwszym krokiem zawiązywania się nieformalnych ciał doradczych i grona wspierającego dom kultury. Innym sposobem włączania społeczności w inicjatywy kulturalne jest wyjście z programem poza instytucję – organizacja spektaklu, koncertu, rzeźby w nietypowym miejscu, np. na zaniedbanym podwórku, w opuszczonym budynku, osiedlowym boisku (Gendera i in., 2016, s. 25). Działania włączające zarówno społeczność lokalną, jak i ogół obywateli w różnego rodzaju przedsięwzięcia kulturowe sprzyjają upodmiotowieniu, co może być nośnikiem pozytywnych przekształceń społecznych, szczególnie w sferze partycypacji obywatelskiej. Kompetencje kulturowe sprzyjają bowiem kreatywności zarówno na poziomie jednostek, jak i całych społeczności.

W związku z jakościowymi zmianami sytuacji społecznej i cywilizacyjnej ostatnich 20 lat potrzebna jest nowa wizja kultury instytucjonalnej, z nowymi strukturami organizacyjnymi, wymuszająca usieciowioną współpracę różnych podmiotów (Burszta, 2009, s. 46). Propozycją takiej nowej struktury organizacyjnej jest społecznościowy dom kultury. To miejsce spotkań, a nie miejsce, w którym realizowany jest zinstytucjonalizowany program. To przestrzeń otwarta na społeczność, zachęcająca do negocjacji i dialogu; sprzyjająca rozwojowi i integracji społeczności lokalnej. Instytucja społecznościowa według Bohdana Skrzypczaka „łączy w sobie wymiar «społeczności» utożsamianej ze sferą integracji społecznej, relacji międzyludzkich, więzi społecznych, życia codziennego, dialogu oraz wymiar «instytucji»” (Skrzypczak, 2016a, s. 33).

Proces budowania takiej nowej instytucji składa się z kilku etapów. Pierwszym jest wstrząs lub zaburzenie, które destabilizuje dotychczasowy układ

instytucjonalny. Może to być pojawienie się nowej technologii czy wprowadzenie nowych przepisów prawnych zmieniających dotychczasowe zasady działania instytucji. W przypadku form społecznościowych bezpośrednim źródłem takiego wstrząsu może być rozprzestrzenianie się w społeczeństwie niezgody na negatywne skutki biurokratyzacji różnorodnych form usług społecznych. Drugim etapem jest deinstytucjonalizacja, kiedy to do instytucji poddawanej przemianie wkraczają nowi, nieobecni wcześniej organizatorzy, działacze i uczestnicy. Może to być przykładowo aktywność osób dotychczas nieangażujących się w zorganizowane działania obywatelskie. W kontekście budowania instytucji społecznościowych niesformalizowane inicjatywy obywatelskie są coraz częściej spotykane i zauważane przez media, samorządy lokalne oraz organizacje pozarządowe. Szczególnie w dużych aglomeracjach powszechnie zauważalne stają się ruchy miejskie. Kolejny etap to preinstytucjonalizacja, czyli próba konkretyzacji i upowszechniania nowych form instytucjonalnych. Etap czwarty polega na teoretyzacji, w ramach której organizatorzy i działacze szukają uzasadnienia dla możliwych rozwiązań. Może to przybrać formę wewnętrznie wytwarzanej refleksyjności, mogą to być kongresy ruchów miejskich czy ogólnopolskie spotkania kooperatyw. Etap piąty to dyfuzja nowych praktyk, która prowadzi do reinstytucjonalizacji jako procesu poznawczej legitymizacji praktyki (Skrzypczak, 2015, s. 186–187). Przywołany autor, pisząc o instytucjach społecznościowych, wyjaśnia stosowanie liczby mnogiej, gdyż może nią być: konkretna społeczność lokalna, utrwalone układy reguł i wartości oraz placówki i struktury organizacyjne (Skrzypczak, 2016b, s. 12). Instytucje społecznościowe określane są mianem partycypacyjnych przestrzeni, otwartych na kreatywność i dostosowywanie się, zainteresowanych nowymi treściami, zewnętrznymi projektami, działaniami w zakresie „kultury pierwszego kontaktu” (Marcinkiewicz, Kondrasiuk, 2013). Instytucje działające w modelu partycypacyjnym i interaktywnym próbują twórczo i niekonwencjonalnie podchodzić do swoich zadań. W miarę możliwości unikają instytucjonalnych schematów i biurokracji, które mogą ograniczać podejmowane inicjatywy. Instytucja nowego typu ma przede wszystkim stwarzać pole do aktywnego działania, zarówno jeśli chodzi o twórców, jak i odbiorców, i podejmować różnorodne próby zmniejszania dystansu pomiędzy twórcą a odbiorcą oraz kierować działania kulturalne w stronę współpracy, interaktywności, integracji. Inspiracją dla realizowanych celów powinna być powszedniość i lokalność. Należy spróbować zobaczyć sens i możliwości w najbliższym otoczeniu instytucji.

Można wyróżnić trzy główne cechy charakteryzujące funkcjonowanie instytucji kultury w modelu partycypacyjno-integracyjnym: otwartość, zarówno na

współpracę, jak i na odbiorcę, czerpanie z lokalnego kontekstu, w jakim instytucja funkcjonuje, oraz elastyczność, czyli szeroko pojmowane wymykanie się schematyzmowi. Wymienione aspekty charakteryzują najczęściej wybierane kierunki zmian i innowacji dokonywanych w ramach funkcjonowania instytucji (Czarnecki i in., 2012, s. 88). Wielu praktyków animacji widzi wielki potencjał w przekształcaniu tradycyjnych domów kultury w instytucje społecznościowe.

Nowoczesny dom kultury jest miejscem żywym, stymulującym lokalną aktywność. Stanowi centrum przerzucania pomostów między odległymi sobie grupami: młodymi i starymi, urzędnikami i obywatelami, bogatymi i biednymi, uprzywilejowanymi i dyskryminowanymi. Ludzie, którzy przychodzą do domu kultury, nie tylko konsumują kulturę, ale też ją aktywnie współtworzą. [...] Sami stają się twórcami, animatorami tego, co w domu kultury się dzieje. Nowoczesny dom kultury wyszukuje ciekawe projekty różnych grup: organizacji pozarządowych, grup nieformalnych, artystów, niezależnych animatorów kultury i zaprasza je do współtworzenia swojego programu. Nie traktuje ich jak konkurencji, lecz jak naturalnych partnerów w swojej pracy. Dom kultury jest przecież dla ludzi, a nie ludzie dla niego. Jest podporządkowany ich potrzebom, pomysłom, godzinom pracy i odpoczynku. [...] Stale poszukuje swoich odbiorców. Próbuje dotrzeć nie tylko do tych najaktywniejszych, ale też tych, którzy na co dzień mają utrudniony dostęp do kultury. Dom kultury zna mieszkańców swojej miejscowości, wie, jacy są, gdzie się spotykają, potrafi twórczo wyławiać lokalnych liderów i zapraszać ich do współpracy. [...] Jest prawdziwym centrum życia miejscowości (Bialek-Graczyk, 2009, s. 10).

Dom kultury w takim ujęciu jest miejscem, gdzie zacierają się granice pomiędzy kulturą wysoką i niską, gdzie włączane są w działalność placówki aktywności niezwiązane bezpośrednio z kulturą, takie jak sport, rekreacja czy sąsiedzkie spotkania.

Społecznościowe domy kultury dowartościowują to, co faktycznie robią ludzie, oraz zbliżają instytucję kultury do uczestników przez wytworzenie nowych jej funkcjonalności. Placówkę takiego typu charakteryzuje rozumienie kultury jako przestrzeni demokratycznej, otwartość na różnorodność i reagowanie na zmiany, elastyczność programu i ciągła ewaluacja (Popow, 2014, s. 21–24). Taki model domu kultury to dynamiczne środowisko odzwierciedlające całą różnorodność procesów społecznych. Może być to dom sąsiedzki, w którym dochodzi do spotkania z kulturą. Sztuka zaczyna tu funkcjonować dla społeczności i nie jest odrębnym bytem. To budowanie wspólnoty poprzez edukację i sztukę. Przykładem takiego rozwiązania jest Gdański Archipelag

Kultury (zob. *online*), którego oferta programowa opiera się na działalności w społeczności lokalnej oraz na pracy sąsiedzkiej. Ważnym aspektem tego rodzaju działalności jest prowadzenie stałego monitoringu potrzeb mieszkańców, chociażby poprzez regularne rozmowy. Oferta instytucji uwzględnia zróżnicowanie społeczne, w tym ekonomiczne, etniczne i kulturowe mieszkańców. Dostosowuje sposób promocji wydarzeń do potrzeb dzielnicy, ze wskazaniem na kontakt bezpośredni. Nawiązuje lub też pogłębia współpracę z lokalnymi podmiotami instytucjonalnymi, grupami nieformalnymi oraz indywidualnymi mieszkańcami (Popow, 2014, s. 21–24). Osoby odwiedzające placówkę chcą bowiem spędzać czas w domu kultury w sposób różnorodny.

Idea społecznościowego domu kultury koreluje z formułą domu sąsiedzkiego, który służy wzmocnieniu relacji międzyludzkich, budowaniu tożsamości lokalnej, inicjowaniu wspólnych działań, odpowiadaniu na rozeznane potrzeby społeczności. To miejsce otwarte na różnorodność osób i działań, tworzone przez lokalną społeczność w celu długofalowego wzmocnienia jej aktywności i tożsamości (Sitek-Wróblewska i in., 2011, s. 15). Przykładowo Dom Sąsiedzki Gościnna Przystań (Gdańska Fundacja Innowacji Społecznej, *online*) w Gdańsku pełni funkcję centrum demokracji lokalnej. Odbywają się tu debaty, spotkania mieszkańców dotyczące planowania przestrzennego i innych spraw dzielnicy istotnych z punktu widzenia mieszkańców. Placówek tego typu jest w Polsce coraz więcej. To, że jest możliwe stworzenie instytucji kultury, która będzie miała charakter społecznościowy, pokazuje przykład Domu Kultury INSPIRO (zob. *online*) w podkrakowskim Podłężu, prowadzonego przez organizację pozarządową. Twórcy tej placówki mówią, że głównym ich zadaniem jest pomaganie innym w realizacji własnych marzeń.

Dom kultury jest idealną instytucją wspierającą uprawianie animacji kultury i byłoby wielkim sukcesem, gdyby w takim kierunku dokonywały się przemiany tej instytucji. Tak jak muzeum opiera się na idei kolekcji, a biblioteka na idei księgozbioru (czy współcześnie: mediateki), tak dom kultury powinien funkcjonować, opierając się na idei animacji kultury.

Innowacje w uspołecznianiu instytucjonalnej działalności kulturalnej

Uspołecznianie instytucjonalnej działalności kulturalnej może mieć miejsce poprzez włączanie uczestników oraz innych zainteresowanych we wszystkie procesy, które mają w niej miejsce. Proces przekształcania domów kultury w instytucje społecznościowe przebiega jednak bardzo powoli, co tłumaczyć można zapewne barierami zmian instytucjonalnych. Paul Pierson (2010, s. 114–212)

określa je mianem ograniczeń racjonalnego planowania, pośród których wymienia:

- nieracjonalne działanie organizatorów instytucji (przy tworzeniu rozwiązań instytucjonalnych silniejszą motywacją dla jej twórców mogą być wyobrażenia na temat tego, co jest właściwe, niż tego, co byłoby skuteczne i efektywne; organizatorzy odczuwają potrzebę usankcjonowania swoich działań, jednocześnie nie dążąc do osiągnięcia możliwie największej skuteczności);
- krótkie horyzonty czasowe aktorów sektora kultury na scenie politycznej (w Polsce w ciągu 25 lat mieliśmy 18 ministrów do spraw kultury), co nakłada się na zainteresowanie polityków krótkoterminowymi następstwami swoich działań przy jednoczesnym lekceważeniu ich długofalowych skutków;
- efekty działania najlepiej zarządzanych instytucji mogą być nieprzewidywalne ze względu na wzrost liczby współzależności, w jakich funkcjonują instytucje publiczne, które jak uzasadnia Pierson „mnożą się w postępie geometrycznym”.

Spostrzeżenia te znajdują potwierdzenie w koncepcji stworzonej przez Peytona Younga (1998), która ukazuje, jak trudna jest ewolucja instytucji (przykładowo polskich domów kultury) i jak niewiele może zdziałać polityka, jeśli jest sprzeczna z obyczajem. Silniejszy wpływ na zmiany instytucji mają indywidualne wybory adaptacyjne pracowników i uczestników. Większą siłę generującą zmiany ma sytuacja, kiedy to jednostki związane z daną instytucją popełniają błędy i przypadkowo wybierają działania przekierowujące funkcjonowanie danej instytucji. Jak w związku z tym konstruować zmianę, która będzie efektywna i skuteczna? Można zastosować podejście zarządczo-centralistyczne. Mamy tutaj menedżera, który zmianą zarządza (przywództwo, kultura zarządzania). Decyzje kadry zarządzającej w bezpośredni sposób są przekładane na działania innych pracowników. Inne podejście określane jest mianem procesowego. Interesuje się ono dynamiką zmiany w kontekście procesu zewnętrznego i wewnętrznego. Podejście trzecie określa się mianem społecznego lub dyskursywnego. Polega ono na debacie i dialogu wszystkich zaangażowanych i zainteresowanych zmianą (Poprawski, 2009, s. 94). Kierunki te widoczne są w próbach reorganizacji domów kultury w Polsce.

Na inne czynniki warunkujące zmianę instytucjonalną zwraca uwagę Michel Crozier (1996, s. 97), pisząc o trzech podejściach w procesie przekształcania

instytucji. Wymienia on bezpośrednią interwencję, nauczanie nowego sposobu myślenia i przekształcanie instytucji edukacyjnych. Zmiany bezpośrednie mogą łączyć się ze stanowieniem prawa, wprowadzaniem regulaminów i zarządzeń, czasami wytwarza się sytuację wstrząsową, która może być impulsem do przekształceń. W drugim podejściu wykorzystuje się zarówno proces kształcenia, jak i interwencję w celu mobilizowania zmian mentalnych. Trzecia droga opiera się na inwestowaniu w system kształcenia nowych kadr przez przekształcanie instytucji edukacyjnych.

Nowoczesna polityka kulturalna powinna wspierać procesy przekształcania domów kultury i dostosowywania ich do nowych warunków społecznych. Możliwymi inicjatywami w tym zakresie są zaproponowane przez autorów opracowania *Punkty styczne. Między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa* (Bachórz i in., 2014, s. 116–117) praktyki odnoszące się do:

- tworzenia programów rozwoju kompetencji pracowników i działaczy sektora kultury zorientowanych na rozwijanie umiejętności miękkich, w tym szczególnie kompetencji osobowych i społecznych, umiejętności zarządzania ryzykiem, m.in. przyzwolenia na ponoszenie porażek i wyciągania z nich wniosków oraz wnikliwego obserwowania nowych praktyk kulturowych z pogranicza kultury, edukacji, animacji i polityki społecznej, a także rozrywki;
- tworzenia programów współpracy międzysektorowej, w tym instytucji z różnych obszarów życia społecznego, które dysponują *know-how* w obszarach edukacji, animacji i polityki społecznej.

W związku z nieefektywnymi reformami instytucji kultury w Polsce pojawiają się coraz częściej głosy o prywatyzacji części publicznych instytucji kultury (w tym domów kultury) celem dywersyfikacji form własności i podmiotów zaangażowanych w działalność. Dopuszczenie w większym zakresie sektora prywatnego i pozarządowego do realizacji zadań publicznych wydaje się ze wszech miar pozytywne. Należy jednak ostrożnie odnosić się do wprowadzania outsourcingu w dziedzinach, które są zdominowane przez sektor publiczny, by nie doprowadzić do sytuacji, kiedy jednego monopolistę zastępuje się innym. Outsourcing oznacza „powierzenie (transfer) określonych powtarzalnych zadań danej organizacji zewnętrznemu podmiotowi na podstawie umowy. Towarzyszy temu często transfer środków produkcji (pracowników, urządzeń technologii itp.) oraz uprawnień do podejmowania decyzji w określonych sprawach dotyczących wykonywania powierzonych zadań” (Sześciło, 2014, s. 57).

W sektorze publicznym outsourcing odnosi się do otwarcia pewnej sfery wykonywania zadań publicznych na konkurencję. Dla sektora kultury najbardziej trafnym rozwiązaniem byłoby tworzenie partnerstw publiczno-prywatnych, które podjęłyby się prowadzenia domów kultury. Partnerstwa to „długofalowe i kompleksowe świadczenie usług publicznych na podstawie specyficznego modelu prawnofinansowego opartego na zaangażowaniu prywatnego wykonawcy nie tylko w bezpośrednią realizację przedsięwzięcia, ale także zapewnienie jego finansowania oraz określenie jego szczegółowych ram” (Sześciło, 2014, s. 69). W tym kontekście warto wspomnieć o popularyzujących się w Europie Zachodniej partnerstwach kreatywnych, które są długoterminową współpracą pomiędzy szkołami i artystami, instytucjami kultury i kreatywnymi profesjonalistami, aby inspirować, otwierać umysły i wykorzystywać potencjał uczenia się kreatywnego (Collard, 2011, s. 50).

W polskim sektorze kultury zarówno praktyka outsourcingu, jak i budowania partnerstw czy koalicji międzysektorowych należy jak na razie do rzadkości, co nie zmienia faktu, że inicjatywy takie są bardzo pożądane. Wielu dyrektorów instytucji kultury dostrzega w outsourcingu sposób na uatrakcyjnienie i poszerzenie oferty swoich placówek bez ponoszenia dodatkowych kosztów stałych. Działania tego rodzaju otwierają te instytucje, w tym także domy kultury, na nowe możliwości i mają przyciągać nowych odbiorców oraz służyć podniesieniu zainteresowania działalnością kulturalną wśród mieszkańców. Decyzja o podjęciu współpracy z zewnętrznymi usługodawcami podejmowana jest najczęściej z powodów finansowych (*Aktywne domy kultury*, s. 30).

Inną drogą poszukiwania nowych rozwiązań w działalności kulturalnej jest tworzenie grup wymiany doświadczeń na drodze tzw. benchmarkingu, czyli porównywaniu stosowanych praktyk. „W naukach o zarządzaniu benchmarking oznacza: uczenie się od najlepszych przez porównanie się z najlepszymi, poszukiwanie najefektywniejszych metod dla danej działalności” (Snopko, 2011, s. 136). Porównywać można całe organizacje, struktury, w ramach których funkcjonują, miejsca pracy, ofertę/produkty itp. Benchmarkingu nie można jednak traktować jako procesu poszukiwania idealnego rozwiązania. Może on pomóc w doskonaleniu funkcjonowania instytucji kultury przez identyfikowanie, analizowanie, adaptowanie i wdrażanie rozwiązań stosowanych przez organizacje najbardziej efektywne.

Kolejną praktyką, która może wspierać proces uspołeczniania kultury, jest regranting, czyli mikrowsparcie. Regranting to angielskie określenie mechanizmu, w ramach którego środki otrzymane w formie dotacji (grantu) przez jeden podmiot przekazywane są w całości lub w części innym podmiotom.

Dla samorządów i instytucji publicznych byłoby to bardzo efektywnym finansowo i merytorycznie rozwiązaniem, ale jak na razie nie jest spopularyzowane w naszym kraju. Można wymienić dwie podstawowe bariery we wprowadzaniu tego rozwiązania: brak polityki kulturalnej i priorytetów rozwoju na poziomie lokalnym oraz tradycyjny sposób zarządzania kompleksowymi programami wsparcia, bez udzielania profesjonalnego wsparcia merytorycznego początkującym aktywistom. Dobry system wsparcia małych inicjatyw kulturalnych służyłby realizacji oddolnych inicjatyw mieszkańców, dałby szansę na realizację małych projektów początkującym aktywistom i animatorom (a także projektom eksperymentalnym i nowatorskim), mógłby zawierać obok wsparcia finansowego wsparcie rzeczowe i merytoryczne, przyniósłby realny wzrost inicjatyw kulturalnych o wysokiej jakości i wspierałby liderów środowiskowych, którzy po realizacji projektu najprawdopodobniej dalej działaliby na rzecz kultury w miejscowości (Białek-Graczyk, 2014, s. 65–74).

Jeszcze inną propozycję stanowią inkubatory animacyjnej aktywności w formie kulturalnych start-upów. To intensywna praca, poszukiwanie rozwiązań, prototypowanie i projektowanie sposobów funkcjonowania przedsiębiorstwa lub tymczasowej organizacji stworzonej w celu poszukiwania modelu biznesowego, który gwarantowałby jej rozwój. Przedsiębiorstwa tego rodzaju mają zwykle krótką historię, są w fazie rozwojowej i aktywnie poszukują nowych rynków. Jedną z metod finansowania projektów rozpoczynanych jako start-up jest korzystanie z funduszy *venture capital* lub z pomocy „aniołów biznesu”. Momentem, w którym przedsiębiorstwo przestaje być uważane za start-up, może być osiągnięcie zysku, fuzja lub przejście (Białek-Graczyk, 2016, s. 12). Start-upy mogą być przestrzenią testowania swoich możliwości, pomysłów, projektów. To próba przełamywania braku zaufania animatorów do instytucji, które często nie chcą eksperymentować i niechętnie odnoszą się do innowacyjnych przedsięwzięć. Start-upy dają przestrzeń działaniom proponowanym przez animatorów-innowatorów, którzy nabywają w ten sposób doświadczenia w realizowaniu przedsięwzięć w pewien sposób umocowanych instytucjonalnie.

Pracownicy i kierownictwo domów kultury w małych miejscowościach nie mają często pomysłu na obranie jakiegoś konkretnego kierunku przekształceń swojej placówki. W dużych miastach spotkać możemy więcej ciekawych i innowacyjnych przedsięwzięć organizacyjnych, które mogłyby stanowić inspirację dla instytucji w małych miastach i na wsi. Do takich nowatorskich podejść zaliczyć możemy popularyzujące się spółdzielnie (kooperatywy), polegające na wymianie zasobów i dzieleniu się nimi, wspólnym podejmowaniu decyzji

przez członków grupy i nieograniczonym prawie do inicjatywy dla każdego z nich. Kolejne podejście to „laby”, czyli laboratoria, gdzie są możliwości ciągłego eksperymentowania, testowania i oglądania efektów w celu ulepszania metod i poszerzania zakresu działań. Dalej wymienić można sieciowanie, polegające na zawiązywaniu formalnych lub nieformalnych relacji z podobnymi instytucjami lub osobami, co pozwala pozostawać z nimi w kontakcie oraz podtrzymywać profesjonalne i towarzyskie więzi. Ważnym podejściem jest także osadzenie instytucji w przestrzeni lokalnej i stawianie na bliskie relacje z otoczeniem. Z podejściem tym wiąże się nastawienie na społeczność, która gromadzi się wokół instytucji, tworząc jej ofertę i misję. Stawia się bowiem na dojrzałe i krytyczne podejście do roli partycypacji w kształtowaniu instytucji.

Wiele instytucji korzysta także z crowdfundingu jako alternatywnej metody finansowania działań poprzez internetową zbiórkę środków od szerokiego grona osób. Podejście takie stanowi odskocznnię od powszechnej „grantozy”. Stawia się coraz częściej większy nacisk na znaczenie miejsca działania, które staje się rodzajem wizytówki. Dbą się więc o jego wygląd, charakter, lokalizację odsyłającą do świata wartości, definiuje się tożsamość instytucji. W tym kontekście znaczenia nabiera specjalizacja instytucji kultury stawiająca na konkretny obszar, w którym się specjalizuje. Na takim podejściu buduje się markę oraz rozpoznawalność placówki, a jej działalność cechuje umiar w pozyskiwaniu środków na działania oraz podejmowaniu nowych inicjatyw (lepiej mniej, ale rzetelnie). Stanowiskiem wręcz odwrotnym jest hybrydyzacja instytucji, która polega na łączeniu różnorodnych inicjatyw, nieraz pozornie nie do pogodzenia, różnych sposobów działania, finansowania czy organizowania pracy.

W działaniach środowiskowych stawia się na uruchomiony proces, a nie ostateczny efekt, oraz na szybką reakcję na zmieniającą się rzeczywistość. W wielu lokalnym instytucjom kultury brakuje misji i celu działania. Warto upowszechnienia staje się więc stawianie najpierw na ideę, a potem na instytucję, która jest sposobem na ujęcie w ramy rozwijającej się idei. Instytucja zawiązuje się z inicjatywy ludzi zaangażowanych we wspólne działania. W wielu przypadkach ludzie aktywnie działający we wspólnych, długofalowych przedsięwzięciach nie decydują się na sformalizowanie swojej działalności, mimo że spełnia ona kryteria, by stać się instytucją. Wynikać to może z próby zachowania niezależności i robienia rzeczy „po swojemu” w kontrze do obowiązujących czy dominujących tendencji. Coraz częściej w sposób otwarty dyskutuje się o trudnościach i niepowodzeniach w działaniach w kulturze oraz traktuje się błędy i porażki jako integralną część procesu, źródło wiedzy i refleksji. Same instytucje stają się podmiotami badawczymi, prowadzą diagnozy i wytwarzają wiedzę na temat

kultury i powiązanych z nią zjawisk. Coraz ważniejsze staje się zapewnienie czasu i warunków do przyglądania się sobie i swoim działaniom, by w ten sposób wyciągać wnioski na przyszłość i planować rozwój. Odchodzi się także od hierarchicznych struktur funkcjonowania placówek na rzecz rozwijania zespołowości i partnerskich relacji. Miejsca kultury stają się „domami do działania”, otwierają się dosłownie i symbolicznie na mieszkańców, aktywistów, artystów, partnerów (Kubecka, Białek-Graczyk, 2016, s. 9–35). Lokalne instytucje kultury podejmują liczne inicjatywy przekształceniowe, ale nie należy zapominać, że jeśli społeczeństwo chce się rozwijać, to musi pozwolić sobie na luksus utrzymywania instytucji kultury, które będą do tego rozwoju prowadzić.

3. Koncepcje kształcenia animatorów społeczno-kulturalnych

Animator – specyfika zawodu

Wielość podejść w definiowaniu pojęcia „animacja” sprawia, że jest również wiele sposobów rozumienia i definiowania zawodu animatora. Najczęściej w literaturze przedmiotu odnajdujemy próby precyzowania wiedzy, umiejętności i kompetencji społecznych animatora kultury, animatora społecznego i animatora czasu wolnego. Każde z tych podejść bazuje na zbliżonym zbiorze cech, które ustawia się w odmiennym układzie ważności. Animator kultury zakresem czynności zdaje się być spokrewniony z edukatorem kulturowym, animator społeczny z pracownikiem socjalnym, a animator czasu wolnego z wodzirejem (Cyboran, Ptaśnik-Cholewa, 2013). W Polsce „animator społeczno-kulturalny” zastąpił „pracownika kulturalno-oświatowego”, który to zawód funkcjonował w okresie PRL. Pracownik k-o miał być przede wszystkim wychowawcą dorosłych oraz organizatorem środowiska. W praktyce był, jak to określa Józef Kargul (1996, s. 91–92), „działaczem wielofunkcyjnym”, czyli organizatorem, koordynatorem, instruktorem, kierownikiem, artystą, badaczem, politykiem, wychowawcą, liderem, a nawet pracownikiem fizycznym, jeśli była taka konieczność. Był także często agitator politycznym, co silnie skompromitowało charakteryzowaną profesję. Potrzebowała więc ona zasadniczej przemiany po 1989 roku i takowej została poddana. Definitywnie zerwano z ideologicznym i politycznym wymiarem zawodu. Zmieniono nazwę z pracownika kulturalno-oświatowego na pracownika kultury lub animatora, nie dookreślono jednak nowego zakresu zadań zawodowych dla tej grupy pracowników. Pracownicy kultury byli wciąż działaczami wielofunkcyjnymi, co

w nowych warunkach społeczno-gospodarczych czyniło charakteryzowaną profesję bardzo wymagającą.

Definicja sformułowana jeszcze w latach sześćdziesiątych przez francuskich badaczy mówi o tym, że „animatorem jest ten, kto inicjuje impulsy, sprzyja im i rozwija je” (Jedlewska, 2006, s. 8). Celem pracy animatora jest budzenie świadomości i pomaganie każdemu człowiekowi i każdej wspólnotie w rozumieniu mechanizmów społecznych, w jakie są uwikłani. Rolą animatora jest także dynamizowanie działalności jednostek, wspólnot i społeczności przez rozbudzanie twórczości i kreacji, ułatwianie nawiązywania kontaktów, wspieranie w realizacji własnych przedsięwzięć (Besnard, 1988, s. 361–369). Zgodnie z etymologią animator to osoba, która dodaje ducha, motywuje do czynności twórczych w różnych zakresach: jednostkowym, grupowym, środowiskowym. Organizuje takie sytuacje, dzięki którym zostają ujawniane ludzkie potrzeby, aspiracje, dążenia, plany, kształtują się więzi międzyludzkie i więzi ze światem kultury. Aktywizuje do kreatywnych inicjatyw i ciekawego życia. Pracuje z ludźmi, wykorzystując ich potencjał i wydobywając z nich to, co najlepsze. Podstawą jego działalności jest zaufanie do ludzi i szacunek dla ich wartości. Jest to osoba, która ingeruje w środowisko, dokonując w nim zmian w obszarze życia społeczno-kulturalnego, uświadamiając ludziom, jakie tkwią w nich siły twórcze, inspirowanie i pobudza do działania (Jedlewska, 2000, s. 37–38). To ktoś, kto wprowadza zmiany, przeobraża życie społeczności, zmienia to, co konieczne. Dzięki niemu wspólnota rozwija się, tworząc nowe struktury i sposoby działania. To inicjator i kreator aktywnych form uczestnictwa w życiu społecznym i kulturalnym. Dzierżymir Jankowski (1996, s. 91), charakteryzując relacje pomiędzy animatorem a uczestnikami procesu animacyjnego, odwołał się do międzywojennej koncepcji przodownictwa, o której pisali Florian Znaniecki czy Helena Radlińska. Jednostki przodownicze dynamizują inne jednostki, poszukują i wiążą siły już działających, ale rozproszonych w środowisku oraz odnajdują siły uspiętych, ukrytych, aby je rozbudzić.

Animator działa w przestrzeni społecznej, stymulując aktywność społeczną lub kulturalną jednostek. Pomaga, by same odkryły swe twórcze zasoby. Tworzy jednocześnie warunki do nawiązywania relacji międzyludzkich, co sprzyja wytworzeniu się całej sieci interakcji społecznych. W ten sposób powiększają się zasoby oparte na więziach społecznych, które mogą być swoistym społecznym kapitałem środowiska (Kargul, 2010, s. 273). Animator w swojej działalności odchodzi od tradycyjnych sposobów wpływania na grupę/społeczność, czyli kierowania, kontrolowania, osądzania, sprzeciwiania się. Musi przyjąć bardziej defensywną postawę i skupić się na inspirowaniu, uzgadnianiu, wspomaganiu,

sprzyjaniu (Semków, 2007, s. 414). Taka postawa nie idzie w parze z postawą instruktora, lidera czy mentora w klasycznym rozumieniu. Jest bliższa podejściu coacha, tutora czy nawet nieprofesjonalnego doradcy. O poradniczej roli animatora pisze Edyta Zierkiewicz (2006, s. 160–162), ukazując jego możliwości we wspieraniu zagubionych życiowo uczestników procesów przez niego inicjowanych, jak też poradnictwie metodycznym skierowanym na innych animatorów. Jak większość profesji opierających się na intensywnych relacjach interpersonalnych, praca animatorów ma charakter wspierający.

W obowiązującej ministerialnej klasyfikacji zawodów i specjalności, która została zamieszczona w Rozporządzeniu Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 roku w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania, zawody związane z kulturą zostały zaklasyfikowane do grupy „specjaliści”. Grupa ta obejmuje specjalności wymagające posiadania wysokiego poziomu wiedzy zawodowej, umiejętności oraz doświadczenia w zakresie nauk technicznych, przyrodniczych, społecznych, humanistycznych i pokrewnych. Głównym zadaniem tych zawodów jest wdrażanie do praktyki koncepcji i teorii naukowych lub artystycznych, powiększanie dotychczasowego stanu wiedzy poprzez badania i twórczość oraz systematyczne nauczanie w tym zakresie (Maziarka, 2010, s. 12–13). Do grupy „specjaliści” zaliczono m.in. takie zawody, jak: kulturoznawca, pedagog, literat, dziennikarz i pokrewni, artysta plastyk, kompozytor, artysta muzyk i śpiewak, choreograf i tancerz baletowy, producent, organizator produkcji filmowej i telewizyjnej, reżyser, aktorzy i pokrewni, twórcy ludowi. Poza tym wykazem znalazł się zawód „animator kultury”, zaklasyfikowany do grupy „technicy i inny średni personel”. Jest to kategoria obejmująca zawody wymagające wiedzy, umiejętności i doświadczenia niezbędnych do wykonywania głównie prac technicznych i podobnych związanych z badaniem i stosowaniem naukowych oraz artystycznych koncepcji i metod działania. Animator kultury mieści się w grupie „średni personel w zakresie działalności artystycznej i kulturalnej gdzie indziej niesklasyfikowany” (*other artistic and cultural associate professionals*). W grupie specjalistów jako specjaliści do spraw administracji i rozwoju pojawiają się dwa zawody animacyjne: animator gospodarczy do spraw przedsiębiorczości oraz animator gospodarczy do spraw rozwoju regionalnego. Ministerialny wykaz zawodów nie identyfikuje animatora społecznego ani animatora czasu wolnego.

Z opisu zawodów stworzonego na potrzeby firm rekrutujących pracowników możemy się dowiedzieć, że animator kultury to osoba zajmująca się upowszechnianiem kultury, organizowaniem i koordynowaniem wydarzeń

kulturalnych, np. w domach kultury, społecznościach lokalnych. Zadania i czynności, jakie są mu przypisane, to:

- popularyzowanie różnych dziedzin kultury i sztuki;
- badanie potrzeb w zakresie rozwoju kulturowego, oświatowego, rekreacyjnego różnych środowisk i przygotowywanie programów kulturalnych;
- organizowanie wydarzeń, konferencji, imprez, wystaw, koncertów, wieczorów z poezją, spotkań autorskich, odczytów, a także kółek zainteresowań, amatorskich grup artystycznych, festiwali;
- promowanie lokalnych, głównie amatorskich, grup lub indywidualności artystycznych (EIPD. Portal specjalistów rynku pracy, *online*).

Pośród miejsc pracy animatorów kultury wymieniono: domy kultury, organizacje pozarządowe, samorządy, ośrodki opiekuńczo-wychowawcze, świetlice, firmy eventowe. Jako wymaganie zawodowe związane z warunkami psychofizycznymi pojawiają się: pasja związana z kulturą i sztuką, komunikatywność, przyjazne usposobienie, kreatywność, pomysłowość i odpowiedzialność. Zawód wymaga kompetencji miękkich i twardych, czyli wiedzy z zakresu szeroko rozumianej kultury i sztuki, umiejętności artystycznych i z dziedziny sportu, znajomości języków obcych (przy międzynarodowych wydarzeniach), ciekawości i ciągłej chęci poszerzania wiedzy. Animator kultury to osoba, która „inicjuje, organizuje i upowszechnia kulturę i sztukę w publicznych placówkach kulturalno-oświatowych oraz w środowisku lokalnym; kształtuje upodobania i zainteresowania kulturalne i artystyczne różnych grup społecznych; wspomaga artystyczną twórczość amatorską” (Matyjaszczyk, 2014, s. 26–27). Taka charakterystyka zawodu bliska jest tradycyjnemu definiowaniu zawodu instruktora kulturalno-oświatowego czy organizatora wydarzeń.

Inna agencja zatrudnienia charakteryzuje zakres zadań animatora kultury jako:

- poznawanie środowiskowych potrzeb oświatowych, kulturalnych, rekreacyjnych i rekreacyjnych;
- programowanie działalności instytucji upowszechniania kultury, fundacji kultury i stowarzyszeń społeczno-kulturalnych w zakresie zaspokajania potrzeb kulturalnych i rekreacyjnych społeczności lokalnych;
- organizowanie kursów, odczytów, imprez, zabaw, gier, turniejów, przeglądów grup twórczych i technicznych, konkursów wiedzy, wystaw, projekcji filmowych, dyskotek itp.;

- wypracowywanie i wykonywanie lub zlecanie wykonawstwa reklamy planowanych imprez;
- prowadzenie impresariatu imprez placówek upowszechniania kultury, organizowanie muzeów, galerii sztuki itp.;
- organizowanie kół miłośników sztuki, stowarzyszeń twórczości nieprofesjonalnej, dyskusyjnych klubów filmowych itp.;
- przygotowywanie umów z wykładowcami, specjalistami od zabawy i rekreacji, z artystami, zespołami artystycznymi, cyrkowymi i rozrywkowymi;
- udzielanie pomocy prawnej, organizacyjnej, technicznej i repertuarowej społecznym działaczom i zespołom twórczym, edukacyjnym, zabawowym i politechnicznym, działającym w środowiskach lokalnych;
- pozyskiwanie środków finansowych na organizowane imprezy, sprzedaż biletów wstępu, organizacja zbiórek pieniędzy i materiałów niezbędnych do prowadzenia imprez;
- śledzenie literatury fachowej – metodycznej, prawnej, organizacyjnej i finansowej, dotyczącej upowszechniania kultury, animacji kultury i organizacji rekreacji (Fundacja Fuga Mundi, *online*).

Dodatkowe zadania zawodowe to kierowanie sekcją w domu kultury oraz pełnienie funkcji kierownika placówki kulturalnej. Wymieniony zakres obowiązków jest bardzo obszerny. Właściwie oczekuje się w tym przypadku od animatora, że będzie „człowiekiem orkiestrą”, co jest wręcz niedorzeczne.

Uczestnicy Szkoły Animatorów Społecznych podjęli próby definiowania swojego zawodu, dla którego wyróżnili osiem funkcji. Animator społeczny może działać jako: „facylitator”, „wspieracz”, „edukator”, „motywator”, „integrator”, „rozwijacz”, „koordynator projektu społecznego” i „ewaluator”. Każda z tych funkcji wymaga odrębnej wiedzy oraz nieco innych umiejętności czy postaw społecznych. Animator działający jako facylitator musi posiadać wiedzę i doświadczenie odnoszące się do pracy z grupą. Wspieracz posiada praktyczną wiedzę na temat przyczyn i skutków marginalizacji, wie, jak dotrzeć do grup ekskludowanych i jak wdrożyć tam działania profilaktyczno-edukacyjne. Edukator powinien posiadać doświadczenie w stosowaniu pozaszkolnych form edukacji i umiejętności organizacyjne z tym związane (Henzler, Skrzypczak, 2006). Animator społeczny powinien się nadto cechować umiejętnościami: rozwoju partnerskich relacji w środowisku poprzez budowanie koalicji, komunikowania się pomiędzy potencjalnymi partnerami społecznymi, poznawania środowiska lokalnego i jego mieszkańców, wzbudzania procesów

podejmowania wspólnych decyzji na drodze dyskusji i dialogu. Przy powyższej charakterystyce funkcji animatora społecznego zaakcentowano zależność pomiędzy wiedzą, umiejętnościami i predyspozycjami indywidualnymi jako składowymi pełnego przygotowania zawodowego.

Animator czasu wolnego bazuje na pedagogice zabawy. Odpowiada w tej odświeżonej na potrzeby ludzi związanej z rozrywką, w tym z rozrywką ludyczną o charakterze hedonistycznym. Zachęca do aktywnego wypoczynku i wspólnej zabawy. Nie wartościuje kultury, nie ocenia ludzi na podstawie tego, który rodzaj rozrywki ich interesuje. Dostrzega walory terapeutyczne aktywności uczestników i szanuje ich wybór. Oprócz czystej przyjemności i relaksu zabawa może przecież edukować, rozwijać i integrować. Jak sama nazwa wskazuje, animator wypełnia uczestnikom czas wolny, tworząc ofertę wydarzeń, które mogłyby ich zainteresować. Umie wyzwalać pozytywną energię w grupie i tworzyć atmosferę przyjemnej zabawy.

Animatorzy to organizatorzy i koordynatorzy. Wykonują zadania o charakterze ogólnym (inspirowanie) oraz o charakterze technicznym (całość działań zmierzających do wyzwolenia gotowości do działania wśród uczestników). Ważną ich kompetencją jest kształtowanie gotowości do działania i stopniowego przekazywania odpowiedzialności za realizowane zadania uczestnikom grupy, z którą pracują (Łomny, 1995, s. 48–49). Nie wszystkie te umiejętności są wypracowywane na drodze edukacji, wiele z nich wymaga doświadczenia i refleksyjnego do niego podejścia.

Proces kształcenia animatorów w Polsce⁸

Anna Schindler (2001, s. 187) uważa, że animację wprowadzono w Polsce mocą decyzji prawnych i administracyjnych podpartych staraniami oddolnymi. Jeśli do takich decyzji należy pojawienie się w latach dziewięćdziesiątych nowej nazwy i profilu kształcenia oraz masowego przemianowywania nazw instytucji kultury, to można się z taką opinią zgodzić. Gdyby jednak za takie usankcjonowanie przyjąć wpis do rejestru zawodów lub ustawowe umocowanie działalności animacyjnej, to na takie rozwiązania trzeba czekać znacznie dłużej, gdyż nie nastąpiły do tego czasu. Kształcenie animatorów nie jest rzeczą prostą, a ideałem byłoby, gdyby absolwenci posiadali bardzo rozbudowaną wiedzę

⁸ Treść podrozdziału została w części wykorzystana w artykule pt. *Animator na tle mapy „Kultura we współczesnej Polsce”. O profesjonalizacji zawodowej animatorów kultury*, opublikowanym w „Dyskursach Młodych Andragogów” 2017, nr 18, s. 275–286.

i wiele umiejętności. Wydaje się to bardzo trudne, jednak w różnych krajach od wielu lat edukuje się profesjonalnych animatorów, więc jest to jednak możliwe.

W Polsce kształcenie animatorów ma obecnie miejsce w uczelniach wyższych na poziomie studiów I i II stopnia, w ramach szkolnictwa pomaturalnego oraz w systemie kursowym. Od wielu lat toczą się jednak dyskusje nad kompetencjami nabywanymi przez animatorów w toku kształcenia akademickiego, ponieważ nierozstrzygnięty pozostaje dylemat, czy można nauczyć się bycia animatorem, czy też nim się jest, a akademicka wiedza, umiejętności i kompetencje społeczne jedynie usprawniają posiadane już zadatki osobowościowe. Zwraca na to uwagę Alicja Kargulowa (2006) w tekście pod wymownym tytułem *Animator kultury „mimochoodem”*.

Obok kształcenia akademickiego funkcjonują Państwowe Pomaturalne Studia Kształcenia Animatorów Kultury we Wrocławiu, Kaliszu i Krośnie. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 lipca 2014 roku w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych zawiera podstawę programową kształcenia w zawodzie animator kultury, które obejmuje następujące specjalizacje:

- teatr;
- animacja społeczności lokalnych;
- taniec;
- fotografia;
- film;
- turystyka;
- turystyka i rekreacja;
- arteterapia.

Po zakończeniu nauki w szkole pomaturalnej absolwenci mają podstawową wiedzę o kulturze; orientują się w zagadnieniach historii i teorii sztuki; posiadają umiejętność zdobywania informacji o środowisku – jego siłach społecznych, potrzebach, uznawanych wartościach, aspiracjach, problemach społecznych i kompetencjach kulturalnych; diagnozują potrzeby społeczno-kulturalne różnych środowisk i jednostek, wykorzystują wyniki tych diagnoz do wprowadzania korzystnych zmian; posiadają gruntowną wiedzę na temat zasad, celów, metod i technik pobudzania aktywności społecznej i wykorzystania tej aktywności dla wspólnego dobra; posiadają umiejętność integrowania środowiska, wyrażania i reprezentowania jego interesów i potrzeb oraz tworzenia

więzi międzyludzkich; posiadają wiedzę o procesie komunikowania się; posiadają umiejętność nawiązywania kontaktów interpersonalnych oraz społecznych i uzyskiwania wsparcia dla lokalnych działań kulturalnych; umieją zorganizować zespoły zadaniowe, planować ich działalność, kierować nimi oraz wykorzystywać techniki realizacji zadań grupowych; posiadają umiejętność negocjacji i rozwiązywania konfliktów. Plan nauczania w szkole pomaturalnej umożliwia słuchaczom nabywanie wiedzy z zakresu animacji społeczno-kulturalnej, w tym pedagogicznych i psychologicznych podstaw interesujących nas procesów, wiedzy o kulturze i sztuce, wiedzy o społecznościach lokalnych oraz podstawach prawnych i ekonomicznych działalności kulturalnej. W tym systemie kształcenia szczególny nacisk położony jest na nabycie przez słuchaczy umiejętności praktycznych związanych z profilem podjętej edukacji.

Kształcenie animatorów odbywa się także w formie kursów, na których edukuje się animatorów czasu wolnego. Działania tego typu podejmowane są przez różnych organizatorów: firmy eventowe (np. firma Stageman [zob. *online*] z Chorzowa lub firma Animator z Głogowa [zob. *online*]), firmy handlowe (np. Akademia Animatora, *online*), a także biura podróży (np. Akademia Rainbow, *online*). Szkolenie kursowe jest nastawione na praktyczne przygotowanie osób organizujących czas wolny podczas wypoczynku. Oferta kształcenia kursowego sprowadza się do szkolenia z zakresu animacji zabaw dziecięcych, animacji wczasowej i sanatoryjnej oraz animacji eventowej. Kształcenie tego typu kończy się uzyskaniem certyfikatu potwierdzającym udział w kursie, czasami dodatkowo uzyskaniem pracy w firmie organizującej warsztaty.

Korzystnie rozwija się w Polsce akademickie kształcenie animatorów. Wyrosło ono w dużej mierze z kształcenia pracowników kulturalno-oświatowych, która to specjalność na kierunkach pedagogicznych prowadzona była w ośrodkach akademickich od lat siedemdziesiątych XX wieku. Absolwenci przygotowywani byli wtedy do pracy w placówkach upowszechniania kultury oraz rekreacji i wypoczynku. Wyposażano ich w kompetencje artystyczne, instruktorskie i organizacyjne. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku nastąpiło przekształcanie specjalności pedagogika kulturalno-oświatowa w animację kultury. W wielu ośrodkach akademickich była to gruntowna zmiana programowa kształcenia specjalistów w zakresie działalności kulturalnej, ale były też takie przypadki, gdy zmiana nazewnictwa specjalności nie była poparta zasadniczą zmianą koncepcyjną. Większość ośrodków akademickich nie była także gotowa merytorycznie na stworzenie zupełnie odmiennej koncepcji kształcenia, co prowadziło do kontynuowania poprzedniej, w nieco odświeżonym kształcie (zmiana nazewnictwa przedmiotów, wprowadzanie nowych

treści itp.). Niekorzystne zmiany pociągnął za sobą nowy system rekrutacji na studia, wprowadzony w roku akademickim 2004/2005. Zniesienie możliwości prowadzenia własnej ścieżki rekrutacyjnej na specjalności animacja kultury pozbawił uczelnie wpływu na dobór kandydatów pod względem kierunkowego sprofilowania zainteresowań (amatorska działalność artystyczna, zainteresowanie działalnością kulturalną). Doprowadziło to do przyjmowania na I rok studiów osób bez wcześniejszego kontaktu z tego typu działalnością przy jednoczesnym braku możliwości podjęcia kształcenia przez osoby z bogatym doświadczeniem w działalności społeczno-kulturalnej.

Akademickie kształcenie w zakresie animacji⁹ realizowane jest w ramach odrębnych kierunków studiów, co ma miejsce w Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (studia I i II stopnia), w Uniwersytecie Szczecińskim i na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie (studia I stopnia). W Lublinie i w Szczecinie kierunek nosi nazwę animacja kultury, a w Cieszynie – animacja społeczno-kulturalna z edukacją kulturalną. Animacja kultury to także specjalność lub specjalizacja kształcenia na innych kierunkach studiów, głównie na pedagogice, ale także na pracy socjalnej, socjologii, kulturoznawstwie, a nawet filologii polskiej.

Analiza akademickich programów kształcenia na kierunkach i na specjalnościach kształcących animatorów ukazuje zarówno zbieżność, jak i różnorodność treści programowych realizowanych na różnych uczelniach. Obok zbieżności wynikających z realizacji programu kształcenia grupą treści pojawiającą się niemal wszędzie są zagadnienia z zakresu pedagogiki społecznej, psychologii społecznej, socjologii i kulturoznawstwa. Wiele treści przedmiotowych dotyczy szeroko rozumianej kultury oraz wiedzy z zakresu wybranych dziedzin sztuki (teatr, film, sztuki audiowizualne, muzyka, literatura i czytelnictwo, sztuki plastyczne). Ważnym elementem treści programowych są także zagadnienia związane z procesami animacyjnymi i szeroko rozumianą działalnością społeczno-kulturalną. Wymienione treści realizowane są z różnym natężeniem w różnych ośrodkach akademickich.

Różnice programowe są dość często następstwem odmienności kompetencji i zainteresowań naukowo-badawczych kadry dydaktycznej odpowiedzialnej za realizację programu kształcenia na kierunkach lub specjalnościach edukujących animatorów w danym ośrodku akademickim lub zapotrzebowaniem otoczenia społeczno-gospodarczego uczelni. Znajduje to nawet odzwierciedlenie w nazewnictwie owych kierunków i specjalności:

⁹ Analiza koncepcji kształcenia animatorów w Polsce została oparta na danych z roku akademickiego 2016/2017.

- animacja kultury (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – studia I i II stopnia na kierunku animacja kultury, Uniwersytet Szczeciński – studia I stopnia na kierunku animacja kultury, Uniwersytet Warszawski – Instytut Kultury Polskiej – studia II stopnia na kierunku kulturoznawstwo);
- animacja kultury i edukacja nieformalna (Uniwersytet Warszawski – Wydział Pedagogiczny – studia I stopnia na kierunku pedagogika);
- animator kultury i doradca edukacyjno-zawodowy w społeczeństwie wielokulturowym (Uniwersytet Warszawski – Wydział Pedagogiczny – studia II stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja kultury z profilem artystycznym: fotografia/taniec (Uniwersytet Zielonogórski – studia I stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja kultury z profilem artystycznym – teatr (Uniwersytet Zielonogórski – studia II stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja kultury z arteterapią (Uniwersytet w Białymstoku – studia I i II stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja kultury w przestrzeni społecznej (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie – Instytut Malarstwa i Edukacji Artystycznej – studia I stopnia na kierunku animacja kultury w przestrzeni społecznej);
- animacja społeczno-kulturowa (Uniwersytet Jagielloński – studia I i II stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja społeczno-kulturalna z edukacją kulturalną (Uniwersytet Śląski – Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie – studia I stopnia na kierunku animacja społeczno-kulturalna z edukacją kulturalną);
- animacja społeczno-kulturalna z turystyką kulturalną (Uniwersytet Śląski – Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie – studia II stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja i organizacja czasu wolnego (Uniwersytet Opolski – studia I stopnia na kierunku pedagogika);
- animacja społeczna i zarządzanie kulturą (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy – studia I stopnia na kierunku pedagogika);
- animator i menedżer kultury (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach – studia II stopnia na kierunku pedagogika);
- zarządzanie projektami w animacji społeczno-kulturowej (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy – studia II stopnia na kierunku pedagogika);
- pedagogika szkolna z animacją kultury (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski – studia I stopnia na kierunku pedagogika);

- menedżer kultury (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski – studia II stopnia na kierunku pedagogika);
- pedagogika kulturalno-oświatowa (Uniwersytet Opolski – studia II stopnia na kierunku pedagogika).

Charakterystyka specjalności, programy kształcenia na kierunkach/specjalnościach, a także sylwetka absolwenta dają podstawę do wyodrębnienia kilku zasadniczych nurtów w kształceniu animatorów kultury:

- animator – instruktor amatorskiego ruchu artystycznego;
- animator – edukator kulturalny;
- animator – antropolog kultury;
- animator – organizator działalności społeczno-kulturalnej;
- animator – organizator społeczności lokalnej;
- animator – pedagog/reedukator.

Przy tak wielu odmiennych koncepcjach kształcenia niezmiennie pozostaje założenie, że absolwent animacji powinien nabyć wiedzę i kompetencje w zakresie pracy z ludźmi w różnych środowiskach, ze szczególnym uwzględnieniem kompetencji komunikacyjnych, z wykorzystywaniem szeroko rozumianej kultury i sztuki.

Nieco inny profil kształcenia animatorów, ukierunkowanych w szczególności na działalność społeczną, ma miejsce na kierunku praca socjalna. Przykładowo możemy tu wymienić następujące specjalności:

- organizowanie społeczności lokalnej i animacja społeczno-kulturalna (Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Janusza Korczaka w Warszawie – studia I stopnia na kierunku praca socjalna);
- animator społeczności lokalnej (Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu – studia I stopnia na kierunku praca socjalna);
- animacja społeczności lokalnych i streetworking (Dolnośląska Szkoła Wyższa we Wrocławiu – studia I stopnia na kierunku praca socjalna).

W programie kształcenia animatorów społecznych na kierunku praca socjalna możemy znaleźć zagadnienia odnoszące się do rozwoju społecznego, pomocy społecznej ze szczególnym uwzględnieniem środowiska lokalnego, doradztwa zawodowego czy funkcjonowania organizacji pozarządowych.

Charakterystyczną cechą kształcenia akademickiego bez względu na umocowanie kierunkowe animacji jest preferowanie zagadnień o charakterze teoretycznym. Przekłada się to na rozszerzony zakres godzinowy przedmiotów z kanonu podstawowego i kanonu specjalności w stosunku do zajęć o charakterze praktycznym czy warsztatowym. Niedobory z tym związane kompensowane są przez studentów poprzez działalność wolontariacką w instytucjach kultury i przy organizacji różnorodnych wydarzeń społeczno-kulturalnych, uczestnictwo w kursach doskonalących umiejętności organizacyjno-metodyczne oraz czynny udział w wydarzeniach kulturalnych (Rogalski, 2009, s. 174). Częsty brak przystawalności ram teoretycznych i działań praktycznych w kształceniu animatorów kultury prowadzi do ograniczania refleksyjności nad praktyką zawodową zarówno po stronie akademików, jak i praktyków. Nieumiejętność ta rodzi u absolwentów animacji wypieranie teoretycznych kategorii, które zostały podczas kształcenia przyswojone, na rzecz poszukiwania jedynie wystandaryzowanych procedur praktyki zawodowej. Zarzutem wobec edukacji animatorów kultury jest także to, że nie kształtuje się u studentów oczekiwanych postaw, odruchów i reakcji. Produkuje się osoby, które w praktyce mają być organizatorami wydarzeń o charakterze typowo impresaryjnym (Pietrasiewicz, 2014). Trudno więc z tego rodzaju przygotowaniem zmierzyć się absolwentom animacji z wywoływaniem pozytywnych zmian społecznych. Braki w kształceniu lokalnych kadr kultury (animatorów) związane są z kompetencjami:

strategicznymi (wypracowywanie długofalowych programów), zarządczymi (koordynacja „zbiorowego wysiłku” społeczności), trenerskimi (wsparcie dla innych w ich aktywnościach i rozwoju), komunikacyjnymi (tworzenie pola do dialogu i rozmowy), mediacyjnymi (wypracowywanie kompromisów, rozwiązywanie kwestii spornych, prowadzenie debat) (Kowalik i in., 2014, s. 183–184).

Wsparcie rozwoju animatorów powinno być realizowane właśnie wokół tych kompetencji.

Animacja jako praktyka miała początek w oddolnych ruchach społecznych i artystycznych. W Polsce wkroczyła jednak szybko do instytucjonalnych struktur kształcenia wyższego. W dyskusji na temat kadr kultury zaczęto więc odróżniać animację nieprofesjonalną od profesjonalnej, a animator rozumiany był albo jako lokalny aktywista, albo jako profesjonalny pracownik sektora kultury. Wielka popularność sprofesjonalizowanej wersji animacji, w której nierzadko sprowadzano kompetencje i umiejętności animatora do pozyskiwania funduszy oraz organizacji, promocji i realizacji wydarzeń kulturalnych,

spowodowała, że w nurcie zawodowej animacji działalność ta bywa dziś często niemal nieodróżnialna od organizacji wydarzeń kulturalnych. Rzecz w tym, że ze względu na społeczne cele praktyki animacyjnej w działalności tej niezbędne są także, poza profesjonalnymi umiejętnościami, postawa aktywistyczna i krytyczna (Skórzyńska, 2014, s. 169). Na trudność kształcenia animatorów zwrócił uwagę Tadeusz Aleksander, pisząc: „młody człowiek nie staje się animatorem po studiach z zakresu animacji, tak jak nie zostaje się filozofem po studiach z filozofii czy sportowcem po ukończeniu studiów w akademii wychowania fizycznego” (Aleksander, 2006, s. 141). To zawód wymagający doświadczenia życiowego i permanentnego doskonalenia się, a kompetencje animacyjne rzadko są wynikiem nauki akademickiej. Poprzez edukację można je doskonalić lub rozbudzić. Studiowanie animacji ma bowiem wyposażać absolwenta w umiejętność animowania jednostek, grup i środowisk w obszarze społeczno-kulturowym, wyzwalania i budowania kapitału społecznego, wspomagania zrównoważonego rozwoju oraz kształtowania osobowości człowieka poprzez kontakt z dobrami kultury. Niestety takie kompetencje akademickie nie są szczególnie poszukiwane w „tradycyjnym” domu kultury. Tam do pracy poszukuje się tych, którzy „coś umieją” i „znają się na sprawie” (Kargul, Słowińska, Gancarz 2004, s. 88).

Mankamentem kształcenia akademickiego animatorów kultury jest także brak współpracy ośrodków naukowych z otoczeniem zawodowym. Wybrzmiało to podczas NieKongresu Animatorów Kultury, gdzie ujawnił się podział na dwie grupy animatorów: akademicko-indywidualistycznych oraz lokalno-instytucjonalnych. Pierwsza gromadzi środowiska (i podmioty) funkcjonujące na przecięciu obszarów artystycznych, badawczych, eksperckich, wysokokompetencyjnych, druga związana jest z systemami samorządowych instytucji kultury, z lokalnymi organizacjami. W pierwszym świecie animatorzy sami przygotowują projekty animacyjne, krążą z nimi po wybranych obszarach, zatrudniają artystów i ekspertów, tworzą przedsięwzięcia referencyjne. W drugim świecie działa się bardzo lokalnie, często na styku tego, co możliwe politycznie, na podstawie zastanych formatów, walcząc o przestrzeń do zmiany. Rozdźwięk uwidacznia nieprzystawalność tych światów i jest źródłem nieporozumień. Uczelnie przyjęły bowiem przekonanie, że zmiana w obszarze działalności społeczno-kulturalnej w Polsce dokona się dzięki zaszczepieniu idei owej zmiany u kolejnych roczników absolwentów. Myśl ta została zgrabnie ujęta przez Wiesława Rogalskiego, który pisał: „uniwersytety, kształcąc do zawodu, podejmują misję animowania rzeczywistości poprzez implantację transgresyjnego czynnika ludzkiego” (Rogalski, 2009, s. 175), a nie zawsze jest to możliwe.

Takie rozdwojenie może być określane paradoksem działania profesjonalnego, którego przyczynami według Fritza Schützego są:

- niewłaściwa edukacja oparta na aparaturze pojęciowej nienadającej się do opisu realnych działań w danym zawodzie;
- brak silnych i opiniotwórczych stowarzyszeń profesjonalnych, które mogłyby być przeciwwagą dla zinstytucjonalizowanych ram formalnych oraz ułatwiałyby zbiorową refleksję nad modyfikowaniem praktyki zawodowej;
- podejmowanie działań profesjonalizacyjnych głównie w okresie zmian i przekształceń organizacyjnych, które wymuszają postrzeganie własnej działalności raczej przez pryzmat tego, co będzie (lub powinno być), niż doświadczanej realnie rzeczywistości (Granosik, 2012, s. 190; Urbaniak-Zajac, 2016, s. 43–50).

Wydawać się może, że akademickie kształcenie animatorów skłania się ku „powinnościowemu” definiowaniu tej roli zawodowej. Brak działań ze strony akademików na rzecz dookreślenia przestrzeni zawodowej, w której mogliby odnaleźć się animatorzy kultury, sprawia, że nawet najlepiej wykształceni absolwenci tych kierunków i specjalności nie potrafią dokonać zasadniczej zmiany w aktywności społeczno-kulturalnej polskiego społeczeństwa (Cyboran, 2015). Dla kształtowania się profesji niezwykle istotny jest, obok środowiska zawodowego i określonej wiedzy oraz umiejętności (kompetencji) jej przypisanej, wymiar instytucjonalny, który stanowi dla niej umocowanie formalne. Animacja, jak na razie, takiego umocowania się nie doczekała.

Role zawodowe animatorów

W jednym z numerów kwartalnika „Res Publica Nowa”, w całości poświęconym rozważaniom na temat animacji, możemy spotkać się z wypowiedziami czynnych animatorów, którzy sami mają trudność ze zdefiniowaniem swojego zawodu.

Samo pojęcie „animator kultury” jest jednak tak pojemną kategorią, że większość ludzi właściwie nie wie, czy mówiąc o animatorze, mówi o nauczycielu, terapeutcie czy kaowcu, który po prostu dba o dobrą atmosferę. Znam ludzi, którzy mianują się animatorami i mają bardzo silne poczucie misji społecznej (Pluta, 2013, s. 17).

Sytuacji nie zmienia kierunkowe wykształcenie, absolwenci bowiem, pytani o swoją rolę zawodową, mówią o pobudzaniu ludzi do działania, o zmienianiu

miejsc i ożywianiu lokalnej kultury. Ale jednocześnie „istnieje moda nazywania animatorami osób organizujących czas w kinach, galeriach handlowych i hotelach” (Kubecka, 2013, s. 40).

Podczas pierwszego NieKongresu Animatorów Kultury odróżniono animatora artystę od animatora kuratora (Bargielski i in., 2014, s. 29). Tego pierwszego charakteryzuje się jako twórcę, kreatora, który przyciąga uwagę, wciąga, pobudza ludzi do działania. Drugi nastawiony jest na łączenie społeczności ze sztuką. Wiąże się to z udostępnianiem kultury w miejscach i środowiskach, w których jej brak, upowszechnianiem jej na większą skalę oraz uprzystępnianiem. Ostatni wymieniony aspekt jest tym, co wyróżnia animację pośród innych zawodów. Dzięki niej kultura staje się bardziej zrozumiała dla przeciętnego obywatela. Animator nie odwołuje się do kultury pojmowanej tylko jako sztuka, ale do zasobów, tradycji, zwyczajów, które są bliskie danej społeczności, które ją odróżniają od innych. Wydobywa on te zapomniane składniki kultury miejscowej, ożywia je i nadaje na nowo znaczenia.

Ze względu na sposób prowadzenia działań wyróżniono animatora akuszerą oraz animatora dowódcę. Animator akuszer pełni rolę pomocnika, doradcy, dzieli się swoją wiedzą i wspiera proces powstawania pomysłu. Animator dowódca bardzo często pełni funkcje liderskie, jest przywódcą i dobrym organizatorem (Bargielski i in., 2014, s. 29). Osobiste predyspozycje, a także wizja swojej pracy decydują o przyjmowaniu przez animatora określonego podejścia. Gdy ma zdolności przywódcze, silną osobowość, umiejętność kierowania grupą, przyjmuje często inną rolę i realizuje inne zadania niż osoba, która uwielbia tworzyć i duże znaczenie ma dla niej sztuka. Ta grupa animatorów bardziej skupia się na potencjale twórczym jednostek niż na budowaniu społeczeństwa obywatelskiego.

Podczas Kongresu Kultury organizowanego przez ruch Obywatele Kultury został zaprezentowany materiał zatytułowany *Kultura we współczesnej Polsce* (2016), będący wynikiem analiz interdyscyplinarnego zespołu diagnostycznego złożonego z badaczy kultury z całego kraju. Metodologicznie badanie opierało się na analizie danych z licznych projektów badawczych dotyczących kultury, jakie ukazały się po 2009 roku. W opisie panelu dyskusyjnego debaty kongresowej, podczas której zaprezentowano charakteryzowane opracowanie, czytamy:

mapa przedstawia uczestników życia kulturalnego, jego najważniejsze zjawiska i procesy oraz powiązania między nimi, obejmując niezwykle rozległy obszar wypełniony gęstą siecią relacji łączących twórców, instytucje kultury i sztuki, media

lokalne i ogólnokrajowe, instytucje edukacyjne, organizacje społeczne, producentów, animatorów, przedsiębiorców, rynki krajowe i zagraniczne, władze publiczne, odbiorców (*Plan Kongresu Kultury*, 2016).

I rzeczywiście jest to niezwykle obszerne i bardzo wielowątkowe opracowanie, dające z pewnością impuls do dalszych analiz i polemik.

Wyróżniono w nim cztery główne obszary w przestrzeni kultury: aktorów, zjawiska, relacje oraz status. Najobszerniejszym zakresem są aktorzy; tu pojawiły się hasła: władza, organizacje pozarządowe, instytucje publiczne, animatorzy, interpretatorzy, edukatorzy kulturowi, uczestnicy kultury, twórcy, inicjatywy nieformalne, kościół, wieś i wiejskie formy samoorganizacji, inicjatywy prywatne, media. Kolejnym zakresem jest status i rola – i tutaj znaleźć można następujące zakresy tematyczne: funkcje przypisywane kulturze (w dyskursach politycznych, ideologicznych, teoretycznych), istotność oraz sposoby wykorzystania kultury w praktyce. Trzeci obszar to relacje, wśród których wyszczególniono: relacje wewnątrz kultury i relacje między kulturą a innymi sferami życia. Ostatni obszar prezentuje wielość zjawisk występujących we współczesnej kulturze polskiej, są to: krytyczny stan sfery publicznej; „projektoza” i „grantoza”; silny prezentyzm; rozszczepianie się i nieprzekładalność światów kulturowych, w których żyją Polacy; nowe formy cenzury i autocenzury, w tym cenzura o charakterze ekonomicznym; metropolizacja i pustynnienie: coraz silniejsze centrum, coraz słabsze peryferie; zwrot ku przeszłości; sektorowość kultury; prosystemowość; prekarność; silnie artykułowany egalitaryzm, ale o negatywnym, indywidualistycznym charakterze; „dospołeczny” charakter uczestnictwa w kulturze, kultura jako pretekst i platforma do bycia innym, a nie jako przeżycie, doświadczenie duchowe, forma uwznioślenia.

Wszystkie wymienione obszary kultury posiadają mniej lub bardziej rozbudowane charakterystyki szczegółowe. Ich autorzy zaś, pośród których odnajdujemy badaczy umocowanych w różnych perspektywach poznawczych: etnografów, kulturoznawców, socjologów, medioznawców, przyznają się do niekompletności swoich dociekań, traktując je jako zaczyn, który powinien być uzupełniany przez wszystkich zainteresowanych. Autorzy opracowania sugerują, że teraz należałoby powołać kolejny interdyscyplinarny zespół, który podjąłby się zadania interpretacji jego wyników. Czy jest bowiem możliwy kompletny i obiektywny opis rzeczywistości kulturalnej w naszym kraju? Odpowiedź pozostaje otwarta.

Jednym z wyróżnionych zjawisk w kategorii „aktorzy” jest słowo „animator”, do którego przypisane są następujące określenia: „ruchome piaski”, „pozytywni

wariaci”, a zarazem polaryzacja animatorów, liczne inicjatywy na rzecz konsolidacji środowiska, rozwinięte pole autorefleksji i badań oraz dryfowanie. Mamy więc dwa określenia animatorów oraz trzy główne kwestie, które w ujęciu autorów opracowania, określają otoczenie ich działalności. Określenie „ruchome piaski” odnosi się do braku systemowych rozwiązań pozycjonujących rolę zawodową animatorów. Brak regulacji, rozwiązań, niejasność statusu, częste zawieszenie pomiędzy kulturą, edukacją a działalnością społeczną stwarza tylko pozór możliwości, a w praktyce zawodowej powoduje więcej ograniczeń niż szans. „Pozytywni wariaci” to charakterystyka postawy animatorów wpisujących swoje działania w liczne ograniczenia systemowe. Stają się oni dzięki takim postawom wzorcem działań pomiędzy regulacjami, pomiędzy strukturami, pomiędzy regułami systemowymi. Progresywność, innowacyjność to główne cechy działań tego rodzaju, ale zbyt często okupione bywają dużymi kosztami osobowymi i obciążeniem prowadzącym do wypalenia zawodowego. Są to koszty, które wyrównują niedostatki systemowe i liczne bariery w działalności animatorów.

Środowisko uprawiania profesji animatora określane jest przez pryzmat ich polaryzacji, wynikającej z zakorzenienia i miejsca realizacji działań animacyjnych. I tak wyróżniono animatorów metropolitarnych – sprofesjonalizowanych, działających z dużym rozmachem i zapleczem grantowo-sponsorskim, aczkolwiek poddawanych rygorowi wyścigu i silnej rywalizacji (animatorów w dużych miastach jest nadmiar). Obok nich mamy animatorów zakorzenionych w lokalnych społecznościach, podejmujących działania o znacznie mniejszym zasięgu i charakterze, głównie w środowiskach lokalnych. W dużej mierze nie mają oni należytego przygotowania zawodowego, są niejednokrotnie samodzielnymi talentami, miejscowymi liderami i społecznikami. W małych i średnich miastach widać ich wyraźny niedobór. Animatorzy określane są także przez pryzmat licznych inicjatyw podejmowanych przez nich samych na rzecz integracji środowiska zawodowego, jak również podkreśla się rozwinięte pole badań i autorefleksji na temat tej kategorii zawodowej.

Ostatnią kwestią, na którą zwrócono uwagę w opracowaniu *Kultura we współczesnej Polsce* (2016), jest dryfowanie animatorów pomiędzy układem instytucjonalnym a nieformalną działalnością. Z jednej strony animatorzy narzekają na brak umocowania strukturalnego swojej działalności, a z drugiej nie chcą być do niego przypisani, bo postrzegają to jako ograniczenie. Widzimy tu mocno artykułowaną niechęć do formalizacji działań animacyjnych przy jednoczesnym identyfikowaniu dysfunkcji wynikających z jej braku. Korelują te stwierdzenia z trafnie ukazanymi przez Józefa Kargula dylematami

współczesnego animatora kultury, zawieszonego pomiędzy ograniczającą działalnością instytucjonalną a niemal charytatywnymi działaniami pozainstytucjonalnymi, które dają swobodę przy jednoczesnym braku stabilności finansowej (Kargul, 2012, s. 181–187).

Większość pracowników instytucji kultury określa się mianem animatorów, ale w większości przypadków ich wyobrażenie animacji jest mocno oddalone od zasad pracy animacyjnej i opiera się na tradycyjnym rozumieniu roli zawodowej instruktora kultury (zresztą w domach kultury na takich etatach wciąż zatrudnia się pracowników). Potwierdzają to badania Agaty Krasowskiej, w których jako główne cele swojej pracy animatorzy kultury wymieniają: naukę kreatywności, twórczej postawy, otwartości i tolerancji, wrażliwości na sztukę oraz naukę przez zabawę. Takie formułowanie celów własnej pracy ma niewielki związek z postawą animacyjną, która z zasady jest podejściem niedyrektywnym. W kolejnych określeniach celów własnej pracy możemy jeszcze odnaleźć takie określenia jak: kształtowanie, uaktywnianie, nauczanie (Krasowska, 2013, s. 47), w czym wyraźnie widzimy podejście dyrektywne, nienawiązujące do zasad praktyki animacyjnej. Pracownikom instytucji kultury brakuje często kompetencji związanych z animacją kultury rozumianą szerzej niż edukacja artystyczna (Kowalik i in., 2014, s. 28). Widać bowiem, że znaczna część programu edukacyjnego instytucji skupia się na wąsko rozumianych kompetencjach artystycznych dzieci i młodzieży.

Odmienne typy animatorów odnajdujemy w różnych sektorach. W sektorze publicznym najczęściej spotkamy animatora podwykonawcę zadań zleczanych przez lokalną władzę, która próbuje uczynić z niego „człowieka orkiestrę”. Nieco inaczej wygląda to w dużych miastach (np. w Trójmieście), gdzie – jak pisze Maria Mendel (2015, s. 30–32) – animatorzy z wieloletnim doświadczeniem są autorytetami cenionymi przez lokalne władze. Często etatowo pracują w miejskich urzędach. W niektórych przypadkach władzę tę współtworzą, pełniąc wysokie funkcje, z prezydencką włącznie. Ktoś może to oceniać jako zaprzecanie się władzy i posadzie, ale pozycja ta daje możliwości w zakresie kształtowania przez nich strukturalnych rozwiązań sprzyjających partycypacji obywatelskiej. Działania takie przynoszą pozytywne zmiany, m.in. w kulturze organizacyjnej miejskich urzędów. Animatorzy jako urzędnicy są otwarci i dostępni. Łatwo można się z nimi skontaktować, ściślej współpracują z ludźmi realizującymi miejskie zadania publiczne, uczestniczą w zebraniach dzielnicowych itp. Sami oceniają swoją nową rolę jako trudną, ale dającą liczne możliwości.

Innym wymiarem jest praca w sektorze pozarządowym, która daje znacznie więcej swobody. Jednak postępująca instytucjonalizacja sektora pozarządowego,

zbliżająca go do sektora biznesowego, niesie za sobą pewne ograniczenia. Wy-specjalizowani animatorzy po latach pracy w organizacjach trzeciego sektora, polegającej głównie na pozyskiwaniu grantów i realizacji projektów (czasem bardzo spektakularnych), specjalizują się w określonych usługach publicznych. Z czasem ich organizacja przekształca się w wydajnie prosperującą firmę, uzależnioną jednak od lokalnej władzy zleceniami na realizację zadań publicznych. Zdarzają się także przypadki powoływania organizacji pozarządowych przez władze w celu pozyskiwania środków i realizacji różnych zadań politycznych i gospodarczych. Organizacje takie nie powinny być nazywane pozarządowymi, bo takimi nie są. Ideą organizacji pozarządowej jest bowiem jej niezależność i niekierowanie się zyskiem. Taka ścieżka profesjonalizacji animatorów może wzbudzać krytykę (pracując na zlecenie, zagubili niezależność), ale nie można nie doceniać walorów wyspecjalizowanych, sprawnych organizacji pracujących na rzecz danej społeczności, które posiadając stabilizację finansową, mogą podejmować długofalowe przedsięwzięcia (Mendel, 2015, s. 30–32). Jeszcze inną ścieżką jest pozostanie w nurcie niezależnych działań. Ten typ animatora (wolnego strzelca) reprezentuje sektor nieformalny i często wywodzi się ze środowiska kontrkultury. Działa on obok systemu lub nawet przeciwko niemu. Animatorzy z tej grupy są przeciwni formalizowaniu animacji kultury, gdyż uzawodowienie traktowane jest przez nich jako ograniczenie.

Gdy animację kultury definiuje się w kategoriach codziennych praktyk społecznych obecnych w życiu każdego człowieka (animacja jako życie), mamy do czynienia z utożsamianiem jej ze spotkaniem, zdarzeniem, wymianą, działaniem, aktywnością, zaangażowaniem, powrotem, robieniem czegoś, znajdowaniem odpowiedzi. W tak pojmowaną animację wpisane są: działanie bardziej niż analizowanie; praktyka zamiast teorii; brak czasowych i emocjonalnych granic między animacją a życiem; bycie animatorem „po prostu”, a nie praca w zawodzie animatora; stawanie się animatorem niepostrzeżenie, a nie w wyniku kształcenia czy wyboru ścieżki kariery. Jeśli animacja określana jest pracą, to w jej polu znajdują się konkretne narzędzia pracy, odpowiedzialność zawodowa, cele, efekty. To konieczność uczenia się i podnoszenia kompetencji zawodowych; podejmowanie prób systemowego, programowego spojrzenia na animację kultury; myślenie o kwestiach bytowych związanych z wykonywaniem pracy animatora; oddzielanie czasu pracy od czasu wolnego; wejście w obszar refleksji przy jednoczesnym pielęgnowaniu praktyki animacyjnej.

Jeśli trafiamy na definiowanie animatora w kategoriach bojownika (animacja jako walka), to opisy doświadczeń z tego zakresu pełne są wojennego słownictwa: animacja to poligon, przeszkody, bariery, konkursy grantowe. To

również walka w sferze emocji: z samym sobą, ze społecznością, ze sposobami myślenia o animacji, z warunkami instytucjonalnymi itp. Animator walczący – czy to jako człowiek, czy jako pracownik – poświęca się dla dobrej sprawy; reprezentuje pewne idee i staje w obronie interesów i ludzi (Binda i in., 2014, s. 34).

Wszystkie te kwestie tworzą pewien obraz profesji i sposobu jej uprawiania wydobyty z licznych raportów i sprawozdań dotyczących działalności społeczno-kulturalnej w naszym kraju. Obraz być może trafny z punktu widzenia rzeczywistości zawodowej animatorów, ale zapewne mało satysfakcjonujący dla akademików konstruujących programy kształcenia i profile absolwenta na kierunkach lub specjalnościach z tego zakresu.

Spór o kompetencje zawodowe animatorów

Nauki społeczne zdefiniowały kryteria, dzięki którym można określić stan profesjonalizacji danej dziedziny. Musi istnieć kompleksowa wiedza i umiejętności niezbędne do efektywnego wykonywania danej profesji. Musi istnieć teoretyczne osadzenie działalności, której profesja dotyczy, oraz kadry naukowe i akademickie, które się w niej specjalizują. Korzystną sytuacją jest istnienie licencji określających uprawnienia do wykonywania danego zawodu. Profesjonalizacji dziedziny sprzyjają funkcjonowanie stowarzyszeń zawodowych dbających o etyczne podstawy profesji oraz specyficzna kultura zawodowa i słownictwo (Dragičević-Šešić, Stojković, 2010, s. 20–21). Kompetencjom animatorów kultury i animatorów społecznych poświęca się w literaturze wiele uwagi, gdyż bardzo szeroko definiowany obszar aktywności zawodowej animatorów dodatkowo generuje wielość umiejętności, które animator powinien posiadać. Komponentami przygotowania zawodowego animatorów są więc interdyscyplinarna wiedza społeczno-kulturoznawcza, przygotowanie metodyczne do wykonywania działań oraz zestaw cech, które są kompetencjami społecznymi. Definiowanie zakresu kompetencyjnego nie jest także proste ze względu na wielość ról zawodowych, jakie podejmują animatorzy. Wymienić można jednak kilka zakresów kompetencyjnych, które są najbardziej przydatne w pracy animacyjnej:

- zarządzanie procesami grupowymi;
- koordynacja i realizacja interdyscyplinarnych przedsięwzięć społecznych;
- kompetencje trenerskie, pedagogiczne, rozwoju osobistego, psychologiczne;
- wiedza o kulturze i sztuce, dziedzictwie kulturowym;

- praktykowanie działalności artystycznej i kulturalnej;
- prowadzenie diagnoz, analiz, badań społecznych (rozwinięta refleksyjność, umiejętność debaty, moderacji itp.);
- kompetencje interkulturowe.

Jednym z zasadniczych zagadnień NieKongresu Animatorów Kultury były dyskusje na temat kluczowych kompetencji współczesnego animatora kultury. Pracowała nad tymi zagadnieniami specjalnie powołana grupa, której celem była próba znalezienia odpowiedzi na cztery zasadnicze pytania:

- Jaki jest w chwili obecnej obszar kompetencji animatora kultury?
- Jaki być powinien?
- Dlaczego nie jest tak, jak być powinno?
- Co zrobić, aby było tak, jak oczekujemy?

Poddane dyskusji kompetencje animatora pogrupowano w następujące kategorie: kompetencje kulturowe, kompetencje edukacyjne, kompetencje zarządcze i medialne (Forum Animatorów Kultury!, post I. Madej, 2014c).

Dyskusje wyznaczyły trzy główne grupy pytań, w których mieszczą się dyalematy z tym związane:

- Czy można (i czy trzeba) stworzyć profil kompetencyjny animatora kultury jako punkt odniesienia dla programów edukacji, tworzenia stanowisk pracy, zamawiania usług z zakresu animacji kultury?
- Czy można (i czy trzeba) przygotować środowiskowy dokument opisujący i komentujący zagadnienia etyczne związane z uprawianiem animacji kultury? Co powinno się w nim znaleźć?
- Czy można opisać i zmierzyć efekty realizacji przedsięwzięć o charakterze animacji kultury? Co społeczności lokalne otrzymują dzięki funkcjonowaniu instytucji i organizacji (animacji kultury)? Jakie rezultaty powinny przynosić działania o charakterze interwencji z użyciem narzędzi animacji kultury?

Brak klarownych odpowiedzi na tak postawione pytania skutkuje brakiem możliwości umocowania animacji kultury/edukacji kulturowej w polityce kulturalnej państwa i samorządów (Knaś, 2014).

Animator kultury to zatem nie artysta, nie menedżer, nie edukator czy pracownik środowiskowy. Wszyscy oni kooperują w polu kultury, często

przekraczając granice dyscyplin i kompetencji, ale jest to cecha charakterystyczna działalności kreatywnej, twórczej, ponieważ innowacyjnej, której celem jest zmiana społeczna i zwiększanie komfortu/jakości życia społeczności lokalnej. Jeśli widzimy animatora jako moderatora zmiany, to jego profesjonalne lub ochotnicze działanie polega na interwencji w dane środowisko na płaszczyźnie relacji między jednostkami i grupami, między jednostkami i wytworami kultury oraz na poziomie stosunków z szerszymi strukturami społecznymi. Realizacja takich działań wymaga zastosowania różnorodnych technik i metod pracy, uwzględniających potencjalne aktywności uczestników: artystyczne, społeczne, sportowe, manualne itd., podejmowane w mniej lub bardziej zróżnicowanych kategoriach uczestników.

Leon Dyczewski (2011, s. 209–217) zwraca uwagę, że zwłaszcza w środowiskach lokalnych spotykamy częściej animatorów hobbystów, niż animatorów zawodowych. Animatorzy hobbysci są często lokalnymi liderami życia społeczno-kulturalnego. Mogą być to osoby znaczące w środowisku, np. proboszcz, dyrektor szkoły, ale mogą być to także zwyczajni mieszkańcy. Niestety równie często, szczególnie w małych miejscowościach, animatorzy skarżą się na brak zrozumienia, akceptacji, docenienia. Rysuje się obraz lokalnego animatora jako outsidera, dziwaka, miejscowego „niegroźnego wariata” (w pozytywnym sensie) (Wittels, Bargielski, 2012, s. 24). Taki odbiór społeczny animatorów wynikać może z niskiego stopnia profesjonalizacji animacji kultury. Animacja to bowiem bardzo pojemna kategoria, o słabo wyznaczonej granicy wobec świata sztuki i edukacji artystycznej, to obszar działalności różnorodnych osób w wielu przypadkach uprawiających ją hobbystycznie, czy na wpół wolontariacko.

Wymienione aspekty utrudniają opis tej dziedziny działań społeczno-kulturalnych jako profesji. Animator bywa więc często określany jako „profesjonalny amator”. Zdobywa wiedzę i umiejętności w działaniu, doświadcza ich na własnej skórze, a dopiero potem, i to nie zawsze, potwierdza je certyfikatami zdobywanymi podczas studiów czy dodatkowych szkoleń. Animator to zwykle sprawny organizator. Posiada umiejętność pozyskiwania środków, zjednywania sobie ludzi, organizowania i tworzenia najrozmaitszych przedsięwzięć (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 33). Animatorzy (jak i inni pracownicy) wiele potrafią, ale są także w instytucjach kultury wykorzystywani jako ludzie od wszystkiego, nie mając szans na głębszy rozwój specjalnych (specyficznych) kompetencji wymagających czasu i finansów (Kowalik i in., 2014, s. 28).

Podczas NieKongresów Animatorów Kultury określono, iż zawód ten cechuje się różnym stopniem profesjonalizacji zawodowej i różnym poziomem instytucjonalizacji profesji. Animatorów różnicują: kryterium pokoleniowe,

kryterium ścieżki zawodowej, kryterium miejsca podejmowanych działań i stopień „gwiazdorstwa”. Kategorie te związane są z odmiennym definiowaniem przez animatorów swoich ról zawodowych. Zmiana pokoleniowa, która zachodzi w środowisku animatorów kultury, prowadzi do odmiennych perspektyw w jej uprawianiu i generuje inny zestaw kompetencji uznawanych za niezbędne. W tej perspektywie możemy wyróżnić animatorów pokolenia kontrkultury, którzy zaczynali swoją działalność jeszcze w czasach PRL lub we wczesnym okresie wolnej Polski, oraz młodych indywidualistów niegodzących się na dotychczasowe podejście do pracy. Starsze pokolenie jest prześiąknięte misyjnością działań animacyjnych, młodsze zaś stawia na rzeczowe, niemal twarde kompetencje organizacyjne. Nie oznacza to jakiegoś wyraźnego konfliktu między tymi grupami, ale podczas NieKongresu Animatorów Kultury ujawniły się takie dwa odmienne podejścia.

Kryterium ścieżki zawodowej ukazuje nam „animatora z przypadku” i „animatora z powołania”. Jest to uzależnione od okoliczności, w których ktoś trafił do tego zajęcia, i motywacją, która nim kierowała. Miejsce uprawiania animacji ujawnia metropolitarne animatore profesjonalistę oraz animatore pasjonata z prowincji. Możliwości wynikające z otoczenia, w którym się działa, warunkują często jakość, poziom, różnorodność i innowacyjność podejmowanych inicjatyw. „Celebryta” i „siłaczka”, czyli stopień „gwiazdorstwa”, określa pozycję animatorów na tle środowiska. Jedną grupą to osoby wszystkim znane, aktywne i stanowiące autorytet w środowisku. To zwykle przedstawiciele dojrzałej generacji działaczy w kulturze. Po drugiej stronie mamy tych, dla których animacja jest codzienną pracą, którzy skupieni są na drugim człowieku, na tym, co robią, i na efektach swojej działalności. Bywają na kongresach rzadko, zwykle z potrzeby poznania innowacyjnych metod pracy i wyłapania nowych trendów. Kryterium instytucjonalne ujawniło wśród animatorów tzw. animatore w instytucji oraz wolnego strzelca. Aspekt ten ma zasadnicze znaczenie dla definiowania ról i kompetencji zawodowych. Istnieje pewnego rodzaju linia demarkacyjna, która przebiega między pojęciami: „w systemie”, „poza systemem”, „przeciwko systemowi”. Mamy bowiem do czynienia z animatorami reprezentującymi różne sektory: publiczny, pozarządowy i nieformalny.

NieKongres ujawnił także nieprzekładalność wizji profesjonalizacji animacji kultury pomiędzy tymi, którzy uczą młodych adeptów zawodu i pracują nad teorią animacji, oraz tymi, którzy mianują się praktykami. Te perspektywy powinny się uzupełniać, ale z jakichś powodów tak się nie dzieje. Obie grupy bronią swoich stanowisk. Akademicy uznają, iż praktycy są na pewnym poziomie niedoedukowani i nie posiadają wiedzy na temat korzeni animacji

w Polsce, natomiast praktycy są przekonani, że sedno ich prac tkwi w działaniu, i największą wagę przykładają do jakości realizacyjnej różnorodnych przedsięwzięć oraz odpowiadania na potrzeby ich odbiorców.

Marek Sztark, dyrektor programowy NieKongresu, zwrócił uwagę na główny rezultat pierwszego z tych spotkań: animacja kultury stała się nowym, znaczącym obszarem rozmowy w ramach sektora kultury, zatem animatorzy kultury (ich różnorodne środowiska i nieformalne grupy) zyskali oparcie (legitymizację) w postaci NieKongresu. Materiały wypracowane podczas tego spotkania stanowiły podstawę stworzenia dokumentu o charakterze mapy drogowej, ustalającej priorytety i kluczowe przedsięwzięcia wzmacniające animację kultury jako obszar systemowej polityki kulturalnej państwa. Taki dokument mógłby się stać zapalnikiem dyskusji programowej nad rozwiązaniami praktycznymi dla animatorów kultury, obejmującymi kwestie takie jak: programy dotacyjne Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, funkcje Narodowego Centrum Kultury w zakresie animacji, system edukacji i rozwoju zawodowego animatorów, rola i funkcje lokalnych instytucji kultury, w tym domów kultury w kontekście praktyki animacyjnej.

Chociaż w działaniach animacyjnych ważny jest wysoki poziom znawstwa, kompetencji i wiedzy, to jest to praktyka zbliżona raczej do misji, silnie spleciona z jednostkową biografią i niekoniecznie profesjonalnym kształceniem. Pomimo możliwości zdobycia wszechstronnego przygotowania zawodowego animacja nie jest zajęciem dla każdego, ale raczej powołaniem. To praca dla wybranych, dysponujących wieloma unikatowymi potencjałami, a przy tym godzących się na trudne warunki realizacji własnych działań, na podporządkowanie im swojego życia osobistego, większości czasu i energii (Krajewski, Schmidt, 2014, s. 32). Animatorzy, na co zwraca uwagę Artur Celiński w artykule *Animatorzy na rzecz rewitalizacji miast* (Celiński, 2014), niezależnie od tego, jak definiują swoją pracę i jakiej nazwy używają na jej określenie, mają bardzo wysokie kompetencje do realizacji wielu społecznie ważnych zadań. Siła tego środowiska polega nie tylko na doświadczeniu w pracy ze społecznościami lokalnymi i umiejętności angażowania ludzi we wspólne działania, lecz także na zdolności do szybkiej adaptacji do nowych wyzwań i ich twórczej realizacji.

VI. Możliwości wsparcia rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce

1. Redefiniowanie polityki kulturalnej szansą/ ograniczeniem rozwoju animacji

Nowe tendencje w definiowaniu polityki kulturalnej

Europejska polityka kulturalna jest głęboko zakorzeniona w doktrynie państwa opiekuńczego, która dominowała w ostatnim półwieczu. Współczesny kształt publicznej polityki kulturalnej jest wynikiem ewolucji kierunków definiowania społecznej roli kultury. Podstawowym zadaniem polityki kulturalnej było słu-
żenie demokratyzacji kultury. Następnie postawiono na decentralizację działań publicznych, co doprowadziło do wzrostu regionalnej rozbieżności w jej celach i funkcjach w stosunku do odgórnego, centralnego modelu. Po tym rozpoczął się czas rewizji zakresu interwencji publicznej w sektorze kultury, podważając zasadność ochrony nawet tzw. kultury wysokiej przed siłami rynkowymi. Następnie powróciło myślenie o ochronie kultury przez komercjalizację wraz ze wzmożonymi działaniami mającymi na celu usprawiedliwianie publicznego finansowania kultury poprzez ukazywanie wkładu tego sektora we wzrost gospodarczy i społeczny (Menger, 2010). Kultura już wcześniej była instrumentalnie traktowana, ale uprzednie cele polityki kulturalnej odnosiły się do edukacji i rozwoju osobistego, rozwoju estetycznego czy wzmocnienia postaw demokratycznych. Współcześnie kultura staje się narzędziem do rozwiązywania problemów społecznych, czynnikiem wzrostu gospodarczego. Tak daleka instrumentalizacja kultury i sztuki rodzi wiele negatywnych konsekwencji. Clive Gray (2007, s. 212) pisze o swoistym utowarowieniu polityki kulturalnej, od której oczekuje się, by realizowała międzynarodowe wytyczne kosztem krajowej, regionalnej i lokalnej odmienności. Powszechne stawianie na

ujednolicony model sterowania kulturą jest wygodny z punktu widzenia statystyk i porównań, ale może być bardzo mało skuteczny w odniesieniu do potrzeb społeczeństwa. Dlatego też dalsze zmiany w postrzeganiu kultury mogą prowadzić do chęci separowania się od nacisków międzynarodowych i znacznego różnicowania się lokalnych, regionalnych i krajowych systemów polityki w zakresie kultury w Europie.

Współcześnie polityka kulturalna musi poradzić sobie z kilkoma zasadniczymi problemami, by właściwie realizować swoje zadania. Pierwsza kwestia dotyczy ponownego zdefiniowania pojęcia „kultura”, włączającego wszystkie aspekty, które mieszczą się w nim obecnie (wymiar edukacyjny i społeczny, nowe gatunki artystyczne, ciągłe redefiniowanie granic samej sztuki). Kolejne wyzwanie wynika ze zmian w dostępie do kultury. Tak długo, jak był on zapewniany głównie przez instytucje publiczne, mógł być bezpośrednio przez nie regulowany. Pojawienie się internetu, który odgrywa teraz ważną rolę w rozpowszechnianiu dóbr kultury i kształtowaniu społecznego wartościowania przekazów kulturowych znacząco poszerzyło możliwość uczestnictwa w kulturze i istotnie wpłynęło na rozszerzenie pojęć „sztuka”, „dzieło”, „artysta”. Kolejną trudną kwestią jest bardzo szybki rozwój przemysłu kreatywnego i pojawienie się, obok tradycyjnych przemysłów kultury, takich jak rynek wydawniczy, produkcje telewizyjne i filmowe, tych zupełnie nowych: reklamy, mody, oprogramowania, gier komputerowych. Pojęcia „sztuka” i „kultura” są często zastępowane w dyskursach politycznych, szczególnie na szczecblu UE, terminem „kreatywność”. Ta tendencja może z czasem doprowadzić do zastąpienia polityki kulturalnej jakąś inną polityką promującą nowy model kreatywnej gospodarki, której kultura będzie tylko częścią (Dubois, 2013, s. 7–8). Wyzwaniem jest zmieniające się otoczenie sektora kultury, w którego finansowaniu w większym zakresie partycypują podmioty prywatne niż publiczne, a administracja, za sprawą *new public management*, przekształca się w system korporacyjny (Vestheim, 2009, s. 31–53). Angażowanie biznesu do działań w obszarze finansowania kultury jest jednym z priorytetów polityki kulturalnej w wielu krajach europejskich. Poszukiwane są rozwiązania na drodze do wypracowania odpowiedniego systemu ulg podatkowych dla sponsorów i darczyńców. A jednak, według wielu ekspertów, możliwość odliczenia kosztów sponsoringu od podatku nie jest dla biznesu ważną motywacją do współpracy z kulturą. Istnieje więc konieczność rozpoznania rzeczywistych motywacji udziału biznesu w finansowaniu sektora kultury. Wszystkie wymienione kwestie wpływają na wyobrażoną i rzeczywistą autonomię sztuki w warunkach późnej nowoczesności.

Polityka kulturalna w krajach europejskich podlega przeobrażeniom zarówno teoretycznym, jak i aplikacyjnym. Wielu autorów stoi na stanowisku, że dziedzina ta nie doczekała się wystarczającej naukowej i teoretycznej podbudowy, chociaż w jej poszczególnych sferach przeprowadzono wiele empirycznych badań. Niestety są one ograniczone terytorialnie, dotyczą najczęściej wąsko określonej tematyki oraz charakteryzują się instrumentalnością i niedopracowaniem teoretycznym (Raunig, 2009, s. 41). Wnioski z tak prowadzonych analiz nie cechują się dużym potencjałem poznawczym, by nie powiedzieć, że są przewidywalne. Najczęściej bada się jawną politykę kulturalną. Piszemy o niej raporty i dokumenty programowe, które w większości przypadków ukazują pozytywny obraz państwa jako patrona sztuki, regulatora mediów oraz budowniczego europejskiej tożsamości kulturowej. W badaniach za to rzadko pojawiają się analizy niejawnej polityki kulturalnej (narodowa agitacja, redukcjonizm ekonomiczny), które mogłyby być realizowane w paradygmacie krytycznym (McGuigan, 2004, s. 64). Polityka kulturalna zmienia się pod wpływem globalizacji w podobny sposób w wielu krajach (globalizacja kultury i globalizacja polityki kulturalnej). Zmiany te zostały wywołane naciskiem na stosowanie pojęcia „kultura”, a nie tylko „sztuka” (Gray, 2007, s. 203). Tony Bennett (2001b) zwraca jednak uwagę na kwestie różnorodności kulturowej, podejmowane na forum UNESCO, a mało reprezentowane w europejskiej polityce kulturalnej. A przecież w obliczu kryzysu migracyjnego stało się to kluczowym wyzwaniem europejskiej polityki kulturalnej. Według Bennetta polityka kulturalna musi uwzględniać nowo tworzącą się kulturę hybrydową (kultura migrantów połączona z kulturą kraju przyjmującego migrantów), która stanowi dla migrantów pewien rodzaj tożsamości kulturowej. Polityka kulturalna powinna umieć opisać ten szereg praktyk i procesów, które są zgodne z ideą polifonicznej złożoności głosów kulturowych. Zmieniające się kierunki interwencji polityki kulturalnej adresowane są do wszystkich trzech sektorów (a nie tylko do sektora publicznego), kultura staje się znaczącym elementem gospodarki krajowej oraz włączane są w proces jej planowania i realizacji podmioty społeczeństwa obywatelskiego. Ważnym kierunkiem przemian w polityce kulturalnej jest także odchodzenie od niemal monokulturowego modelu wspierania dziedzictwa narodowego i kultury na rzecz sprzyjania rozwojowi różnorodności kulturowej.

Współczesna polityka kulturalna ma wyraźnie neoliberalny charakter. Sponsoring kultury opiera się głównie na korporacjach (w poprzednich latach miało miejsce większe finansowanie z dotacji publicznej), coraz większy nacisk kładziony jest na zarządzanie organizacjami i instytucjami sektora publicznego w sposób, jakby były to prywatne przedsiębiorstwa (nowe zarządzanie publiczne),

nastąpiło także przesunięcie dominującego priorytetu polityki kulturalnej – nie łączy się on już tak mocno z tradycyjnie pojętym obszarem kultury, bo przekierowany został na cele gospodarcze i społeczne (konkurencyjność oparta na kreatywności oraz minimalizacja wykluczenia i ubóstwa) (McGuigan, 2005). Doktryna neoliberalna ma tendencję do wykluczania kultury ze sfery usług publicznych i powierzania jej organizacjom pozarządowym, sponsorom oraz samofinansowaniu się, np. z opłat za prawa autorskie. Jest to korzystne rozwiązanie, ale tylko pozornie, gdyż brak ciągłości w działalności organizacji pozarządowych będzie skutkował brakiem ciągłości działań w sferze kultury. Ponadto organizacje pozarządowe, które będą całkowicie finansowo zależne od władzy, będą także jej podległe programowo, podobnie jak sponsoring. Samofinansowanie wykluczy możliwość realizacji projektów pilotażowych i awangardowych. Współczesna europejska polityka kulturalna, w związku z powszechnym kryzysem finansów publicznych, szuka nowych sposobów prowadzenia swoich działań i interesuje się amerykańskim modelem wspierania sektora kultury.

Wielu autorów podziela więc tezę, że polityka kulturalna jako działanie ideowe traci na znaczeniu, gdyż oddziałuje głównie przez finansowanie kultury. Bywa nawet utożsamiana z publicznym finansowaniem kultury lub z zarządzaniem kulturą. Na takim stanowisku stoją Peter Bendixen, Milena Dragičević-Šešić i Branimir Stojković, a wśród polskich badaczy Dorota Ilczuk. Podążając za myślą Petera Bendixena (2001, s. 44), możemy przyjąć, że prowadząc politykę kulturalną w warunkach demokratycznych, musimy uznać prawo społeczeństwa do konstruowania własnych ścieżek życia kulturalnego, opartych na samodzielnym ich finansowaniu. Publiczne i społeczne finansowanie kultury jest przeciwwagą dla komercji, czyli poddania kultury prawom rynkowym, które odebrałyby sztuce autonomię. Autonomia sztuki oraz konstytucyjne zabezpieczenie wolności artystycznej i dostępności kultury dla społeczeństwa odgrywają tutaj pierwszoplanową rolę. Równie często pojawiają się głosy, że interwencjonizm państwa także może wpływać ograniczająco na pracę artystów (może być postrzegany jako tłumienie sztuki), z drugiej jednak całkowite wycofanie się państwa ze wspierania sztuki może doprowadzić do jej upadku. Państwowe wspieranie kultury, polegające na jej finansowaniu, powinno mieć jednak miejsce dopiero wtedy, gdy wyczerpane zostaną potencjały i możliwości społeczeństwa (rynek, mecenas, wolontariusze) (Bendixen, 2001, s. 82). Publiczne finansowanie kultury i sztuki to kluczowe zagadnienie dla polityki kulturalnej, ale dużym uproszczeniem byłoby sprowadzenie jej tylko do takiego rodzaju oddziaływań, ponieważ wykorzystuje ona znacznie szerszy wachlarz innych instrumentów celem oddziaływania na sferę kultury. Nie można

bowiem zapominać, że kryzys kultury z punktu widzenia demokracji pojawia się wtedy, gdy rynek zastępuje wartości publiczne (Wang, 2017). W tym sensie współczesna polityka kulturalna nie może zostać zredukowana do państwowego patronatu sztuki. Przeciwnie takiej polityce, coraz bardziej zorientowanej na pozapubliczne źródła finansowania, występują ruchy i organizacje społeczeństwa obywatelskiego. Wyrażają swój sprzeciw wobec ograniczania demokracji kulturowej, jak i prób znoszenia odpowiedzialności za sektor kultury przez władze publiczne i opierania rozwoju sektora na nieograniczonym kulturowym kapitalizmie (McGuigan, 2004).

W ostatnich 20 latach do polityki kulturalnej zbliżyła się także ekonomika kultury. Niestety często dziedziny te nie są ze sobą zbieżne. To, co racjonalne z punktu widzenia ekonomiki kultury, często stoi w opozycji do celów polityki kulturalnej. Oddziaływanie obu dziedzin na siebie jest jednak widoczne. Dzięki wykorzystaniu wiedzy z zakresu ekonomiki kultury współczesne tworzenie i realizacja polityki kulturalnej nie musi być działaniem intuicyjnym czy nadmiernie upolitycznionym (Ilczuk, 2012, s. 171). David Throsby (2010), jeden z najbardziej uznanych światowych ekonomistów kultury, twierdzi, że w przeszłości polityka kulturalna rządów na wszystkich szczeblach i w wielu krajach skupiona była na wspieraniu twórczości, a obecnie próbuje się wzmacniać potencjał gospodarczy sektora kultury i sztuki poprzez działania na rzecz rozwoju przemysłu kreatywnego. Jednocześnie należy pamiętać, że instytucje kultury nie są organizacjami komercyjnymi, walczącymi o rentowność na konkurencyjnym rynku, nawet jeśli państwo interesuje się ich wynikami ekonomicznymi, mierzonymi w kategoriach zdolności do zwiększania wpływów, efektywności kosztów czy efektywności rynkowej. Działalność kulturalna nie może być bowiem traktowana jako działalność o charakterze czysto gospodarczym, gdyż produkuje dobra charakteryzujące się subiektywnym i trudno mierzalnym zadowoleniem z ich konsumpcji. Artyści i instytucje sektora kultury konkurują ze sobą nie tylko o ograniczony dochód konsumenta, ale również o jego ograniczony czas wolny. Podstawowym zadaniem instytucji kultury jest jednak organizowanie życia kulturalnego społeczności.

Politykę kulturalną utożsamia się także z zarządzaniem kulturą rozumianym jako budowanie optymalnego modelu organizacyjnego dotyczącego sektora kultury przez określanie celów, priorytetów oraz metod realizowania przyjętych założeń polityki kulturalnej. Tym, co byłoby przydatne dla polityki kulturalnej, jest model zarządzania oparty na czterech poziomach związanych z przejrzystością celów, sprawnym systemem kontroli, systematyczną ofertą szkoleń, które stają się zarazem okazją do gromadzenia informacji (system

swoistego sprzężenia zwrotnego), oraz możliwością wglądu w ocenę realizacji założonych zadań (Hagoort, 1996, s. 148). Europejskie zarządzanie kulturą skierowane jest na przeszłość i teraźniejszość, a podejście dominujące w Stanach Zjednoczonych to nastawienie na przyszłość. Sukces w zarządzaniu amerykańskim to dobry wynik jakiejś instytucji, artysty czy przedsięwzięcia, czyli produkcja. Sukces w zarządzaniu w wydaniu europejskim to realizacja założeń polityki kulturalnej, czyli dobra organizacja administracyjna i odpowiedni podział zadań kierowniczych. Jeszcze inny trend powstaje w obszarze zarządzania w Japonii, gdzie rozwija się zarządzanie jakością.

Europejskie demokracje liberalne zmagają się z nastrojami nacjonalistycznymi, a europejska kultura musi mierzyć się z narastającą biurokratyzacją. Nowe zarządzanie publiczne miało prowadzić do poprawy jakości usług świadczonych przez państwo dzięki uelastycznieniu procedur i odejściu od administrowania opartego na układach politycznych na rzecz modelu menedżerskiego, czyli zarządzania opartego na efektywności (Hesmondhalgh i in., 2015, s. 104). Brytyjskie instytucje kultury zaczynają się buntować przeciwko takiemu podejściu, gdyż zamiast koncentrować się na organizowaniu wystaw i tworzeniu przedstawień, generują tony formularzy mających udowodnić sens swego istnienia. Wydawać by się mogło, że kultura i sztuka są cokolwiek warte tylko w perspektywie szeroko zakrojonych korzyści społecznych i gospodarczych. Brytyjskie ministerstwo kultury (Department of Culture, Media and Sport) przyznaje środki instytucjom kultury na podstawie tzw. *performance contract*, czyli umowy zawierającej cele, jakie organizacja ma osiągnąć. Bardzo często pojawiają się tam kategorie spójności społecznej czy wpływu na rozwój gospodarczy regionu, a nawet przeciwdziałanie przestępczości. Każda umowa wyposażona jest w indywidualnie dobrane wskaźniki efektywności, za pomocą których instytucja raportuje wpływ swej działalności na postępy edukacyjne lub spadek liczby przestępstw wśród swoich odbiorców. Widzimy więc sytuację całkowitego podporządkowania działalności artystycznej wskaźnikom instrumentalnym (Hesmondhalgh i in., 2015, s. 107–108).

Eleonora Belfiore (2009, s. 344–345) charakteryzuje zabieg zwany *bullshitting*, który oznacza zwinne manewrowanie między tym, co jest, a tym, czego nie ma, w taki sposób, aby manewrujący nigdy nie został postawiony w krępującej sytuacji spojrzenia prawdzie w oczy. Zdaniem przywołanej autorki brytyjska polityka kulturalna jest do głębi przesiąknięta *bullshittingiem*. Belfiore wini za taką sytuację zainicjowane przez Partię Pracy debaty o wpływie kultury i sztuki na rozwój społeczny. Badania społecznego oddziaływania sztuki są według tej autorki często nierzetelne, gdyż służą z góry założonej sprawie.

Kultura stymulatorem rozwoju społecznego i gospodarczego

W latach powojennych funkcjonowanie państw Europy Zachodniej opierało się na nadzorze aparatu rządowego nad mechanizmami kapitalistycznymi. Zadaniem polityki kulturalnej było „naznaczenie” społeczeństwa kulturą (demokratyzacja kultury) i wzmocnienie narodowej tożsamości. Lata siedemdziesiąte XX wieku spowodowały zerwanie z paradygmatem wzmacniania państw narodowych i rozpoczął się etap testowania koncepcji emancypacyjnych: „kultura dla wszystkich” i „kultura od wszystkich”, które to hasła miały wyprowadzić sztukę na ulice i pobudzić ją ponownie do życia. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych emancypacyjne koncepcje polityki kulturalnej z lat siedemdziesiątych straciły swoją moc i przekształciły się w nowy paradygmat kreatywności i produktywności sektora kultury (Raunig, 2009, s. 42–43). Kultura zaczęła być traktowana jako bardzo istotny czynnik rozwoju ekonomicznego na równi z pracą, kapitałem i technologiami. Ostatnie 10 lat przyniosło bardzo silne poszukiwanie opłacalności sektora kultury, głównie w krajach Europy Zachodniej. Eksperci ścigają się wręcz w udowadnianiu produktywności i opłacalności tej sfery (gospodarka oparta na kreatywności, inżynieria społeczna). Chris Barker (2005, s. 415) pisze o ekonomii kulturowej, która łączy się z marką miasta, przemysłami kultury oraz traktowaniem kultury jako aspektu dostarczającego atrakcyjnej przestrzeni zwiększającej konsumpcję.

Sektor kultury stwarza miejsca pracy, jest jednym z elementów bazy rozwoju ekonomicznego miast i regionów, pełni ważne funkcje egzogeniczne, wpływa na atrakcyjność określonych lokalizacji. Działania w sferze kultury przynoszą także pozytywne efekty zewnętrzne w postaci rozwoju sektorów komplementarnych (*Analiza potrzeb...*, 2009, s. 15–16). Także unijna retoryka socjalna, stawiająca na spójność społeczną i zrównoważony rozwój, zaczyna zmieniać swoje widzenie kultury, w centrum stawiając wzrost ekonomiczny i rozwój rynków pracy. Kultura zaczyna być traktowana jako katalizator rozwoju gospodarczego, który wpływa na atrakcyjność osiedleńczą i lokalizacyjną regionów dla mieszkańców i inwestorów, determinuje rozwój turystyki, tworzy rynek pracy, kreuje przemysły kulturowe, wzbudza procesy gospodarcze współokreślane rozwojem infrastruktury społecznej, współokreśla funkcje metropolitarne miast, sprzyja alokacji zasobów ludzkich w sektorach rozwojowych (*Narodowa Strategia Rozwoju Kultury 2004–2013*).

Pozytywne aspekty rozwojowe turystyki to zjawisko zauważalne już w osiemnastowiecznym ruchu uzdrowiskowym oraz muzealnym i wystawowym boomer drugiej połowy XIX wieku (Bennett, 2001b, s. 16–18). Turystyka kulturowa

to 70% ruchu turystycznego na świecie, gdyż współczesny turysta nie przyjeżdża już do atrakcji „statycznych”: zabytków i pięknej przyrody, bo to ogląda się w telewizji. Przyjeżdżamy, raczej przyciągani możliwością żywego uczestnictwa w wydarzeniach. Nie tyle Piazza di San Marco, ile karnawał w Wenecji; nie tyle poznański Stary Rynek, ile festiwal Malta. Jeżeli stawia się obecnie na wydarzenia i żywe uczestnictwo, to nie znaczy, że spektakularne obiekty nie mają już żadnej siły przyciągania. Mają ją, pod warunkiem że – po pierwsze – żyją i przyciągają nie tylko formą, ale i eventem, a po drugie – że są to obiekty naprawdę spektakularne, rozpoznawalne w skali kraju, kontynentu czy nawet świata.

Generowanie przez kulturę wartości dodatkowej ukazywane jest poprzez pryzmat rozwoju sektora kreatywnego (koncepcja Richarda Floridy), uznanego za jedną z najważniejszych sił napędzających rozwój gospodarczy współczesnego świata. Wielowymiarowe ujęcie kreatywności definiuje ją jako „multidyscyplinarny sposób myślenia łączący pierwiastek «kreatywności artystycznej», «innowacyjności gospodarczej» oraz «innowacyjności technologicznej»” (Kern, 2011, s. 66). Na konferencji UNESCO w Montrealu w 1982 roku przemysł kreatywny zdefiniowano jako działalność w zakresie produkcji, reprodukcji, magazynowania i dystrybucji na dużą skalę dóbr i usług kultury. Współcześnie można tę definicję rozszerzyć, podkreślając, że jest to „zorientowana rynkowo działalność tych instytucji, które zajmują się produkcją oraz dystrybucją dóbr i usług kultury, czyli takich, których wartość płynie z ich funkcji jako nośników znaczeń przez obrazy, symbole, znaki i dźwięki” (*Analiza potrzeb...*, 2009, s. 9–11). Przemysł kreatywny może być tworzony zarówno przez sektor prywatny, organizacje non-profit, jak i instytucje publiczne. Szczególnie nośna stała się brytyjska wizja rozwoju kreatywnego, która stanowi połączenie idei konkurencyjności z hasłami społecznej sprawiedliwości, a głównymi jej narzędziami mają być rozwój przemysłów kreatywnych oraz programy rewitalizacji miast poprzemysłowych przez tworzenie na ich terenie kreatywnych dzielnic (Skórzyńska, 2011, s. 150–151).

„Kreatywność” miała stać się podstawą „nowej ekonomii”, wypierającej przemysł ciężki i produkcję towarów. Pojęcia te wkroczyły do dokumentów UE pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku, ale do tego czasu nie podjęto próby ich dookreślenia. Nie ukształtowała się także wspólna wizja unijnej polityki w tym zakresie, chociaż w okresie największego zainteresowania przemysłami kreatywnymi pojawiały się głosy o redefiniowaniu polityki kulturalnej w kierunku polityki kreatywności. Także wielokulturowość i kosmopolityzm mogą być kluczowymi składnikami kreatywności opartej na różnorodności, ale prowadzić także do rosnącej segregacji społecznej i polaryzacji. Dzieje się to

dzięki promowaniu rozwoju opartego na kulturze, rozpatrywanego przez pryzmat osiągnięć klastrow kulturowych, które służą głównie wzmacnianiu turystyki, oraz sukcesów dzielnic kulturalnych jako miejsc, gdzie kulturowe zasoby wewnętrzne i zewnętrzne służą budowaniu lokalnych strategii rozwoju (Sacco, Blessi, Nuccio, 2009, s. 46). Wiele krajów w różnych częściach świata podejmuje działania mające na celu wsparcie rozwoju i wzrost ich sektorów kreatywnych. Opracowywane są w tym celu nowe zasady międzynarodowe, które mają stać na straży równowagi w przepływie towarów i usług kulturalnych (szczególnie w wersji cyfrowej). Międzynarodowa polityka kulturalna zachęca do mobilności artystów i innych profesjonalistów zajmujących się kulturą, zwłaszcza z krajów rozwijających się. W tym kontekście kultura postrzegana jest jako cenne źródło kreatywności, które powinno być wszechstronnie wspierane.

Na bazie kreatywności mówi się o zrównoważonym rozwoju miast. Zależność kultury, dziedzictwa, wzrostu gospodarczego i polityki jest oczywista. „W obecnych czasach nie istnieje już wzrost gospodarczy bez kultury, a troska o dziedzictwo wymaga decyzji politycznych. Kultura i dziedzictwo stymulują wzrost gospodarczy, gospodarka wpływa na budżet kultury i dziedzictwa” (Gierat-Bieroń, 2012b, s. 156). W dużej mierze leży to w gestii polityków lokalnych, którzy chcąc dziś kreować nowoczesne miasto, muszą posiadać koncepcję rozwoju kultury na jego obszarze, zasadzającą się na przeszłości i teraźniejszości. Trudno jednocześnie tworzyć wizję rozwoju kultury jako odrębnego obszaru, gdyż podlega on nieustannym wpływom innych dziedzin życia. Kultura umacnia wizerunek miasta, podnosi jego rozpoznawalność i prestiż, co zwiększa ruch turystyczny. W promocji poprzez kulturę odnajdujemy dwa podejścia. W pierwszym pokazuje się region, miasto, miejsce, a następnie mówi się o wydarzeniach. W podejściu drugim wychodzi się od oferty, imprezy, wydarzenia, licząc, że zainteresowani jakoś do nas trafią. Lokalna polityka kulturalna może wpisywać się w budowanie koncepcji rozwoju swojego obszaru. Szczególnie jest to widoczne w rozwoju miast, który często wiąże się z zinstytucjonalizowaną zdolnością wykorzystania jego zasobów. Te zasoby można przypisać do przestrzeni, dziedzictwa oraz potencjału twórczego jego mieszkańców (Hausner, 2016, s. 111–119). Opierając się na tych filarach, kulturę można uczynić kluczowym wymiarem i mechanizmem rozwoju miasta. Celem nie jest tylko sam rozkwit sektorowej aktywności kulturalnej, ale także jej przenikanie do wszelkich innych form aktywności miejskiej.

Jak wykazują bardzo liczne badania nad rozwojem miast w różnych krajach, ani infrastruktura, ani zasoby siły roboczej nie są już dziś wystarczającym czynnikiem rozwoju. Widzimy upadek miast przemysłowych. Liderami rozwoju stają

się zupełnie inne ośrodki, często niekojarzone z etosem pracowitości. Sformułowana przez Richarda Floridę (2010) teoria kapitału kreatywnego mówi, że tempo rozwoju miast jest proporcjonalne do posiadanego przez nie kapitału kreatywnego, na który składają się trzy czynniki: technologia, talent i tolerancja. Wskaźnikiem kreatywnego potencjału technologicznego będzie liczba wniosków patentowych zgłaszanych na danym terenie. Wskaźnikiem kreatywnego potencjału talentu będzie odsetek zatrudnionych na stanowiskach twórczych: artystów, aktorów, muzyków, ale także konsultantów, naukowców, designerów i innych zawodów kreatywnych. Wreszcie wskaźnikiem kreatywnego potencjału tolerancji danej społeczności będzie jej otwartość na wielobarwność i różnorodność społeczną. Im większa różnorodność dostępnych szans, tym większa wielobarwność w społeczności. A w wielobarwnym środowisku łatwiej powstają wielobarwne idee, rozwiązania i pomysły; różnorodność sprzyja więc kreatywności i *vice versa*: kreatywność owocuje różnorodnością. Środowisko przesiąknięte niewidzialną twórczą atmosferą można nazwać *creative milieu* (twórcze otoczenie/atmosfera) – które to określenie wprowadził do literatury przedmiotu Charles Landry (Kłosowski, 2009, s. 22–23). Twórcza atmosfera nie tworzy się jednak w próżni. Wymaga twardej infrastruktury i konkretnych działań ściągających do danego ośrodka czynniki kreatywności, a przede wszystkim kreatywnych ludzi. Władza dbająca o perspektywę rozwoju swego miasta musi inwestować w teatry, galerie, sale koncertowe, musi sponsorować festiwale, spektakle i koncerty.

Myślenie w takich kategoriach – „kultura na usługach rozwoju społecznego” – rozpoczęło się w latach dziewięćdziesiątych w Wielkiej Brytanii za sprawą polityki inkluzji Partii Pracy. Chodziło o usprawiedliwienie publicznego finansowania sztuki (co sztuka może uczynić dla społeczeństwa?) poprzez przywoływanie wskaźników z zakresu wzrostu zatrudnienia, minimalizacji przestępczości i wspierania ludzkich ambicji (Bishop, 2015, s. 36–37). Dyskurs społecznej inkluzji Partii Pracy opierał się na podkreślaniu pozytywnego wpływu partycypacji kulturalnej na rozwój społeczeństwa. Coraz częściej zaczęły funkcjonować w obiegu politycznym argumenty instrumentalizujące kulturę, sprowadzające ją do narzędzia w rozwoju gospodarczym i społecznym. Pojawiło się nawet pojęcie wartości publicznej, która była odnoszona do sztuki (Crossick, Kaszyńska, 2016, s. 19). Kładzie na to także nacisk unijna retoryka socjalna ukazująca kulturę jako skuteczne narzędzie prowadzące do osiągnięcia spójności społecznej, przekazywania wartości, edukowania, osiągnięcia równowagi między tradycją a innowacją.

Znaczenie kultury dla rozwoju społecznego wynika z następujących szczegółowych przesłanek: uczestnictwo w kulturze oznacza wszechstronną edukację,

zmienia sposób myślenia, służy nabywaniu nowych kompetencji, chociażby dzięki edukacji artystycznej. Kultura sprzyja spójności społecznej i tworzeniu kapitału społecznego, pomaga integrować różne grupy społeczne, mobilizować je do działania na rzecz dobra wspólnego, włączać do publicznego życia grupy zmarginalizowane. Uczestnictwo w kulturze wzmacnia tożsamość (lokalną, regionalną i ponadnarodową) i poczucie przynależności do określonej wspólnoty lub kręgu wartości. Dostęp do kultury sprzyja kształtowaniu świadomości obywatelskiej i kompetencji niezbędnych do uczestnictwa w życiu publicznym. Kultura sprzyja dialogowi społecznemu, kształtuje postawy sprzyjające tolerancji, pielęgnuje wartości społeczeństwa obywatelskiego (*Analiza potrzeb...*, 2009, s. 15–16). Podczas Europejskiego Kongresu Kultury w 2011 roku także bardzo mocno wybrzmiał wątek znaczenia kultury dla zmiany społecznej. Istnieje silna korelacja pomiędzy uczestnictwem w kulturze a szerszym uczestnictwem w życiu społecznym (*Measuring cultural...*, 2012, s. 10). Uczestnictwo w jednej dziedzinie sprzyja aktywności w innych obszarach, co przekłada się na szerszy zakres zaangażowania obywatelskiego.

To „społeczne” zorientowanie polityki kulturalnej, ze wszech miar pozytywne (przy zmniejszaniu nakładów na edukację i pomoc społeczną), może nieść za sobą bardzo negatywne skutki. Braki edukacyjne czy socjalne nie mogą być zastąpione ofertą kulturalną. Traktowanie kultury w kategoriach gospodarczych prowadzi do zamiany demokracji kulturalnej w przemysł kultury (Szreder, 2010, s. 32–34), co zaciera różnicę pomiędzy tymi dziedzinami kultury, które mogą być przemysłami, a tymi, które są dziedzinami „nieprzemysłowymi”. We współczesnej polityce kulturalnej, zwłaszcza tej na poziomie lokalnym, bierze górę logika zysku w miejsce wspierania autentycznej twórczości, w której uczestnictwo staje się dobrem elitarnym¹⁰. Od branży kreatywnych oczekuje się dużych i szybkich zysków, zapominając, że dziedzina ta pozostawiona bez permanentnego napływu nowych pracowników ulega bardzo szybkiemu wypaleniu.

Rozwój społeczny jest znaczącym komponentem rozwoju lokalnego, który może być rozumiany jako stwarzanie szansy na indywidualny rozwój jak największej liczbie jego mieszkańców. Suma dostępnych poszczególnym mieszkańcom szans indywidualnego rozwoju, suma indywidualnych możliwości zaspokojenia kolejnych potrzeb, a ostatecznie możliwości spełnienia swego osobistego potencjału przez każdego człowieka to jego mierniki (Kłosowski,

¹⁰ Kuba Szreder pisze: „presja przemysłów kultury na osiągnięcie bezpośrednich, przeliczalnych rezultatów podważa autonomię producentów kultury, podobnie jak presja przemysłu ogranicza niezależność naukowców” (Szreder, 2010, s. 40).

2009, s. 20). Rozwój pojmować można także jako poszerzanie pola wolności, z której korzystają ludzie. Jednym z takich obszarów jest prawo mieszkańców do faktycznego, żywego uczestnictwa w kulturze, czyli uczestnictwa czynnego, któremu sprzyjają:

- dostęp do instytucji kultury; nie tylko ich istnienie, ale oferta, sposób działania, dostępność;
- obecność w lokalnym życiu społecznym spektakularnych wydarzeń kulturalnych o charakterze corocznych „świąt kultury”, zarówno wysokiej, jak i popularnej;
- funkcjonowanie amatorskiego ruchu artystycznego i amatorskiej twórczości: formy zrzeszania się, tradycje, sukcesy, krąg odbiorców, skala zjawiska, instytucje wspierające taką aktywność;
- styk kultury i rozrywki: kluby muzyczne, formy rozrywki połączonej z wykonawstwem artystycznym;
- aktywność kulturalna poza oficjalnymi instytucjami i finansowaniem publicznym: twórczość w środowiskach młodzieżowych, alternatywnych;
- nastawienie społeczne wobec kultury i uczestnictwa w niej: poziom zainteresowania, rodzaj i poziom odbioru, nastawienie społeczne do środowiska artystycznego (Kłosowski 2009, s. 25).

Kultura współcześnie powinna promować myślenie krytyczne i wartości obywatelskie, a politykę kulturalną winno się włączyć w debatę publiczną dotyczącą wartości, bowiem w świecie erozji ogólnie przyjętych standardów wartościowanie kultury i sztuki staje się bardzo trudne (McGuigan, 1996). Polityka kulturalna nie pozostaje także w izolacji od szerszych ekonomicznych i politycznych determinacji działających na kulturę, co jeszcze mocniej komplikuje jej cele i funkcje. Priorytetem mocno akcentowanym przez Organizację Narodów Zjednoczonych jest rozwój zrównoważony, którego realizacja ma opierać się także na kulturze. Polityka kulturalna może wspierać zachowanie tradycyjnych praktyk kulturowych oraz praw kulturowych mniejszości, może wprowadzić ekologiczne standardy do działalności swoich agend i wydarzeń, może zwiększać społeczną świadomość istotności zrównoważonego rozwoju przez zaangażowanie w tę tematykę działań artystycznych oraz promować „ekologiczne obywatelstwo” (Duxbury, Kangas, De Beukelaer, 2017, s. 220–225). Takie zadania polityki kulturalnej wzmacniają jej ogólnoswiatowe znaczenie i powinny być promowane przez międzynarodowe organizacje. Polityka kulturalna sprzyjająca globalnemu rozwojowi zrównoważonemu podnosi rangę

i znaczenie samej kultury. ONZ podejmuje także działania na rzecz realizacji założeń międzynarodowej konwencji dotyczącej ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego na świecie *Protecting and promoting the diversity of cultural expressions*, która została przyjęta na Konferencji Generalnej Organizacji Narodów Zjednoczonych do spraw Oświaty, Nauki i Kultury w Paryżu w 2005 roku. Skupiono się w niej na czterech obszarach: wspieranie zrównoważonych systemów zarządzania kulturą, zrównoważony przepływ dóbr i usług kulturalnych, w tym mobilność artystów, poziom integracji kultury z innymi sferami zrównoważonego rozwoju oraz działania na rzecz promowania praw człowieka i podstawowych wolności. Najwięcej uwagi poświęcono jednak nowym czynnikom ograniczającym i generującym zarazem różnorodność form wyrazu kulturowego, jakimi są media i technologie cyfrowe. Rekomendacje konwencji odnoszą się także do budowania lub wzmacniania systemu współzarządzania sektorem kultury, w którym byłby możliwy udział wszystkich zainteresowanych podmiotów społeczeństwa obywatelskiego.

W Polsce podstawowymi wyzwaniem w zakresie wzmacniania możliwości rozwojowych sektora kultury są w ujęciu Jerzego Hausnera (2012): wzmocnienie potencjału kreatywnego jako warunek zapewnienia innowacyjności i trwałej konkurencyjności gospodarki; rozbudzenie zdolności wykorzystania i (re)interpretacji dziedzictwa kulturowego jako podstawy komunikowania się, kreatywności i kooperacji; dokonanie głębokich zmian w systemie edukacji pod kątem rozwijania edukacji dla kreatywności, edukacji kulturowej, edukacji medialnej oraz edukacji obywatelskiej; wykształcenie nowego ładu w obszarze komunikacji społecznej zapewniającego powszechny dostęp do dziedzictwa kulturowego, wiedzy i informacji; a także kształtowanie przestrzeni publicznej generującej aktywność obywatelską i twórczą.

Czynniki skutecznej transformacji polskiej polityki kulturalnej

W czasach „nacisku na użyteczność i krótkoterminową opłacalność, niechęci do eksperymentu, biurokratyzacji i ograniczaniu wolności, zwrotu ku odgórnym i autorytarnym metodom kontroli, uprzywilejowania większych i silniejszych graczy, monopolizacji, oligarchizacji i urynkowienia kultury” (Szreder, 2009, s. 8) zadawanie pytania o kierunki rozwoju polityki kulturalnej w kraju postkomunistycznym nie jest łatwe. Przemiany w polskiej polityce kulturalnej po 1989 roku naznaczone były wieloma trudnościami. Kształtowane były w dużej mierze kryzysem ekonomicznym i trwającym dziesiątki lat niedofinansowaniem sektora kultury oraz nacechowane instytucjonalnymi i strukturalnymi

zaszłością z poprzedniego systemu ustrojowego. Zasadnicze przeobrażenia utrudniały częste zmiany na stanowisku ministra do spraw kultury, a co za tym idzie – pojawiało się wiele spektakularnie błędnych przekształceń w charakteryzowanym sektorze (obok oczywiście wielu spektakularnie celnych rozwiązań). Były to główne powody braku skutecznej transformacji polskiej polityki kulturalnej w ostatnich 20 latach.

Przywoływany już David Stark (1992) w rozważaniach na temat reform transformacyjnych, jakie miały (i z pewnością nadal mają) miejsce w krajach postkomunistycznych, zauważa pewien stopień nieprzewidywalności w aspekcie odporności na zmiany i za niezwykle użyteczną eksplanacyjnie uważa koncepcję zależności od ścieżki. Szczególnie akcentuje także znaczenie „spadku” instytucjonalnego po poprzednim systemie, który – pozostawiony w mało zmienionym wydaniu – doprowadził wiele krajów do zmian pozornych i powierzchownych w określonych obszarach życia społecznego. Podkreśla, że zmiany instytucjonalne na ogół przybierają formę rekombinacji, przegrupowania lub permutacji starych elementów, co nie powoduje w nich zasadniczych przeobrażeń, lecz jedynie lekki retusz wcześniejszych sposobów działania. Taki rodzaj przemian instytucjonalnych przypomina, jak to określa Stark, bardziej *bricolage* niż celowe i zaplanowane zmiany. Stan taki znacznie ogranicza możliwości transformacyjne danej dziedziny i powoduje zablokowanie wielu trajektorii rozwojowych, wprowadzając jednocześnie dane zjawiska na ścieżki ograniczające. Analiza ścieżki rozwojowej animacji społeczno-kulturalnej w Polsce wypełnia wiele zidentyfikowanych przez Davida Starka zależności, w tym silne uwarunkowania instytucjonalne. Okazuje się, że szanse zmiany systemowej w dużej mierze uzależnione są od zastanego w początkowej fazie procesów transformacyjnych potencjału ludzkiego i instytucjonalnego (Solarczyk-Ambrozik, 2004, s. 111).

Potwierdzają taką sytuację słowa Jerzego Hausnera, który przywołując sytuację próby wprowadzenia kompleksowej reformy sektora kultury z 2009 roku, przypomniał, że projekt reformy został bardzo szybko skrytykowany z wielu różnych pozycji. Wywołał jednak publiczną debatę dotyczącą scenariuszów przyszłości polskiej polityki.

Debata jednak w dużej mierze obracała się dookoła rutynowej obrony autonomii sztuki, połączonej z poklepaniem po głowach organizacji pozarządowych, przyznaniem, że mamy do czynienia z przerostem biurokracji, wzywaniem do obniżenia podatków na obrót dziełami sztuki, mówieniem o konieczności zachowania stref przeznaczonych do eksperymentu czy też wskazywaniem na niezrozumienie przez

twórców reformy specyfiki pola kultury, godność intelektualisty i konieczność utrzymania artystycznej elitarności. Niektórzy z polemistów ubolewali, że w Polsce niemożliwe jest związanie kultury z wolą prywatnych sponsorów, jak ma to miejsce w Stanach Zjednoczonych, w których 200 lat nierówności społecznych połączonych z tradycją sponsoringu pozwala sensownie finansować kulturę (Szreder, 2009, s. 12).

Rzadko pojawiały się głosy nawołujące do radykalnych zmian w sektorze kultury, a w kwestiach takich jak demokracja, partycypacja czy dostępność w tworzeniu i dystrybuowaniu kultury głosy były nader sporadyczne. Stanowi to kolejne potwierdzenie powierzchowności dokonywanych zmian.

Dla wszystkich krajów postkomunistycznych pozostałość po poprzednim systemie jest wyzwaniem w wielu obszarach polityki publicznej. Założeniami polityki kulturalnej krajów komunistycznych, poza działalnością propagandową, było wspieranie kultury artystycznej (tradycyjne rozumianej), sztuki ludowej i amatorskiego ruchu artystycznego. Okazuje się, że spuścizna ta nadal silnie oddziałuje na kierunki polityki w zakresie kultury, nawet w nowych warunkach ustrojowych (Rindzevičiūtė, 2012). Państwa postkomunistyczne muszą dzisiaj mierzyć się z licznymi wyzwaniami w kształtowaniu nowej wizji polityki kulturalnej, która:

- przekształci normatywny jej charakter w politykę twórczą;
- sprowadzi państwo do roli regulatora stojącego na straży „umożliwiania”;
- stworzy płaszczyznę współpracy międzysektorowej (partnerstwo publiczno-prywatno-pozarządowe);
- wzmocni współpracę między kulturą a edukacją, mediami, ekonomią, polityką, gdyż dziś kultura już nie istnieje jako byt samodzielny;
- wzmocni sektor obywatelski dla rozwoju kultury;
- zniesie granice we współpracy międzynarodowej (Suteu, 2005, s. 25–27).

Nie jest jednak łatwo sprostać wymienionym wyzwaniom. W Polsce podejmuje się działania we wszystkich wskazanych zakresach, ale ich efektywność może być określana jako mało satysfakcjonująca. Przykładowo: znacznie łatwiej wprowadza się innowacyjne działania w zakresie współpracy międzynarodowej, a znacznie trudniej tworzy się przestrzeń współdziałania międzysektorowego. Wyraźnie rysuje się w takim oglądzie system wewnętrznych strukturalnych i instytucjonalnych zależności i barier. Stwarza to nieodparte wrażenie uwiłkła w ścieżce rozwojowej, która ukonstytuowana jest na bazie doświadczeń pierwszego okresu transformacji ustrojowej. Proces ten obrazuje diagram 2.

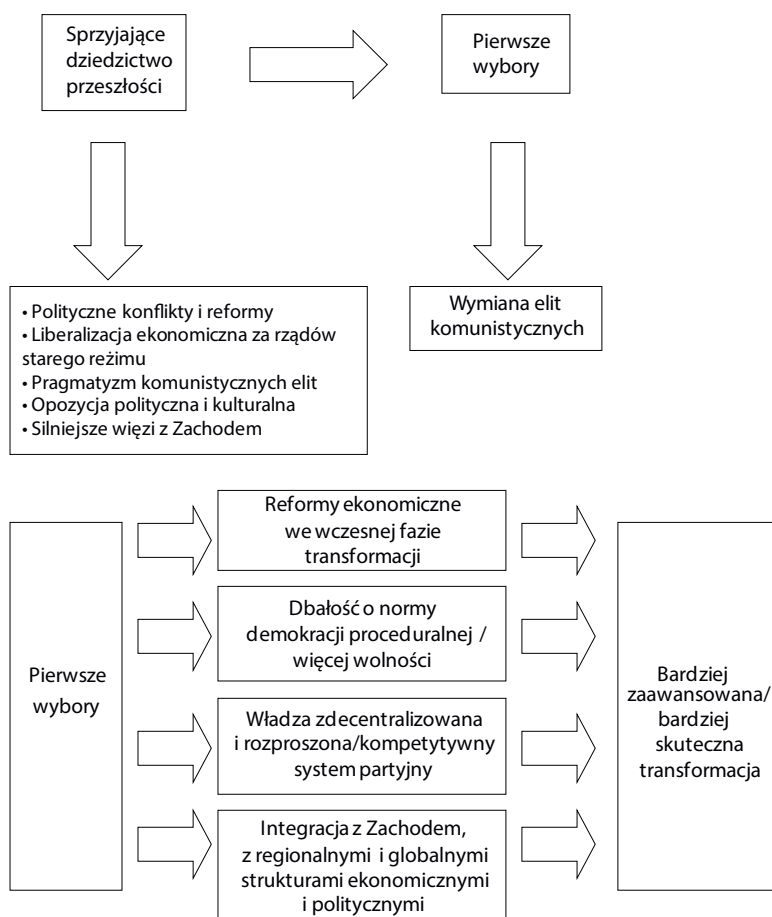


Diagram 2. Model skutecznej transformacji polityki kulturalnej w Polsce

Źródło: G. Ekiert, *Prawidłowości transformacji w Europie Wschodniej*,

„Studia Socjologiczne” 2011, nr 1 (200), s. 522.

Diagram ukazuje system zależności pomiędzy pierwszymi wyborami, co jest zasadnicze dla koncepcji *path dependence*, a ich skutkami. Wykazano w nim również, jak wiele czynników pośredniczących może prowadzić jednak do udanej transformacji, którą jest uwolnienie się ze ścieżki rozwojowej. Przemiany w polskiej polityce kulturalnej osadzone były na procesach strategicznych, których odzwierciedleniem były ustawy i rozporządzenia przekształcające sektor kultury; na procesach operacyjnych, do których zaliczyć możemy diagnozy stanu kultury, programy ministerialne; oraz na procesach uczenia, które wyrażały się w ewaluacjach, raportach ekspertów, refleksjach zespołowych i akumulacji

wiedzy (Olejniczak, 2013). Przebiegały w odniesieniu do kontekstu wewnętrznego (tradycje działalności instytucji kultury, niechęć do zmiany, obowiązujący paradygmat sprzeczny z założeniami animacji społeczno-kulturalnej, kryzys ekonomiczny i niskie wydatki na kulturę, powolna zmiana w instytucjach kultury) oraz zewnętrznego (środki unijne na kulturę, zasady konkursowe finansowania przedsięwzięć kulturalnych, doświadczenia zagraniczne i próba ich adaptacji do polskich realiów).

Wiele z tych czynników znacznie utrudniało przekształcenia i stanowiło swoiste czynniki oporu rozmieszczone w otoczeniu procesów transformacyjnych. Przyczyny oporu mogą być zróżnicowane, jednak można dokonać ich typologizacji ze względu na miejsce pochodzenia. Małgorzata Czerska (2002) wyróżniła: źródła tkwiące w osobowości jednostek (lęk przed nieznanym), źródła tkwiące w oddziaływaniu grupy społecznej (nacisk formalnej bądź nieformalnej grupy współpracowników, potencjalna sprzeczność zmian z obowiązującymi kulturowymi wartościami i normami postępowania), źródła tkwiące w samej zmianie (obawy przed obniżeniem dotychczasowego poziomu zaspokojenia potrzeb, utratą pracy, obniżeniem prestiżu, wzrostem zakresu zadań i odpowiedzialności) oraz źródła tkwiące w organizacji procesu zmian (rozbieżność w ocenie sytuacji i wynikający stąd brak świadomości potrzeby zmiany, zaskakiwanie ludzi zmianą czy negatywne doświadczenia z dotychczasowych zmian). Wszystkie wymienione czynniki stanowią bardzo poważne ograniczenie wdrażanych przekształceń, bez względu na sektor i dziedzinę.

Skuteczna transformacja polskiej polityki kulturalnej, zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym, to konieczność odpowiedzi na wiele pytań. Z jednej strony ważne jest dookreślenie rozumienia pojęciowego tej kategorii, jej przedmiotu i obszarów interwencji. Z drugiej zaś niezbędne wydaje się sprecyzowanie sposobu/modelu jej uprawiania. Budowanie nowej polityki kulturalnej mogłoby być oparte na: elastyczności, prymacie kryteriów jakościowych nad ilościowymi, kierowaniu wsparcia w stronę wydarzeń i działań, a nie instytucji, wspieraniu aktywności, a nie konsumpcjonizmu (Czarnecki i in., 2012, s. 15). Uczynienie z polityki kulturalnej efektywnego narzędzia wzmacniającego społeczności lokalne byłoby stanem idealnym. Efektywna polityka kulturalna, szczególnie na poziomie lokalnym, to także strategiczne wybory priorytetów i selektywne wsparcie różnych przejawów aktywności kulturalnej. Istotne jest, aby selekcja ta była jasno zdefiniowana i precyzyjnie uzasadniona. Taka polityka kulturalna wymaga nowych form zarządzania kulturą, z naciskiem na debatę, partycypację, współodpowiedzialność, animowanie czy też negocjacje decyzji. Niezwykle ważne stają się działania na rzecz

uwalniania oddolnej aktywności społecznej i kulturalnej, co stanowi istotną wartość społeczną.

Poważne zmiany systemowe w kulturze są bardzo trudne i paradoksalnie napotykają największy opór środowisk, które mogłyby dzięki tym zmianom najlepiej skorzystać. Dlatego też, by nie rodzić coraz większego sprzeciwu środowisk związanych zawodowo z sektorem kultury, projektowane zmiany powinny być wprowadzane w taki sposób, by prawo przewidywało dużą różnorodność możliwości instytucjonalnej i pozainstytucjonalnej działalności kulturalnej.

2. Przemiany w kulturze stymulatorami rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce

Uspołecznianie kultury przestrzenią rozwoju animacji¹¹

„Demokracja w kulturze” czy „demokracja kulturalna” nie jest pojęciem nowym. Ukształtowało się ono na zachodzie Europy w okresie tzw. *welfare state* (okres pomiędzy latami pięćdziesiątymi a osiemdziesiątymi XX wieku) i łączone było z koncepcją budowania kapitału społecznego. Demokracja jako wartość zasadnicza w kulturze pojawia się debatach dotyczących polityki kulturalnej i w badaniach nad polityką kulturalną bardzo rzadko. W polityce kulturalnej rozumienie słowa „demokracja” zazwyczaj oznacza, że ludzie powinni mieć prawo doświadczania tego, co instytucje kultury określają sztuką wartościową.

W demokracjach krajów Europy Zachodniej polityka kulturalna, jak każda inna polityka, jest wynikiem negocjacji między zainteresowanymi podmiotami. Tego rodzaju negocjacje mogą odbywać się w sferze publicznej, jeśli ta dobrze funkcjonuje. Niestety również w tych krajach sfera publiczna staje się coraz słabsza, a w negocjacjach dotyczących kierunków różnych polityk sektorowych (w tym polityki kulturalnej) biorą udział głównie osoby zainteresowane dziedziną. W przypadku polityki kulturalnej są to najczęściej obywatele należący do elity społecznej, kulturalnej i politycznej, dobrze wykształceni, w średnim wieku, mieszkający w miastach, w przeważającej większości kobiety. Przedstawiciele innych warstw społecznych czy mniejszości etnicznych i kulturowych są reprezentowani w bardzo małym zakresie (Vestheim, 2012b, s. 536–541).

¹¹ Treść podrozdziału została w części wykorzystana w artykule pt. *Demokracja w kulturze przestrzeni rozwoju animacji*, który zostanie opublikowany w „Dyskursach Młodych Andragogów” 2018, nr 19.

Sytuacja taka budzi uzasadnione obawy związane z reprodukowaniem poprzez kulturę nierówności społecznych.

Demokracja jako koncepcja polityki kulturalnej sprowadza się do stwierdzenia, że jako obywatele musimy pozwolić instytucjom na produkcję dobrej sztuki, niezależnie od naszych preferencji. Uwidacznia to brak pogłębionych analiz wśród instytucji, artystów i społeczeństwa dotyczących ich ról w demokratycznie kreowanej polityce kulturalnej (Blomgren, 2012, s. 524–527). Celem demokracji kulturalnej jest wówczas partycypacyjne podejście do tworzenia polityki kulturalnej. Chodzi o przesunięcie decyzyjności z góry na dół, od polityki centralnej do polityki oddolnej. Z tej perspektywy odpowiedzialność władz polega na zapewnieniu równych szans wszystkim obywatelom, by mogli być aktywni kulturowo. Demokracja kulturalna zapewnia silniejszą legitymizację zasady subsydowania ze strony państwa działalności kulturalnej, jeśli jest ona definiowana jako proces, którego wszyscy jesteśmy uczestnikami (Mulcahy, 2006a, s. 324–325).

Budowanie demokracji w kulturze oparte jest na rozwijaniu partycypacji społecznej w tej przestrzeni. Partycypację warunkuje wiele kwestii, np. poziom zaufania do instytucji życia publicznego, zakres interwencji państwa, poczucie wolności „do” uczestnictwa we wspólnocie, poczucie wolności „od” zewnętrznego przymusu uczestnictwa, wartości uznawane w danej społeczności, więzi między uczestnikami wspólnoty. Większość krajów postkomunistycznych boryka się z nieufnością społeczną wobec władz i niechęcią do społecznego zaangażowania. Remedium na taką sytuację ma być wspieranie rozwoju partycypacji społecznej we wszystkich dziedzinach życia publicznego. Partycypacja obywatelska może być rozumiana jako redystrybucja władzy, która pozwala na włączenie w procesy decyzyjne dotyczące spraw politycznych i gospodarczych, wszystkich obywateli.

Pojęcie partycypacji nie jest więc łatwe do zdefiniowania, w związku z tym możemy posłużyć się tzw. drabiną partycypacji, która umożliwia określenie, jakie działania są partycypacją rzeczywistą, a jakie partycypacją pozorną (Arnstein, 2012, s. 13–17). Jak większość typologii, i ta jest dużym uproszczeniem, ale daje możliwość wglądu w różnice w relacjach pomiędzy obywatelami a władzą. Na najniższym poziomie wymieniana jest manipulacja i terapia. Są to szczeble określane mianem „niepartycypacji”, na których władza nie podejmuje żadnych działań na rzecz włączania obywateli w procesy decyzyjne, a wręcz przeciwnie – stara się sterować społeczeństwem dla realizacji własnych celów. Kolejne poziomy to informowanie, konsultacje i „ugłaskiwanie”. Te działania określa się mianem partycypacji pozornej. Władza wysłuchuje obywateli, dopuszcza doradców, ale zdolność decyzyjna pozostaje w rękach uprzywilejowanych, bo głos społeczeństwa może być brany pod uwagę, ale nie

musi. Organizowanie i wspieranie partycypacji pozornej prowadzi najczęściej do zniechęcenia obywateli, wzmacniania poczucia braku sprawstwa i utraty zaufania do instytucji publicznych. Na najwyższych szczeblach drabiny partycypacji znajduje się partnerstwo, delegowanie i kontrola obywatelska. W tych działaniach widać prawdziwą i silną decyzyjność obywateli.

Partycypacja obywateli w procesie kreowania polityki kulturalnej może mieć miejsce za pośrednictwem działań o charakterze debat, dyskusji, paneli dyskusyjnych, których efekty służą projektowaniu polityki w zakresie kultury we współdziale z obywatelami. Mogą być także podejmowane działania warsztatowo-partycypacyjne, podczas których ma miejsce realne współdecydowanie, a nie tylko opiniowanie działań proponowanych przez władzę (Knaś i in., 2017, s. 58). W naszym kraju działania o charakterze partycypacyjnym podejmowane są coraz częściej, ale wpisują się w realizację założeń partycypacji pozornej. Społeczność ma prawo wypowiedzania się i nawet tworzy się przestrzeń temu sprzyjającą, ale treść wypowiedzi i opinii najczęściej nie bywa brana pod uwagę. Inną kwestią jest ocena wpływu różnych form ustroju demokratycznego na politykę kulturalną. Clive Gray (2012) zwraca uwagę na różne formy nacisku kształtujące bezpośrednio lub pośrednio zaangażowanie obywateli. Brakuje jednak analiz ukazujących, na jaki aspekt w kształtowaniu polityki kulturalnej ono wpływa. Wiedza o skutkach zastosowania poszczególnych form demokratycznych powodowałaby efektywne ich wykorzystanie w procesie demokratyzowania polityki kulturalnej.

W Europie Zachodniej od czasów powojennych obecna jest w polityce kulturalnej debata nad tym, czy stawiać na rozwijanie partycypacji w kulturze i powszechne w niej uczestnictwo, czy bardziej orientować się na jakość wydarzeń artystycznych skierowanych do elit o wysokich kompetencjach kulturowych. Dylemat ten związany jest z decyzją o lokowaniu środków publicznych w dużych, prestiżowych wydarzeniach artystycznych o randze metropolitarnej, widocznych na arenie międzynarodowej, w celu promocji kraju i wzmacniania tożsamości narodowej lub o inwestowaniu we wspieranie kultury na poziomie lokalnym i regionalnym i zachęcanie tym samym obywateli do uczestnictwa w kulturze na tym właśnie poziomie (Hesmondhalgh i in., 2015). Oczywiście ideałem byłoby pogodzenie tych dwóch stanowisk, ale na rzetelną realizację takiego założenia brakuje zazwyczaj środków finansowych. Wielu teoretyków stoi na stanowisku, że artystyczna kreatywność najlepiej rozwija się, jeśli jest uwolniona rynkowo. Udowadnia się wręcz, że osobista kreatywność artysty może być wręcz tłamszona przez różne typy wsparcia publicznego (Frey, 1999, s. 75–80). Ale jeśli pozbawimy sztukę publicznego

wsparcia, to ograniczymy prawo obywateli do demokratycznego uczestnictwa w kulturze. Polityka kulturalna wyrażająca demokratyczne cele, idee, zasady, normy i postawy jest sytuacją modelową, jednak artyści często twierdzą, że sztuka powinna być autonomiczna i wolna od jakichkolwiek lojalności – politycznych, moralnych, religijnych czy ekonomicznych. Nie powinna być także na usługach idei demokratycznych. To część zachodniego liberalnego mitu artysty, który może złamać normy lojalnościowe wobec społeczeństwa za cenę wyrazu artystycznego.

Demokracja kulturalna łączy się z zagadnieniem różnorodności oraz równego dostępu do dóbr kulturowych, rozumianych jako możliwość wypowiedziania się w ważnych nawet z jednostkowego punktu widzenia kwestiach, przy użyciu wybranych przez siebie środków ekspresji. Stawia w centrum uwagi współodpowiedzialność i współdecydowanie o sprawach społecznie istotnych (Rogozińska, 2009, s. 98). To promowanie kompetencji kulturowych, które są wszystkim dostępne, a których celem jest nie tylko ułatwienie odbioru sztuki wysokiej, lecz także stwarzanie warunków do kreowania własnych przestrzeni artystycznych (Wilson, Gross, Bull, 2017, s. 55–58). W krajach demokratycznych obywatele mają prawo do korzystania z kultury jako dobra społecznego. Dostęp do kultury i uczestnictwo w życiu kulturalnym to ważne kwestie demokratyczne, a analiza uczestnictwa i konsumpcji produktów, usług i dóbr kulturowych jest w większości krajów wskaźnikiem demokratyzacji życia (Vestheim, 2012a, s. 498–502). Dystrybucja pieniędzy publicznych do różnych grup społecznych odbywa się najczęściej pośrednio, poprzez przekazywanie środków do określonych instytucji i przedsięwzięć kulturalnych, które są preferowane przez właśnie te warstwy społeczne.

Demokracja kulturalna określana bywa także mianem kreatywności kulturalnej, która koncentruje się na partycypacji twórczej (swoiste *community art*). To szeroki zakres ludzkiej aktywności, która ma miejsce poza branżą twórczą. W ramach współpracy pomiędzy środowiskami profesjonalnych artystów i amatorów odbywa się współtworzenie kultur bliskich codziennym praktykom w środowisku życia. Koresponduje to z koncepcją ekologii kultury (ekologii kulturowej), określanej w literaturze anglojęzycznej jako *local cultural ecosystem* lub *cultural ecology*. Jest to stan kultury rozumiany jako akt równowagi pomiędzy myśleniem nastawionym na eksploatację zasobów kulturowych a tym, co je chroni. Założeniem ekologii kulturowej jest inspirowanie społeczności, szczególnie wielkomiejskich, do rozwijania bardziej akceptowalnych i trwałych relacji kulturowych z otoczeniem. Podejście to uwrażliwia obywateli na sferę kultury i pozwala pełniej w niej uczestniczyć, także przez

współuczestnictwo w procesie tworzenia lokalnej polityki kulturalnej (Pascual, 2006, s. 5–11). Ekologia kulturowa w obszarze polityki kulturalnej to podejście umożliwiające zrozumienie relacji mających miejsce w kulturze jako swoistym ekosystemie kształtowanym przez liczne organizmy wchodzące we wzajemne relacje w jego przestrzeni. W ekosystemie kultury odnajdziemy instytucje kultury, komercyjne organizacje kulturalne, a także indywidualnych twórców realizujących swoje przedsięwzięcia artystyczne w domowym zaciszu lub w organizacji społecznej poza domem, w ramach wolontariatu.

Myślenie modelem ekosystemu pomaga zrozumieć, w jaki sposób kultura jest zorganizowana i jak działa w kontekście swojego otoczenia, co może poprawić jakość lokalnej polityki kulturalnej. Do opisu procesów w dziedzinie kultury można używać metafor ekologicznych, takich jak: regeneracja, symbioza, kruchość, wzrost czy cykl życia. Pojęcie ekologii kulturowej zostało przywołane przez Johna Holdena (2015) w raporcie pt. *Ecology of culture*, przygotowanym dla brytyjskiej Arts and Humanities Research Council. Ekologia kultury to myślenie o złożonych współzależnościach, które kształtują potrzeby i procesy tworzenia sztuki oraz oferty w obszarze aktywności kulturalnej. Pojęcie to inspirowało do dyskusji na temat istoty sztuki amatorskiej, która jest bardzo powszechną aktywnością (szczególnie przy przyjęciu stanowiska o poszerzonym polu współczesnej kultury) (Poprawski, 2015, s. 5). Najistotniejsze są lokalne ekologie kultury, czyli miejsca trwałego zakorzenienia aktywności kulturalnej z systemem warunkującym jej rozwój, na który bezustannie, pozytywnie i negatywnie oddziałują liczne czynniki, charakterystyczne dla danego środowiska. Demokracja kulturalna to także przyzwolenie na tworzenie własnych wersji kultury i różnorodnych sposobów wyrażania siebie, to codzienna kreatywność promująca możliwości kulturalne dla wszystkich.

Relacje pomiędzy animacją a polityką kulturalną mogą być bardzo znaczące w obszarze pracy z odbiorcami i uczestnikami wydarzeń kulturalnych. Działania na rzecz rozwoju publiczności są najbardziej spopularyzowanym podejściem budującym demokrację w kulturze. Każdy obywatel może stać się publicznością na różne sposoby, dzięki różnym rodzajom relacji instytucji kultury z jej odbiorcami (Bollo i in., 2017). Może być to praca z „widownią z przyzwyczajenia”, czyli tymi, którzy zasadniczo uczestniczą, by rozszerzać swoje zainteresowania różnymi dziedzinami kultury. Drugą grupą, z którą warto pracować, jest „publiczność z wyboru”, czyli ci, którzy uczestniczą bardzo rzadko i tylko w wybranych przez siebie ofertach. Osoby te nie są przyzwyczajone do uczestnictwa w kulturze z powodu przyjętego stylu życia, nawyków oraz braku środków finansowych. Trzecia grupa to „publiczność z zaskoczenia”, czyli

ludzie trudni do osiągnięcia dla instytucji kultury. Czynnikiem wykluczającym ich z uczestnictwa w kulturze jest poziom wyedukowania, dostępność instytucji, brak zainteresowania kulturą lub nawet wrogość wobec niej. Poszerzenie grona odbiorców odnosi się zarówno do aktualnej publiczności (*audience by habit*), by uczestnictwo obejmowało coraz bardziej zróżnicowaną ofertę, jak i do „publiczności z wyboru” (*audience by choice*), by zwiększyć częstotliwość ich konsumpcji kulturalnej dzięki dywersyfikacji oferty. Może ona odnosić się zarówno do strategii adresowanych do „publiczności z zaskoczenia”, jak i do „publiczności z wyboru”, które to grupy mają małe szanse na częstsze uczestnictwo w kulturze. Praca z publicznością to bardzo rozbudowana przestrzeń dla różnorodnych praktyk animacyjnych.

Nierzadko spotkać można także sytuacje swoistej instrumentalizacji uczestnictwa i partycypacji, w których przykładowo uczestnictwo w kulturze staje się jednym z bardzo ważnych mechanizmów tworzenia miasta-marki (złożonego z pomniejszych marek-instytucji kultury) (Nacher, 2014, s. 61). Sam w sobie mechanizm nie jest niczym nieodpowiednim, ale powoduje, że łatwo w takich sytuacjach o uczestnictwo pozorne, wyrażane głównie za pomocą wskaźników ilościowych, lub schematyczne, sprowadzone do metod przetestowanych przy innych projektach i przedsięwzięciach. Partycypacja zaczyna być traktowana jak kolejny element do umieszczenia w projekcie (w większości programów dotacyjnych taki wymóg rzeczywiście istnieje). Rzadko pojawia się wtedy czas i możliwości na przemyślenie zakresu, form partycypacji odpowiadających konkretnemu miejscu, czasowi i społeczności.

Demokracja kulturowa nie jest skomplikowaną ideą, choć jej stosowanie może nie być łatwe. Opiera się bowiem na zasadzie współlistnienia w społeczeństwie różnych kultur, bez prawa dominacji jednych systemów nad innymi. Dominuje tu przekonanie o istotności wzajemnego szacunku, który jest warunkiem przetrwania w wielokulturowym świecie. Kolejnym składnikiem idei demokracji kulturalnej jest uczestnictwo obywateli z prawem do wolności słowa, dostępem do środków wyrazu wraz ze wsparciem w nauce ich używania. W dobie nowych technologii demokratyczne uczestnictwo w życiu kulturalnym stało się tym ważniejsze, gdyż dzisiejsze środki masowego przekazu zniechęcają ludzi do uczestnictwa w życiu kulturalnym wspólnoty i jednocześnie dają alternatywę uczestnictwa prywatnego, wzmacniającego alienację współczesnego człowieka. Trzecim elementem idei demokracji kulturowej jest demokratyczna kontrola polityki w tej dziedzinie, ukierunkowana na uczestnictwo w ustalaniu kierunków rozwoju kultury, by wszyscy zainteresowani mieli prawo głosu w publicznych kwestiach kulturowych.

W literaturze przedmiotu coraz częściej akcentuje się także proces poszerzenia pola kultury i podążający za nim proces rozszerzania się praktyk kulturowych (pojęcie to używane jest w miejsce tradycyjnego określenia „uczestnictwo w kulturze”). Poszerzanie pola kultury uwidacznia się w:

- obszarze strukturalnym (instytucje przybierają elastyczną strukturę ramową, działając coraz częściej w instytucjonalnej sieci);
- obszarze sektorowym (instytucje kultury wkraczają na inne obszary, a instytucje spoza kultury przenikają na obszar kultury – pojawiają się więc nowi aktorzy kulturalni);
- obszarze celów (oprócz celów tradycyjnych, pojawiają się także dość zróżnicowane cele społeczne);
- obszarze formuł działania (nowe konteksty kultury, w tym coraz silniejsze wchodzenie w przestrzeń publiczną, oraz nowe praktyki dzięki współpracy z instytucjami pozakulturalnymi);
- obszarze oferty (wydarzenia stają się wielopłaszczyznowe i wielozmysłowe);
- obszarze odbioru (ułatwienie dostępu do kultury, ale też włączenie uczestników do współtworzenia wydarzeń kulturalnych) (Czarnecki i in., 2012, s. 17–18).

Przemiana w tak wielu zakresach wzmacnia potrzebę angażowania obywateli w procesy decyzyjne dotyczące sektora kultury, gdyż staje się on bardzo znaczącą częścią życia społecznego. Pojęcie kultury zostało także zdemokratyzowane za sprawą koncepcji kultury żywej (uczestniczącej, wielowymiarowej), która staje się środowiskiem życia jednostek i grup społecznych oraz funkcjonowania instytucji organizujących społeczność, gdzie zachodzą dynamiczne procesy i rozwijają się praktyki kulturowe o zróżnicowanych charakterystykach aksjologicznych (Fatyga, 2009, s. 52). Z tak rozumianej kultury nikt nie jest wykluczany, w jej obrębie każdy jest przynajmniej potencjalnie podmiotem twórczym, a role twórców i odbiorców są przechodnie. Sprzyja to poszerzaniu sfery publicznej przez sztukę dzięki różnorodnym przedsięwzięciom reformatorskim, a także spontanicznym procesom społecznym, prowadzącym do demokratyzacji kultury, która nie jest rozumiana tylko jako zwiększanie dostępności instytucji kultury, ale upowszechnienie partycypacyjnych i dialogicznych praktyk artystycznych (Niziołek, 2016, s. 29–36). Partycypacja to także zasadniczy element idei demokracji kulturowej, rozumianej jako otwieranie możliwości udziału w tworzeniu zasobów kultury pluralistycznej i procesu głębokiego angażowania się w kulturę.

Współczesny polski model polityki kulturalnej w bardzo małym stopniu zakłada budowanie demokracji w kulturze (nacisk na demokratyzację kultury oraz na wspieranie kultury wysokiej). Nie istnieją struktury, które wsparłyby ten proces, brakuje również czynników wywołujących zasadnicze przemiany. W wielu przypadkach te same struktury, które funkcjonowały w sektorze kultury przed 1989 rokiem, zostały przeniesione w nowe otoczenie społeczno-polityczne, ale nie wywołało to w nich zmiany. Proces transformacji ustrojowej w Polsce potwierdził wyniki badań nad ugruntowanymi demokracjami w latach siedemdziesiątych XX wieku, iż zmiany polityczne dokonują się relatywnie szybko, lecz znacznie dłużej trwa proces budowania instytucji demokracji pluralistycznej (Krzysztofek, Ziemilski, 1993, s. 22–23). Wnioski z nadań własnych potwierdzają, że przemiany transformacyjne sfery społeczno-kulturowej następują, ale bardzo wolno.

W kwestiach kultury obywatele powinni mieć prawo do wypowiedzania się, gdyż coraz częściej sprowadzani są do roli konsumentów pozbawionych prawa wyboru, do jakiego rodzaju oferty kulturalnej mogą uzyskać dostęp lub do jakiej oferty mają ułatwiany dostęp. W procesie partycypacyjnego kształtowania polityki kulturalnej w naszym kraju istnieje wiele trudności. Wymienić można pośród nich słabość organizacji społeczeństwa obywatelskiego, niechęć urzędników państwowych do dzielenia się swoją władzą czy powszechny brak poczucia sprawstwa wśród obywateli¹². Dlatego też częściej sprawdzają się inicjatywy społecznościowe proponujące oddolny mechanizm kształtowania się obywatelskiej aktywności, która może być autonomicznym uzupełnieniem istniejącego już sektora pozarządowego lub wpłynąć na jego znaczące przekształcenie. Takie podejście bliskie jest idei kulturowego obywatelstwa, czyli prawa do pełnego udziału w życiu społecznym opartego na swobodzie wyrażania siebie i konstruowania swojej tożsamości oraz tworzenia i korzystania z dóbr kultury, dzięki czemu stajemy się pełnoprawnymi członkami określonej wspólnoty (Krajewski, 2014a, s. 158–159). Obywatelstwo kulturowe (w kulturze) to koncepcja z zakresu polityki różnorodności (Zapata-Barrero, 2016, s. 535–536), ale nie dotyczy tylko działań włączających skierowanych na migrantów. Rozszerzyć można ją na ogół relacji między obywatelami a instytucjami oferującymi dostęp do kultury na zasadach demokratycznych. Obywatelstwo kulturowe przekracza tradycyjnie rozumianą demokratyzację kultury na rzecz budowania międzykulturowych kompetencji oraz aktywnego uczestnictwa w kulturze.

¹² Tezę taką potwierdzają wyniki badania *Diagnoza społeczna...* (2015).

Ruchy obywatelskie w kulturze impulsem do rozwoju animacji w Polsce

Partycypacja społeczna przejawia się w zaangażowaniu obywatelskim, które w Polsce od wielu lat pozostaje na dość niskim poziomie. Nie jest to zresztą problem typowo polski, gdyż jak już ukazano, wiele stabilnych demokracji krajów zachodnioeuropejskich przeżywa swoistą zapaść zaangażowania społeczeństwa w sprawy publiczne. W naszym kraju słabe zaangażowanie społeczne w sektorze kultury wynika z ogólnie niskiego poziomu partycypacji obywatelskiej oraz z częstych przypadków kształtowania polityki kulturalnej bez uwzględnienia głosu mieszkańców zainteresowanych kulturą.

Od 2009 roku w Polsce widać powolny wzrost aktywności obywatelskiej w obszarze kultury (zauważalny szczególnie w wielkich miastach), obejmujący zarówno podmioty trzeciego sektora, instytucje prywatne, jak i działania indywidualne. Kongres Kultury w 2009 roku zaowocował zawiązaniem się ruchu Obywatele Kultury (zob. *online*) jako nieformalnego i dobrowolnego ruchu społecznego na rzecz zmiany zasad zarządzania kulturą w Polsce. W ruch zaangażowały się osoby działające od wielu lat na polu kultury, prowadzące działalność kulturalną, dyrektorzy i wicedyrektorzy placówek i jednostek kultury, prezesi i działacze związków i organizacji twórczych i pozarządowych, artyści, odbiorcy sztuki. Obywatele Kultury stali się z czasem reprezentacją środowisk branżowych, ale w dyskusjach o kulturze ważnym głosem dalej są odbiorcy.

W 2011 roku został przedłożony ówczesnemu premierowi Donaldowi Tuszkowi *Pakt dla kultury*. Można powiedzieć, że była to pierwsza umowa społeczna zawarta między władzą i obywatelami od czasu porozumień sierpniowych. Pakt został uroczyście podpisany przez premiera w imieniu strony rządowej oraz przez inicjatorów ruchu Obywatele Kultury w imieniu strony społecznej. W pakcie podkreślono wagę współpracy rządu w realizacji zadań polityki kulturalnej. Instytucjonalizacją jego postanowień było powołanie odpowiednich komitetów mieszanych przy Kancelarii Prezesa Rady Ministrów oraz Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Głównym postulatem paktu było zwiększenie wydatków budżetowych na kulturę do 1% do 2015 roku. Niestety postanowienia te nie zostały zrealizowane (Ilczuk, 2017, s. 10). Ruch zainicjował jednak debatę na temat kondycji sektora kultury i spowodował powstanie lokalnych ruchów obywatelskich w kilku miastach Polski. Przedstawiciele Obywateli Kultury brali udział w pracach nad *Strategią Rozwoju Kapitału Społecznego*, byli inicjatorami serii konferencji *Kultura i rozwój* oraz organizatorami społecznego Kongresu Kultury w 2016 roku. Kongres ten był w założeniu otwartą i niezależną od podziałów inicjatywą twórców, animatorów i odbiorców

kultury. Lokalne kongresy kultury odbyły się także w Poznaniu, Łodzi i Bydgoszczy, a dzięki nim kultura stała się ważnym tematem lokalnych debat z samorządowcami.

Z inicjatywy ruchu podjęto prace nad rządowym programem rozwoju edukacji kulturowej zatytułowanym *Bardzo Młoda Kultura*. Dokument programowy stworzony przez Marka Krajewskiego opierał się na pogłębionej diagnozie stanu edukacji kulturowej w Polsce. W dokumencie zaproponowano powołanie do życia ogólnopolskiej instytucji, która pośredniczyłaby pomiędzy sektorami kultury i edukacji, zachęcając je do współpracy. Instytucja taka miałaby popularyzować ideę współpracy międzysektorowej przez merytoryczne i finansowe wspieranie programów edukacji kulturowej. Miała być także koordynatorem cyklicznego programu dotacyjnego, wspierającego proces wprowadzania w życie formuły współpracy pomiędzy sferą kultury i edukacji szkolnej. Pod koniec 2013 roku MKiDN uznało, że zamiast tworzenia ogólnopolskiej instytucji bardziej zasadne będzie konstruowanie regionalnych centrów odpowiedzialnych za realizację programu *Bardzo Młoda Kultura*. Narodowe Centrum Kultury zostało koordynatorem systemowego rozwiązania wzmacniającego stymulowanie kreatywności i edukacji kulturowej dla 16 podmiotów wyłonionych w drodze konkursu – po jednym z każdego województwa. Do ich zadań należą:

- identyfikacja instytucji i organizacji zajmujących się edukacją kulturową w regionie oraz opis zasobów i ograniczeń dla rozwijania praktyk w zakresie edukacji kulturowej i artystycznej w regionie;
- prowadzenie działalności szkoleniowej wzmacniającej kompetencje edukatorów i nauczycieli oraz rozwijanie systemów i źródeł informacji, z których będą mogły korzystać osoby poszukujące wartościowych inicjatyw i aktywności w zakresie edukacji kulturowej i artystycznej;
- przygotowywanie otwartych konkursów, poprzez które finansowane będą w ramach województwa przedsięwzięcia edukacyjne realizowane wspólnie przez instytucje i organizacje reprezentujące oświatę i kulturę;
- tworzenie sieci współpracy pomiędzy osobami zatrudnionymi w instytucjach i organizacjach kulturalnych i oświatowych oraz przedstawicielami organizacji pozarządowych (NCK, *online c*).

W 2017 roku nastąpiło ograniczenie finansowania programu *Bardzo Młoda Kultura*, co zostało z niepokojem przyjęte przez środowisko osób działających na rzecz edukacji kulturowej dzieci i młodzieży. Z badań zleconych przez Narodowe Centrum Kultury wynika, że w 2016 roku program cieszył się bardzo

dużym zainteresowaniem i zaangażowano w jego realizację wiele środowisk, które nigdy wcześniej nie współpracowały ze sobą w takiej skali i z takim rozmachem.

Kolejną inicjatywą społeczną było powstanie Komitetu na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze (*Rewolucja kulturalna...*, *online*), który w grudniu 2009 roku opublikował swój *Manifest* wyrażający sprzeciw wobec: rządów biurokratów i ekonomistów w kulturze, komercjalizacji kultury, instrumentalizacji kultury oraz likwidacji bądź osłabiania sektora publicznego w kulturze. Zaproponowano likwidację centralnego, biurokratycznego modelu zarządzania kulturą i utworzenie społecznych rad do spraw kultury i sztuki. Rady (regionalne i/ lub ogólnokrajowa) miałyby władzę nad wszystkimi instytucjami zajmującymi się tworzeniem oraz rozpowszechnianiem kultury (w tym nad szkołami artystycznymi); w radach obecni byłiby przedstawiciele zarówno twórców, jak i odbiorców kultury (wybierani zgodnie z zasadami demokracji uczestniczącej). Twórcy kultury mieliby jednak większy wpływ na działanie rad, niż wynikać by to mogło z ich zwykłej liczby. Dzięki radom kultura stałaby się faktycznie publiczna, a nie państwowa. Postulowano równouprawnienie pod względem prawnym różnych form własności intelektualnej, by idee, pomysły i koncepcje twórcze mogły krążyć i być używane, modyfikowane i kombinowane, aby tworzyć nową wartość kulturalną. Domagano się zwiększenia finansowania ze środków publicznych działalności o charakterze eksperymentalnym, które są kołem zamachowym kultury. Obecnie zbyt duże środki przeznaczane są na konserwację bądź upowszechnianie kultury istniejącej (dziedzictwo narodowe: muzea, filharmonie, teatry z klasycznym repertuarem), a niewystarczające na eksperymentowanie z nowymi treściami i formami artystycznego wyrazu. Upomniano się o rozwiązanie problemu bezpieczeństwa socjalnego (nie tylko) twórców kultury. Zaakcentowano konieczność rozszerzenia elementarnej edukacji w dziedzinie kultury, w tym z zakresu wiedzy o kulturze współczesnej. Manifest bardzo silnie akcentował znaczenie budowania demokracji w kulturze jako niezbędnej płaszczyzny rozwoju społecznego w naszym kraju.

Najnowszą inicjatywą środowiska ludzi kultury i artystów jest ruch Kultura Niepodległa (zob. *online*). Jeden z postulatów manifestu Kultury Niepodległej mówi o powołaniu obywatelskiej rady kultury, którą tworzyliby przedstawiciele środowisk twórczych. Rada miałaby funkcjonować jako ciało doradcze przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie edukacji kulturalnej. Ruch chce wspierać kulturę w Polsce, strzec jej wolności i niezależności. Pragnie połączyć twórców z edukatorami i animatorami kultury, aby stworzyć projekt edukacji kulturowej, która nauczy nie tylko, jak czerpać z dziedzictwa,

ale i w jaki sposób stać się świadomym twórcą i uczestnikiem współczesnej kultury. Podejmowane działania wynikają z wiary, że obcowanie ze sztuką to jedna ze szkół obywatelskich postaw. Ruch chce zorganizować oddolne i niezależne od działań Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego obchody stulecia niepodległości w 2018 roku. Chce podjąć się opracowania takich zmian prawnych, które w pełni odzwierciedlą oczekiwania środowisk twórczych i zarazem zrealizują postulat powszechnego dostępu do kultury i edukacji kulturowej. Ruch postuluje zwiększenie wpływu odbiorców i twórców na politykę kulturalną.

Inną inicjatywą, bardziej branżową, ale oddolną i noszącą znamiona ruchu, jest powstałe w 2011 roku Forum Kraków (zob. *online*), które jest samorządnym, dobrowolnym i trwałym zrzeszeniem osób działających na rzecz animacji kultury. Forum jest wspólną inicjatywą Małopolskiego Instytutu Kultury oraz Stowarzyszenia Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL. Organizacja działa jako sieć regionalnych forów kultury, działających jako niezależne podmioty stowarzyszone w ramach sieci Forum Kraków. Uczestnicy reprezentują stowarzyszone regionalne fora kultury. Jak czytamy na stronie internetowej Forum Kraków, taka forma współpracy (sieć sieci)

ma związek z unikaniem tworzenia hierarchicznych organizacji, narzucaniem rozwiązań prawno-administracyjnych (sieci mogą funkcjonować w sposób nieformalny, jako konsorcja, zrzeszenia, czy też stowarzyszenia) oraz zapewnieniem otwartości na nowych partnerów (samorządy, organizacje pozarządowe, firmy sektora kultury, instytucje edukacji związane z animacją kultury, itp.) (Forum Kraków, *online*).

Forum stawia na rozwój poprzez nawiązanie współpracy z istniejącymi sieciami działającymi regionalnie (subregionalnie) w obszarze animacji kultury. W wielu środowiskach takich inicjatyw nie ma, stąd idea tworzenia nowych regionalnych forów kultury. Forum Kraków jest miejscem współpracy niezależnych regionalnych sieci, które wyrażą chęć współdziałania na poziomie ogólnopolskim – w myśl wspólnie przyjętej misji i programu działania.

Celami działania Forum są: wymiana doświadczeń i informacji, a także integracja osób działających w sektorze animacji kultury; promowanie dobrych praktyk związanych z tą działalnością; reprezentowanie środowiska animatorów kultury wobec administracji rządowej i samorządowej. Działalność w zakresie animacji kultury jest przez Forum zdefiniowana jako zespół działań realizowanych: w obszarze (sektorze) kultury; w powiązaniu z rozwojem aktywności społecznej i obywatelskiej; których celem jest rozwój kapitału społecznego i kulturowego; w dużej części finansowanych w ramach domeny

publicznej i społeczno-obywatelskiej. Wspieranie aktywnych i obywatelskich społeczności wynika z umiejscowienia lokalnych instytucji animacji kultury, które „rzadko mają związek z branżowymi scenami kulturalnymi i artystycznymi, a o wiele częściej ich misją jest służyć społecznościom w tworzeniu ich własnych scen, których «kulturalność» nie zawsze jest widoczna na pierwszy rzut oka” (Forum Kraków, *online*). Obok animacji kultury drugim wątkiem kluczowym dla Forum Kraków jest kwestia samorządowej polityki kulturalnej w jej trzech głównych aspektach: tworzenia strategii i planów działań, zarządzania usługami w sektorze kultury oraz tworzenia przestrzeni partycypacji społecznej w kreowaniu i zarządzaniu lokalną i regionalną polityką w obszarze kultury.

Forum Kraków nie jest branżowym zrzeszeniem dyrektorów domów kultury ani tym bardziej związkiem zawodowym animatorów kultury. Chce być otwartą platformą współpracy osób i instytucji (działających na poziomie ogólnopolskim, regionalnym i lokalnym), wspierającą rozwój animacji kultury jako istotnej przestrzeni aktywnych i obywatelskich działań społeczności lokalnych. Ponieważ Forum tworzą głównie osoby zarządzające instytucjami i organizacjami kultury, istotny jest aspekt modelowania działalności tych placówek poprzez realne partnerstwo z interesariuszami (samorządami, partnerami społecznymi, innymi instytucjami i organizacjami). Organizacja prowadzi ponadto szereg inicjatyw na rzecz rozwoju animacji społeczno-kulturalnej oraz demokracji w kulturze. Wspiera inne organizacje pozarządowe, współpracuje z samorządowymi instytucjami kultury, jest organizatorem NieKongresu Animatorów Kultury.

Przesłanki wyjścia z „wyznaczonego szlaku rozwojowego” animacji społeczno-kulturalnej w Polsce

Animacja ma szansę na to, „by stać się jedną z najbardziej demokratycznych i upodmiotawiających sieci społecznego tworzenia i wymiany w kulturze” (Fatyga, 2009, s. 57). Słowa te wskazują na znaczący potencjał tej strategii działania w środowisku. Brakuje jednak nadal wiedzy, jak wesprzeć tę praktykę, by uległa upowszechnieniu w działalności społecznej i kulturalnej. Logika interwencji nakazuje szukać uwarunkowań w postaci stymulatorów i barier rozwoju interesujących nas zjawisk. W prezentowanym opracowaniu obszarem poszukiwań stała się grupa uwarunkowań strukturalnych i instytucjonalnych rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Struktury są tu rozumiane jako zbiory reguł i zasobów wpisanych w jakiś system instytucjonalny. Przyjęta perspektywa

analityczna *path dependence*, wywodząca się z nowego instytucjonalizmu historycznego, dała możliwość ukazania obszarów zależności rozwoju animacji w naszym kraju od czynników administracyjno-politycznych i instytucjonalnych. Wybór tego podejścia badawczego warunkowany był jego użytecznością eksplanacyjną w warunkach intensywnie przebiegającej zmiany społecznej. Na korzyści wynikające z podejścia instytucjonalnego w badaniach z zakresu pedagogiki społecznej zwraca uwagę przykładowo Andrzej Radzewicz-Winnicki (2008, s. 331–332), pisząc, że za rzadko reprezentowane są we współczesnych polskich badaniach pedagogicznych analizy uwarunkowań instytucjonalnych obserwowanych zjawisk.

Badania własne potwierdziły silny rozdział instytucjonalny strategii animacyjnej na gruncie działalności społecznej i kulturalnej. W Polsce po 1989 roku wstąpienie tych dwóch rodzajów działalności na określone ścieżki rozwojowe przyczyniło się w znacznej mierze do rozdzielenia charakteryzowanej praktyki na animację społeczną i animację kultury. Procesy zmian transformacyjnych w sektorze pomocy społecznej i sektorze kultury przebiegały odmiennie i rozłącznie. Nie pojawiła się okazja do modyfikowania i tworzenia płaszczyzny współpracy pomiędzy istniejącymi lokalnymi strukturami instytucjonalnymi (dom kultury, ośrodek pomocy społecznej, biblioteka, świetlica itp.). Resortowość działań społeczno-kulturalnych doprowadziła w konsekwencji do rozdrobnienia instytucjonalnego i proceduralnego. Obecnie jest to bardzo mocno utrwalony schemat, którego przekształcenie będzie trudne.

Współczesnym przemianom praktyk społecznych, nawet w krajach dojrzałych demokracji, nie sprzyja także fakt, że dokonywane są one głównie przez systemy administracyjne, które z zasady nie są zainteresowane zmianami (Besch, Minson, 2001, s. 59–63). To rys współczesności cechującej się wzrastającą instytucjonalizacją oraz różnicowaniem się i zarazem rozdrobnieniem praktyk społecznych (Solarczyk-Ambrozik, 2004, s. 115). Tak wysoki poziom zinstytucjonalizowania nakazuje różnym praktykom zadbanie o swoje umocowanie strukturalne, gdyż jego brak prowadzi do ich stopniowej marginalizacji. Przywołanym procesom podlega także animacja społeczno-kulturalna, co paradoksalnie może być stymulatorem jej profesjonalizacji.

Przez profesjonalizację jakiejś dziedziny można rozumieć zdolność grupy zawodowej do zaspokajania określonych potrzeb zbiorowości z gwarancją wysokiego standardu usług. Publiczna dyskusja na temat profesji rozpoczęła się z początkiem XX wieku, wraz z pojawianiem się nowych zawodów i zyskiwaniem przez nie formalnego statusu. Współcześnie w bardzo wielu dziedzinach widzimy przyspieszone procesy profesjonalizacyjne, ale nie zawsze przebiegają

one w sposób właściwy i korzystny z punktu widzenia rozwoju danego zjawiska. W profesjonalizacji dziedziny można obserwować dwa zasadnicze kierunki. Pewien zakres działań to profesjonalizacja oddolna, czyli działania społeczności pracowniczej na rzecz uzawodowienia, oraz profesjonalizacja odgórna, czyli modelowanie zewnętrzne. Profesja definiowana jest najczęściej w perspektywie makrospołecznej jako wyraźnie wyodrębniona kategoria zawodowa, która ma nadane z góry specjalne uprawnienia oraz autonomię, powiązane z oczekiwaniami przejścia sformalizowanej ścieżki edukacyjnej i praktycznej (Urbaniak-Zajac, 2016, s. 19–24). Ukształtowane profesje charakteryzują się społecznie zorientowanymi celami swojej działalności, rozległą bazą wiedzy i sprawnie funkcjonującymi mechanizmami kontroli wewnętrznej (Netting i in., 2014, s. 43). W takim ujęciu profesjonalizacja animacji powinna być wsparta:

- zmianą uwarunkowań systemowych (wprowadzenie zmian prawnych i odpowiednich przepisów wykonawczych wzmacniających pozycję animatora w sektorze działalności kulturalnej i społecznej);
- zmianą uwarunkowań organizacyjnych (zmiany w funkcjonowaniu domów kultury, akceptacja nowych metod działań ze strony organizatorów tych instytucji);
- zmianą w zakresie przygotowania do zawodu (edukacja, wzmocnienie w wypełnianiu profesjonalnych ról).

Pośród działań na rzecz profesjonalizacji i upowszechnienia strategii animacyjnej w działalności społeczno-kulturalnej powinno znaleźć się dookreślenie zakresu kompetencji animatora kultury poprzez nakreślenie jego profilu zawodowego (rola, funkcje, wiedza, umiejętności, wykształcenie, postawy społeczne, predyspozycje osobowościowe, zasady etyki zawodowej). Ważne byłoby także sprecyzowanie obszaru instytucjonalnego, w jakim animacja mogłaby zaistnieć jako zawód. Dyskusje na ten temat prowadzone były podczas NieKongresów Animatorów Kultury (Forum Animatorów Kultury!, post I. Madej, 2014b). Zaakcentowano, że docelowym miejscem pracy animatorów powinien być dom kultury. Zakres czynności animatora mógłby być mniej doprecyzowany niż w przypadku innych stanowisk, ze względu na trudne do zmierzenia efekty jego pracy. Pożądanym byłby zadaniowy system pracy, z zaakcentowaniem swobody i spontaniczności w działalności animacyjnej. Niektóre domy kultury, w miarę potrzeb i możliwości, mogłyby przyjąć profil animacyjny swojej działalności.

Mimo że domów, ośrodków i centrów kultury jest w Polsce dużo, to jak na razie jest to najslabiej uregulowana przepisami dziedzina działalności

kulturalnej. W stosunku do tych placówek nie istnieje żaden specyficzny akt prawny regulujący ich działalność. Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej jedynie wymienia domy kultury wśród innych form działalności kulturalnej. Zmiana takiego stanu rzeczy i doprecyzowanie zadań zawodowych animatorów w domach kultury mogłyby znacząco wesprzeć proces profesjonalizacji tej praktyki, a także poprawić jakość funkcjonowania instytucji tego typu w naszym kraju.

Przestrzeń instytucjonalna domu kultury wydaje się najbardziej przyjazna animacji, chociaż nie należy zawężać stosowania tej strategii tylko do tych placówek. Może być ona koncepcją działalności wielu instytucji środowiskowych, np. bibliotek.

Z jednej strony animatorzy kultury wydają się nie w pełni doceniać potencjał tkwiący w bibliotekach publicznych, z drugiej zaś bibliotekarze nie zawsze dostrzegają możliwości, jakie przed ich placówkami otwierają logiczne konsekwencje założenia, że – w normatywnym sensie – są one ośrodkami animacji kultury lokalnej (Chymkowski, 2015, s. 10).

Biblioteki to instytucje z ogromnymi możliwościami organizowania życia społeczno-kulturalnego w środowiskach lokalnych. Podobnie jak domy kultury, mogłyby stanowić miejsce umocowania zawodowego dla animatorów kultury. Animatorzy, pozbawieni oparcia instytucjonalnego, poddawani są bowiem rygorowi „grantozy”, a działalność projektowa nie powinna być podstawą finansowania pracy animacyjnej. Animacja powinna mieć szansę ciągłego istnienia, a nie pojawiać się tylko przy okazji.

Wszelkie działania profesjonalizujące animację muszą być podejmowane jednak z wyczuciem pozwalającym uniknąć pułapki schematyzacji działalności i zbyt precyzyjnego określania dziedziny. Nie można jednak pozostawić tej praktyki w pojęciowym chaosie. Obecnie brakuje ustawowego umocowania animacji w działalności kulturalnej i silniejszego zaangażowania środowiska akademickiego na rzecz profesjonalizacji dziedziny, słaby jest też system doskonalenia zawodowego animatorów – stanowi to główne ograniczenie rozwoju tego podejścia. Tworzenie więc sprzyjających warunków formalno-prawnych dla nowych ról i działań w sferze kultury, w tym poszerzenie kryteriów oceny lub wyboru działań, które mają być dotowane ze środków publicznych, to kolejny kierunek przemian wspomagających animację (Bachórz i in., 2016, s. 136–137). Należałoby także zadbać o właściwe zakwalifikowanie zawodu w ministerialnej *Klasyfikacji zawodów i specjalności* – nie jako średni personel

techniczny, ale jako zawód wpisany do oficjalnych dokumentów prawno-organizacyjnych.

Współcześnie oferta działalności kulturalnej (instytucjonalnej i pozainstytucjonalnej) powinna być świadomie lokalizowana blisko mieszkańców. Zwłaszcza w dużych miastach należałoby podejmować inicjatywy na poziomie dzielnic i osiedli, czyli miejsc, w których ludzie mieszkają, uczą się lub pracują, zaś jej poziom powinien być dopasowany do odbiorców. Wspólnie z lokalnym środowiskiem działacze społeczno-kulturalnych należy zidentyfikować miejsca w przestrzeni publicznej poszczególnych dzielnic, które mogą pełnić rolę ich centrum. Należy budować świadomość mieszkańców, że tuż za rogiem mają dostęp do oferty kulturalnej, że w danym budynku lub na skwerze prawie zawsze dzieje się coś ciekawego.

Grupami objętymi szczególnym wsparciem w tym zakresie powinny być te o mniejszej mobilności: osoby niepełnosprawne, seniorzy, dzieci, którym trudniej przemieszczać się w poszukiwaniu interesujących ich wydarzeń. Należy zwracać uwagę także na grupy wykluczone z obiegu kultury z przyczyn finansowych. Część oferty powinna zapraszać mieszkańców do udziału. Trzeba skupić się na wydarzeniach w przestrzeni publicznej, nasycać przestrzeń kulturą – mieszkańcy powinni natykać się na nią w drodze do domu, pracy lub szkoły. To swoisty nowy wymiar modelowych rozwiązań w lokalnej polityce kulturalnej, które wspierałyby aktywność obywatelską w kulturze, szczególnie na poziomie lokalnym. W ramach przemian w polityce kulturalnej można przyjąć działania zakładające integrację polityki publicznej w zakresie polityki społecznej, oświatowej i kulturalnej, co uczyniłoby z aktywności kulturalnych dźwignię rozwoju społecznego. Można także przyjąć stanowisko, iż polityka kulturalna powinna, zwłaszcza lokalnie, koncentrować się na wspieraniu różnorodnych inicjatyw podejmowanych w wymiarze przestrzennym i instytucjonalnym, bez ograniczania się do kwestii sektorowych (powinna wykraczać poza działalność instytucji kultury i organizacji pozarządowych, twórców i animatorów kultury). Władze mają bowiem prawo kształtować politykę kulturalną i dysponować przeznaczonymi na nią środkami finansowymi, ale jeśli to działanie ma mieć sens dla lokalnej społeczności, muszą też wiedzieć, w którym miejscu stworzyć przestrzeń dla aktywności rzeczywistych twórców i uczestników kultury. To kolejna przestrzeń zawodowa dla animatorów społeczno-kulturalnych, dla których miejscem pracy może być urząd miasta/gminy.

Zgodnie z wymienionymi kierunkami przemian działalności społeczno-kulturalnej w środowiskach lokalnych należałoby tak kształtować ofertę instytucji kultury, by była:

- atrakcyjna,
- komplementarna w stosunku do innych instytucji działających na tym samym obszarze,
- adekwatna do dobrze zdiagnozowanych potrzeb społeczności,
- uwzględniająca wszystkie istotne społecznie obszary,
- adresowana do wszystkich obywateli,
- kompleksowa i obejmująca różnego typu potrzeby,
- synergicznym i spójnym zbiorem,
- przygotowana w sposób dalekowzroczny,
- oparta na gospodarności rozumianej jako uzyskiwanie maksymalnie dobrych efektów przy jak najniższych nakładach,
- otwarta na współpracę z innymi instytucjami kultury, samorządem terytorialnym, trzecim sektorem, lokalnym biznesem, wspólnotami religijnymi, osobami prywatnymi, podmiotami zagranicznymi (Orlik, 2009, s. 124).

Tak funkcjonujące środowiskowe instytucje kultury mogłyby stawać się przestrzenią pracy animatorów. Nowe zdefiniowanie roli i sposobów działania domów kultury jest najważniejsze dla stworzenia w nich instytucjonalnego oparcia zawodowego dla animacji społeczno-kulturalnej.

Rozwojowi animacji społeczno-kulturalnej sprzyjać powinny także zmiany w obszarze partycypacji obywatelskiej naszego społeczeństwa. Pośród inicjatyw będących stymulatorami rozwojowymi dla strategii animacyjnej mogą być: oddolne ruchy miejskie, partycypacyjne formy rządzenia (np. budżet obywatelski), organizacje pozarządowe działające w przestrzeni lokalnej, „uspołecznianie” instytucji publicznych, w tym domów kultury, oraz zmiany form społecznego uczestnictwa w kulturze, wymuszające przekształcenia instytucji kulturalnych. Szczególnie domy kultury, jako instytucje pierwszego kontaktu, muszą podążać za takimi zmianami, jak: odchodzenie od instytucjonalnych form kontaktu z kulturą, proces konsumowania kultury dzięki mediom, popularyzowanie się form aktywności kulturalnej skierowanych na naturę, sport i rekreację, życie towarzyskie i rodzinne (Drozdowski i in., 2014, s. 171–212).

Maria Mendel ukazuje liczne trudności w aplikowaniu animacji społeczno-kulturalnej nie tylko w naszym kraju, ale i w innych społeczeństwach „dojrzałych demokracji”. Animacja realizowana jest coraz częściej przez podmioty przybierające korporacyjne kształty. W Wielkiej Brytanii już od jakiegoś czasu widoczna jest tendencja do budowania konsorcjów organizacji pozarządowych, które monopolizują realizację kluczowych usług publicznych (Mendel, 2015, s. 35). Sytuacja taka prowadzi do przekształcania się sektora pozarządowego

w sektor „pararządowy”, realizujący zadania sektora publicznego i przez niego finansowany. W reakcji na taki typ profesjonalizacji trzeciego sektora powstaje tzw. czwarty sektor, tworzony przez niesformalizowane (w sensie prawnym) i niekomercyjne inicjatywy społeczno-kulturalne (na wpół hobbystyczne galerie, świetlice lub „domy kultury”). Znaleźć je można w dużych miastach na całym świecie: poznański Rozbrat, warszawska Elba, paryskie Electron Libre i Les Frigos, kolektywy takie jak Pachamama czy Lavaca w Buenos Aires, postindustrialne przestrzenie w nowojorskim DUMBO (Sowa, 2009, s. 22). A animacja, angażując się w działania „pararządowe” (co może być utożsamiane z profesjonalizacją), traci swój charakter, ulega rozmyciu i spłaszczeniu.

W tym kontekście być może najtrafniejsze są słowa animatora praktyka, który stwierdził, że „animator ma przypominać ludziom, że mają marzenia” (Śliwa, 2012, s. 31), a profesjonalizacja nie jest w tak pojętej animacji do niczego potrzebna. Postawa taka uwidacznia jednak słabość koncepcji animacji na gruncie polskiej teorii nauk społecznych, która częstokroć bywa podparta importem zewnętrznych podejść analityczno-prakseologicznych. Animacja to ze wszech miar pozytywnie oddziałująca na rozwój społeczności praktyka budująca mosty pomiędzy stronami i tworząca system wymiany treści kulturowych i możliwość prawdziwej komunikacji w obrębie zaangażowanych stron. Animacja nie może być jednak mechanicznie aplikowana jako środek zaradczy na wszelkie niedomagania w działalności społeczno-kulturalnej. Nie pomoże przysłowiowe zaklinanie rzeczywistości przez nadawanie nowych nazw starym strukturom i sposobom działania. Inicjowanie tego typu procesów jest istotne w kontekście nabywania kompetencji społecznych i kulturowych, co można też określić mianem budowania kapitału społecznego.

Jednym z pozytywnie znaczących zjawisk jest fakt, że animatorzy kultury w Polsce zaczynają tworzyć silne środowiska, próbują budować sieci, starają się o miejsce dla animacji kultury w różnego rodzaju strategiach i zapisach ustawowych. To ważne inicjatywy zmierzające do spopularyzowania tego typu działań i wypracowania dla nich podstaw prawnych. Zawód animatora kultury zawsze jednak powinien pozostawać do pewnego stopnia niedookreślony i niezależny – w imię swobodnej i nieograniczonej, każdorazowo na nowo definiowanej współpracy z ludźmi. Podsumowując dyskusje o środowiskach animatorów kultury, które odbyły się podczas NieKongresów Animatorów Kultury – ważne wydaje się wsparcie tej grupy w obszarach: komunikacji polegającej na wypracowaniu wspólnego języka, która zakłada wymianę poglądów i wypracowywanie wspólnych rekomendacji; sieciującej współpracy, mającej na celu nawiązywanie relacji między uczestnikami; w obszarze dydaktycznym,

umożliwiającym poznanie nowych narzędzi i trendów w animacji; oraz obszarze rozpoznawczo-zapoznawczym, dającym szansę, by animatorzy mogli się zobaczyć i poznać oraz przekonać, jak dużo osób zajmuje się animacją kultury i jak różnorodne jest to środowisko.

Taki rodzaj wsparcia jest niezwykle ważny, gdyż praca animatorów poddawana jest różnorodnym wyzwaniom i naciskom. Prowadzi to do porzucania idei animacyjnych przez osoby ją uprawiające na rzecz przyjmowania innych strategii w pracy społeczno-kulturalnej (eventowiec, menedżer, impresario). To porzucanie animacyjnej drogi prowadzi nieodmiennie do zarzucenia pracy na rzecz budowania społeczeństwa obywatelskiego i tym samym do rozmywania się animatorów z ich rolą zawodową. Oczywiście nie można obarczać winą za taki stan rzeczy samych animatorów, gdyż realia zawodowo-ekonomiczne nakazują im stosowanie różnorodnych strategii dostosowawczych.

W poszukiwaniu modelu polityki kulturalnej wspierającego rozwój animacji społeczno- -kulturalnej – podsumowanie

Polskie społeczeństwo funkcjonuje w permanentnym procesie przemian. Część z nich warunkowana jest przez ogólnoświatowe zmiany społeczno-gospodarcze, a część przez specyficzne przekształcenia związane z transformacją ustrojową naszego kraju. Na czas wyzwalań się z postsocjalistycznego dziedzictwa nałożyły się silne wpływy neoliberalne dominujące w społeczeństwach europejskich pod koniec XX wieku. Doktrynę neoliberalną obarcza się odpowiedzialnością za osłabianie obywatelskości i demontowanie poczucia wspólnoty. Traktowanie społeczeństwa jako grupy konsumentów różnorodnych gotowych usług i rozwiązań upowszechniło postrzeganie drugiego człowieka w kategoriach konkurenta, co nie sprzyja kooperacji. Nawet przy silnych tradycjach wspólnotowych, jakie występowały w Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych, widoczna jest powolna erozja wspólnot lokalnych (Putnam, 2008). Kraje postkomunistyczne borykają się dodatkowo ze słabo rozwiniętymi instytucjami społeczeństwa obywatelskiego, co w pewnym zakresie stanowi dziedzictwo poprzedniego systemu. Tak określone dysfunkcje współczesnych społeczeństw są impulsem do poszukiwań czynników, które mogłyby zmienić ich natężenie.

W badaniach procesów transformacyjnych w krajach postkomunistycznych wyróżnia się zasadniczo dwie perspektywy analityczne: polityczną i instytucjonalną. Perspektywa polityczna nakłania do podejmowania szerokich analiz skupionych głównie nad wpływem partii czy ugrupowań politycznych, które stały się znaczące w wielopartyjnych demokracjach krajów postkomunistycznych. Ich stanowiska, preferencje i decyzje polityczne uznawano za zasadnicze dla dokonujących się przekształceń transformacyjnych w sferze społeczno-gospodarczej. Podejście instytucjonalne rozwinęło się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i w jego centrum znalazły się dociekania na temat roli państwa

i instytucji publicznych w projektowaniu i realizacji przemian (Inglot, 2010, s. 268–269). Brak radykalnej przebudowy instytucji i co za tym idzie – trudne dziedzictwo komunizmu stanowiły i stanowią nadal czynnik hamujący przemiany społeczno-ekonomiczne zachodzące w krajach byłego bloku wschodniego. Analiza ewolucji polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku wskazywać może na takie właśnie zależności. Zasoby instytucjonalne, w tym sektora kultury, zostały w okresie PRL tak dalece zniekształcone, że podjęte po 1989 roku modyfikacje nie odniosły zakładanych rezultatów. Michał Federowicz (2003, s. 369–374) wskazuje także na wielość działań pozorujących przekształcanie np. instytucji organizujących życie społeczne, polegające na oficjalnym wprowadzaniu zmian przy jednoczesnym nieformalnym działaniu wspierającym i utrwalającym stan zastany. Często są także sytuacje, gdy nowe instytucje, nawet idealnie zaprojektowane, ulegają w konfrontacji z otoczeniem wzajemnie przenikających się tradycyjnych porządków znaczącemu osłabieniu. W konsekwencji odchodzą od swojej innowacyjności na rzecz dostosowania się do starych struktur. Zjawiska takie można zidentyfikować w procesie ewolucji polityki kulturalnej i transformacji sektora kultury w Polsce. Potwierdzają to analizy własne zrealizowane w podjętym projekcie badawczym.

Pierwsze dziesięciolecie okresu transformacji ustrojowej było najbardziej znaczące dla kierunków przemian polskiego sektora kultury. Na większość przemian polityka kulturalna nie miała istotnego wpływu, ponieważ fakty społeczne wyprzedzały decyzje polityczne. Polityka kulturalna państwa charakteryzowała się głównie deklaratywnością. W wielu dokumentach ministerialnych wyrażana była wola realizowania aktywnej polityki kulturalnej, formułowane były różne priorytety, ale zamierzenia blokowane były niewydolnymi strukturami organizacyjnymi oraz niedoborami finansowymi. Decentralizacja w sektorze kultury przeprowadzona w ograniczonym zakresie nie zmniejszyła roli i znaczenia sektora publicznego w prowadzeniu i finansowaniu działalności kulturalnej. Kultura utrzymywana była i jest nadal głównie ze środków publicznych i zarządzana przez administrację publiczną.

Kultura jest obszarem dóbr powszechnych. Jest wymieniana jako jedna z kategorii usług publicznych o charakterze społecznym, w której rola administracji polega na sprzyjaniu jej rozwojowi. Analiza opracowań raportowych dotyczących sektora kultury ukazała, że polityka kulturalna państwa po 1989 roku, zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym, nie sprecyzowała spójnej koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej w Polsce i nie stworzyła sprzyjających ram formalnych dla przemian w interesującym nas obszarze. Ten brak wizji spowodował, że większość zmian w sektorze kultury miała i nadal

ma charakter adaptacyjny w stosunku do przemian gospodarczych i administracyjnych w naszym kraju. Uznać można, że jest to jedna z dziedzin, w której pozostało najwięcej reliktyw przeszłości, czyli rozwiązań formalno-prawnych przypominających okres PRL. Analiza dokumentów programowych i strategicznych dotyczących kultury wykazuje nikłe reprezentowanie demokracji w kulturze jako znaczącej koncepcji prowadzenia polityki kulturalnej, która byłaby stymulatorem dla rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. W początkowym okresie transformacji ustrojowej nie wypracowano skutecznych form włączania obywateli w proces kształtowania polityki kulturalnej. Skutkiem było kontynuowanie odgórnego sposobu zarządzania kulturą, z silnie ograniczoną autonomizacją instytucji kultury od struktur państwowych.

Obowiązująca *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego* jest pierwszym dokumentem akcentującym znaczenie budowania kompetencji obywatelskich naszego społeczeństwa poprzez wzmacnianie demokracji w kulturze i upowszechnianie strategii animacyjnej w działalności społecznej i kulturalnej. Dokument proponuje stosowanie tego podejścia w edukacji kulturalnej, działaniach wspierających uczestnictwo w kulturze oraz aktywizowaniu społecznym i obywatelskim środowisk lokalnych. Na ocenę poziomu upowszechnienia praktyki animacyjnej oraz efekty podejmowanych zgodnie z tą koncepcją działań trzeba jeszcze poczekać, ale samo zaakcentowanie znaczenia podejścia animacyjnego w narodowym programie rozwojowym może być odbierane jako sukces.

Dzisiejszym wyzwaniem państwa jest stworzenie takiego modelu polityki kulturalnej, który pozwoli jej ustabilizować relacje pomiędzy państwem, samorządem lokalnym a obywatelami, dla wspólnego zarządzania zasobami kulturowymi w myśl zrównoważonego rozwoju. Zasadniczą rekomendacją dla polityki kulturalnej, zwłaszcza na poziomie lokalnym, jest oparcie działań na miękkich instrumentach wpływu lub tworzenie ram sprzyjających zachodzeniu procesów dialogu, wymiany i debaty w obszarze kultury przy jednoczesnym tworzeniu przyjaznych ram wsparcia finansowego i pozafinansowego sektora społeczno-kulturalnego. Odpowiednio realizowane działania na polu kultury mogą uruchamiać siły społeczne tkwiące w środowisku, dzięki którym można dokonywać przeobrażeń obejmujących zmiany o charakterze ekonomicznym, społecznym i kulturalnym, a których rezultatem będzie harmonijny rozwój społeczności we wszystkich dziedzinach życia. Animacja społeczno-kulturalna może być bowiem uznawana jako jedno z najbardziej efektywnych narzędzi służących odkrywaniu i aktywowaniu różnych kapitałów w środowiskach lokalnych.

Animacja to metoda budowy głównie kapitału społecznego środowisk lokalnych, bazującego na dobrze skomunikowanych sieciach społecznych, które stanowią przyczynek do rozwoju demokracji uczestniczącej. Aby jednak mogła ona zaistnieć, musi dojść do zasadniczej przemiany celów lokalnych działań kulturalnych, które winny być poszerzone o kwestie społeczne, powodujące zmiany w strukturze sektora. Kultura może stać się wtedy wsparciem procesów integracji społecznej, budowania tożsamości lokalnej, aktywizacji obywatelskiej mieszkańców, edukacji czy też rewitalizacji. Może stać się w lokalnych społecznościach czynnikiem zmiany społecznej i mechanizmem wyzwiania oddolnej aktywności kulturalnej. To będzie poszerzało zaangażowanie obywateli wynikające z poczucia sprawstwa i czyniło proces decyzyjny przejrzystym z punktu widzenia otoczenia społecznego.

Współcześnie jakość życia w dużej mierze zależy od zamieszkującej dany teren społeczności i jej zaangażowania w działania na rzecz pozytywnych przekształceń. Procesy angażowania się społeczności w działania na rzecz dobra wspólnego przebiegają różnorodnie. Uprzywilejowane są tutaj duże miasta, z pokaźną liczbą mieszkańców legitymujących się wyższym poziomem kompetencji społecznych, obywatelskich i kulturowych. Zaangażowanie, naciskanie na władzę, kontrolowanie przynosi wymierne efekty. Nieobecność takich postaw prowadzi do eskalacji arogancji władzy („gminny ośrodek kultury jako gospodarstwo pomocnicze wójta”). Analiza kierunków polityki kulturalnej na poziomie lokalnym ukazuje bowiem swoiste przenoszenie modelu uprawiania władzy centralnej na szczebel lokalny. Widoczne jest to w ukrytym promowaniu na poziomie lokalnym, podobnie jak na poziomie centralnym, tradycyjnego założenia o wyższości obcowania z kulturą artystyczną nad innymi praktykami kulturowymi. Istnieje wręcz uzasadnione poczucie „gorszości” wśród tych instytucji kultury, które rezygnują z upowszechniania kultury na rzecz praktyk animacyjnych. A przecież zwłaszcza na poziomie lokalnym animacja może wspierać „robienie czegoś swojego”, działania na rzecz zachowania tożsamości i minimalizowania kolonializmu. Musi nastąpić jednak zmiana priorytetów w lokalnych działaniach społeczno-kulturalnych, by były skierowane na przekształcenia długofalowe (procesowe), a nie czynnikowe, ukierunkowane na efekty. Skierowanie na nowe ścieżki rozwojowe to proces długotrwały i odpowiadający możliwościom i zasobom społeczności.

Animacja społeczno-kulturalna nie spotkała się jednak jak na razie z wystarczającym wsparciem polityczno-administracyjnym ze strony polityki kulturalnej. Wśród raportów przygotowanych na Kongres Kultury w 2009 roku nie znalazł się dokument poświęcony animacji kultury. Można to uznać za

przeoczenie, ale równie dobrze mogło być to działaniem celowym, potwierdzającym niszczość i pozasystemowość tej praktyki. Profesjonalizacja i instytucjonalizacja animacji jest bowiem kwestią dyskusyjną, ale brak jakichkolwiek działań regulujących praktykowanie tej strategii stanowi dla niej zasadnicze ograniczenie rozwojowe. Ideałem byłaby sytuacja zastępowania odgórnych mechanizmów profesjonalizujących animację mechanizmami umocowanymi w społeczeństwie obywatelskim (zamiast państwa – społeczeństwo). Sytuacja taka, ze względu na słabość sfery obywatelskiej w Polsce, jest obecnie nieosiągalna. Odgórne zaś zmiany instytucjonalne i strukturalne, wtłaczające strategię animacyjną w konkretne dziedziny działalności społeczno-kulturalnej, kłócą się z zasadą animacji, która zakłada oddolność inicjatyw.

Wspieranie się na instytucjach społeczeństwa obywatelskiego ma miejsce przykładowo w polityce kulturalnej Stanów Zjednoczonych (Martel, 2008, s. 492–493). System kultury jest bowiem wspólnie zarządzany przez niezliczone niezależne elementy, które działają zgodnie z obranymi przez siebie zasadami i samodzielnie zdefiniowanymi priorytetami. Amerykańskiego systemu kultury, jak pisze dalej Frédéric Martel, nie należy postrzegać przez system polityki, ale przez pryzmat ruchu obywateli spontanicznie angażujących się w rozwój kultury, którego cechami jest uczestnictwo, autonomia i woluntaryzm (Martel, 2008, s. 493). Podejście takie jest przyczynkiem do kształtowania się „obywatelstwa kulturalnego” i przestrzeni realizacji założeń demokracji w kulturze. Społeczeństwo obywatelskie zorganizowane wokół niekomercyjnego sektora kultury ma chronić go zarówno przed państwem, jak i przed rynkiem. To cały system logiki pożytku publicznego, chroniący sztukę przed komercjalizacją i urynkowaniem. Niestety Stany Zjednoczone, podobnie jak wiele krajów Europy Zachodniej, zaczynają borykać się z problemem erozji społeczeństwa obywatelskiego, ale w tak silnej demokracji te ogólnoswiatowe procesy nie są jak na razie zagrożeniem dla sektora kultury.

W naszym kraju do upowszechnienia strategii animacyjnej w działalności społecznej i kulturalnej konieczne wydaje się dwutorowe działanie: z jednej strony oparte na instytucjonalnym budowaniu struktur sprzyjających aktywności społecznej i kulturalnej, a z drugiej – na wzmacnianiu zaangażowania społecznego i obywatelskiego. Budowanie struktur instytucjonalnych dla działalności animacyjnej może stanowić przestrzeń uczenia się logiki pożytku publicznego.

Dla polityki kulturalnej początek transformacji ustrojowej nie był korzystnym czasem. Kultura była podporządkowana przemianom gospodarczym, generującym transformacyjne koszty społeczne, których niwelowanie było

traktowane priorytetowo. Powszechny brak środków finansowych doprowadził do przekształceń sektora w bardzo ograniczonym zakresie, pozostawiając chociażby niezreformowany system administracji kulturalnej. Cechy komunistyczne tych podmiotów stały się „ciężką przeszłością przyszłych przemian”, ciężącą na instytucjach kultury i polityce w tym sektorze. Być może właśnie te zdarzenia, które miały miejsce w początkowej fazie tworzenia nowej polityki kulturalnej państwa z początkiem transformacji ustrojowej, mają dla jej obecnego kształtu znaczenie zasadnicze.

Zastosowana w pracy koncepcja *path dependence* nakazywała skupienie się na wydarzeniach, które uznać można za odpowiedzialne za przebieg danego procesu lub reprodukcję wybranego rozwiązania. Przeprowadzone analizy potwierdziły wagę wielu z pozoru niezbyt znaczących dla animacji społeczno-kulturalnej zjawisk, które w istotny sposób mogły jednak oddziaływać na rozwój tego podejścia w Polsce. Jednym nich było znaczące niedofinansowanie sektora kultury w pierwszym etapie przemian transformacyjnych. Skutkowało to budowaniem „strategii przetrwania” przez instytucje kultury, a nie poszukiwaniem nowych form działalności. Okres transformacji to także pojawienie się wielu dokumentów legislacyjnych dotyczących kultury o niskiej jakości merytorycznej, na którą nakładały się brak wizji i kierunków prowadzenia polityki kulturalnej przez państwo. Dokumenty programowe i strategiczne cechowała postulatowość oraz reaktywność i dostosowywanie się do zmian zachodzących w otoczeniu polityki kulturalnej. Kolejnym ograniczeniem rozwoju animacji społeczno-kulturalnej był instytucjonalny spadek po okresie PRL w postaci niezreformowanych domów kultury, działających na podstawie schematów z poprzedniego okresu, w których nie było miejsca na „eksperymentowanie” z nowymi kierunkami działań. Projektowana polityka kulturalna na poziomie państwa nie była również zainteresowana kształtowaniem systemu kształcenia kadr kultury, a w szczególności akademickim kształceniem animatorów kultury.

Wymienione kwestie uznano za czynniki hamujące rozwój animacji społeczno-kulturalnej i generujące dysfunkcjonalność w sektorze kultury. Kwestii znaczących dla rozwoju animacji społeczno-kulturalnej w Polsce po 1989 roku można wymienić jeszcze bardzo wiele, chociażby niedojrzałość społeczeństwa do realizacji zadań podejmowanych w imię dobra wspólnego, który to brak gotowości na przyjęcie praktyki animacyjnej był szczególnie dotkliwy w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Nie stanowiły one jednak przedmiotu analiz w niniejszym opracowaniu.

Jak można wnioskować z przeprowadzonych analiz, punktami zwrotnymi, które znacząco wpłynęły na rozwój animacji społeczno-kulturalnej, okazały

się: wprowadzenie tej praktyki do systemu kształcenia akademickiego, sukces programu CAL realizowanego przez Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej oraz wsparcie działalności kulturalnej poprzez ministerialny program dotacyjny *Dom Kultury+*. Działania podjęte w wymienionych zakresach, często wieloletnie, przyczyniły się do znaczącego wzmocnienia animacji w Polsce, zarówno jako dziedziny teoretycznej, jak i praktycznej. Analiza zgromadzonych materiałów dała podstawę do zaprezentowania polityczno-administracyjnego, instytucjonalnego oraz edukacyjnego umocowania procesu profesjonalizacji i rozwoju animacji społeczno-kulturalnej. Założeniem badań było odkrycie i opisanie związków pomiędzy kolejnymi etapami rozwoju polskiej polityki kulturalnej po roku 1989 roku a procesem rozwoju animacji społeczno-kulturalnej, co zostało w prezentowanym projekcie badawczym po części zrealizowane.

Sformułowane w pracy hipotezy badawcze zostały w dużej mierze potwierdzone. Przeprowadzone analizy potwierdziły brak spójnej koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Nie stworzono także ram polityczno-administracyjnych i instytucjonalnych dla rozwoju animacji społeczno-kulturalnej jako odmiennej od upowszechniania strategii prowadzenia działalności kulturalnej. Władze samorządowe w obliczu braku państwowej koncepcji upowszechnienia animacji jako strategii działalności kulturalnej znacząco ograniczyły stosowanie jej w działalności kulturalnej na poziomie lokalnym. Choć kształcenie animatorów społeczno-kulturalnych/ animatorów kultury pojawiło się w programach kształcenia akademickiego już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, nadal zawód ten nie zajmuje należytego miejsca w przestrzeni instytucjonalnej. Efektywniej przebiegła profesjonalizacja animacji społecznej na gruncie pracy socjalnej, w ramach której skutecznie zadbano o prawno-administracyjne, instytucjonalne i edukacyjne umocowanie tej strategii.

Skuteczna transformacja polskiej polityki kulturalnej, zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym, wymaga doprecyzowania wielu kwestii z nią związanych. Z jednej strony ważne jest dookreślenie rozumienia jej zakresu pojęciowego, przedmiotu i obszarów interwencji. Z drugiej zaś strony niezbędne wydaje się sprecyzowanie sposobu/modelu jej uprawiania. Taka polityka kulturalna wymaga nowych form zarządzania kulturą, kładących nacisk na debatę, partycypację, współodpowiedzialność, animowanie czy też negocjacje decyzji. Poważne zmiany systemowe w kulturze są bardzo trudne i paradoksalnie napotykać największy opór środowisk, które mogłyby dzięki tym zmianom najwięcej skorzystać. Dlatego też projektowane przekształcenia w dziedzinie

kultury powinny dawać dużą różnorodność możliwości instytucjonalnej i pozainstytucjonalnej działalności kulturalnej.

Przeprowadzone badania ukazały, że współczesny polski model polityki kulturalnej w bardzo małym stopniu zakłada budowanie demokracji w kulturze. Brakuje w naszym kraju struktur wspierających procesy tego rodzaju oraz czynników, które wywołałyby przemiany umożliwiające obywatelom wypowiadanie się w kwestiach polityki kulturalnej zarówno na poziomie państwowym, jak i samorządowym. Sama kultura staje się bowiem coraz częściej elementem codzienności i sposobem spędzania wolnego czasu. Powinno to pociągać za sobą zmiany w sposobie funkcjonowania instytucji kultury, zgodnie z koncepcją „poszerzenia pola kultury” (Czarnecki i in., 2012). Ograniczone zainteresowanie współczesnego człowieka produktami kulturalnymi skłania do tego, by nie koncentrować się w organizowaniu działalności społeczno-kulturalnej jedynie na aktywności artystycznej, ale by wypełniać kulturą wszystkie inne przestrzenie życia społecznego. Współczesna partycypacja kulturalna ma charakter procesu, cechuje się dużą dynamiką i jest wyraźnie powiązana ze zmieniającą się rolą kultury. Sami uczestnicy nie cechują się już tylko biernym i bezkrytycznym odbiorem dzieł. Nie poszukują więc instytucji oferujących „gotowe rozwiązania”. Nie chcą być sprowadzani do roli tylko i wyłącznie konsumentów. A w sytuacji niemożności znalezienia instytucji „otwartych”, poszukują oferty pozainstytucjonalnej. Szansą na pozytywne przekształcanie struktur instytucjonalnych jest ich otwieranie się na inicjatywy oddolne i samoorganizujące się grupy mieszkańców. Siłą instytucji jest także „filtrowanie oferty” nabierające znaczenia we współczesnej kulturze „nadmiaru treści”.

Z takimi nowymi wyzwaniem powinna sobie radzić polityka kulturalna zarówno na poziomie centralnym, jak i lokalnym. Według zaleceń UNESCO:

polityka kulturalna powinna stanowić podstawowy element polityki trwałego rozwoju. [...] Powinna wybiegać w przyszłość, zajmując się nie tylko bieżącymi problemami, lecz także antycypacją przyszłych potrzeb. [...] Powinna wspierać wszelkie formy twórczości. Polityka kulturalna powinna mieć na celu poprawę integracji społecznej oraz poziomowi życia wszystkich członków społeczeństwa. [...] W świecie współzależności należy tworzyć politykę kulturalną równolegle na różnych szczeblach: lokalnym, regionalnym, krajowym i globalnym. Kraje powinny współdziałać w budowaniu świata, w którym międzykulturowa komunikacja, przekaz informacji i wzajemne zrozumienie będą stanowić regułę, i w którym różnorodność wartości kulturowych, wizji etycznych i zachowań będzie sprzyjać tworzeniu rzeczywistej kultury pokoju. Polityka kulturalna powinna czuwać nad zapewnieniem rozszerzenia

dostępu wszystkich grup społecznych do kultury, nad walką z odrzuceniem i marginalizacją oraz nad powstawaniem procesów sprzyjających demokracji w kulturze. Polityka kulturalna powinna uznać zasadniczy wkład twórców w poprawę poziomu życia, umacnianie tożsamości oraz rozwój kulturalny społeczeństwa. Każda polityka kulturalna powinna uwzględniać całość życia kulturalnego: twórczość, ochronę dziedzictwa i popularyzację. Należy mieć na uwadze, iż upowszechnianie i dostęp do kultury są uwarunkowane dynamiką twórczości, zagwarantowanej przez skuteczną ochronę prawną (Polski Komitet ds. UNESCO, *online b*).

Polska polityka kulturalna po 1989 roku przeszła znaczącą przemianę i nadal podlega rozlicznym przeobrażeniom wynikającym ze zmieniającego się otoczenia polityczno-gospodarczego i społecznego. W pierwszym dziesięcioleciu transformacji nie nastąpiły jednak zasadnicze zmiany we wszystkich dziedzinach sektora kultury, co skutkowało wieloletnią stagnacją poszczególnych obszarów. Przykładowo dość skutecznie zmodernizowano sektor wydawniczy i fonograficzny, podczas gdy domy kultury nie zostały poddane koniecznym przemianom niemal do dnia dzisiejszego. W minionych dwudziestu latach w polityce kulturalnej zabrakło szerszego rozumienia działalności kulturalnej – sprowadzano ją do działalności artystycznej. To ograniczenie zakorzeniło się w myśleniu o celach polityki kulturalnej na bardzo długi czas, skutecznie blokując rozwój demokracji w kulturze oraz animacji społeczno-kulturalnej jako strategii implementacji jej założeń. Podejście animacyjne w działalności społecznej i kulturalnej powoli zyskuje na popularności, jednak ścieżka rozwoju tej strategii mogłaby być w naszym kraju znacznie korzystniejsza, gdyby koncepcja ta została doceniona u początku procesów transformacyjnych.

Tak jednak się nie stało. Mimo że animacja była jedyną możliwą drogą wobec strategii upowszechniania kultury dominującej w okresie PRL i jedyną strategią działalności kulturalnej komplementarną wobec zmian transformacyjnych w Polsce, nie rozwijała się systemowo, lecz była oparta na pojedynczych inicjatywach i działaniach. W zapale „dobrej zmiany” transformacyjnej zarzucono dużo cennych inicjatyw z okresu PRL, które mogły stanowić wartościowe instrumentarium zmiany społeczno-kulturalnej w naszym kraju po 1989 roku. Wiesław Rogalski (2006, s. 97) wymienia wiele alternatywnych wobec ustroju socjalistycznego inicjatyw o charakterze animacyjnym, silnie oddziałujących na otoczenie. Pośród nich wymienić można: Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, teatr „Akademia Ruchu” z Warszawy, Teatr Ósmego Dnia z Poznania, Interdyscyplinarną Placówkę Twórczo-Badawczą „Pracownia Klub” z Olsztyna, kabaret „Piwnica pod Baranami”, Galerię Grupy

Krakowskiej „Krzysztofony”, kawiarnię jazzową „Akwarium” w Warszawie, kluby studenckie („Hybrydy”, „Remont”, „Stodoła”, „Medyk” w Warszawie, „Od Nowa”, „Nurt” w Poznaniu, „Jaszczury”, „Rotunda” w Krakowie, „Chatka Żaka” w Lublinie, „Pałac” we Wrocławiu, „Żak” w Gdańsku). Inicjatywy te tworzyły miejsca nieoficjalnego obiegu informacji i dóbr kultury, wytwarzały przestrzeń kulturowych nisz sprzyjających kontaktom międzyludzkim poza rzeczywistością reżimu politycznego, integrowały ludzi o różnym statusie społecznym wokół liderów określonych zdarzeń i estetyki, były miejscem kreacji nowych zjawisk artystycznych. Inicjatywy te były realnymi załączkami i zarazem przetrwalnikami wolności i niezależności artystycznej i organizacyjnej. Były także swoistymi „wrotami”, przez które napływały do Polski innowacyjne koncepcje działalności kulturalnej, w tym animacja społeczno-kulturalna. Końcówka lat osiemdziesiątych XX wieku to także „proanimacyjna” działalność instytucji takich jak Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie czy Instytut Kultury w Warszawie, które organizowały działalność badawczą, prowadziły szkolenia i konferencje oraz finansowały staże naukowe dla osób zajmujących się unowocześnianiem działalności kulturalnej. Inicjatywy te zostały jednak całkowicie zarzucone w pierwszym okresie transformacji ustrojowej. Zabrakło kontynuacji wielu wartościowych działań podjętych w latach osiemdziesiątych, które można było uznać za animacyjne formy działalności kulturalnej.

Nie można usprawiedliwiać trudnościami okresu PRL wielu grzechów zaniechania w polskiej polityce kulturalnej po 1989 roku, gdyż w racjonalnie zaprojektowanych przekształceniach balast przeszłości traci na znaczeniu. W niniejszej pracy próbowano zidentyfikować czynniki mieszczące się w obszarze polityki kulturalnej, które wpłynęły na rozwój animacji społeczno-kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Podjęte analizy zostały przeprowadzone z punktu widzenia polityki publicznej, ponieważ politykę kulturalną uznano za jedną z polityk publicznych państwa, co uprawomocniło poszukiwanie nowoczesnych form jej uprawiania, ukierunkowanych na uspołecznianie i sprzyjających rozwojowi strategii animacyjnej w działalności kulturalnej. Zastosowana koncepcja badawcza *path dependence* umożliwiła „zeksplorowanie” zależności systemowych i instytucjonalnych rozwoju strategii edukacyjnej, jaką jest animacja społeczno-kulturalna. Przeprowadzone rozpoznanie ukazało, że największym wsparciem rozwojowym dla animacji społeczno-kulturalnej w Polsce był rozwój organizacji „trzeciego sektora”. Przejęły one na siebie zadania z zakresu budowania społeczeństwa obywatelskiego, gdyż rządowa *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego* została stworzona niemal z dziesięcioletnim

opóźnieniem w stosunku do potrzeb zmiany społecznej. Największe sukcesy strategii animacyjnej można więc odnotować w obszarze pozarządowym, którego rozwój zapoczątkowany został ustawą Prawo o stowarzyszeniach z 1989 roku i wzmocniony Ustawą o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie z 2003 roku. Obszar ten wymaga wnikliwego rozpoznania w kolejnym projekcie badawczym.

Bibliografia

Opracowania

- Adamski J. (1989), *Katastrofa kultury*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- Ahponen P. (2009), *Perspectives for cultural political research: keywords from participation through creativity and alienation to self-expression and competition*, [w:] M. Pyykkönen, N. Simanainen, S. Sokka (eds.), *What about cultural policy? Interdisciplinary perspectives on culture and politics*, Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä, s. 75–96.
- Aleksander T. (1985a), *Oddziaływanie kulturalne dużego miasta na region (na przykładzie Krakowa)*, PWN, Warszawa–Kraków.
- Aleksander T. (1985b), *Potrzeby kulturalno-oświatowe (w świetle badań sondażowych na terenie Małopolski)*, Zeszyty Naukowe UJ, Prace Pedagogiczne, z. 4, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Aleksander T. (2006), *W sprawie integralnej strategii kształcenia animatorów*, [w:] B. Jedlewska (red.), *Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce*, Wydawnictwo „Verba”, Lublin, s. 139–149.
- Aleksander T. (2009), *Andragogika. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo ITE-PIB, Radom–Kraków.
- Arnstein S.R. (2012), *Drabina partycypacji*, [w:] J. Erbel, P. Sadura (red.), *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 12–39.
- Babbie E. (2009), *Podstawy badań społecznych*, tłum. W. Betkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bakula B. (2007), *Transformacja kultury i literatury polskiej na tle zmian w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989*, [w:] B. Bakula (red.), *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989–2004*, Wydawnictwo „Bonami”, Poznań, s. 173–216.
- Banachowicz B. (2007), *Public governance – nowe podejście do zarządzania rozwojem lokalnym*, [w:] D. Strahl (red.), *Gospodarka lokalna i regionalna w teorii i praktyce*, Prace Naukowe Akademii Ekonomicznej im. Oskara Langego we Wrocławiu, nr 1161, Wrocław, s. 613–622.
- Banaszak G., Kmita J. (1991), *Społeczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Barker Ch. (2005), *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Bąbska B., Popłońska-Kowalska M. (2012), *Organizowanie społeczności lokalnej – koncepcja środowiskowej pracy socjalnej*, [w:] J. Kowalczyk (red.), *Programy Aktywności Lokalnej – nowa jakość w pomocy społecznej? Doświadczenia w organizowaniu społeczności lokalnych i aktywizowaniu grup wymagających wsparcia*, Wydawnictwo Impuls, Kraków, s. 45–62.

- Bąbska B., Dudkiewicz M., Jordan P., Kaźmierczak T., Kozdrowicz E., Mendel M., Popłońska-Kowalska M., Rymsza M., Skrzypczak B. (2014), *Model środowiskowej pracy socjalnej/organizowania społeczności lokalnej*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa.
- Belfiore E. (2009), *On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 15, no. 3, s. 343–359.
- Bell D., Oakley K. (2015), *Cultural Policy*, Routledge Taylor and Francis Group, New York.
- Bendixen P. (2001), *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, tłum. K. Gocyk, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Bennett T. (1996), *Putting policy into cultural studies*, [w:] J. Storey (ed.), *What is cultural studies?*, Arnold, a member of the Hodder Headline Group, London–New York, s. 307–321.
- Bennett T. (2001a), *Acting on the social art, culture, and government*, [w:] D. Meredyth, J. Minson (eds.), *Citizenship and cultural policy*, SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi, s. 18–34.
- Bennett T. (2001b), *Cultural policy-issues of culture and governance*, [w:] F. Snickars (ed.), *Culture, society and market*, Berlings Skogs, Trelleborg, s. 13–28.
- Besch J., Minson J. (2001), *Participatory policy making, ethics, and the arts*, [w:] D. Meredyth, J. Minson (eds.), *Citizenship and cultural policy*, SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi, s. 52–67.
- Besnard P. (1988), *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*, [w:] M. Debesse, G. Mialaret (red.), *Rozprawy o wychowaniu*, t. 2, *Rola i kształcenie nauczycieli, edukacja permanentna, animacja*, tłum. Z. Zakrzewska, PWN, Warszawa, s. 341–376.
- Białek M., Kubecka M., Capała P. (2009), *DLA animacja kultury, metody/ działania/ inspiracje*, Wydawnictwo Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”, Warszawa.
- Białek-Graczyk M. (2014), *Mikrowsparcie – pomysł na kulturalne ożywienie*, [w:] *Kulturotwórcy – niekulturocentryczny raport o kulturze*, Warszawa, s. 65–74, https://ngoteka.pl/bitstream/handle/item/211/raport_kulturotworcy.pdf?sequence=5, dostęp: 6.09.2015.
- Białek-Graczyk M. (2016), *Kulturalny start-up. Od pomysłu do realizacji*, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”, <http://e.org.pl/wp-content/uploads/2016/02/kulturalnystartup.pdf>, dostęp: 20.11.2016.
- Birkhölzer K. (2006), *Lokalny rozwój gospodarczy i jego potencjał*, [w:] E. Leś, M. Ołdak (red.), *Z teorii i praktyki gospodarki społecznej*, Collegium Civitas Press, Warszawa, s. 25–54.
- Bishop C. (2015), *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa.
- Blomgren R. (2012), *Autonomy or democratic cultural policy: that is the question*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 18, no. 5, s. 519–529.
- Bobrowska E. (1997), *Przemiany modelowe instytucji domu kultury*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Bobrowska E. (2006), *Animacja kulturalna w społeczeństwie bez kapitału społecznego*, [w:] T. Aleksander (red.), *Teoretyczne i praktyczne aspekty edukacji kulturalnej oraz oświaty dorosłych*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 77–84.
- Bobrowska E. (2012), *Podmiotowość społeczna a animacja. Uwagi na marginesie najnowszych raportów o kulturze*, „Pedagogika Społeczna”, nr 1 (43), s. 5–22.
- Bobrowska E. (2013), *Animacja jako teoria normatywna oraz teoria zmiany społecznej*, [w:] D. Kubinowski, U. Lewartowicz (red.), *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, Lublin, s. 23–35.

- Bobrowska E. (2017), *Szczęście publiczne w Podłężu*, <https://inspiro.org/2017/05/03/szczescie-publiczne-w-podlezu/>, dostęp: 25.07.2017.
- Boodt K. (2015), *Agora spotkań artystów i polityków unijnych. Przypadek Barosso*, [w:] P. Gielen (red.), *Koniec kultury – koniec Europy. O fundamentach polityki*, tłum. D. Żukowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc-Zmiana, Warszawa, s. 79–103.
- Boryczko M. (2012), *Krytyczna animacja społeczna. O roli teorii dla praktyki animacyjnej*, „Zoon Politikon”, nr 3, s. 189–206.
- Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bourdieu P., Passeron J.C. (1990), *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Celiński A. (2014), *Animatorzy na rzecz rewitalizacji miast*, <http://publica.pl/teksty/animatorzy-na-rzecz-rewitalizacji-miast-47049.html>, dostęp: 21.10.2015.
- Cernea M. (1995), *Putting People First. Sociological Variables in Rural Development*, Oxford University Press New York.
- Chartrand H.H., McCaughey C. (1989), *The arm's length principle and the arts: an international perspective – past, present and future*, [w:] M.C. Cummings Jr, J.M. Davidson Schuster (eds.), *Who's to pay? For the arts: the international search for models of support*, American Council for the Arts, N.Y.C., <http://www.compilerpress.ca/Cultural%20Economics/Works/Arm%201%201989.htm>, dostęp: 12.07.2016.
- Chełmińska M. (1991a), *Dobrobyt i „grupy słabe”*, „Credo”, nr 4, s. 6–10.
- Chełmińska M. (1991b), *Polityka kulturalna Danii w latach siedemdziesiątych*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Chełmińska M. (1993), *Warunki rozwoju kultury na szczeblu lokalnym. Europejskie modele rozwiązań systemowych a sytuacja w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Chełmińska M. (1998), J. Damrosz (red.), *Rola państwa w polityce kulturalnej (z doświadczeń krajów europejskich)*, [w:] *Kultura polska w nowej sytuacji historycznej*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 108–116.
- Chmielewski P. (2011), *Homo agens. Instytucjonalizm w naukach społecznych*, Wydawnictwo Poltex, Warszawa.
- Chymkowski R. (2015), *Od animacji lektury do animacji kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 2, s. 9–13.
- Collard P. (2011), *Creativity, culture and education*, [w:] M. Szpiller (red.), *Kompetencje w kulturze*, NCK, Warszawa, s. 50–53.
- Crossick G., Kaszynska P. (2016), *Understanding the value of arts & culture. The AHRC Cultural Value Project*, Arts and Humanities Research Council, Swindon, <http://www.ahrc.ac.uk/documents/publications/cultural-value-project-final-report/>, dostęp: 19.08.2017.
- Crozier M. z udziałem Tilliette B. (1996), *Kryzys inteligencji. Szkic o niezdolności elit do zmian*, tłum. M. Egegan, Wydawnictwo Poltext, Warszawa.
- Cyboran B. (2013), *Kształcenia ustawiczne w planach rozwoju środowisk lokalnych*, [w:] E. Sołarczyk-Ambrozik (red.), *Całozyciowe uczenie się jako wyzwanie dla teorii i praktyki edukacyjnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 411–422.
- Cyboran B., (2015), *Social-cultural animation as an area of community development*, [w:] M. Radovan, M. Kościelniak (eds.), *Learning and education in community: the role of schools and community organisations*, University of Ljubljana, Ljubljana, s. 61–78.

- Cyboran B., Ptaśnik-Cholewa K. (2013), *Animacja społeczna pośród innych metod pracy środowiskowej*, [w:] D. Kubinowski, U. Lewartowicz (red.), *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, Wydawnictwo Makmed, Lublin, s. 139–156.
- Czayka-Chelmińska K., Daszkowska-Kamińska A., Giza-Poleszczuk A., Komendant-Brodowska A., Łukasiak P., Schimanek T., Szelańska A. (2012), *Jak lokalnie budować dobro wspólne? Poradnik dla działających lokalnie. Doświadczenia programu Lokalne Partnerstwa Polsko-Amerykańskiej Fundacji Wolności*, Polsko-Amerykańska Fundacja Wolności, Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce, Warszawa.
- Czerska M. (2002), *Klasyfikacja zmian*, [w:] *Zarządzanie organizacjami*, A. Czermiński, M. Czerska, B. Nogalski, R. Rutka, J. Apanowicz, Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa Stowarzyszenie Wyższej Użyteczności DOM ORGANIZATORA, Toruń, s. 521–523.
- Czyżewski K. (2009), *Czas animacji kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 7–12.
- David P.A. (1997), *Path dependence and the quest for historical economics: one more chorus of the ballad of QWERTY*, University of Oxford. Discussion Papers in Economic and Social History, no. 20, <https://www.economics.ox.ac.uk/materials/papers/2256/david3.PDF>, dostęp: 10.06.2017.
- David P.A. (2001), *Path dependence, its critics and the quest for 'historical economics'*, [w:] P. Garrouste, S. Ioannides (eds.), *Evolution and path dependence in economic ideas: past and present*, Edward Elgar Publishing Limited, Cheltenham, s. 15–40.
- Dąbrowski M., Dulian L., Gutkowski T., Kałucki A., Knaś P., Komorowska A., Koszarek B., Kwiecińska B., Piekarska-Duraj Ł., Wróbel M. (2013), *Lokalne centrum kultury. Zrób to z innymi*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków.
- Dragičević-Šešić M., Stojković B. (2010), *Kultura: zarządzanie, animacja, marketing*, tłum. J. Ambroziak, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Dragojević S. (2008), *Definicje polityki kulturalnej*, tłum. M. Herudzińska, P. Szlachta, „Zarządzanie Kulturą”, nr 1, s. 248–256.
- Dubois V. (2013), *Cultural policy regimes in Western Europe*, publikacja przed drukiem w: *International Encyclopedia of Social and Behavioral Sciences*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00836422>, dostęp: 22.08.2017.
- Dudkiewicz M. (2014), *Socjokulturowe uwarunkowania wdrażania metody OSL na poziomie lokalnym*, [w:] T. Kaźmierczak (red.), *Organizowanie społeczności lokalnej: aplikacje, wdrażanie, przyszłość*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 61–77.
- Dudkiewicz M., Kaźmierczak T., Rybka I. (2008), *Animacja lokalna. Jak aktywizować społeczności wiejskie? Z doświadczeń projektu „W stronę polskiego modelu gospodarki społecznej – budujemy nowy Lisków”*, Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce, Warszawa.
- Duxbury N., Kangas A., De Beukelaer C. (2017), *Cultural policies for sustainable development: four strategic paths*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 23, no. 2, s. 214–230.
- Dworakowska Z. (2006), *Kontrkultura*, [w:] I. Kurz (red.), *TERAZ! Animacja kultury*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 17–20.
- Dyczewski L. (2011), *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Dzionek-Kozłowska J. (2010), *Rynek versus państwo w świetle dyskusji o path dependence*, „Ekonomia i Prawo”, t. 6, s. 87–99.
- Dzionek-Kozłowska J. (2015), *Zróźnicowanie ścieżek transformacji krajów Europy Środkowo-Wschodniej z perspektywy współczesnych teorii ekonomicznych*, „Optimum. Studia Ekonomiczne”, nr 1 (73), s. 14–26.

- Ekier G. (2011), *Prawidłowości transformacji w Europie Wschodniej*, „Studia Socjologiczne”, nr 1 (200), s. 501–526.
- Evetts J. (2003), *The sociological analysis of professionalism: occupational change in the modern world*, „International Sociology”, vol. 18, no. 2, s. 395–341.
- Fatyga B. (2009), *Źródła trudności komunikacyjnych w dyskursie o edukacji kulturalnej i animacji kultury*, „Kultura Współczesna” nr 4, s. 51–58.
- Federowicz M. (2003), *Institutions and culture*, „Polish Sociological Review”, no. 4 (144), s. 369–374.
- Florida R. (2010), *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Frey B.S. (1999), *State support and creativity in the arts: some new considerations*, „Journal of Cultural Economics”, vol. 23, s. 71–85.
- Gajda J. (2006), *Pedagogika kultury w zarysie*, Wydawnictwo Impuls, Kraków.
- Gajda J., Żardecki W. (red.) (2001), *Dylematy animacji kulturalnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Giddens A. (1999), *Trzecia droga. Odnowa socjaldemokracji*, tłum. H. Jankowska, Wydawnictwo Książka i Wiedza, Warszawa.
- Gierat-Bieroń B. (2009), *Ministrowie kultury doby transformacji, 1989–2005 (wywiady)*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Gierat-Bieroń B. (2012a), *Polityka kulturalna – kłopotliwość terminu*, „Herito”, nr 6, s. 58–71.
- Gierat-Bieroń B. (2012b), *Zrównoważony rozwój miasta a kultura*, [w:] P. Filar, P. Kubicki (red.), *Miasto w działaniu. Zrównoważony rozwój z perspektywy oddolnej*, Instytut Obywatelski, Warszawa, s. 134–158.
- Gierat-Bieroń B. (2015), *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (I)*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 16, nr 3, s. 205–219.
- Gierat-Bieroń B. (2016), *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 17, nr 2, s. 91–105.
- Gierszewski D., Nosek B. (2013), *Wzmacnianie aktywności społeczeństwa obywatelskiego poprzez animację społeczno-kulturową*, [w:] D. Kubinowski, U. Lewartowicz (red.), *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, Wydawnictwo Makmed, Lublin, s. 157–176.
- Giza-Poleszczuk A. (2007), *Dobre rządzenie i debata publiczna*, „Zarządzanie Publiczne”, nr 1, s. 61–79.
- Godlewski G. (2002), *Animacja i antropologia*, [w:] G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 56–67.
- Godlewski G. (2008), *Animacja i antropologia. Następna generacja*, [w:] I. Kurz (red.), *Lokalnie. Animacja kultury/community arts*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 4–13.
- Golka M. (1997), *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku. Szkice i studia*, Wydawnictwo Inter Graf, Warszawa.
- Gordon Ch. (2010), *Great expectations – the European Union and cultural policy: fact or fiction?*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 16, no. 2, s. 101–120.
- Gorzela G. (2010), *Czynniki sukcesu lokalnego*, [w:] B. Skrzypczak (red.), *Od animacji do re-witalizacji społecznej – dialog perspektyw i doświadczeń*, Centrum Projektów Europejskich i Krajowy Ośrodek Europejskiego Funduszu Społecznego, Warszawa, s. 13–28.

- Goytia A., Arosteguy A. (2011), *Analysing the public cultural supply: leisure as an innovative tool for the generation of values*, „ENCATC Journal of Cultural Management and Policy”, vol. 1, no. 1, s. 28–39, <https://www.encatc.org/en/resources/encatc-journal/>, dostęp: 2.05.2016.
- Górnaiak J. (2007), *Ewaluacja w cyklu polityk publicznych*, [w:] S. Mazur (red.), *Ewaluacja funduszy strukturalnych – perspektywa regionalna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego i Małopolskiej Szkoły Administracji Publicznej, Kraków, s. 11–27.
- Górnaiak J. (red.) (2015), *Ocena wpływu oparta na dowodach. Model dla Polski*, Akademia Leona Koźmińskiego, Warszawa.
- Górnaiak J., Keler K. (2008), *Rola systemów wskaźników w ewaluacji*, [w:] K. Olejniczak, M. Kozak, B. Ledzion (red.), *Teoria i praktyka ewaluacji interwencji publicznych. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 109–128.
- Górnaiak J., Mazur S. (2012), *Analiza polityk publicznych i programowanie w obszarze strategii rozwoju*, [w:] J. Górnaiak, S. Mazur (red.), *Zarządzanie strategiczne rozwojem*, Wydawnictwo Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, Warszawa, s. 185–220.
- Grabowska M. (1992), *Kultura w procesie transformacji ustrojowej*, [w:] M. Grabowska (red.), *Barometr kultury*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 5–14.
- Grad J., Kaczmarek U. (1999), *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Granosik M. (2012), „Mówię, jak jest, robię, co mi każą” – o interpretacyjnym rozdarcu współczesnego pracownika socjalnego, [w:] M. Rymśa (red.), *Pracownicy socjalni i praca socjalna w Polsce. Między służbą społeczną a urzędem*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 187–201.
- Gray C. (2007), *Commodification and instrumentality in cultural policy*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 13, no. 2, s. 203–215.
- Gray C. (2010), *Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 116, no. 2, s. 215–230.
- Gray C. (2012), *Democratic cultural policy: democratic forms and policy consequences*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 18, no. 5, s. 505–518.
- Grewiński M. (2011), *Od systemu opieki przez politykę pomocy do aktywizacji i integracji społecznej w Polsce*, [w:] M. Grewiński, J. Krzyszkowski (red.), *Współczesne tendencje w pomocy społecznej i pracy socjalnej*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Technologii Eksploatacji – Państwowego Instytutu Badawczego, Warszawa, s. 9–22.
- Hagoort G. (1996), *Przedsiębiorczość w kulturze. Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze*, tłum. E. Orzechowski, B. Bezemer-Szefke, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Hajduk Ł. (2013), *Edukacyjne uwarunkowania rozwoju regionalnego. W świetle badań wsi Związku Gmin jeziora Rożnowskiego*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Hall P., Taylor R. (1996), *Political science and the three new institutionalisms*, „Political Studies”, vol. 44, issue 5, s. 936–957.
- Hańderek J. (2015), *Pojęcia i definicje kultury*, [w:] P. Mróz (red.), *Filozofia kultury*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 23–42.
- Harrison L.E. (2003), *Dlaczego kultury nie sposób przecenić?*, [w:] L.E. Harrison, S.P. Huntington (red.), *Kultura ma znaczenie. Jak wartości wpływają na rozwój społeczeństw*, tłum. S. Dymczyk, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań, s. 17–40.
- Hausner J. (2007), *Polityka a polityka publiczna*, „Zarządzanie Publiczne”, nr 1, s. 43–60.
- Hausner J. (2008), *Zarządzanie publiczne*, Wydawnictwo SCHOLAR, Warszawa.
- Hausner J. (2016), *Miasto-idea i rola kultury w jego rozwoju*, „Kultura i Rozwój”, nr 1, s. 110–119.

- Hausner J., Jessop B., Nielsen K. (1995), *Strategic choice and path-dependency in post-socialism. Institutional dynamics in the transformation process*, Edward Elgar, Aldershot.
- Heiskanen I. (2001), *Decentralisation: trends in European cultural policies*, Cultural Policies Research and Development Unit, Policy Note no. 9, Council of Europe Publishing, Strasbourg.
- Henzler P., Skrzypczak B. (2006), *Kim jest animator społeczny*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej, Warszawa.
- Hesmondhalgh D., Nisbett M., Oakley K., Lee D. (2015), *Were New Labour's cultural policies neo-liberal?*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 21, no. 1, s. 97–114.
- Hetherington S. (2017), *Arm's-length funding of the arts as an expression of laissez-faire*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 23, no. 4, s. 482–494.
- Holden J. (2015), *The ecology of culture: a report commissioned by the Arts and Humanities Research Council's Cultural Value Project*, Arts and Humanities Research Council, Swindon, <http://www.ahrc.ac.uk/documents/project-reports-and-reviews/the-ecology-of-culture/>, dostęp: 6.06.2016.
- Hupe P.L., Hill M.J. (2006), *The three action levels of governance: re-framing the policy process beyond the stages model*, [w:] *Handbook of public policy*, B.G. Peters, J. Pierre (eds.), SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi, s. 13–30.
- Hutter M. (2011), *Kultura w gospodarce ery kreatywności i doznań*, tłum. O. Siara, [w:] B. Jung (red.), *Ekonomika kultury. Od teorii do praktyki*, Narodowe Centrum Kultury i Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa, s. 45–52.
- Idzikowski B. (2000), *Edukacja kulturalna – między szkołą a instytucjami kultury*, [w:] B. Idzikowski, E. Narkiewicz-Niedbalec (red.), *Edukacja kulturalna dzieci i młodzieży*, Zielona Góra, s. 252–268.
- Idzikowski B. (2003), *Wyznaczniki ról zawodowych animatorów kultury*, [w:] J. Żebrowski (red.), *Animacja kulturalna i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk, s. 55–68.
- Idzikowski B. (2012), *Interdyscyplinarne konteksty animacji kultury*, „Rocznik Lubuski”, t. 38, cz. 2, s. 157–167.
- Idzikowski B. (2013), *Teoria i praktyka animacji kultury w czasach ponowoczesnych*, [w:] D. Kubinowski, U. Lewartowicz (red.), *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, Lublin, s. 37–52.
- Ilczuk D. (2002), *Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Ilczuk D. (2011), *Ekonomika kultury jako dziedzina badawcza*, [w:] D. Ilczuk, S. Ratajski (red.), *Edukacja poprzez kulturę, kreatywność i innowacyjność*, Polski Komitet ds. UNESCO, Warszawa, s. 153–185.
- Ilczuk D. (2012), *Ekonomika kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ilczuk D. (2017), *Reforma sektora kultury w Polsce, wystąpienie podczas Ogólnopolskiej Konferencji Kultury*, http://konferencjakultury.pl/_admin/stuff/reforma_kultury.pdf, dostęp: 15.09.2017.
- Ilczuk D., Misiąg W. (2003), *Finansowanie i organizacja kultury w gospodarce rynkowej*, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, Gdańsk.
- Ilczuk D., Nowak M. (2011), *Reforma sektora kultury w Polsce. W czym jest problem?*, [w:] B. Jung (red.), *Ekonomika kultury. Od teorii do praktyki*, Narodowe Centrum Kultury i Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa, s. 85–97.
- Ilczuk D., Wiczorek A. (1999), *Finansowanie kultury ze środków publicznych*, [w:] T. Kostyrko, M. Czerwiński (red.), *Kultura polska w dekadzie przemian*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 187–229.

- Inglot T. (2010), *Welfare state w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1917–2004*, tłum. M. Zie-leńska, J. Dzierzgowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP, Warszawa.
- Iwaszkiewicz M. (1999), *Państwo a gwarancje rozwoju kultury w Polsce w świetle obowiązującego prawa*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań.
- Iwaszkiewicz M., Okupnik M. (2008), *Uwarunkowania i odrębności w zarządzaniu podmiotami na rynku kultury*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 9, s. 9–16.
- Izdebski H. (2007), *Od administracji publicznej do public governance*, „Zarządzanie Publiczne”, nr 1, s. 7–20.
- Izdebski H. (2012), *Uwarunkowania instytucjonalnoprawne ustanowienia zawodu pracownika socjalnego zawodem zaufania publicznego*, „Trzeci Sektor”, nr specjalny 2012/2013: *Praca socjalna w organizacjach pozarządowych* [red. M. Rymusza], s. 74–81.
- Janik B. (2010), *Re-Vital City. Odnawianie miasta. I co z tym wszystkim ma wspólnego sztuka*, [w:] E. Rewers, A. Skórzyńska (red.), *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, Wydawnictwo UAM, Poznań, s. 145–153.
- Janković J. (2008), *Festiwal jako inwestycja w przyszłość społeczeństwa serbskiego*, „Zarządzanie Kulturą”, nr 1, s. 275–284.
- Jankowski D. (1977), *Dom kultury. Studium socjologiczno-pedagogiczne*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.
- Jankowski D. (1996), *Upowszechnianie kultury, animacja, edukacja kulturalna*, [w:] *Podstawy edukacji dorosłych. Zarys problematyki*, D. Jankowski, K. Przyszczykowski, J. Skrzypczak, Wydawnictwo UAM, Poznań, s. 85–100.
- Jasiński M. (2010), *Teoria zależności od ścieżki a małe gospodarki wypsiarskie*, „Zeszyty Naukowe Kolegium Gospodarki Światowej”, nr 28, s. 52–72.
- Jaurová Z. (2008), *Kultura bez polityki, polityka bez kultury...*, [w:] J. Purchla, M. Vášáryová (red.), *Modele mecenatu państwa wobec integracji europejskiej. Doświadczenia Polski i Słowacji*, [tłum. ze słowackiego J. Bakalarz], Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, s. 31–40.
- Jawłowska A. (1993), *Kierunki zmiany kulturowej i jej konsekwencje społeczne*, [w:] A. Rychard, M. Fedorowicz (red.), *Spółczesność w transformacji. Ekspertyzy i studia*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa, s. 186–200.
- Jedlewska B. (1999), *Animatorzy kultury wobec wyzwań edukacyjnych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Jedlewska B. (2000), *Animator kultury – zawód przyszłości*, [w:] K. Hrycyk (red.), *Animacja społeczno-kulturalna wobec przemian cywilizacyjnych. Animacja – animator i jego kształcenie*, Wydawnictwo „Silesia”, Wrocław, s. 31–40.
- Jedlewska B. (2001), *Bierny zachwyt, złudny optymizm czy twórczy niepokój – rozważania o aktualnej kondycji i perspektywach rodzimego paradygmatu animacji*, [w:] J. Gajda, W. Żardęcki (red.), *Dylematy animacji kulturalnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 51–61.
- Jedlewska B. (2006), *Zawód animatora i menedżera kultury w Polsce. Geneza i aktualny status, problemy kształcenia i nowe perspektywy – wprowadzenie*, [w:] B. Jedlewska (red.), *Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce*, Wydawnictwo „Verba”, Lublin, s. 7–16.
- Jedlewska B., Skrzypczak B. (red.) (2009), *Dom kultury w XXI wieku. Wizje, niepokoje, rozwiązania*, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn.
- Jordan P., Skrzypczak B. (2001), *Idea i metoda Centrum Aktywności Lokalnej w Polsce*, [w:] P. Jordan (red.), *Spółeczności lokalne – zmierzch czy renesans?*, BORIS, Warszawa, s. 92–98.

- Jordan P., Skrzypczak B. (2002), *Centrum Aktywności Lokalnej jako metoda rozwoju społeczności lokalnych*, BORIS/CAL, Warszawa.
- Jordan P., Skrzypczak B. (2003), *Kim jest animator społeczny? Materiały Szkoły Animatorów Społecznych*, http://www.ipsir.uw.edu.pl/UserFiles/File/Katedra_Socjologii_Norm/TEKSTY/Pawe%20Jordan%20i%20Bohdan%20Skrzypczak%20-%20Kim%20jest%20animator%20spoeczny.pdf, dostęp: 12.03.2014.
- Jurkiewicz-Eckert D. (2015), *Od Traktatu o Unii Europejskiej do Europejskiej Agendy dla Kultury – narodziny i rozwój polityki kulturalnej UE*, „Studia Europejskie”, nr 1, s. 65–89.
- Kargul J. (1996), *Od upowszechniania kultury do animacji kulturalnej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Kargul J. (2008), *Animacja społeczno-kulturalna*, [w:] T. Pilch, I. Leparczyk (red.), *Pedagogika społeczna. Człowiek w zmieniającym się świecie*, wyd. 2, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa, s. 273–294.
- Kargul J. (2010), *Autorytet animatora kultury*, „Zarządzanie Kulturą”, nr 3, s. 272–276.
- Kargul J. (2012), *Upowszechnianie, animacja, komercjalizacja kultury*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kargul J., Słowińska S., Gancarz M. (2004), *Z prądem i pod prąd. Lubuskie instytucje kultury w nowym ładzie społecznym*, Wydawnictwo UZ, Zielona Góra.
- Kargulowa A. (2006), *Animator kultury „mimochodem”*, [w:] B. Jedlewska (red.), *Akademiczkie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce*, Wydawnictwo „Verba”, Lublin, s. 115–119.
- Karwacki A., Kaźmierczak T., Rymśza M. (2014), *Reintegracja. Aktywna polityka społeczna w praktyce*, Fundacja Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Kaźmierczak T. (2006), *Praca socjalna. Między upośledzeniem społecznym a obywatelnością*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- Kaźmierczak T. (2007), *Praca socjalna: animacja społeczna, kapitał społeczny, networking*, [w:] T. Kaźmierczak (red.), *Zmiana w społeczności lokalnej. Szkice o kapitale społecznym w praktyce społecznej i nie tylko*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 11–36.
- Kaźmierczak T. (red.) (2008), *W poszukiwaniu strategii pobudzania oddolnego rozwoju społeczności wiejskich*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Kaźmierczak T. (2011), *Praca i praktyka środowiskowa – szkic o doświadczeniach brytyjsko-amerykańskich*, [w:] M. Grewiński, B. Skrzypczak (red.), *Środowiskowe usługi społeczne – nowa perspektywa polityki i pedagogiki społecznej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP, Warszawa, s. 69–90.
- Kaźmierczak T. (2012), *Pracownicy socjalni, kapitał ludzki, profesjonalna praktyka*, [w:] M. Rymśza (red.), *Pracownicy socjalni i praca socjalna w Polsce. Między służbą społeczną a urzędem*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 159–186.
- Kaźmierczak T. (2014), *Zasoby, a nie problemy: założenia nowej perspektywy teoretycznej w pracy socjalnej*, [w:] T. Kaźmierczak (red.), *Organizowanie społeczności lokalnej. Aplikacje, wdrażanie, przyszłość*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 165–178.
- Kern P. (2011), *Polityka kulturalna. Nowe trendy w Europie*, tłum. O. Siara, [w:] B. Jung (red.), *Ekonomia kultury. Od teorii do praktyki*, Narodowe Centrum Kultury i Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa, s. 55–69.
- Kieliszewski P., Poprawski M., Landsberg P., Gogołek P. (2009), *Projekt przekształceń instytucji upowszechniania kultury w Polsce*, [w:] J. Sójka, M. Poprawski, P. Kieliszewski (red.),

- Instytucje upowszechniania kultury w XXI wieku. Przeżytek czy nowa jakość?*, Wydawnictwo Naukowe BOGUCKI, Poznań, s. 13–77.
- Kluzowicz J. (2016), *Codziennosc jako materia działalności animatora kultury*, „Dyskursy Młodych Andragogów”, nr 17, s. 213–227.
- Kłosowska A. (1980), *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa.
- Kłosowska A. (1981), *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa.
- Kłosowski W. (2009), *Kultura jako czynnik sprawczy rozwoju lokalnego*, [w:] W. Kłosowski (red.), *Kierunek kultura. Promocja regionu poprzez kulturę*, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa, s. 13–32.
- Kłosowski W. (2011), *Animacja i edukacja kulturalna*, [w:] W. Kłosowski (red.), *Kierunek Kultura. W stronę żywego uczestnictwa w kulturze*, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa, s. 53–60.
- Kłosowski W. (2012), *Kultura jako czynnik rozwoju społecznego a polityki kulturalne polskich metropolii*, [w:] S. Szultka, P. Zbieranek (red.), *Kultura – Polityka – Rozwój. O kulturze jako „dźwigni” rozwoju społecznego polskich metropolii i regionów*, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, Gdańsk, s. 69–100.
- Kmita J. (1982), *O kulturze symbolicznej*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa.
- Kołankiewicz L. (2002), *Kultura czynna. Prahistoria animacji kultury*, [w:] G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 27–55.
- Kolasa-Nowak A. (2005), *Polskie studia nad transformacją. Kierunki konceptualizacji*, „Nauka”, nr 4, s. 117–132.
- Kopczyńska M. (1993), *Animacja społeczno-kulturalna*, Centrum Animacji Kulturalnej, Warszawa.
- Kopczyńska M. (1996), *Normalizacja. Między biernym przystosowaniem i zależnością a aktywnym uczestnictwem i autonomią – o jednym z dylematów pedagoga-animatora*, [w:] A. Przecławaska (red.), *Pedagogika społeczna. Kręgi poszukiwań*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa, s. 89–106.
- Koschany R., Skórzyńska A. (red.) (2014), *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań.
- Kossak J., Krzemień K. (1976), *Kształty polityki kulturalnej*, PWN, Warszawa.
- Kowalik W., Malczyk K., Maźnica Ł., Knaś P., Stępnia W., Dulla L. (2015), *Nowa sprawozdawczość instytucji kultury*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków.
- Kozaczka D. (2016), *Polityki publiczne jako proces*, „Zoon Politikon”, nr 7, s. 323–341.
- Koźuch B., Koźuch A. (2011), *Istota współczesnych usług publicznych*, [w:] B. Koźuch, A. Koźuch (red.), *Usługi publiczne. Organizacja i zarządzanie*, Instytut Spraw Publicznych, Kraków, s. 32–54.
- Krajewski M. (2014a), *Uczestnictwo w kulturze*, [w:] R. Koschany, A. Skórzyńska (red.), *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań, s. 154–160.
- Krasowska A. (2013), *Animator w domu kultury*, *Studium socjologiczne*, Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy, Wrocław.
- Kretzmann J.P., McKnight J.L. (1993), *Building communities from the inside out: a path toward finding and mobilizing a community's assets*, Center for Urban Affairs and Policy Research, Northwestern University.
- Krzyszkowski J. (2013), *Analiza dotychczasowych doświadczeń (desk research) w obszarze pracy socjalnej i polityki społecznej*, <http://www.osl.org.pl/wp-content/uploads/2013/04/>

- Krzyszowski Jerzy. *Analiza dotychczasowych doświadczeń w obszarze pracy społecznej*.pdf, dostęp: 27.03.2016.
- Krzyszowski J., Przywojska J. (2014), *Program Aktywności Lokalnej (PAL) jako instrument kreowania aktywnej polityki społecznej na problemowych obszarach wiejskich*, „Studia Ekonomiczne”, nr 179/14, s. 94–104.
- Krzysztofek K. (1998), *Ekspansja kultury mediów a międzypokoleniowy przekaz kultury*, [w:] J. Damrosz (red.), *Kultura polska w nowej sytuacji historycznej*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 39–51.
- Krzysztofek K. (1999), *Ewolucja założeń i programów polityki kulturalnej w Polsce*, [w:] T. Kotsyrko, M. Czerwiński (red.), *Kultura polska w dekadzie przemian*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 267–293.
- Krzysztofek K., Szczepański M.S. (2002), *Zrozumieć rozwój. Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych*, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Krzysztofek K., Ziemilski A. (1993), *Czynnik kulturowy w procesie modernizacji społecznej*, [w:] K. Krzysztofek, M.S. Szczepański A. Ziemilski, *Kultura a modernizacja społeczna*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 170–178.
- Kubecka M. (2013), *Zawód czy sposób ulepszania świata?*, „Res Publica Nowa”, nr 21, s. 39–42.
- Kubinowski D. (2013), *Współczesne paradygmaty animacji kultury*, [w:] D. Kubinowski, U. Lewartowicz (red.), *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, Lublin, s. 13–22.
- Kubinowski D. (2016), *Kultura animacji jako humanistyczna pedagogia*, „Nauki o Wychowaniu. Studia Interdyscyplinarne”, nr 2 (3), s. 97–108.
- Kukołowicz T., Pałasiński A. (2013), *Naukowo na temat ekonomii kultury*, https://www.skarbiec.biz/gospodarka/18_10_2013_wiadomosci.htm, dostęp: 12.09.2017.
- Kurantowicz E. (2007), *O uczących się społecznościach. Wybrane praktyki edukacyjne ludzi dorosłych*, DSW, Wrocław.
- Latuch M., Skrzypczak B. (2016), *Animacja społeczna na osiedlu – interwencja prowadzona przez instytucję kultury*, <http://warszawalokalnie.waw.pl/wp-content/uploads/2016/08/Animacja-na-osiedlu.pdf>, dostęp: 12.02.2017.
- Ledwith M. (2011), *Community development. A critical approach*, Polity Press, Bristol.
- Lewenstein B. (2004), *Zasoby lokalne: zarys koncepcji*, [w:] P. Gliński, B. Lewenstein, A. Siciński (red.), *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego: III sektor i wspólnoty lokalne w jednoczącej się Europie*, IFiS PAN, Warszawa, s. 281–301.
- Liebowitz S.J., Margolis S.J. (1995), *Path dependence, lock-in, and history*, „Journal of Law, Economics, & Organization”, vol. 11, no. 1, s. 205–226.
- Ligarski S. (2014), *Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989*, „Pamięć i Sprawiedliwość”, nr 13/2 (24), s. 51–73, [http://bazhum.muzhp.pl/.../Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2014-t13-n2-\(24\)-s51-73.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/.../Pamiec_i_Sprawiedliwosc-r2014-t13-n2-(24)-s51-73.pdf), dostęp: 20.02.2017.
- Lipski A. (1995), *Teoretyczne i praktyczne problemy polityki kulturalnej. Wprowadzenie do tematu*, Akademia Ekonomiczna, Katowice.
- Łomny Z. (1995), *Człowiek i edukacja wobec przemian globalizacyjnych*, Uniwersytet Opolski, Opole.
- Łuczyńska M. (2013), *Pracownicy socjalni w procesie profesjonalizacji*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Łukasiak P., Rokicka P., Olkowicz I., Kwietniewski T., Wachol M. (2013), *Zintegrowana animacja społeczna na rzecz dobra wspólnego: społeczności lokalne a społeczności wirtualne. Materiały edukacyjne dla Pracowni Dobra Wspólnego*, <http://www.lokalne.partnerstwa>.

- org.pl/file/fm/BIBLIOTEKA/manuale/Zintegrowana_animacja_spoleczna.pdf, dostęp: 13.07.2017.
- Łukowski W. (2010), *Tożsamość lokalna. W poszukiwaniu źródeł i sensu(ów) zakorzenienia*, [w:] B. Skrzypczak (red.), *Od animacji do rewitalizacji społecznej – dialog perspektyw i doświadczeń*, Centrum Projektów Europejskich i Krajowy Ośrodek Europejskiego Funduszu Społecznego, Warszawa, s. 29–43.
- Luszczynska M., Rybka I. (2013), *Koncepcja analizy dotychczasowych doświadczeń w obszarze pracy socjalnej i animacji społecznej (desk research)*, http://www.osl.org.pl/wp-content/uploads/2013/04/Rybka_Izabela_Luszczynska_Maria_Koncepcja_analizy_dotychczasowych_doswiadczen_w_obszarze_pracy_socjalnej.pdf, dostęp: 10.06.2013.
- Macdonald K. (2007), *Professions*, [w:] *The Blackwell encyclopedia of sociology*, G. Ritzer (ed.), Blackwell Publishing, Malden–Oxford–Carlton, s. 3660–3662, <http://www.sociology-encyclopedia.com/public/>, dostęp: 12.02.2017.
- McGuigan J. (1996), *Culture and the public sphere*, Routledge, London–New York.
- McGuigan J. (2004), *Rethinking cultural policy*, Open University Press, Maidenhead, Berkshire.
- McGuigan J. (2005), *Neo-liberalism, culture and policy*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 11, no. 3, s. 229–241.
- Mahoney J. (2000), *Path dependence in historical sociology*, „Theory and Society”, vol. 29, no. 4, s. 507–548.
- Malewski M. (2010), *Od nauczania do uczenia się. O paradygmatycznej zmianie w andragogice*, Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław.
- Marody M. (red.) (2000), *Między rynkiem a etatem. Społeczne negocjowanie polskiej rzeczywistości*, Wyd. SCHOLAR, Warszawa.
- Martel F. (2008), *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, tłum. A. Czarnacka, G. Majcher, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa.
- Marynowicz-Hetka E. (2006), *Pedagogika społeczna. Podręcznik akademicki*, cz. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Marynowicz-Hetka E. (2012), *Społeczny wymiar działania w polu praktyki socjalnej. Istota i sens*, „Zoon Politikon”, nr 3, s. 109–127.
- Matyjaszczyk B. (2014), *Pracownik młodzieżowy w Polsce. Ekspertyza. Analiza obecnie sklasyfikowanych zawodów, regulacji prawnych i wypracowanych rozwiązań w innych państwach w zakresie statusu „pracownika młodzieżowego”*. Ekspertyza powstała na zlecenie Ministerstwa Pracy i Polityki Społecznej Departamentu Pożytku Publicznego z inicjatywy Zespołu ds. polityki na rzecz młodzieży Rady Działalności Pożytku Publicznego, Warszawa, file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/Ekspertyza_prac_mlodzi_strona-1.pdf, dostęp: 06.10.2017.
- Maziarka M. (2010), *Analiza instytucjonalno-prawna funkcjonowania domów kultury w Polsce*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, http://www.platformakultury.pl/files/domkultury/tiny_mc_images/Analiza_sytuacja_prawna.pdf, dostęp: 08.04.2013.
- Mazur S. (2015), *Założenia teoretyczne i metodologiczne nauk o polityce publicznej*, „Wrocławskie Studia Politolologiczne”, nr 18, s. 7–27.
- Medvedchuk N. (2008), *Modele polityki kulturalnej a rodzaje uczestnictwa w niej państwa: propozycje klasyfikacji*, „Zarządzanie Kulturą”, nr 1, s. 257–265.
- Mendel M. (2015), *Postanimacja w postdemokracji*, „Pedagogika Społeczna”, nr 2, s. 25–37.
- Mendel M., Rymśza M. (2012), *Po co nam pracownicy socjalni – organizatorzy społeczności? Solidarność, partnerstwo, przymierze w środowiskowej pracy socjalnej*, [w:] M. Rymśza (red.),

- Pracownicy socjalni i praca socjalna w Polsce. Między służbą społeczną a urzędem*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 313–330.
- Menger P.M. (2010), *Cultural policies in Europe: from a state to a city-centered perspective on cultural generativity*, National Graduate Institute for Policy Studies, Discussion Papers 10–28, <http://www3.grips.ac.jp/~pinc/data/10-28.pdf>, dostęp: 17.06.2017.
- Mercer C. (2002), *Towards cultural citizenship: tools for cultural policy and development*, The Bank of Sweden Tercentenary Foundation & Gidlunds Förlag, Södertälje.
- Mikułowski-Pomorski J. (2005), *Kultura wobec społecznej transformacji*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, Kraków.
- Mitchell R. (2002), *Cultural policy evaluation as a means of a schemata construction and as a policy instrument*, <http://www.culturalpolicies.net/web/files/137/en/mitchell.pdf>, dostęp: 18.09.2017.
- Mulcahy K.V. (2006a), *Cultural policy: definitions and theoretical approaches*, „The Journal of Arts Management, Law, and Society”, vol. 35, s. 319–330.
- Mulcahy K.V. (2006b), *Cultural policy*, [w:] B.G. Peters, J. Pierre (eds.), *Handbook of public policy*, SAGE Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi, s. 265–279.
- Nacher A. (2014), *Poza fetysz partycypacji*, [w:] R. Koschany, A. Skórzyńska (red.), *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań, s. 50–62.
- Naumiuk A. (2012), *Pedagog społeczny – animator zmian w środowisku*, „Pedagogika Społeczna”, nr 4, s. 41–56.
- Naumiuk A. (2014), *Edukacja – partycypacja – zmiana w doświadczeniach i wyobrażeniach działaczy lokalnych (animatorów społecznych)*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Netting F.E., Kettner P.M., McMurtry S.L., Thomas M.L. (2014), *Makropraktyka pracy socjalnej*, tłum. S. Szymański, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa.
- Niesporek A., Wódz K. (2003), *Grupy zmarginalizowane, przedsiębiorczość społeczna, praca socjalna – strategie rozwoju społeczności lokalnych*, [w:] T. Kaźmierczak, M. Rymśa (red.), *W stronę aktywnej polityki społecznej*, Fundacja Instytutu Spraw Publicznych, Warszawa, s. 112–140.
- Niziołek K. (2016), *Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne*, [w:] C. Obrecht-Prondzyński (red.), *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk, s. 28–38.
- Nobis A. (2006), *Animacja kultury w Polsce, czyli rzecz o dyfuzji i inwencji*, [w:] E. Zierkiewicz (red.), *Tworzyć, zmieniać, aktywizować... Animacja społeczno-kulturalna jako mobilizowanie potencjału indywidualnego i przeciwdziałanie bezradności społecznej*, Wydawnictwo MarMar Marian Kaczorowski, Wrocław, s. 15–20.
- Nocuń A. (1995), *Teoretyczne podstawy pracy kulturalno-oświatowej*, [w:] T. Pilch, I. Lepalczyk (red.), *Pedagogika społeczna. Człowiek w zmieniającym się świecie*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa, s. 123–135.
- Obarska M. (2013), *Na przekór*, „Res Publica Nowa”, nr 21, s. 7–10.
- Okoń W. (2001), *Nowy słownik pedagogiczny*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa.
- Olbrycht K. (2001), *Wyzwania wobec kształcenia animatorów społeczno-kulturalnych*, [w:] J. Gajda, W. Żardecki (red.), *Dylematy animacji kulturalnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 111–117.
- Olech A. (2012), *Praca socjalna a inne profesje: punkty styczne i rozłączne*, [w:] M. Rymśa (red.), *Pracownicy socjalni i praca socjalna w Polsce. Między służbą społeczną a urzędem*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 331–348.

- Olejniczak K. (2008), *Wprowadzenie do zagadnień ewaluacji*, [w:] K. Olejniczak, M. Kozak, B. Ledzion (red.), *Teoria i praktyka ewaluacji interwencji publicznych. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 17–43.
- Olejniczak K. (2013), *System zarządzania polityką publiczną. Propozycja uniwersalnych ram koncepcyjnych*, „Zoon Politikon”, nr 4, s. 41–55.
- Orlik J. (2009), *Instytucja kultury jako ameba*, [w:] J. Sójka, P. Kieliszewski, P. Landsberg, M. Poprawski (red.), *Instytucje kultury w czasach kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe BOGUCKI, s. 121–124.
- Orlik J. (2011), *Rozmowa jest działaniem*, [w:] M. Śliwa (red.), *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju. Zarządzanie strategiczne instytucją*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków, s. 7–9.
- Ostaszewska A. (2009), *Domy Kultury w narodowych oraz wojewódzkich strategiach rozwoju do roku 2020*, [w:] *Aktywne domy kultury, Projekt zrealizowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, Warszawa, s. 74–87, http://nck.pl/media/attachments/302375/aktywne_domy_kultury.pdf, dostęp: 12.04.2011.
- Ostrom E. (2013), *Dysponowanie wspólnymi zasobami*, tłum. Z. Wiankowska-Ładyka, Wydawnictwo Wolters Kluwer Polska SA, Warszawa.
- Peters G.B. (1999), *Administracja publiczna w systemie politycznym*, tłum. K.W. Frieske, Wydawnictwo Scholar, Warszawa.
- Pieliński B. (2012), *Instytucjonalizmy w analizach polityki społecznej*, <http://www.rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/obce/instytucjonalizmy.pdf>, dodano: 11.03.2012, dostęp: 5.06.2017.
- Pieliński B. (2013), *Instytucjonalizm historyczny w kontekście polityki społecznej*, „Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje”, t. 3, nr 22, s. 45–63.
- Pierson P. (2000), *Path dependence, increasing returns, and the study of politics*, „American Political Science Review”, vol. 94, no. 2, s. 251–267.
- Pierson P. (2004), *Politics in time: history, institutions, and social analysis*, Princeton University Press, Princeton.
- Pierson P. (2010), *Ograniczenia planowania: powstawanie instytucji i zmiany instytucjonalne*, tłum. R. Śmietana, „Zarządzanie Publiczne”, nr 2 (12), s. 112–131.
- Pierson P., Skocpol T. (2002), *Historical institutionalism in contemporary political science*, [w:] I. Katznelson, H.V. Milner (eds.), *Political science: the state of the discipline*, Norton & Company, New York–London, s. 693–721.
- Pietrasiewicz S. (2014), *Kluczowe są kompetencje animatora*, <http://publica.pl/teksty/kluczowe-sa-kompetencje-animatora-47507.html>, dostęp: 17.10.2015.
- Piwowska D. (2006), *Antropologia*, [w:] I. Kurz (red.), *TERAZ! Animacja kultury*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 7–8.
- Plebańczyk K. (2010), *Obserwatorium kultury – idee, pomysły, możliwości*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 11, s. 31–44.
- Pluta K. (2013), *Animator czy amator?*, „Res Publica Nowa”, nr 21, s. 16–18.
- Polakowski D. (2012), *Program Aktywności Lokalnej jako narzędzie rozwoju kapitału społecznego oraz integracji społecznej*, Regionalny Ośrodek Polityki Społecznej w Krakowie, Kraków.
- Poprawski M. (2009), *Narracje i innowacje. Zarządzanie zmianą w polskich instytucjach kultury*, [w:] J. Sójka, P. Kieliszewski, P. Landsberg, M. Poprawski (red.), *Instytucje kultury w czasach kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe BOGUCKI, s. 89–98.
- Poprawski M. (2015), *Nowy słownik polityki kulturalnej. Ekologia kultury*, [w:] *Nowości badawcze Obserwatorium Kultury*, Zespół ds. Statystyki Narodowego Centrum Kultury,

- s. 4–5, <http://nck.pl/media/attachments/313589/Nowosci%20badawcze%20OK%20-%20Newsletter%201z2015.pdf>, dostęp: 3.08.2016.
- Potoczek A. (2001), *Programowanie rozwoju lokalnego i regionalnego jako zadanie samorządu terytorialnego*, [w:] A. Potoczek (red.), *Stymulowanie rozwoju lokalnego – perspektywa społeczna i organizacyjna*, Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego, Toruń, s. 3–16.
- Potoczek A. (2011), *Zaufanie jako czynnik kształtujący proces partycypacji społecznej*, „Animacja Życia Publicznego. Analizy i Rekomendacje. Zeszyty Centrum Badań Społeczności i Polityk Lokalnych”, nr 2 (5), s. 28–32.
- Prawelska-Skrzypek G. (2003), *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Prawelska-Skrzypek G. (2009), *Regionalne zróżnicowanie polityki kulturalnej polskich miast*, [w:] J. Sójka, P. Kieliszewski, P. Landsberg, M. Poprawski (red.), *Instytucje kultury w czasach kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe BOGUCKI, s. 23–36.
- Przastek D. (2016), *Polityka kulturalna w Polsce (i na świecie)*, [w:] D. Dziewulak (red.), *Polityka kulturalna*, Studia Biura Analiz Sejmowych Kancelarii Sejmu, nr 2 (46), Wydawnictwo Sejmowe Kancelarii Sejmu, Warszawa, s. 9–35.
- Ptak A. (2006), *Community arts*, [w:] I. Kurz (red.), *TERAZ! Animacja kultury*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 9–11.
- Ptak A. (2008), *Community arts. Wprowadzenie do idei*, [w:] I. Kurz (red.), *Lokalnie. Animacja kultury/community arts*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 36–51.
- Püzl H., Treib O. (2007), *Implementing public policy*, [w:] F. Fischer, G. Miller, M. Sidney (eds.), *Handbook of public policy analysis: theory, politics and methods*, CRC Press Taylor & Francis Group, London–New York, s. 89–107.
- Purchla J. (2005), *Dziedzictwo a transformacja*, MCK i MSAP AE, Kraków.
- Purchla J., Rottermund A. (1999), *Projekt reformy ustroju publicznych instytucji kultury w Polsce*, „Międzynarodowe Centrum Kultury Kraków”, nr 8, s. 58–67.
- Putnam R. (1995), *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, tłum. J. Szacki, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Putnam R. (2008), *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, tłum. P. Sadura, S. Szymański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Pyykkönen M., Simanainen N., Sokka S. (2009), *Introduction – O culture, where art thou?*, [w:] M. Pyykkönen, N. Simanainen, S. Sokka (eds.), *What about cultural policy? Interdisciplinary perspectives on culture and politics*, Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä, s. 11–28.
- Radlińska H. (1961), *Pedagogika społeczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Radzewicz-Winnicki A. (2008), *Pedagogika społeczna w obliczu realiów codzienności*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Ratzenböck W., Okulski K., Kopf X. (2012), *Cultural policy landscapes. A guide to eighteen Central and South Eastern European countries*, ERSTE Stiftung Studies, Vienna, <http://nck.pl/media/attachments/302578/Cultural-policy-landscapes.pdf>, dostęp: 15.07.2017.
- Raunig G. (2009), *2015*, [w:] M. Lind, R. Minichbauer (red.), *Europejskie polityki kulturalne 2015. Raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej*

- w Europie, wersja polska ze wstępem K. Szredera i tekstem J. Sowy, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 41–47.
- Rindzevičiūtė E. (2012), *Post-Soviet transformation of Lithuanian state cultural policy: the meanings of democratisation*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 18, no. 5, s. 563–578.
- Rogalski W. (1991), *Instytucja podmiotem czy instrumentem w polityce kulturalnej?*, [w:] F. Adamski (red.), *Spór o wartości w kulturze i wychowaniu*, Krakowski Dom Kultury „Pałac pod Baranami”, Kraków, s. 185–193.
- Rogalski W. (2003), *Tożsamość jako warunek i rezultat aktywności kulturalnej z perspektywy animacji kultury*, [w:] T. Aleksander (red.), *Środowiska wychowawcze i edukacja dorosłych w dobie przemian*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 121–151.
- Rogalski W. (2006), *Historyczno-polityczne oraz podmiotowe konteksty sensu działalności kulturalnej*, [w:] T. Aleksander (red.), *Teoretyczne i praktyczne aspekty edukacji kulturalnej oraz oświaty dorosłych*, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 85–113.
- Rogalski W. (2009), *Uniwersyteckie kształcenie animatorów i menedżerów kultury. Wybrane modele i koncepcje*, [w:] B. Jedlewska, B. Skrzypczak (red.), *Dom kultury w XXI wieku. Wizje, niepokoje, rozwiązania*, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn, s. 148–175.
- Rogozińska A. (2009), *Animacja kultury a zmiana społeczna*, „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 90–201.
- Rymsza M. (2003), *Aktywna polityka społeczna w teorii i praktyce*, [w:] T. Kaźmierczak, M. Rymsza (red.), *W stronę aktywnej polityki społecznej*, Fundacja Instytutu Spraw Publicznych, Warszawa, s. 19–32.
- Rymsza M. (2011), *Pomoc społeczna i praca socjalna w Polsce. Perspektywy i bariery rozwoju*, [w:] M. Grewiński, J. Krzyszkowski (red.), *Współczesne tendencje w pomocy społecznej i pracy socjalnej*, Wydawnictwo Naukowe ITE-PIB, Warszawa, s. 32–41.
- Rymsza M. (red.) (2012a), *Pracownicy socjalni i praca socjalna w Polsce. Między służbą społeczną a urzędem*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Rymsza M. (2012b), *Zatoczyć koło. O potrzebie instytucjonalizacji i deinstytucjonalizacji pracy socjalnej*, „Trzeci Sektor”, nr specjalny 2012/2013: *Praca socjalna w organizacjach pozarządowych* [red. M. Rymsza], s. 2–11.
- Sacco P.L., Blessi G.T., Nuccio M. (2009), *Cultural policies and local planning strategies: what is the role of culture in local sustainable development?*, „The Journal of Arts Management, Law, and Society”, vol. 39, no. 1, s. 45–63.
- Schindler A. (2001), *O animacji, jej profesjonalizacji i o modelu kształcenia animatorów*, [w:] J. Gajda, W. Żardecki (red.), *Dylematy animacji kulturalnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 185–195.
- Schindler A. (2004), *Czym jest animacja społeczno-kulturalna?*, [w:] K. Hrycyk (red.), *Konteksty animacji społeczno-kulturalnej*, Wydawnictwo SILESIA, Wrocław, s. 19–36.
- Schuster J.M. (2007), *Informacja w polityce kulturalnej. Infrastruktura informacyjna i badawcza*, tłum. M. Król, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Semków J. (2007), *Animacja społeczno-kulturalna człowieka dorosłego wobec uwarunkowań nowocześnieści*, [w:] A. Horbowski, J. Potoczny (red.), *Edukacja i animacja społeczno-kulturalna dorosłych. Diagnoza – potrzeby – prognozy*, Wydawnictwo URZ, Rzeszów, s. 413–419.
- Sitek-Wróblewska M., Gojło-Kaligowska M., Wiśniewska A., Wróblewski P. (2011), *Model Domu Sąsiedzkiego*, Gdańska Fundacja Innowacji Społecznej, Gdańsk.
- Skidmore R.A., Thackeray M.G. (1998), *Wprowadzenie do pracy socjalnej*, tłum. T. Stanek, Wydawnictwo Naukowe ŚLĄSK, Katowice.

- Skórzyńska A. (2011), *Kultura na czas kryzysu. Niedopowiedziany projekt polityczny*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, nr 5 (71), s. 145–163.
- Skórzyńska A. (2014), *Animacja kulturowa*, [w:] R. Koschany, A. Skórzyńska (red.), *Edukacja kulturowa. Podręcznik*, Centrum Kultury ZAMEK, Poznań, s. 162–170.
- Skrzypczak B. (2001a), *Ośrodek kultury i aktywności lokalnej*, [w:] P. Jordan (red.), *Społeczności lokalne – zmierzch czy renesans?*, BORIS, Warszawa, s. 73–78.
- Skrzypczak B. (2001b), *Społeczności lokalne – zmierzch czy renesans?*, [w:] P. Jordan (red.), *Społeczności lokalne – zmierzch czy renesans?*, BORIS, Warszawa, s. 8–25.
- Skrzypczak B. (2003), *Dom kultury, jako ośrodek integracji i rozwoju społecznego, czyli model CAL w instytucji kultury*, [w:] S. Mołda, B. Skrzypczak (red.), *Ośrodek kultury i aktywności lokalnej. W poszukiwaniu modelu instytucji społecznościowej*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa, s. 112–155.
- Skrzypczak B. (2006), *Metoda animacji społecznej – zasadnicze aspekty praktyki edukacyjnej*, [w:] W. Theiss, B. Skrzypczak (red.), *Edukacja i animacja społeczna w środowisku lokalnym*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa, s. 71–90.
- Skrzypczak B. (2011), *Renesans środowiskowej pracy socjalnej*, [w:] M. Grewiński, J. Krzyszkowski (red.), *Współczesne tendencje w pomocy społecznej i pracy socjalnej*, Wydawnictwo Naukowe ITE – PIB, Warszawa, s. 68–76.
- Skrzypczak B. (2014), *W kierunku społecznościowej pracy socjalnej. Edukacyjno-środowiskowe determinanty interwencji publicznej*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa.
- Skrzypczak B. (2015), *(Proto)instytucje społecznościowe – przejawy i formy deinstytucjonalizacji aktywności obywatelskiej i społecznej*, [w:] R. Krenz, S. Mocek, B. Skrzypczak (red.), *Efekt motyla. Scenariusze rozwoju sektora społecznościowego w Polsce*, Collegium Civitas i Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa, s. 171–195.
- Skrzypczak B. (2016a), *Pomiędzy społecznym a publicznym – nowa przestrzeń edukacji i refleksji*, „Pedagogika Społeczna”, nr 3, s. 9–36.
- Skrzypczak B. (2016b), *Współczynnik społecznościowy. Edukacyjne (re)konstruowanie instytucji społecznościowych – w perspektywie pedagogiki społecznej*, Wydawnictwo Edukacyjne AKAPIT, Toruń.
- Skrzypczak B., Graczyk J. (2009), *W poszukiwaniu nowego modelu domu kultury. Wnioski z badań monograficznych*, [w:] *Aktywne domy kultury, Projekt zrealizowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, Warszawa, s. 51–73, http://nck.pl/media/attachments/302375/aktywne_domy_kultury.pdf, dostęp: 12.04.2011.
- Skrzypiec J. (1985), *Polityka kulturalna Polski Ludowej*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa.
- Snopko J. (2011), *Usługi administracyjne w świetle koncepcji zarządzania w administracji samorządowej*, [w:] B. Kożuch, A. Kożuch (red.), *Usługi publiczne. Organizacja i zarządzanie*, Instytut Spraw Publicznych, Kraków, s. 123–139.
- Sokolewicz Z. (2005), *Kultura szansą dla Unii Europejskiej (uwagi na marginesie polityki kulturalnej)*, [w:] A. Etmanowicz, J. Sanetra-Szeliga (red.), *Europa – szansa dla kultury. Polskie doświadczenia w korzystaniu ze środków Unii Europejskiej dla kultury*, Punkt Kontaktowy ds. Kultury, Ministerstwo Kultury, Warszawa, s. 7–13.
- Solarczyk-Ambrozik E. (2004), *Kształcenie ustawiczne w perspektywie globalnej i lokalnej. Między wymogami rynku a indywidualnymi strategiami edukacyjnymi*, Wydawnictwo UAM, Poznań.

- Sowa J. (2009), *Goldex Poldex Madafaka, czyli raport z (obłączonego) Pi sektora*, [w:] M. Lind, R. Minichbauer (red.), *Europejskie polityki kulturalne 2015. Raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie*, wersja polska ze wstępem K. Szredera i tekstem J. Sowy, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 17–28.
- Staniszczak J. (2001), *Postkomunizm. Próba opisu*, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Stark D. (1992), *Path dependence and privatization strategies in East Central Europe*, „East European Politics and Societies”, vol. 6, s. 17–54.
- Stark D., Bruszt L. (1998), *Postsocialist pathways: transforming politics and property in East Central Europe*, Cambridge University Press, New York.
- Strąk M. (1984), *Polska reforma gospodarcza. Kultura*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Strąk M. (1989), *Ku nowej polityce kulturalnej*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Suteu C. (2002), *Cultural institutions after 12 years of “New Democracy” in Central and Eastern Europe*, http://www.ecumest.ro/pdf/2002_suteu_cultural_institutions_ cee.pdf, dostęp: 15.05.2017.
- Suteu C. (2005), *Overview on cultural policy in Central and Eastern Europe between 1990/2003*, http://www.ecumest.ro/pdf/2005_suteu_overview_cultural_policy.pdf, dostęp: 15.05.2017.
- Suwaj P.J. (2009), *Pojęcie administracji publicznej*, [w:] B. Kudrycka, B. Guy Peters, P.J. Suwaj (red.), *Nauka administracji*, Wydawnictwo Wolters Kluwer Polska, Warszawa, s. 31–56.
- Suwaj P.J., Szczepankowski R. (2009), *Wokół pojęcia polityki i polityki publicznej*, [w:] B. Kudrycka, B. Guy Peters, P. J. Suwaj (red.), *Nauka administracji*, Wydawnictwo Wolters Kluwer Polska, Warszawa, s. 303–311.
- Suwaj P.J., Wendlik M. (2009), *Tworzenie polityki publicznej*, [w:] B. Kudrycka, B. Guy Peters, P.J. Suwaj (red.), *Nauka administracji*, Wydawnictwo Wolters Kluwer Polska, Warszawa, s. 312–330.
- Szarfenberg R. (2008), *Krytyka i afirmacja polityki społecznej*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Szarfenberg R. (2013a), *Nauki o i dla polityki publicznej. Podejście teoretyczno-metodologiczne*, [w:] A. Wojciuk (red.), *Analiza polityki publicznej. Podejście teoretyczno-metodologiczne*, Instytut Badań Edukacyjnych, Warszawa, s. 11–29.
- Szarfenberg R. (2013b), *Miejsce polityki społecznej w polityce publicznej – kontekst europejski, krajowy i lokalny*, Ekspertyza przygotowana na rzecz projektu (Nr POKL.07.03.00–14–340/11) „Kalkulator kosztów zaniechania” – wprowadzenie innowacyjnych rozwiązań na Mazowszu w zakresie polityki społecznej, w obszarze analizy kosztów braku podejmowania działań aktywizujących wspierających, Warszawa, http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/Ekspertyza_PSwPP.pdf, dostęp: 19.06.2017.
- Żatur-Jaworska B. (2001), *Praca socjalna*, [w:] B. Rysz-Kowalczyk (red.), *Leksykon polityki społecznej*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.
- Szczepański R. (2009), *Zarządzanie publiczną instytucją kultury w warunkach współczesnej gospodarki*, [w:] J. Sójka, P. Kieliszewski, P. Landsberg, M. Poprawski (red.), *Instytucje kultury w czasach kryzysu*, Wydawnictwo Naukowe BÓGUCKI, s. 125–132.
- Żeściło D. (2014), *Rynek, prywatyzacja, interes publiczny. Wyzwania urynkowienia usług publicznych*, Wydawnictwo SCHOLAR, Warszawa.

- Szewczyk L. (1992), *Kultura i polityka. Postawy i wybory polityczne a style uczestnictwa w kulturze (szkic wybranych zagadnień)*, [w:] M. Grabowska (red.), *Barometr kultury*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 215–259.
- Szkudlarek T. (1993), *Wiedza i wolność w pedagogice amerykańskiego postmodernizmu*, Wydawnictwo IMPULS, Kraków.
- Szlendak T. (2012), *Pięć procesów w kulturze + rola publicznych instytucji kultury, które o tych procesach co nieco wiedzą*, <http://obserwatorium.ikm.gda.pl/artukul/tomasz-szlendak-piec-procesow-w-kulturze/>, dostęp: 12.11.2015.
- Szmigiel-Rawska K. (2014), *Koncepcja zależności od ścieżki jako narzędzie wyjaśniania w badaniach ekonomicznej geografii politycznej*, „Prace i Studia Geograficzne”, t. 54, s. 149–161.
- Szreder K. (2009), *Komunikat # 1 Wolnego Uniwersytetu Warszawy w sprawie polityki polskiej kultury*, [w:] M. Lind, R. Minichbauer (red.), *Europejskie polityki kulturalne 2015. Raport ze scenariuszami przyszłości publicznego finansowania sztuki współczesnej w Europie*, wersja polska ze wstępem K. Szredera i tekstem J. Sowy, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa, s. 7–16.
- Szreder K. (2010), *Kultura się z wami policzy*, [w:] Zespół KP (red.), *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 31–43.
- Sztompka P. (2000), *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa.
- Sztompka P. (2016), *Kapitał społeczny. Teoria przestrzeni międzyludzkiej*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Szulborska-Łukaszewicz J. (2011), *Miejsce publicznych instytucji kultury w polityce kulturalnej miast w dobie kryzysu. Przypadek Kraków*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 12, nr 1, s. 55–67.
- Szulborska-Łukaszewicz J. (2015), *Trends in cultural policy and culture management in Poland (1989–2014) (I)*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 16, nr 3, s. 221–240.
- Szulborska-Łukaszewicz J. (2016), *Trends in cultural policy and culture management in Poland (1989–2014) (II)*, „Zarządzanie w Kulturze”, t. 17, nr 2, s. 107–124.
- Szumowski W. (2014), *Zarządzanie publiczne – próba systematyzacji koncepcji*, „Nauki o Zarządzaniu. Management Science”, nr 4, s. 86–98.
- Śliwa M. (2012), *Żeby ludzie sami zaczęli postrzegać siebie inaczej*, [w:] A. Wojciechowska, A. Kołtun, D. Figura, E. Kruszevska (red.), *Inkubator kultury. Poradnik animatora kultury*, Fundacja Kultura Enter, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin, s. 28–37.
- Theiss W. (2006), *Edukacja środowiskowa – wprowadzenie*, [w:] W. Theiss, B. Skrzypczak (red.), *Edukacja i animacja społeczna w środowisku lokalnym*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa, s. 12–34.
- Throsby D. (2010), *The economics of cultural policy*, Cambridge University Press, New York.
- Throsby D. (2011), *Ekonomia kultury i polityka kulturalna. Co łączy te dziedziny?*, tłum. O. Siara, [w:] B. Jung (red.), *Ekonomia kultury. Od teorii do praktyki*, Narodowe Centrum Kultury i Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa, s. 33–43.
- Turlejska B. (1995), *Otoczenie-środowisko-kultura: współczesny wymiar animacji kulturalnej*, „Rocznik Komisji Nauk Pedagogicznych”, t. 48, s. 99–105.
- Urbaniak-Zajac D. (2016), *W poszukiwaniu teorii działania profesjonalnego pedagogów. Badania rekonstrukcyjne*, Wydawnictwo IMPULS, Kraków.
- Vestheim G. (2009), *The autonomy of culture and the arts – from the early bourgeois era to late modern “Runaway World”*, [w:] M. Pykkönen, N. Simanainen, S. Sokka (eds.), *What about cultural policy? Interdisciplinary perspectives on culture and politics*, Minerva Kustannus Oy, Helsinki, Jyväskylä, s. 31–53.

- Vestheim G. (2012a), *Cultural policy and democracy: an introduction*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 18, no. 5, s. 493–504.
- Vestheim G. (2012b), *Cultural policy-making: negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 18, no. 5, s. 530–544.
- Wang J. (2017), *Theoretical rethinking cultural policy studies: governmentality, politics and public sphere*, „Sociologija i Proctor”, vol. 55, no. 208, s. 209–221.
- Wąsowska-Pawlik A. (2013), *Polityka kulturalna Polski 1989–2012*, [w:] J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla (red.), *Kultura a rozwój*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 107–125.
- Wejcman Z. (2011), *Rola organizacji pozarządowych w aktywizacji społeczności lokalnej wokół zagadnień integracji społecznej*, [w:] B. Skrzypczak (red.), *Organizowanie społeczności lokalnej: analizy, konteksty, uwarunkowania*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, s. 59–81.
- Wierzbicki Z.T. (1973), *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnych*, [w:] Z.T. Wierzbicki (red.), *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 17–73.
- Wilkin J. (2010), *Słabość państwa w jego relacji do gospodarki i słabość ekonomicznej teorii państwa*, „Zarządzanie Publiczne”, nr 1 (11), s. 25–35.
- Wilson N., Gross J., Bull A. (2017), *Towards cultural democracy: promoting cultural capabilities for everyone*, King's College London, <http://nck.pl/baza-badan/319503-raport-w-kierunku-demokracji-kulturalnej-promowanie-powszechnej-dostepnosci-kultury/>, dostęp: 13.09.2017.
- Wittels K., Bargielski M. (2012), *Podmioty kultury województwa mazowieckiego 2012 – raport z badania*, [w:] W. Kłosowski (red.), *Kierunek kultura. Uwaga na podmioty!*, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa, s. 21–86.
- Wnuk-Lipiński E. (1979), *Rozumienie kultury. Szkice socjologiczne*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa.
- Wojciechowski J.S. (1999), *Polityka kulturalna a badania Instytutu Kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 2, s. 48–52.
- Wojciechowski J.S. (2004), *Kultura i polityka*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Wojtasik L. (1983), *Kultura jako instrument manipulacji politycznej sił kierowniczych „Solidarności”*, „Kultura i Oświata. Czasopismo wojskowych działaczy kultury”, nr 1, s. 7–16.
- Woźniak W. (2013), *Decentralizacja administracji publicznej a lokalna polityka społeczna. Instytucje kultury jako podmiot działań na rzecz społecznej inkluzji*, [w:] E. Rokicka, P. Kruczkowska (red.), *Oblicza ekskluzji. Praktyka działania instytucji kultury a przełamywanie barier dostępu*, Katedra Socjologii Ogólnej UŁ, Łódź, s. 90–108, http://www.obserwatorium.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2013/10/publikacja_internetowa.pdf, dostęp: 4.04.2015.
- Woźnicki J. (2012), *Nowa dyscyplina – „nauki o polityce publicznej” usytuowana w dziedzinie nauk społecznych*, „Nauka”, nr 1, s. 133–151.
- Wódz K. (1991), *Praca socjalna w środowisku zamieszkania*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Wódz K. (2013), *Instytucjonalne bariery rozwoju środowiskowej metody pracy socjalnej/organizowania społeczności lokalnej w Polsce. Ekspertyza przygotowana dla Instytutu Spraw Publicznych w ramach projektu systemowego 1.18: „Tworzenie i rozwijanie standardów usług pomocy i integracji społecznej”*, <http://www.isp.org.pl/uploads/filemanager/Program%20Polityki%20Społecznej/Pomoc%20społeczna/BarierywrozwojuOSLISP/KazimieraWodz.pdf>, dostęp: 15.10.2015.

- Wódz K., Faliszek K., Kowalczyk B., Leśniak-Berek E., Mandrysz W. (2010), *Programy aktywności lokalnej jako instrument aktywizacji środowiska lokalnego w rozwiązywaniu problemów mieszkańców*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 59, nr 4, s. 29–60.
- Young H.P. (1998), *Individual strategy and social structure: an evolutionary theory of institutions*, Princeton University Press, Princeton.
- Zapata-Barrero R. (2016), *Diversity and cultural policy: cultural citizenship as a tool for inclusion*, „International Journal of Cultural Policy”, vol. 22, no. 4, s. 534–552.
- Zbierchowska A. (2013), *Obecność środowiskowej pracy socjalnej w polskich programach akademickich*, http://www.osl.org.pl/wp-content/uploads/2013/04/Zbierchowska_Alicja_Obecnosc_srodowiskowej_pracy_socjalnej_w_polskich_progmac_akademickih.pdf, dostęp: 14.05.2016.
- Zierkiewicz E. (2006), *Animator społeczno-kulturalny w roli profesjonalnego doradcy i w roli nieprofesjonalnego „poradnika”*, [w:] E. Zierkiewicz (red.), *Tworzyć, zmieniać, aktywizować. Animacja społeczno-kulturalna jako mobilizowanie potencjału indywidualnego i przeciwdziałanie bezradności społecznej*, Wydawnictwo MarMar Marian Kaczorowski, Wrocław, s. 157–165.
- Zybała A. (2012a), *Polityki publiczne. Doświadczenia w tworzeniu i wykonywaniu programów publicznych w Polsce i w innych krajach. Jak działa państwo, gdy zamierza/chce/musi rozwiązać zbiorowe problemy swoich obywateli?*, Wydawnictwo Krajowej Szkoły Administracji Publicznej, Warszawa.
- Zybała A. (2012b), *O lepszą jakość polityk publicznych*, „Analizy i Opinie”, nr 127, Instytut Spraw Publicznych, <http://www.isp.org.pl/uploads/analyses/2048186281.pdf>, dostęp: 2.05.2017.
- Zybała A. (2012c), *Labirynty pojęciowe w świecie partycypacji*, „Zoon Politikon”, nr 3, s. 53–65.
- Zybała A. (2013), *Państwo i społeczeństwo w działaniu. Polityki publiczne wobec potrzeb modernizacji państwa i społeczeństwa*, Wydawnictwo DIFIN, Warszawa.
- Zybała A. (2015a), *Polityka publiczna wobec teorii i jej praktyki w Polsce*, „Wrocławskie Studia Politologiczne”, nr 18, s. 28–43.
- Zybała A. (2015b), *Polityka publiczna w warunkach socjologicznej próżni*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 43–64.
- Zybała A. (2016), *Rozwój i wzorce kultury umysłowej*, „Kultura i Rozwój”, nr 1, s. 51–71.
- Żardecki W. (2000), *Animacja społeczno-kulturalna w teorii i praktyce edukacyjnej*, [w:] J. Gajda (red.), *Edukacja zorientowana na XXI wiek*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, s. 151–167.
- Żebrowski J. (2003a), *Współczesny wymiar animacji społeczno-wychowawczej i kulturalnej*, [w:] J. Żebrowski (red.), *Animacja kulturalna i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk, s. 15–29.
- Żebrowski J. (2003b), *Wstęp*, [w:] J. Żebrowski (red.), *Animacja kulturalna i społeczno-wychowawcza w środowiskach lokalnych*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk, s. 9–12.
- Żurkowski B. (2006), *Animacja społeczno-kulturalna wobec zagadnienia wartości*, [w:] B. Jedlewska (red.), *Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce*, Wydawnictwo VERBA, Lublin, s. 80–86.

Raporty

- Aktywne domy kultury, Projekt zrealizowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego* (2009), Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/302375/aktywne_domy_kultury.pdf, dostęp: 12.04.2011.

- Adamiak P., Biejat M., Charycka B. (2016), *Ochotnicze Straże Pożarne – lokalne centra kultury. Raport z badań*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa, http://www.nck.pl/media/attachments/318570/RAPORT_OSP_Klon_Jawor_19.pdf, dostęp: 17.07.2017.
- Adamiak P., Dworakowska Z., Herbst J., Przewłocka J. (2013), *Współpraca w obszarze kultury – samorządy, publiczne instytucje kultury, organizacje pozarządowe*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa.
- Analiza potrzeb kulturalnych mieszkańców województwa śląskiego. Raport z badań (2009), Stowarzyszenie Inicjatywa, Katowice, http://nck.pl/media/2011-01-31/silesia_analiza_potrzeb_kulturalnych_finver.pdf, dostęp: 16.04.2015.
- Animatorzy. Raport z działań. Listopad 2016–Luty 2017, opracowanie: na_prawa Warszawa, Program Rewitalizacji, Warszawa http://rewitalizacja.um.warszawa.pl/sites/rewitalizacja.um.warszawa.pl/files/zalaczniki/aktualnosci/animatorzy_raport_z_dzialan_listopad_2016-luty_2017.pdf, dostęp: 15.10.2017.
- Bachórz A., Ciechorska-Kulesza K., Grabowska M., Knera J., Michałowski L., Stachura K., Szultka S., Obracht-Prondzyński C., Zbieranek P. (2016), *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk, http://nck.pl/media/attachments/317809/kulturalna_%20hierarchia.pdf, dostęp: 14.02.2017.
- Bachórz A., Ciechorska-Kulesza K., Czarnecki S., Grabowska M., Knera J., Michałowski L., Stachura K., Szultka S., Obracht-Prondzyński C., Zbieranek P. (2014), *Punkty styczne. Między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
- Badanie segmentacyjne uczestników kultury. Prezentacja wyników badania ilościowego (2017), Muzeum Historii Polski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Smartscope, Warszawa, <http://www.nck.pl/badania/319000-raport-badanie-segmentacyjne-uczestnikow-kultury/>, dostęp: 10.09.2017.
- Badula Ł., Chabior B., Chochołowski B., Kowalczyk A. (2016), *Koncerty, festyny, jarmarki, pikniki czyli o finansach, organizacji, modach i trendach w branży. Raport portalu KulturaOnline.pl*, <http://nck.pl/obserwatorium-kultury/317231-2015-koncerty-festyny-jarmarki-pikniki-czyli-o-finansach-organizacji-modach-i-trendach-w-branzy/>, dostęp: 27.04.2017.
- Bollo A., Da Milano C., Gariboldi A., Torch C. (2017), *Study on audience development. How to place audiences at the centre of cultural organisations. Final report*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.
- Bargielski M., Gryszko E., Kalinowska K., Kraużlis J., Kułakowska K., Ostrowska M. (2014), *Raport ewaluacyjny NieKongresu Animatorów Kultury*, Fundacja Obserwatorium, Warszawa, http://www.platformakultury.pl/files/20140630/niekongres_animatorow_kultury_30.06_copy2.pdf, dostęp: 15.10.2016.
- Białek-Graczyk M. (red.) (2009), *Zoom na domy kultury – diagnoza mazowieckich domów kultury*, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „e”, Warszawa.
- Białous M., Kiszkiel Ł., Skowrońska M., Sztóp-Rutkowska K. (2016), *Edukacja kulturowa w województwie podlaskim*, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury w Białymstoku, Białystok.
- Bielecka-Prus J., Celiński P., Hunkiewicz C., Kawa M. (2012), *Kultura (w) dialogu. Instytucjonalne ramy kultury w Lublinie*, Lublin, http://nck.pl/media/attachments/302539/lublin_copy1.pdf, dostęp: 4.03.2015.

- Binda K., Kalinowska K., Krauzlis J., Kułakowska K. (2014), *Raport z badania „gwiazdorów animacji”*, [w:] A. Stańczuk-Sosnowska, J. Krupa (red.), *Sztuka + Animacja*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 22–35.
- Bober J., Hausner J., Izdebski H., Lachiewicz W., Mazur S., Nelicki A., Nowotarski B., Puzyrna W., Surówka K., Zachariasz I., Zawicki M. (2013), *Narastające dysfunkcje, zasadnicze dylematy, konieczne działania. Raport o stanie samorządności terytorialnej w Polsce*, UEK i MSAP, Kraków.
- Bogacki M., Turosieńska-Durlik K. (2011), *Rola instytucji kultury w społecznościach wiejskich na przykładzie gminy Mielnik w województwie podlaskim*, WARTE, Mielnik, http://nck.pl/media/attachments/302493/rola_instytucji_kultury_w_spoecznociach_wiejskich_na_przykadzie_gminy_mielnik_w_wojewodztwie_podlaskim.pdf, dostęp: 12.04.2013.
- Buczek M., Głowacki J., Gronicki M., Hausner J., Markiel K., Purchla J., Szeliga-Sanetra J., Wąsowska-Pawlik A., Worek B. (2009), *Kultura w kryzysie czy kryzys w kulturze. Raport przygotowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, http://nck.pl/media/attachments/302374/kultura_w_kryzysie_czy_kryzys_w_kulturze_wpelna.pdf dostęp: 8.05.2015.
- Bukowska X., Jewdokimow M., Markowska B., Winiarski P. (2013), *Kapitał kulturowy w działaniu. Studium światów społecznych Białowieży*, Collegium Civitas, Instytut Studiów Politycznych PAN, UKSW, Warszawa, <http://www.wnh.uksw.edu.pl/sites/default/files/u7/Kapita%C4%B9%E2%80%9A%20kulturowy%20w%20dzia%C4%B9%E2%80%9Aaniu.pdf>, dostęp: 15.09.2015.
- Burszta J., Czardybon M., Celiński A., Sęk M. (2016), *DNA Miasta: Katowice dla odmiany. Polityka Kulturalna*, Fundacja Res Publica, <http://publica.pl/produkt/dnamiastakato>, dostęp: 13.12.2016.
- Burszta W., Duchowski M., Fatyga B., Nowiński J., Pęczak M., Sekuła E.A., Szlendak T. (2009), *Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej w Polsce. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*, Warszawa, <http://www.kongreskultury.pl>, dostęp: 12.02.2010.
- Celiński A., Burszta J., Penza Z., Sęk M., Wenzel M. (2016), *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne. Edycja 2016*, Fundacja Res Publica, Warszawa, <http://nck.pl/media/attachments/318571/Raport-DNA-Miejskie-Polityki-Kulturalne-2016.pdf>, dostęp: 15.09.2017.
- Celiński A., Niżyńska A., Sienkiewicz M., Wenzel M. [zespół badawczy „DNA Miasta”] (2013), *Miejskie polityki kulturalne. Raport z badań*, Fundacja Res Publica, Warszawa, https://issuu.com/res_publica_nowa/docs/dnamiasta_polityki_kulturalne, dostęp: 16.02.2018.
- Charycka B., Dworakowska Z., Gumkowska M. (2017), *Festyny, dni miasta, jarmarki czyli współczesne święta polskie. Perspektywa organizatorów i uczestników. Raport z badań*, Stowarzyszenie Klon/Jawor, Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/319107/Raport_swiet_lokalne_KlonJawor.pdf, dostęp: 15.09.2017.
- Czarnecki S., Dzierżanowski M., Grabowska M., Knera J., Michałowski L., Obracht-Prondzyński C., Stachura K., Szultka S., Zbieranek P. (2012), *Poszerzenie pola kultury. Diagnoza potencjału sektora kultury w Gdańsku*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk, http://nck.pl/media/attachments/302529/poszerzenie_pola_kultury.pdf, dostęp: 14.08.2016.
- Dąbrowski M., Dulian L., Gutkowski T., Kałucki A., Knaś P., Komorowska A., Koszarek B., Kwiecińska B., Piekarska-Duraj Ł., Wróbel M. (2013), *Lokalne centrum kultury. Zrób to*

- z innymi, Kraków, http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/files/Lokalne-centrum-kultury_opracowanie.pdf, dostęp: 9.12.2014.
- Diagnoza sektora kultury w perspektywie miejskiej na podstawie oceny poszczególnych grup interesariuszy w oparciu o teorię wartości kultury Johna Holdena* (2013), Stowarzyszenie Kreatywne Podlasie, Białystok, https://issuu.com/stowarzyszeniekreatywnepodlasie/docs/raport_koncowy_obserwatorium_kult/3 dostęp: 15.09.2015.
- Diagnoza społeczna 2015. Warunki i jakość życia Polaków. Raport*, (2015), J. Czapiński, T. Panek (red.), Rada Monitoringu Społecznego, Warszawa, http://www.diagnoza.com/pliki/raporty/Diagnoza_raport_2015.pdf, dostęp: 26.05.2016.
- DNA Miasta: diagnoza. Uspołecznianie procesu przygotowań aplikacji konkursowych w konkursie o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016* (2010), Fundacja Res Publica, <http://publica.pl/dna-miasta-doswiadczenie>, dostęp: 12.05.2017.
- Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak P. (2014), *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Toruń.
- Dudkiewicz M. (red.) (2011), *Pracownicy socjalni: pomiędzy instytucją pomocy społecznej a środowiskiem lokalnym – raport*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Dziadzia B., Konieczna E., Liniany J., Skutnik J., Sieroń-Galusek D. (2015), *Podnoszenie kompetencji kadr kultury w domach, centrach i ośrodkach kultury*, Regionalne Obserwatorium Kultury, Katowice, <http://www.nck.pl/media/attachments/317373/Podnoszenie%20kompetencji%20kadr%20kultury.pdf>, dostęp: 26.09.2016.
- Dziuba Ł., Lysko A., Zygmunt M. (2011), *Twórca a polityka kulturalna samorządów w województwie śląskim. Raport*, Regionalny Ośrodek Kultury Katowicach, Katowice, file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/RAPORT%20z%20badania%20Tworca%20a%20polityka%20kulturalna%20samorzadow%20w%20województwie%20slaskim.pdf, dostęp: 18.01.2015.
- Fatyga B., Bakulińska J.A. (2015), *Projekt autoewaluacji i ewaluacji programów ministra kultury. Raport z badań. Propozycja metod i narzędzi*, Obserwatorium Żywej Kultury-Sieć Badawcza, Warszawa–Wrocław–Olsztyn–Białystok–Gdańsk, <http://nck.pl/badania/raporty/projekt-autoewaluacji-i-ewaluacji-programow-ministra-kultury>, dostęp: 17.05.2017.
- Fatyga B., Dudkiewicz M., Tomanek P., Michalski R., (2012), „Kultura pod pochmurnym niebem”. *Dynamiczna diagnoza stanu kultury województwa warmińsko-mazurskiego. Raport i rekomendacje praktyczne*, Olsztyn–Warszawa, http://www.ceik.eu/fileadmin/user_upload/diagnoza-raport/Dynamiczna_diagnoza_kultury_Warmii_i_Mazur4.pdf, dostęp: 12.05.2015.
- Fatyga B., Kietlińska B. (2016), „My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo”. *Raport z badania w ramach akcji „Bilet za 400 gr”*, Fundacja Obserwatorium Żywej Kultury Sieć Badawcza, http://www.nck.pl/media/attachments/318432/Raport_400_groszy.pdf, dostęp: 12.02.2017.
- Fatyga B., Malarska L., Malarska M., Piotrowski M., Rożdżyńska-Stańczak K., Zalewska-Królak A., Kietlińska B. (2016), *Wpływ diagnoz i badań na realizację polityk kulturalnych w 48 gminach województw mazowieckiego, małopolskiego i warmińsko-mazurskiego. Raport z badań*, Warszawa-Milanówek, <http://ozkultura.pl/node/10513>, dostęp: 2.02.2017.
- Fatyga B., Nowiński J., Kukołowicz T. (2009), *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewni? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, przygotowany jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*, Warszawa, <http://www.kongreskultury.pl>, dostęp: 12.02.2010.

- Filiciak M., Buchner A., Danielewicz M. (2014), *Kulturotwórcy – niekulturocentryczny raport o kulturze*, Warszawa, https://ngoteka.pl/bitstream/handle/item/211/raport_kulturotworcy.pdf?sequence=5, dostęp: 6.09.2015.
- Filiciak M., Danielewicz M., Buchner A., Zaniewska K. (2012), *Tajni kulturalni. Obiegi kultury z perspektywy twórców sieciowych węzłów wymiany treści*, Warszawa, https://ngoteka.pl/bitstream/handle/item/146/Tajni_Kulturalni_Raport.pdf?sequence=1, dostęp: 15.09.2015.
- Filiciak M., Danielewicz M., Halawa M., Mazurek P., Nowotny A. (2010), *Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze. Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS*, Warszawa, http://www.nck.pl/media/2011-01-17/modzi_i_media__raport_copy1.pdf, dostęp: 2.04.2013.
- Filiciak M., Hofmokl J., Tarkowski A. (2012), *Obiegi kultury. Społeczna cyrkulacja treści*, Warszawa, <https://obiegikultury.centrumcyfrowe.pl/>, dostęp: 22.10.2015.
- Fiternicka-Gorzko M., Gorzko M., Czubara T. (2010), *Co jest ze szczecińską kulturą? Raport z badania eksploracyjnego dotyczącego stanu kultury w Szczecinie*, SZCZECIN 2016, Szczecin.
- Gdula M., Lewicki M., Sadura P. (2014), *Praktyki kulturowe klasy ludowej*, Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa, <https://issuu.com/krytykapolityczna/docs/isz-raport-praktyki-kulturowe-klasy>, dostęp: 18.10.2015.
- Gendera M., Celiński A., Sęk M. (2015), *Polityka kulturalna Gorzowa Wielkopolskiego. Diagnoza*, Fundacja Res Publica, http://publica.pl/dna-miasta-doswiadczenie#polit_kult, dostęp: 12.11.2016.
- Gendera M., Foltá M., Celiński A., Sęk M. (2016), *DNA Miasta: Jelenia Góra 2016. Polityka kulturalna*, Fundacja Res Publica, http://publica.pl/dna-miasta-doswiadczenie#polit_kult, dostęp: 12.11.2016.
- Głowacki J., Hausner J., Jakóbiak K., Markiel K., Mituś A., Żabiński M. (2009), *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*, UEK, MSAP, Kraków, <http://www.kongreskultury.pl>, dostęp: 12.02.2010.
- Górniak J., Worek B., Antosz P., Drożdżak Z., Orkisz W. (2010), *Ewaluacja oparta na badaniu użyteczności – analiza w kontekście realizacji zasady good governance w wybranych programach operacyjnych. Projekt zrealizowany w ramach III konkursu dotacji „Fundusze europejskie na poziomie NSS” przez zespół Centrum Ewaluacji i Analizy Polityk Publicznych UJ*, Warszawa, <http://www.portal.uj.edu.pl/documents/4628317/5fd8f097-8ce8-4ad7-af64-6c386fa6a51e>, dostęp: 15.03.2017.
- Graczyk L. (red.) (2016), *Prywatne pilnie poszukiwane... Badania prywatnych, niepublicznych, rodzinnych ośrodków kultury w województwie mazowieckim*, Mazowiecki Instytut Kultury, Warszawa, <http://www.nck.pl/media/attachments/318756/raport-prywatne-osrodki-kultury-04.pdf>, dostęp: 2.02.2017.
- Hausner J., Malczyk K., Maźnica Ł., Strycharz J. (2015), *Diagnoza potencjału podmiotów kultury w zakresie realizacji Programu Rozwoju Kultury 2020. Analiza sytuacji zastanej*, Fundacja GAP, Kraków, http://nck.pl/media/attachments/317966/doskonalenie_polityki_kulturalnej_w_warszawie_obszar_instytucje_kultury_diagnoza.pdf, dostęp: 2.02.2016.
- Hausner J., Maźnica Ł., Strycharz J. (2016), *Mapa drogowa wdrażania programu rozwoju kultury m. st. Warszawa. Obszar: zarządzanie*, Fundacja Gospodarki i Administracji Publicznej, Kraków, http://www.nck.pl/media/attachments/317795/doskonalenie_polityki_kulturalnej_w_warszawie_-_obszar_instytucje_kultury.pdf, dostęp: 30.06.2017.

- Hieropolitańska A. (2012), *Raport z badania „Kultura dofinansowania”*, Punkt Kontaktowy ds. Kultury, <http://mkidn.gov.pl/np/pages/strona-glowna/finanse/srodki-europejskie/przyszlosc-programow-europejskich/badanie-kulturado.finansowania.php>, dostęp: 18.02.2017.
- Ilczuk D., Krzysztofek K., Bender E., Nowak M., Wójcik A. (2011), *Partnerstwa kreatywne w Polsce. Raport*, <http://www.nck.pl/partnerstwa-kreatywne/292462-partnerstwa-kreatywne/>, dostęp: 15.09.2015.
- Kaźmierczak T., Bąbska B., Popłońska-Kowalska M., Rymśa M. (2013), *Środowiskowe role zawodowe pracownika socjalnego: animator lokalny, organizator sieci, lokalny polityk. Raport dotyczący nowych ról zawodowych pracownika socjalnego*, Instytut Spraw Publicznych, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa.
- Klimczuk A., Poleszczuk J., Sztop-Rutkowska K., Winiecka K., Mejsak R.J., Kiszkiel Ł. (2012), *Diagnoza partycypacji w kulturze w województwie podlaskim*, Białystok, <http://www.soclab.org.pl/wp-content/uploads/2013/01/Diagnoza-partycypacji-w-kulturze-w-wojew%C3%B3dztwie-podlaskim.pdf>, dostęp: 4.02.2015.
- Knaś P. (2014), *XX Forum Kraków. Kompetencje animatora kultury*, 28.10.2014, Małopolski Instytut Kultury, <http://badania-w-kulturze.mik.krakow.pl/2014/10/28/xx-forum-krakow-kompetencje-animatora-kultury>, dostęp: 17.10.2015.
- Knaś P., Kowalik W., Krzyżowski Ł., Noworól Z. (2010), *Sceny kulturowe a polityki kultury w Małopolsce. Raport z badań eksploracyjnych*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków.
- Knaś P., Piątkowska M., Hoinkis D. (2017), *Diagnozy w kulturze*, FRDL Małopolski Instytut Samorządu Terytorialnego i Administracji, Kraków, http://www.mistia.org.pl/wpcontent/uploads/2017/07/1_Raport_koncowy_Diagnozy-w-kulturze.-Badania-i-analizy-w-projektowaniu-i-wdra%C5%BCaniu-samorz%C4%85dowych.pdf, dostęp: 26.10.2017.
- Komusińska J., Kowalik W., Lubacha-Sember J., Maźnica Ł., Sobolak D., Strycharz J. (2016), *Lokalne centra kultury: działania a diagnozy*, Agencja Artystyczna GAP sp. z o.o., Kraków.
- Kowalewski M., Nowak A., Thurow R. (2016), *Nowe role środowisk twórczych: pracownicy socjalni, terapeuci, doradcy*, Stowarzyszenie Media Dizajn, Szczecin, <http://www.nck.pl/baza-badan/318021-nowe-role-srodowisk-tworczych-pracownicy-socjalni-terapeuci-doradcy/>, dostęp: 27.03.2017.
- Kowalik W., Malczyk K., Maźnica Ł., Strycharz J. (2014), *Kompetencje kadr kultury a rozwój kapitału społecznego*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków, <http://mik.krakow.pl/wydawnictwa/raport-badawczy-kompetencje-kadr-kultury-a-rozwoj-kapitalu-spoecznego/>, dostęp: 18.05.2016.
- Kowalik W., Matlak M., Nowak A., Noworól K., Noworól Z. (2011), *Kultura lokalnie. Między uczestnictwem w kulturze a partycypacją w zarządzaniu*, MIK, Kraków.
- Krajewski M. (2014a), *Doniosłość niepowodzenia. Komentarz do raportu*, [w:] *Badanie ewaluacyjne pn. Opracowanie metodologii oraz przeprowadzenie badań ewaluacyjnych II i III edycji programu Dom Kultury+: Dom Kultury+ Edukacja Artystyczna (2012) oraz Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne (2013). Raport końcowy*, (2014), Public Profits Sp. z o.o. na zlecenie NCK, Poznań, s. 115–119, http://www.wpek.pl/pi/96228_1.pdf, dostęp: 8.12.2016.
- Krajewski M. (2014b), *Unarzędziowanie. Komentarz do raportu*, [w:] *Badanie ewaluacyjne pn. Opracowanie metodologii oraz przeprowadzenie badań ewaluacyjnych II i III edycji programu Dom Kultury+: Dom Kultury+ Edukacja Artystyczna (2012) oraz Dom Kultury+ Inicjatywy Lokalne (2013). Raport końcowy*, (2014), Public Profits Sp. z o.o. na zlecenie NCK, Poznań, s. 209–211, http://www.wpek.pl/pi/96228_1.pdf, dostęp: 8.12.2016.

- Krajewski M., Frąckowiak M. (2016), *Bardzo Młoda Kultura. Raport z realizacji programu Narodowego Centrum Kultury*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Krajewski M., Schmidt F. (2014), *Animacja/edukacja. Możliwości i ograniczenia edukacji i animacji kulturowej w Polsce. Raport końcowy*, Małopolski Instytut Kultury, Kraków.
- Kubecka M., Białek-Graczyk M. (2016), *Jaskółki. Nowe zjawiska w warszawskich instytucjach i nieinstytucjach kultury*, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”, Animatornia, Warszawa, <http://nck.pl/media/attachments/317271/Jask%C3%B3%C5%82ki.%20Nowe%20zjawiska%20w%20warszawskich%20instytucjach%20i%20nieinstytucjach%20kultury.pdf>, dostęp: 17.07.2017.
- Kubecka M., Burszta J., Celiński A., Sęk M. (2015), *Polityka kulturalna Słupska. Diagnoza*, Fundacja Res Publica, Słupsk, http://publica.pl/wp-content/uploads/2015/10/DNA_Miasta_Slupsk_2015.pdf, dostęp: 15.09.2016.
- Kubecka M., Burszta J., Sęk M., Penza Z., Celiński A. (2017), *Dom kultury/Krotoszyn/kultura, Badanie funkcjonowania oraz potencjału Krotoszyńskiego Ośrodka Kultury w kontekście kulturalno-społecznych potrzeb mieszkańców oraz istniejącej oferty kulturalnej w mieście*, Fundacja Res Publica, http://publica.pl/dna-miasta-doswiadczenie#polit_kult, dostęp: 5.09.2017.
- Kultura a kapitał społeczny na wsi. Ewaluacja wsparcia kultury na obszarach wiejskich poprzez Programy Ministra Kultury (wersja 2.0). Raport końcowy* (2014), Warszawa, http://www.nck.pl/media/attachments/313470/MKiDN%20RK%20kultura%20a%20kapita%C5%82%20spo%C5%82%20wsi_wersja%202%200.pdf, dostęp: 24.10.2016.
- Landsberg P., Poprawski M., Kieliszewski P. (2010), *Kulturalne potencjały i deficyty miast powiatowych*, Regionalne Obserwatorium Kultury UAM, Poznań–Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/302399/kulturalne_potencjaj_i_deficyty_miast_powiatowych.pdf, dostęp: 12.04.2015.
- Mackiewicz M., Michorowska B., Śliwka A. (2009), *Analiza potrzeb i rozwoju przemysłów kreatywnych*, Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/302357/analiza_potrzeb_i_rozwoju_przemysw_kreatywnych.pdf, dostęp: 18.04.2014.
- Marcinkiewicz O., Kondrasiuk G. (2013), *Po co nam centra kultury? Publikacja w ramach projektu Miejski Dom Kultury*, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Bydgoszcz, https://issuu.com/warsztatykultury/docs/po_co_nam_centra_kultury, dostęp: 2.02.2017.
- Mencwel J., Milczewska K., Wiśniewski J. (2014), *Koła Gospodyń Wiejskich nie tylko od kuchni. Raport z badania*, Fundacja Pracownia Badań i Innowacji Społecznych „Stocznia”, Warszawa, <http://nck.pl/badania/318480-raport-kola-gospodyn-wiejskich-nie-tylko-od-kuchni/>, dostęp: 17.02.2016.
- Miedzy kapciami a prosecco. Wydarzenia lokalne z perspektywy organizatorów i uczestników* (2016), Raport z badań przeprowadzonych przez Uniwersyteckie Centrum Wolontariatu, Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/318017/Raport%20Czynniki%20warunkuja%CC%A8ce%20uczestnictwo%20w%20lokalnych%20wydarzeniach_IIIedycjaPWB_UCW_0.pdf, dostęp: 15.02.2017.
- Murawska K., Olko D., Sadura P. (2016), *Z klasą o kulturze. Testowanie granic klasowych w partycypacji kulturalnej i obywatelskiej*, Fundacja Pole Dialogu, Warszawa, <https://poledialogu.org.pl/wp-content/uploads/2016/06/Z-klasa-o-kulturze.pdf>, dostęp: 18.10.2017.
- Nacher A. (red.) (2013), *Spacerowicze, nomadzi i sieciowi łowcy okazji*, MIK, Kraków, http://nck.pl/media/attachments/302561/wezly_i_przeplywy_lekki.pdf, dostęp: 15.09.2015.

- Olbrycht K., Skutnik J., Konieczna E., Sieroń-Galusek D., Dziadzia B. (2012), *Kadry dla kultury w edukacji i edukacji w kulturze. Raport*, Regionalny Ośrodek Kultury w Katowicach, <http://nck.pl/baza-badan/302530-2012-kadry-dla-kultury-w-edukacji-i-edukacji-w-kulturze/>, dostęp: 7.04.2015.
- Pascual J. (2006), *Exploring local policies for cultural diversity*, [w:] *Local policies for cultural diversity*, Institute for Culture – Barcelona City Council, United Cities and Local Governments, UNESCO, Barcelona, s. 5–11, <http://www.cities-localgovernments.org>, dostęp: 7.06.2015.
- Penza Z., Burszta J., Celiński A., Sęk M. (2016), *DNA Miasta: Koszalin 2016. Polityka kulturalna*, Fundacja Res Publica, http://publica.pl/dna-miasta-doswiadczenie#polit_kult, dostęp: 12.11.2016.
- Piekutowski J., Szymborska M., Tadeusiak-Jeznach K. oraz Rymśa M., Świętochowska A. (konsultacje naukowe) (2016), *Raport z analizy współpracy Biura Kultury ze stroną społeczną w postaci formalnie powołanych ciał dialogu obywatelskiego*, Centrum Wyzwań Społecznych UW, Warszawa, http://www.kulturalna.warszawa.pl/Skuteczny_dialog_w_warszawskiej_kulturze.pdf, dostęp: 7.09.2017.
- Popow M. (2014), *Gdański Archipelag Kultury – w stronę społecznego domu kultury*, Gdańsk, http://gak.gda.pl/sites/default/files/ja_to_bym_raport_z_badan.pdf, dostęp: 8.12.2016.
- Poprawski M., Jakubowska A., Firych P., Mękowski M., Brodniewicz M., Landsberg P., Kieliszewski P., Kędzierska R., Kłosiewicz E., Michalczyk J., Zielińska K., Gorgoń J., Węglarska K., Wróblewski F. (2015), *Oddziaływanie festiwali na polskie miasta. Studium kompetencji kadr sektora kultury oraz synergii międzysektorowej*, Poznań, <http://rok.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/Oddzia%C5%82ywanie-Festiwali-na-Polskie-Miasta-Raport-z-bada%C5%84-2014-15-ZMP-ROK-v2.2.pdf>, dostęp: 30.06.2017.
- Poprawski M., Mękowski M., Brzezińska A., Chojnacki M., Landsberg P., Kieliszewski P., Firych P., Brodniewicz M., Jakubowska A., Kędzierska R., Zielińska K. (2016), *Nowe lokowanie instytucji publicznych w miejskich ekosystemach kultury w Polsce*, Poznań, <http://www.nck.pl/badania/318705-raport-nowe-lokowanie-instytucji-publicznych-w-miejskich-ekosystemach-kultury-w-polsce/>, dostęp: 30.06.2017.
- Raport końcowy z badania sektora kultury. Krakowska kultura – stan obecny i perspektywy rozwoju* (2015), Agrotec Polska Sp. z o.o., Warszawa, file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/218311_0.pdf, dostęp: 15.02.2016.
- Regionalne domy i ośrodki kultury – analiza funkcjonowania* (2010), Stowarzyszenie dla Edukacji i Kultury SPOTKANIA, http://nck.pl/media/attachments/302418/regionalne_domy_i_orodki_kultury__analiza_funkcjonowania.pdf, dostęp: 2.05.2012.
- Rokicka E., Kruczkowska P. (red.) (2013), *Oblicza ekskluzji. Praktyka działania instytucji kultury a przełamywanie barier dostępu*, Katedra Socjologii Ogólnej UŁ, Łódź, http://www.obserwatorium.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2013/10/publikacja_internetowa.pdf, dostęp: 4.04.2015.
- Rymśa M. (red.) (2011), *Czy podejście aktywizujące ma szansę? Pracownicy socjalni i praca socjalna w Polsce 20 lat po reformie systemu pomocy społecznej – raport*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa.
- Samorządowe instytucje kultury: peryferia czy centra aktywności kulturalnej? Nowe formy uczestnictwa w kulturze na terenie gmin wiejskich i miejsko-wiejskich* (2009), Fundacja Rozwoju Demokracji Lokalnej, Małopolski Instytut Samorządu Terytorialnego i Administracji, Kraków, <http://nck.pl/media/attachments/302361/>

- Samorz_dowe_instytucje_kultury_peryferia_czy_centra_aktywno_ci_kulturalnej.pdf, dostęp: 18.01.2014.
- Sekuła A.E., Stępniewska A., Wittels K., Litorowicz A., Koc A., Wiankowska D. (2010), *Warszawa lokalna. Raport z badania*, Zespół Fundacji Obserwatorium, Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/302467/warszawa_lokalna_copy1.pdf, dostęp: 17.05.2014.
- Siechowicz P., Wiśniewska A. (2015), „Ciekawe czasy” finansowania kultury samorządowej, Zespół ds. Statystyki Kultury NCK, http://www.nck.pl/media/attachments/314261/Ciekawe%20czaszy%20finansowania%20kultury%20samorz%C4%85dowej_Yjn4yJz.pdf, dostęp: 13.05.2017.
- Skrót z eksploracyjnych badań terenowych i analizy źródeł na potrzeby projektowania portalu *kulturadostepna.pl* oraz usługi publicznej „Kultura Dostępna” (2015), http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2015/20150623_KulturaDostepna_BADANIA.pdf, dostęp: 31.10.2015.
- Skrzypczak B., Kasprzak T. (2012), *Scenariusze rozwoju lokalnych polityk kultury*, Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej CAL, Warszawa.
- Słowińska S., Idzikowski B., Olejarz M., Zadłużny M., Dulęba J. (2012), *Inicjatywy i ludzie w kulturze lubuskiej – nowe przestrzenie*, Zielona Góra, http://www.inicjatywy_iludzie.wpszn.uz.zgora.pl/raport.pdf, dostęp: 15.03.2014.
- Sójka J., Landsberg P., Poprawski M., Kieliszewski P., Mękowski M., Gojlik A., Kuchta J., Brodniewicz M. (2012), *Po co seniorom kultura? Badania kulturalnych aktywności osób starszych*, Poznań, <http://nck.pl/baza-badan/302557-2013-po-co-seniorom-kultura-badania-kulturalnych-aktywnosci-osob-starszych/>, dostęp: 15.09.2015.
- Szlendak T., Karwacki A. (2015), *Napięcia, starcia, rozładowania. Samotna gra w kręgle w obszarze kultury*, Wilk Stepowy, Elbląg.
- Szultka S., Zbieranek P. (red.) (2012), *Kultura – Polityka – Rozwój. O kulturze jako „dźwigni” rozwoju społecznego polskich metropolii i regionów*, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, Gdańsk.
- Trutkowski C., Kurniewicz A., Wróblewski J. (2015), *Lokalna polityka kulturalna. Wpływ inwestycji w infrastrukturę instytucji kultury na jakość życia. Raport z badań*, Fundacja Rozwoju Demokracji Lokalnej, Warszawa, <http://www.frdl.org.pl/pliki/frdl/image/marta/polityka%20kulturalna.pdf>, dostęp: 17.10.2016.
- UNESCO (2015), *Re-shaping cultural policies: a decade promoting the diversity of cultural expressions for development*, <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002428/242866e.pdf>, dostęp: 18.06.2016.
- UNESCO Institute for Statistics (2012), *Measuring cultural participation: 2009 framework for cultural statistics handbook no. 2*, Montreal, Quebec, Canada.
- UNESCO World Report 2. *Investing in cultural diversity and intercultural dialogue* (2009), <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755e.pdf>, dostęp: 8.09.2017.
- Walczak B., Jewdokimow M., Pazderski F. (2016), *Praktyki uczestnictwa w kulturze wśród ludności wiejskiej. Studium socjologiczne*, Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, <http://www.isp.org.pl/publikacje,22,911.html>, dostęp: 4.09.2017.
- Wittels K., Bargielski M. (2012), *Kierunek Kultura. Badanie podmiotów kultury województwa mazowieckiego*, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa, <http://www.kierunek-kultura.waw.pl/>, dostęp: 15.12.2015.
- Wojnar K., Grochowski M. (2011), *Infrastruktura kultury. Polityka spójności a atrakcyjność miast*, Warszawa, http://nck.pl/media/attachments/302494/wojnar_grochowski_2011_infrastruktura_kultury.pdf, dostęp: 15.09.2016.

Wolontariat w kulturze. Ekspertyza poświęcona polskim oraz europejskim rozwiązaniom systemowym dotyczącym wykorzystania wolontariatu w instytucjach kultury (2010), Fundacja Instytut Spraw Publicznych, Warszawa, <http://www.isp.org.pl/uploads/pdf/591822330.pdf>, dostęp: 3.10.2011.

Znaczenie gospodarcze sektora kultury. Wstęp do analizy problemu (2010), Instytut Badań Strukturalnych, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

Inne źródła internetowe

Akademia Animatora. Spółka Technologiczna z Warszawy, <http://akademiaanimatora.pl/>, dostęp: 15.09.2016.

Akademia Rainbow, <http://akademiarainbow.pl/kursy/kurs-animatora-czasu-wolnego/>, dostęp: 15.09.2016.

Animator [firma z Głogowa], <http://animatorcenter.com/>, dostęp: 15.09.2016.

Centrum Społeczne PACA 40, <http://centrumpaca.pl/>, dostęp: 18.09.2017.

Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej, <http://www.cal.org.pl/>, dostęp: 18.10.2015.

Dom Kultury INSPIRO, <https://inspiro.org/>, dostęp: 18.09.2017.

EIPD. Portal specjalistów rynku pracy, <https://www.eipd.pl/?p=poradnik-zawody&i=36>, dostęp: 3.06.2017.

Encyklopedia Instytutu im. Jerzego Grotowskiego (a), hasło: *Kultura czynna*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/kultura-czynna>, dostęp: 10.06.2017.

Encyklopedia Instytutu im. Jerzego Grotowskiego (b), hasło: *Teatr Laboratorium*, <http://www.grotowski.net/encyklopedia/teatr-laboratorium>, dostęp: 13.04.2016

Forum Animatorów Kultury!, post I. Madej (2014a), *Czy samorządy mogą uznać animację kultury jako zadanie publiczne?* [relacja wideo], 22.04.2014, Platforma Kultury, <http://www.platformakultury.pl/dyskusja/viewtopic.php?id=373>, dostęp: 21.10.2015.

Forum Animatorów Kultury!, post I. Madej (2014b), *Jak skutecznie wprowadzać narzędzia polityki wsparcia?* [relacja wideo], 22.04.2014, Platforma Kultury, <http://www.platformakultury.pl/dyskusja/viewtopic.php?id=362>, dostęp: 21.10.2015.

Forum Animatorów Kultury!, post I. Madej (2014c), *Jak wdrożyć profil kompetencyjny na rynku pracy animatorów?* [relacja wideo], 22.04.2014, Platforma Kultury, <http://www.platformakultury.pl/dyskusja/viewtopic.php?id=356>, dostęp: 14.10.2015.

Forum Kraków, <http://forumkrakow.info/o-nas/>, dostęp: 14.11.2016.

Fundacja Fuga Mundi, <http://www.praca.ffm.pl/index.php?mod=11&p=5&php=1&ak=s&akp=a&id=59>, dostęp: 3.06.2017.

Fundacja Res Publica, *DNA Miasta*, <http://publica.pl/dna-miasta-program>, dostęp: 28.03.2018.

Gdańska Fundacja Innowacji Społecznej, *Dom sąsiedzki „Gościenna Przystań”*, <http://gfis.pl/nasze-marki/dom-sasiedzki-goscinna-przystan/>, dostęp: 18.09.2017.

Gdański Archipelag Kultury, <http://www.gak.gda.pl/informacje/gda%C5%84ski-archipelag-kultury-informacje>, dostęp: 18.09.2017.

GUS, *Pojęcia stosowane w statystyce publicznej*, hasło: *Dom kultury*, <http://stat.gov.pl/me-tainformacje/sownik-pojec/pojecia-stosowane-w-statystyce-publicznej/65,pojecie.html>, dostęp: 14.10.2016).

Hausner J. (2012), *Kultura i rozwój* [wykład wygłoszony w Muzeum Niepodległości, 12.04.2012], (<http://muzeum-niepodleglosci.pl/wp-content/uploads/2012/10/wyklad-Hausner1.pdf>), dostęp: 14.06.2014.

- Kultura Niepodległa, <http://kulturaniepodlegla.pl/>, dostęp: 18.09.2017.
- Kultura oddolna (2013–2015), *Oddolne tworzenie kultury. Wielostanowiskowe studium porównawcze*, <http://kulturaoddolna.pl>, dostęp: 21.07.2017.
- Kultura we współczesnej Polsce (2016), http://www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/10/Mapa_Kultury_w_Polsce.pdf, dostęp: 19.10.2016.
- MKiDN [Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego] (2016), *Wicepremier o priorytetach polityki kulturalnej*, 13.01.2016, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/wicepremier-o-priorytetach-polityki-kulturalnej5981.php>, dostęp: 20.06.2017.
- Miasto Stołeczne Warszawa, *Program Rozwoju Kultury. O Programie*, http://kulturalna.um.warszawa.pl/prk,17,2597.html?locale=pl_PL, dostęp: 30.06.2017.
- NCK [Narodowe Centrum Kultury] (a), <http://www.nck.pl/dom-kultury/>, dostęp: 15.06.2017.
- NCK (b), <http://www.nck.pl/dom-kultury-inicjatywy-lokalne/>, dostęp: 15.06.2017.
- NCK (c), <http://www.nck.pl/o-programie-4/>, dostęp: 6.04.2017.
- Obywatele Kultury, <http://obywatelekultury.pl/>, dostęp: 14.05.2015.
- Plan Kongresu Kultury* (2016), <http://www.kongreskultury2016.pl>, dostęp: 15.10. 2016.
- Polski Komitet ds. UNESCO (a), *Misja UNESCO*, <http://www.unesco.pl/unesco/misja-unesco/>, dostęp: 6.01.2017.
- Polski Komitet ds. UNESCO (b), *Polityka kulturalna*, <http://www.unesco.pl/kultura/roznorodnosc-kulturowa/polityka-kulturalna/>, dostęp: 17.07.2017.
- Rewolucja kulturalna. Manifest Komitetu na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*, <http://www.wywrota.pl/kultura/16951-rewolucja-kulturalna.html>, dostęp: 14.05.2015.
- Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/>, dostęp: 15.03.2018.
- Stageman [firma z Chorzowa], <http://www.animacja-stageman.pl/o-firmie,d586.html>, dostęp: 15.09.2016.
- Stowarzyszenie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej, *Jak działamy? Misja i cele*, http://www.cal.org.pl/o-nas/jak-dzialamy/misja_i_cele/, dostęp: 5.02.2017.
- Wielki słownik języka polskiego, Instytut Języka Polskiego PAN, <http://www.wsjp.pl/>, dostęp: 15.03.2018.

Akty prawne i dokumenty programowe

- Akt Konstytucyjny UNESCO, Dz.U. z 1958 r. Nr 63, poz. 311 (załącznik).
- Komisja Europejska (2010), *EUROPA 2020. Strategia na rzecz inteligentnego i zrównoważonego rozwoju sprzyjającego włączeniu społecznemu*, Bruksela, https://stat.gov.pl/files/gfx/porta-linformacyjny/pl/defaultstronaopisowa/5993/1/1/europa_2020_pl.pdf, dostęp: 18.08.2013.
- Ministerstwo Gospodarki (2013), *Strategia Innowacyjności i Efektywności Gospodarki „Dy-namiczna Polska 2020”*, Warszawa, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20130000073/O/M20130073.pdf>, dostęp: 18.08.2013.
- Ministerstwo Kultury (2004), *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury 2004–2013*, Warszawa, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury.pdf (dostęp: 27.10.2015).
- Ministerstwo Kultury (2005), *Uzupełnienie Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2020*, Warszawa, <http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/050617nsrk-uzupelnienie.pdf>, do-sięp: 18.08.2013.

- MKiDN (2007), *Mecenat pełnowymiarowy. Polityka kulturalna państwa 2005–2007*, [wstęp M. Ujazdowski], MKiDN, Warszawa.
- MKiDN (2011), *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego. Projekt dokumentu po konsultacjach społecznych*, Warszawa, http://ks.mkidn.gov.pl/media/download_gallery/20111014_SRKS_po_konsultacjach_spo%C5%82ecznych_tekst_glowny.pdf, dostęp: w 18.08.2013.
- MKiDN (2013), *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego 2020*, Warszawa, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP20130000378>, dostęp: 18.08.2013.
- MKiS [Ministerstwo Kultury i Sztuki] (1993), *Polityka kulturalna państwa. Założenia*, MKiS, Warszawa.
- MPiPS [Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej] (2013), *Strategia Rozwoju Kapitału Ludzkiego 2020*, Warszawa, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20130000640/O/M20130640.pdf>, dostęp: 18.08.2013.
- Ministerstwo Rozwoju Regionalnego (2010), *Krajowa Strategia Rozwoju Regionalnego 2010–2020: Regiony, Miasta, Obszary wiejskie*, Warszawa, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20110360423/O/M20110423.pdf>, dostęp: 18.08.2013.
- MSWiA [Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji] (2013), *Strategia „Sprawne Państwo 2020”*, Warszawa, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20130000136/O/M20130136.pdf>, dostęp: 18.08.2013.
- Program UE Kreatywna Europa, <http://kreatywna-europa.eu/>, dostęp: 5.02.2015.
- Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 lipca 2014 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych, Dz.U. z 2014 r., poz. 1039.
- Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania, Dz.U. z 2014 r., poz. 1145.
- Rozporządzenia Rady Ministrów w sprawie szczegółowego zakresu i trybu działania ministra kultury i sztuki, Dz.U. z 1983 r. Nr 32, poz. 150.
- Twardowska A. (red.) (2014), *Podstawy programowe kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych z komentarzami*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa, <http://cea-art.pl/pub/Podstawa%2025%2009%20b.pdf>, dostęp: 12.10.2015.
- Ujazdowski K.M., (2000), *Kultura racją stanu. Program działania Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, Wyd. MKiDN, Warszawa.
- Ustawa z dnia 16 lutego 1961 r. o zakresie działania Ministra Kultury i Sztuki, Dz.U. z 1961 r. Nr 10, poz. 53.
- Ustawa z dnia 4 maja 1982 r. o Narodowej Radzie Kultury oraz o Funduszu Rozwoju Kultury, Dz.U. z 1982 r. Nr 14, poz. 111.
- Ustawa z dnia 4 maja 1982 r. o urzędzie Ministra Kultury i Sztuki, Dz.U. z 1982 r. Nr 14, poz. 112.
- Ustawa z dnia 26 kwietnia 1984 r. o upowszechnianiu kultury oraz o prawach i obowiązkach pracowników upowszechniania kultury, Dz.U. z 1984 r. Nr 26, poz. 129.
- Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach, Dz.U. z 1989 r. Nr 20, poz. 104.
- Ustawa z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym, Dz.U. z 1990 r. Nr 16, poz. 95.
- Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty, Dz.U. z 1991 r. Nr 95, poz. 425.
- Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. z 1991 r. Nr 114, poz. 493.

- Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. z 1994 r. Nr 24, poz. 83.
- Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24.
- Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, Dz.U. z 1997 r. Nr 85, poz. 539.
- Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie powiatowym, Dz.U. z 1998 r. Nr 91, poz. 578.
- Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie województwa, Dz.U. z 1998 r. Nr 91, poz. 576.
- Ustawa z dnia 26 listopada 1998 r. o finansach publicznych, Dz.U. z 1998 r. Nr 155, poz. 1014.
- Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, Dz.U. z 2003 r. Nr 96, poz. 873.
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. z 2003 r. Nr 162, poz. 1568.
- Ustawa z dnia 12 marca 2004 r. o pomocy społecznej, Dz.U. z 2004 r. Nr 64, poz. 593.
- Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, Dz.U. z 2005 r. Nr 132, poz. 1111.
- Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym, Dz.U. z 2005 r. Nr 164, poz. 1365.
- Ustawa z dnia 20 marca 2009 r. o bezpieczeństwie imprez masowych, Dz.U. z 2009 r. Nr 62, poz. 504.
- Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. z 2011 r. Nr 207, poz. 1230.
- Uzasadnienie do projektu ustawy o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, ww2.senat.pl/k7/dok/sejm/081/3786.pdf, dostęp: 18.05.2017.

REDAKTOR PROWADZĄCY

Agnieszka Lipińska

ADIUSTACJA

Gabriela Niemiec

KOREKTA

Małgorzata Zelek

SKŁAD I ŁAMANIE

Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, 12-663-23-82, fax 12-663-23-8