

**ANIMA-  
CJA\_KUL-  
TURY**

**LOKALNIE**

**COM-  
MUNITY  
ARTS**



LOKALNIE: ANIMACJA KULTURY/COMMUNITY ARTS



## **WSTĘP**

*GRZEGORZ GODLEWSKI, ANIMACJA  
I ANTROPOLOGIA: NASTĘPNA GENERACJA*

## **1. KULTURA CZYNNA**

*MAŁGORZATA LITWINOWICZ, Z DUCHA KULTURY CZYNNEJ*

## **2. COMMUNITY ARTS**

*ANNA PTAK, COMMUNITY ARTS: WPROWADZENIE DOI IDEI /36  
COMMUNITY ARTS: WPROWADZENIE DO PRAKTYKI /52*

## **3. WARSZTAT ETNOGRAFICZNY**

*TOMASZ RAKOWSKI, ANTROPOLOGICZNE PRZESUNIĘCIE PERSPEKTYWY  
I ANIMACJA KULTURY. WARSZTATY BADAWCZE /76  
MAPA OSTAŁÓWKI: RELACJE /82*

## **NOTA**

▶ 4

---

▶ 15

---

▶ 35

---

▶ 75

---

▶ 104

# ANIMACJA I ANTROPOLOGIA: NASTĘPNA GENERACJA

To nie było powinowactwo z wyboru. A przynajmniej wybór ten nie był w pełni świadomy – swoich przesłanek i, zwłaszcza, konsekwencji.

Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych, po latach namysłu, doświadczeń i przygotowań, wprowadzaliśmy w Katedrze (dziś Instytucie) Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego specjalizację „Animacja kultury”, owszem, byliśmy przekonani, że jest ona potrzebnym, może nawet koniecznym dopełnieniem antropologicznie zorientowanego programu wiedzy o kulturze, który wspólnie wykładaliśmy na zajęciach i wypełnialiśmy, każdy na swój sposób, w praktyce badawczej. Charakter tego związku rozpoznawaliśmy jednak raczej intuicyjnie – siłą empirycznej oczywistości. Z jednej strony badana przez nas rzeczywistość kulturowa – zarówno w jej praktycznych przejawach, jak i teoretycznych ujęciach – nie dawała się zmieścić w granicach dzieła czy tekstu i skłaniała do myślenia o kulturze w kategoriach aktywizmu, postaw kulturalnych, działania. Z drugiej strony zaprzyjaźnieni z nami twórcy i praktycy kultury (choć podział ten z czasem stawał się coraz bardziej wątpliwy) w swoich dokonaniach – które dla niektórych z nas były też przedmiotem badań – przełamywali nie tylko granice estetyk czy dziedzin sztuki, ale również granice wydzielające kulturę artystyczną z całości doświadczenia kulturowego, granice między twórcą, dziełem i odbiorcą, między twórczością, poznaniem i działaniem. „Na drodze do kultury czynnej”, „W poszukiwaniu naturalnego środowiska teatru”, „Teatr zarażony etnologią” to przykładowe hasła, które organizowały przedsięwzięcia wyrastające z jednej tylko – prawda, że szczególnie wówczas dla nas ważnej – dziedziny kultury, teatru.

Ale była też trzecia strona w tej grze, może najważniejsza. To studenci, którzy nie zadowalali się teoretycznymi rozpoznaniem, a wynikające z nich wskazania brali serio – do siebie. Nie zadowalali się też akademickimi interpretacjami praktyk artystycznych i kulturowych, lecz na własną rękę szukali dróg do ich źródeł, by z praktykami tymi zetknąć się – w praktyce. Proponowane przez nas rozumienie kultury okazało się mieć swoją własną energię, własną dynamikę, dla której mury uniwersytetu – stanowiące jego przywilej i zasadę istnienia – stały się w pewnej chwili za ciasne. Więc trzeba było je przekroczyć. Bądź sprawić, by stały się przepuszczalne dla świata zewnętrznego, dla tych jego przejawów, wobec których zazwyczaj lepiej zachować dystans, konieczny warunek refleksji. Tym razem jednak nie o refleksję już tylko chodziło – choć nie chodziło też o to, by ją porzucić. Analiza sposobów posługiwania się ciałem prowadziła do prób sprawdzenia ich

na własnym ciele, a rozważenie ról, jakie podejmowała inteligencja polska przed wiekiem, stawało się bodźcem do określenia własnego miejsca w zbiorowości i wynikających stąd zadań. Na katedrach, obok profesorów, pojawili się praktycy, którzy potrafili przekształcić je w warsztat, nie uchybiając w żaden sposób ich powadze. I którzy, planując i przeprowadzając akcje, w salach wykładowych i poza nimi, zarazem odważali się poddać kryteriom akademii, która, rozszerzając swoją formułę, wcale przez to akademią być nie przestała.

W ten sposób zaczęła rysować się konfiguracja: myśl akademicka – praktyka artystyczna – działanie w kulturze. Choć nie jest to jedyny możliwy sposób przypisania określonych form aktywności wskazanym obszarom rzeczywistości. Kolejne doświadczenia klarowały obraz, aż to, co było wytworem samorzutnej do pewnego stopnia dynamiki rozwoju, przybrało postać na tyle wyraźną, że można było odczytać wewnętrzną zasadę tej dynamiki, zracjonalizować to, co początkowo było swego rodzaju intuicją intelektualną. Zasadniczo potwierdzając tę intuicję, choć jednocześnie wykraczając poza nią i redefiniując jej pierwotne rozpoznania.

Osią tak klarującej się koncepcji stała się, rzecz jasna, kultura, jako pojęcie i rzeczywistość, stanowiąca wspólne odniesienie, a zarazem czynnik mediacji między antropologią i animacją. A relacja je łącząca to już nie żadne powinowactwo, z wyboru czy nie, tylko związek siostrzany. Choć, zastrzec trzeba, siostry te nie są bliźniaczkami, a stosunki między nimi, jak to wśród rodzeństwa, nie zawsze polegają na pełnej zgodności.

Nie miejsce tu, by śledzić kolejne fazy procesu, który był źródłem tej koncepcji, a jego rezultaty rozpatrywać w odniesieniu do tej konkretnej inicjatywy i jej losów. Nie piszę tu bowiem jej historii, choć jest mi ona bliska osobiście, a nawet biograficznie, ale też – by wyrazić się anachronicznie – ideowo. Chcę tylko zaświadczyć, że wyrastająca z tej drogi koncepcja nie została wypracowana z pism bliższych czy dalszych klasyków ani od nich przejęta. Powstawała organicznie – choć nie bez wpływu kilku klasyków – w toku kolejnych doświadczeń i kolejnych kroków.

Próbie refleksji nad tymi doświadczeniami i krokami podjęliśmy już wcześniej – w 2001 roku, w dziesięciolecie istnienia specjalizacji i w związku z kończącym wówczas projektem ANIMA, poświęconym wypracowaniu modelu kształcenia akademickiego w dziedzinie animacji kultury, a realizowanym w ramach programu Leonardo da Vinci Unii Europejskiej. Owocem tej refleksji stała się książka *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*<sup>1</sup>, w której staraliśmy się zarejestrować i ogarnąć przebytą drogę, wraz z tymi, którzy nam w niej towarzyszyli, a także zarysować dalszą marszrutę. Już wtedy pojawiły się ważne rozpoznania źródeł

<sup>1</sup> *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość* [również wersja angielska: *Culture Animation. Looking Back and Forward*], red. Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel, Michał Wójtowski, Wyd. IKP UW, Warszawa 2002.

tego przedsięwzięcia, a także jego znaczenia, widzianego w perspektywie całościowego rozumienia kultury i działania w kulturze. Obecnie podejmujemy kolejną próbę – zarówno uchwycenia głównego wątku, animacyjnego, jak i zestawienia go z niektórymi innymi, stanowiącymi dla niego swego rodzaju kontrapunkt, a momentami łączącymi się z nim w trudny do rozdzielenia spłot.

W centralnym tekście tej książki *Z ducha kultury czynnej* – centralnym nie tylko ze względu na usytuowanie w spisie treści – Małgorzata Litwinowicz, kierująca obecnie pracami specjalizacji, przedstawia swoje spojrzenie na rodzimy ruch animacyjny czy raczej na jeden z jego nurtów, ten, z którym najsilniej się identyfikujemy, współtworząc go zarazem. Czyni to poprzez relację z dwóch przedsięwzięć zrealizowanych w ramach specjalizacji: cyklu zajęć zatytułowanych „Instytucje kultury” oraz objazdu po wybranych ośrodkach krajowych zajmujących się animacją. Relacja ta stała się okazją do zaprezentowania konstelacji postaci, inicjatyw i organizacji, które od lat są naszymi, bliższymi lub dalszymi, partnerami. I są nimi nie przypadkiem – w ich różnie pomyślanych i rozwijanych działaniach autorka dostrzega bowiem ten sam wzór, który, niczym znak totemiczny, odsyła do wspólnego przodka i tworzy tożsamość grupową. Wzór ten jest tyleż łatwo rozpoznawalny, co trudny do jednoznacznego zdefiniowania, jako że wyznacza go nie żaden model czy struktura, lecz etos – etos kultury czynnej.

Pierwszy z dwóch tekstów obudowujących szkic Małgorzaty Litwinowicz poświęcony jest *community arts*, ruchowi o zbliżonych założeniach i celach do animacji kultury. Autorka, Anna Ptak, charakteryzuje ten ruch na przykładzie brytyjskiej grupy Jubilee Arts, która po przekształceniu organizacyjnym przyjęła nazwę thePublic. Wybór tego właśnie przykładu podyktowany został nie tylko jego reprezentatywnością wobec całego ruchu, ale także – jak wszystkie właściwie przykłady w tej książce – doświadczeniem bezpośredniej współpracy z członkami grupy. Współpraca ta, nawiązana i rozwinięta w trakcie realizacji projektu ANIMUS, a następnie ANIMATOR (oba w ramach programu Leonardo da Vinci), zmierzającego do stworzenia międzynarodowej sieci instytucji zajmujących się edukacją w dziedzinie animacji kultury, daleko wykroczyła poza granice tego projektu. Okazało się bowiem, że wbrew odmienności formuły, metod i pól działania obie strony łączy nadspodziewanie wiele, a różnice nie dzielą, lecz stanowią o komplementarności wkładu do wspólnie podejmowanych przedsięwzięć. Anna Ptak opowiada historię grupy w taki sposób, aby przedstawić cele, kontekst, ewolucję i dylematy zarówno jej samej, jak i całego ruchu *community arts*. Redefinicja pojęcia i funkcji sztuki, kontrkulturowe korzenie, zaangażowanie na rzecz „demokracji kulturalnej”, walory i pułapki instytucjonalizacji, wykorzystanie nowych mediów do upodmiotowienia grup i społeczności – to tylko przykładowe wyznaczniki tożsamości tego nurtu działania w kulturze, tyleż dla niego swoiste, co korespondujące z doświadczeniami tych, którzy podejmują podobne wyzwania w tym samym czasie, choć w innym miejscu. Kończąca tę opowieść prezentacja wybranych projektów zrealizowanych

ETOS  
KULTURY  
CZYNNEJ

COMMUNITY  
ARTS

przez Jubilee Arts / thePublic, choć zorientowanych często na środowiska i problemy, które mogą wydawać się nam egzotyczne lub przynajmniej pozbawione bezpośrednich odpowiedników w naszej rzeczywistości, przynosi zbiór pomysłów, idei, strategii i metod, które nieoczekiwanie łatwo dają się transponować na warunki rodzime, jeśli nie jako wzorzec, to co najmniej jako źródło inspiracji.

Ostatnia część książki jest może w największym stopniu otwarciem. Choć zawiera też element kontynuacji. Już wcześniej wskazywaliśmy na istnienie bliskiej więzi między animacją i antropologią<sup>2</sup>, mając jednak na względzie głównie zastosowania ujęć i narzędzi antropologicznych do działań animacyjnych. Nie chodziło przy tym jedynie o to, że animacja stanowi praktyczne rozwinięcie antropologicznego rozumienia kultury, jak zakładaliśmy początkowo. Doświadczenie wykazało, że możliwe tu jest realne współdziałanie. Podejście antropologiczne, oferujące całościowe widzenie człowieka, osadzonego w uniwersum „ludzkich spraw”, pozwala animatorowi na rzetelną diagnozę sytuacji, w której przychodzi mu działać, na rozpoznanie tej mikro kultury, którą jest każde ludzkie środowisko. Dzięki temu jego projektom nie grozi, że będą zawieszony w powietrzu, w osobnej przestrzeni estetyki czy „ładu wyobrażonego”, lecz nawiążą i zachowają żywe odniesienie do treści ważnych doświadczeń, potrzeb, aspiracji tych, do których są kierowane. Animacja nie jest bowiem kreacją, zwłaszcza *ex nihilo* – jest stwarzaniem warunków, by ujawniło się i znalazło formę wyrazu to, co w ludziach obecne, tyle że często zagłuszone, stłumione, pozbawione możliwości artykulacji.

Okazuje się jednak, że i tego nie dość. Okazuje się, że badania antropologiczne same mogą zyskać wymiar animacyjny, owocując działaniami czy choćby postawami, które wykraczają poza czyste poznanie, stając się formą zaangażowania po stronie tych, których w sytuacji badania się spotyka, których naprawdę się zauważa. Tomasz Rakowski w swoim tekście relacjonuje doświadczenia badań terenowych prowadzonych wśród tych, których właśnie zwykle się nie zauważa, bo zepchnięci zostali na margines i poddani wykluczeniu nie tylko przez główny nurt procesów modernizacji, ale i przez stereotypy stanowiące negatyw wzorów kultury dominującej. Zaangażowanie po ich stronie nie polega – nie musi polegać – na podejmowaniu konkretnych działań na rzecz poprawy ich stanu, w jakimkolwiek rozumieniu. Wyrazem tego zaangażowania może być samo dostrzeżenie ich „kultury ukrytej”, ich własnych sposobów radzenia sobie z kondycją upośledzonych, podejmowania takich form aktywności, które nie stanowią jedynie strategii przetrwania, ale też pozwalają zachować godność w sytuacjach niegodnych. Nie chodzi o to, by bagatelizować uciążliwość upośledzenia społecznego – czy wręcz je nobilitować – lecz o to, by nie sprowadzać do tego wymiaru całej egzystencji kulturowej grup, które znalazły się w takim położeniu.

## WARSZTAT ETNOGRAFICZNY

<sup>2</sup> Zob.: G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, [w:] *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, op. cit.

Świadectwem tak właśnie rozumianego zaangażowania są teksty uczestników jednego z takich przedsięwzięć badawczych, studentów specjalizacji „Animacja kultury”. Dokumentują one doświadczenie rzeczywistego zetknięcia się, spotkania z konkretnym środowiskiem poddanym tego rodzaju degradacji i marginalizacji. Animacyjny wymiar tego doświadczenia przejawia się w tym, że animuje ono najpierw samych badaczy – ożywia ich wrażliwość, zdolność dostrzeżenia utajonych, „niewidzialnych” form kultury: w wymiarze ekonomicznym, społecznym, symbolicznym. Takich jak mitologizacja przejawów rozpadu tkanki kulturowej, solidarne wspieranie najsłabszych członków społeczności, podtrzymywanie tożsamości zbiorowej przez praktykowanie tradycji, choćby już spreparowanej i „nieautentycznej”, przywiązanie do celebrowania symbolicznej reprezentacji gromady – strażackiego „klubu kawalerów”.

To nie animacja rozumiana jako tworzenie i realizowanie atrakcyjnych projektów; to na razie pierwszy krok: nadanie wartości cudzemu doświadczeniu przez samo dostrzeżenie, uznanie jego prawomocności i integralności. Ale to krok konieczny, jeśli nie chce się popaść na powrót w odrzuconą przez nas u początków postawę paternalistyczną – tych, co „wiedzą lepiej”, co „wnoszą” nową świadomość, nową jakość życia. Jeśli chce się naprawdę realizować cel sformułowany niegdyś jako „stwarzanie warunków, w których ludzie – jednostki i grupy – mogliby realizować swoje potrzeby w ramach kultury samodzielnie przez siebie odkrytej lub wynalezionej”<sup>3</sup>.

Teksty zawarte w tej książce nie tworzą żadnej syntezy; nie jest nawet pewne, czy przygotowują dla niej grunt. Są relacją z naszych i bliskich nam doświadczeń, doświadczeń, które wydają nam się ważne i poważne. Uwidaczniają się w nich niektóre rysy naszego rozumienia czynnej obecności w kulturze: przesłanki i formy działania, rozwiązania i dylematy, ugruntowane pewniki i otwierające się dopiero perspektywy. Nie próbując niczego sumować ani uogólniać, warto może w tym miejscu wydobyć kilka wątków, a zwłaszcza miejsc, gdzie wątki te splatają się i przenikają.

Wątek pierwszy to rola sztuki, tak mocno obecnej u źródeł naszej – i nie tylko naszej – idei animacji. Od początku nie chodziło o sztukę jako samoistny cel, autonomiczne dzieło, lecz o sztukę, która wyrasta z zawsze szerszego od niej obszaru kultury, kultury praktykowanej, i która ku temu obszarowi na powrót poprzez swoje dokonania się zwraca. O sztukę, która chce odtworzyć swoje „naturalne środowisko”, żywić się jego treściami i świadomie wypełniać zobowiązania wobec tych, którzy są racją jej bytu. A więc o sztukę – kwiat pamiętający o korzeniach, z których wyrasta, i o tym, że żyć to nie znaczy tylko pachnieć.

Z czasem jednak miejsce nawet tak rozumianej sztuki zaczęło nie tyle może tracić na znaczeniu, co tracić swoją osobność, swoistość. Początkowo była

NADANIE  
WARTOŚCI  
CUDZEMU  
DOŚWIADCZE-  
NIU

<sup>3</sup> Ibidem, s. 64.

często pierwszym impulsem, wektorem poszukiwań kulturowych i generowanych przez nie działań, które konkretne postaci kreacji artystycznej miały też na względzie jako swój owoc. Taki status zachowywało – i do dziś zachowuje – wiele świetnych przedsięwzięć artystycznych. Ale obecnie formuła ta ustępuje pierwszeństwa innej, zgodnie z którą sztuka może i powinna być dobrem powszechnym – nie przedmiotem powszechnego podziwu, powszechnej „konsumpcji”, lecz powszechną praktyką, własnym, bliskim doświadczeniem. Sens słynnego wezwania Josepha Beuysa „każdy artystą” zaczyna coraz bardziej się radykalizować. Nie chodzi już o to, by każdy, na swoją miarę, próbował swoich sił w dziedzinie dotąd zastrzeżonej dla wybranych i przez nich definiowanej. Chodzi o dostęp do środków – lub zdolność do znalezienia ich w sobie – które pozwolą każdemu, bez względu na dyspozycje czy uzdolnienia, komunikować swoje doświadczenie i rozumienie świata, dokonywać symbolizacji istotnych treści własnego życia, nadawać im sens w swoich własnych oczach i w oczach innych.

Tak rozumiana sztuka nie jest już ani pierwszym impulsem, ani celem działania w kulturze; nie daje się też sprowadzić do roli narzędzia inicjatyw animacyjnych. Staje się – może się stawać – dobrem pierwszej i elementarnej potrzeby: wehikułem emancypacji, czynnikiem upodmiotowienia, sposobem istnienia sensownego. A celem animacji staje się udostępnienie tego dobra i pobudzenie odwagi, by z niego korzystać.

Jakiś czas temu, przyparty do muru pytaniem, co jest właściwie celem animacji kultury, wypaliłem: „...to, żeby ludzie byli szczęśliwi”<sup>4</sup>. Zapewne jest to stwierdzenie na wyrost, wyrosłe z ferworu rozmowy, ale gotów jestem je podtrzymywać, może w zmodyfikowanej nieco postaci: nie „szczęśliwi” – któż mógłby zapewnić takie spełnienie? – tylko „szczęśliwsi”. Właściwym celem działalności animacyjnej nie jest bowiem, według przyjętej formuły, „uczestnictwo w kulturze”, traktowane jako cel sam w sobie, a mierzone liczbą przeczytanych książek czy wizyt w teatrze, udziałem w „wydarzeniach kulturalnych” albo nawet ich współtworzeniem. Wzorzec taki jest niewątpliwą pozostałością nie tylko i nie tyle centralistycznego modelu kultury, ale głębiej ukrytej postawy dominacji, nawet jeśli jest to jedynie dominacja pewnego obrazu świata czy wyobrażeń na temat sposobu jego urządzenia. Wynikające z tej postawy programy nie zasługują bynajmniej na potępienie i odrzucenie. Popularyzacja, upowszechnianie dzieł kultury wysokiej i sposobów jej uprawiania miała i ma istotne znaczenie edukacyjne, otwiera drogi awansu kulturalnego i kulturowego, wprowadza w przestrzeń tożsamości zbiorowej szerokiego zasięgu. Ale co najmniej równie ważne są działania odwrótnie zorientowane: stwarzanie warunków, by ludzie sami sięgali po sposoby samorealizacji, uruchamiali swoje wewnętrzne potencje, według własnych miar i w zgodzie z własnymi doświadczeniami. A także budowanie przestrzeni, choćby

<sup>4</sup> Grzegorz Godlewski, *Potężne zbiorniki znaczeń*, „Op.cit.” 2005 nr 3-4.

tylko przestrzeni komunikacyjnej, w której artykulacje tych wewnętrznych zasobów zyskiwałyby intersubiektywną ważność.

Mówiąc prościej – za cytowanym przez Małgorzatę Litwinowicz Krzysztofem Czyżewskim, który w *Etosie animatora* pisał: „Szczęście zatem jest konsekwencją umiejętności rozpoznania swego głosu wewnętrznego”. Głosu, dodajmy, który płynąć może nie tylko z głębi indywidualnej jaźni, ale również z praktykowanego i dzielonego z innymi sposobu życia. Wymiar kulturowy nie ogarnia zapewne wszystkich rejestrów tego głosu, ale tam, gdzie stanowi dla niego prawomocne odniesienie, otwiera możliwości celowego oddziaływania na jego rozpoznanie i wydobycie. Dlatego rolą animatora kultury jest, najpierw, tak nastroić swoje postrzeganie, aby ten głos w innych usłyszeć, dalej, obudzić w nich przekonanie, że mają do swojego głosu prawo, wreszcie, stwarzać sytuacje, aby mógł on zabrzmieć. I aby był słuchany. A zatem – tak właśnie: celem animacji kultury jest to, żeby ludzie byli szczęśliwsi.

W tym miejscu animatorowi przychodzi w sukurs antropolog. Bo przecież kreślona tu postawa musi oprzeć się na przekonaniu, że nie ma uniwersalnych miar wartości ludzkiego doświadczenia kulturowego. Przekonanie to obowiązuje nie tylko wobec odległych, egzotycznych ludów, ale i w domu, wobec kultury macierzystej, której jednolitość jest złudzeniem stwarzanym przez moc standardów dominujących i, zdawałoby się, obowiązujących. A to przecież jest – powinna być – lekcja antropologii.

Antropologia wesprzeć więc może 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. Postawa ta związana jest z pewnym ryzykiem: otwarcie na to, co odsłoni się w innym, oznacza wejście w kontakt z tym, co może mi zagrażać – moim nawykom, odruchom, elementarnym kryteriom etycznym i estetycznym. A zatem oznacza otwarcie na to, co odsłoni się we mnie samym, z innym zetkniętym. Animator, jak antropolog, musi do pewnego stopnia zaryzykować samego siebie: samego siebie ujawnić, rozpoznać i wprowadzić jako element czynny w proces, w którym nie ma odbiorców czy beneficjentów – tak jak nie ma „obiektów badania” – są inni ludzie, partnerzy, uczestnicy spotkania. W pracy ich obu ważne są elementy profesjonalizmu – wiedza, umiejętności, techniki, które można opanować i wyćwiczyć – ale instrumentem poznania i działania są tu również dyspozycje już nie zawodowe, tylko osobowe: samowiedza, wrażliwość i wyobraźnia, a przede wszystkim zdolność do ryzyka. Nawet jeśli jest ono świadome, kalkulowane, to nie przestaje być ryzykiem – uruchomienia własnej tożsamości i postawienia jej naprzeciw cudzej.

Wyzwania tego rodzaju zmuszają, rzecz jasna, do zrewidowania dotychczasowych założeń animacji kultury, do przekształcenia jej formuły i zadań przed nią

stawianych; pewnej reorientacji wymagają jednak również od wspomagającej ją antropologii. Antropologia uprawiana w domu, antropologia zaangażowana, w wywodzonym tu rozumieniu, nie może sprowadzić się do prostego przeniesienia na grunt własnej kultury instrumentarium sprawdzonego za morzami. Postawa animacyjna, przejmowana w pewnej mierze przez taką antropologię, podsuwa bądź nawet narzuca inne sposoby organizacji poznania antropologicznego. Choćby dlatego, że obcując z odmienną z gruntu kulturą, antropolog dąży to tego, by uczynić przejrzystym to, co w punkcie wyjścia jawi się jako nieprzejrzyste, niezrozumiałe, dziwaczne. Gdy zaś podejmuje badania terenowe w domu, staje wobec zadania przeciwnego: to, co w powszechnym odbiorze przejrzyste – bo naturalne, oswojone przez stereotypy, zrutynizowane – uczynić nieprzejrzystym, by można było w ogóle to dostrzec. Dostrzec i docenić.

Z tych względów, i innych jeszcze, tak animacja kultury, jak antropologia, zwłaszcza ta uprawiana w domu, w naturalny sposób kierują się ku środowiskom peryferyjnym i marginalizowanym, zagrożonym i zdegradowanym, nie tylko – choć również – w wymiarze ekonomicznym. Nie czynią tak przecież w poszukiwaniu rodzimego egzotyizmu, jakkolwiek, przyznać trzeba, nędza, rozpad, upośledzenie bywają na swój sposób atrakcyjne, a nawet fotogeniczne. Ale tego rodzaju, cokolwiek cyniczna, motywacja z pewnością nie przeważa nad postawą zaangażowania na rzecz tych postaci kultury, które giną bądź niszczej, a zwłaszcza na rzecz ludzi, którzy giną bądź niszczej wraz z nimi, wraz z tym, co uznają za ważne, bo własne. W perspektywie aksjologicznej i animacji, i antropologii kultury wszystkie elementy tworzące rzeczywistość kulturową są, w elementarnym sensie, równie cenne.

To nieprawda, że dopiero wyzwolenie z ekonomizmu – jak twierdził pewien klasyk, skądinąd nam bliski – pozwala na wyzwolenie sił twórczych człowieka. Pewnie, że warto i należy, również środkami animacyjnymi, wspierać czy nawet inicjować działania, które to mają na celu. Są zresztą tego przykłady. Droga czy remiza wybudowane w efekcie projektu, który zintegrował społeczność i pozwolił jej uwierzyć we własne siły. Ruch „małych ojczyzn”, który pobudzając zainteresowanie miejscowymi tradycjami owocował lokalnymi inicjatywami, które z kolei prowadziły do ożywienia gospodarczego. A w końcu i same nasze, wspomniane wyżej, projekty ANIMA, ANIMUS i ANIMATOR sfinansowane zostały ze środków unijnego programu Leonardo da Vinci, którego celem jest poprawa szans młodych ludzi na rynku pracy.

Ale nie o to tylko chodzi. Animacji kultury niepodobna sprowadzić do roli instrumentu czy dźwigni rozwoju ekonomicznego, tak jak jakości bytu kulturowego człowieka nie da się mierzyć skalą satysfakcji materialnej. Jednym z podstawowych wyznaczników tej jakości, subiektywnym i ponadsubiektywnym zarazem, jest, by tak rzec, pozytywna identyfikacja z własnym sposobem życia – co nie musi oznaczać pogodzenia się z własnym losem. Jeśli jest jakiś elementarny

wymiar działalności animacyjnej, to jest nim wspieranie poczucia uprawnień grup i społeczności do wypowiadania się we własnym imieniu i własnym głosem – przypomnianie im „o prawie do uczestniczenia we własnej kulturze. Czasem nawet o rzeczy bardziej podstawowej: o prawie do uczestniczenia we własnym życiu”. Tak napisała Małgorzata Litwinowicz, ale i w pozostałych tekstach mówi się, innymi słowami i poprzez inne przykłady, o tym samym.

Osiągać to można przede wszystkim poprzez formy kultury czynnej, kultury doświadczenia bezpośredniego, które nie może być wyuczane, zadawane, wnoszone z zewnątrz. To zadanie i kwestia umiejętności animatora – odsłaniać i udostępniać takie możliwości. Ale też odpowiedzialność antropologa: strzec tego doświadczenia, upominać się o nie, bo nikt nie wie lepiej od niego, że to podstawowa postać doświadczenia kulturowego człowieka w ciągu całych jego dziejów, dopiero w ciągu ostatniego stulecia wypierana, tłumiona i marginalizowana, za sprawą ekspansji mediów masowych, przez doświadczenie zapośredniczone, doświadczenie konsumenta – towarów i przekazów. Te nowe przestrzenie kultury nie są, rzecz jasna, złem samym w sobie; przeciwnie, właśnie dzięki własnościom nowych mediów zakres doświadczenia człowieka niewiarygodnie się poszerza, sięgając zjawisk – nawet jeśli fantomatycznych – o których on sam, zdany tylko na siebie, nawet by nie zamarzył. To doświadczenie zastępcze jest więc w istocie fantastycznym uzupełnieniem doświadczenia bezpośredniego; jeśli mu zagraża, to o tyle, o ile zmierza do zdominowania czy wręcz zmonopolizowania świata ludzkich doznań. A czyni to, trzeba przyznać, z morderczą skutecznością.

Ale upominając się o prawo i rację istnienia dla kultury czynnej, nie sposób uniknąć pytania: właściwie w imię czego? Cóż takiego mieści w sobie ta postać kultury, że zasługuje na ochronę i wsparcie? Wyczerpująca odpowiedź na to pytanie wymagałaby dłuższego wywodu – w tym miejscu niech wystarczy powołanie się na wypowiedź-sygnał postaci, która sama jest sygnałem.

**„DZIAŁANIE W KULTURZE CZYNNEJ – MÓWIŁ JERZY GROTOWSKI – TAKIE, KTÓRE DAJE UCZUCIE WYPEŁNIANIA ŻYCIA, POSZERZANIA JEGO WYMIARU, BYWA POTRZEBĄ WIELU, ALE POZOSTAJE DOMENĄ BARDZO NIELICZNYCH”<sup>5</sup>.**

Rzeczą animatora – to bodaj najprostsze i najzwięźlejsze określenie jego zadania – jest dążenie do zmieniania tej proporcji. Do powiększania „plemienia kultury czynnej”.

Jeśli pojęcie kultury czynnej próbować jakoś, na tym podstawowym poziomie, jeszcze dopełnić czy dookreślić, to jedynie przez wskazanie, że ten typ doświadczenia sięga tego, co w ogóle w doświadczeniu ludzkim pierwotne, a dotyczy

PRAWO DO  
UCZESTNICZE-  
NIA WE WŁA-  
SNEJ KULTURZE

PLEMIĘ  
KULTURY  
CZYNNEJ

<sup>5</sup> Poszukiwania Teatru Laboratorium. Rozmowa z Jerzym Grotowskim. Rozmawiał Tadeusz Burzyński, „Trybuna Ludu” 1976 nr 252 z 21 października.

nieuchronnie człowieka jako całości. To, rzecz jasna, wymiary graniczne, praktycznie nieosiągalne – i w poznaniu, i w działaniu – ale bez odniesienia do nich wszelka praktyka, o jakiej tu mowa, pozostanie bezładną krzątaniną, niezdolną do stawienia oporu presjom pochodzącym spoza właściwego jej porządku, porządku kultury.

Aby jednak to, co w człowieku pierwotne i całościowe, pozostało, w całym tym oceanie zjawisk, w jakim jest zanurzony, głównym wyznacznikiem działania animacyjnego i poznania antropologicznego, potrzeba czegoś więcej niż samej świadomości celów, znajomości zasad działania kompasu przyjętej aksjologii. Potrzeba, jak już powiedziano, etosu, etosu kultury czynnej – uwewnętrznionego rozeznania i sposobu obecności w świecie wartości. Źródeł tego etosu jest zapewne wiele; może najbliższym – i najsilniej bijącym – jest tradycja (jak to brzmiał!) kontrkultury. Tradycja sprzeciwu wobec kultury oficjalnej, dominującej, podtrzymywanej samą tylko siłą oczywistości; tradycja rebelii przeciwko wszelkim postaciom centralizmu czy dyktatu, niezależnie od racji, w imię których się je ustanawia; tradycja poszukiwania alternatyw wobec każdego autorytetu, który uzurpuje sobie prawo wyłączności; tradycja woli przekraczania tego wszystkiego, co staje na drodze spotkania z drugim człowiekiem; tradycja tęsknoty za „wolnością pozytywną”. Tradycja ta, choć stosunkowo bliska, jest już jednak, zwłaszcza dla młodszych, wstępujących pokoleń, czymś odległym; paradoksalnie jednak, im odleglejsza w czasie, im słabiej rozpoznawalna w swoich historycznych realizacjach, tym bardziej siła afirmacji przeważa w niej nad siłą sprzeciwu.

Obecność tej tradycji – i tej siły afirmacji – znać w wielu współczesnych inicjatywach i przedsięwzięciach. Tworzą one wspólną przestrzeń, w której spotykają się i łączą w siostrzanym związku: animacja i antropologia, poznanie i działanie. Które w tym związku tradycję tę – i inne, bliższe i dalsze – wspólnie przekraczają, w poszukiwaniu nowej formuły czynnego bycia i współbycia w kulturze.

Formuła ta nie sprowadza się do prostej kontynuacji wcześniejszych rozpoznania. To „następna generacja”. Jej dzieło. I stające przed nią wyzwanie.





**KUL-  
TURA  
CZYNNA**

## Z DUCHA KULTURY CZYNNEJ

Czy angielskie *community arts* – sztuka (dla) społeczności – ma swój polski odpowiednik? To pytanie, pozornie dotyczące warsztatu translatorskiego, otwiera szerszą rozmowę dotyczącą różnych form społecznie zaangażowanego działania w kulturze. Czy należy angielski termin tłumaczyć, wprowadzając tym samym do polskiego słownika określenie, które będzie nas odsyłało do brytyjskiej praktyki? Czy pozostawić brzmienie oryginalne – *community arts* byłoby wtedy zjawiskiem takim jak *igloo* – możemy dowiedzieć się, co to znaczy, ale też będziemy wiedzieli, że taka konstrukcja nie sprawdzi się w naszych warunkach klimatycznych: próby jej postawienia są z góry skazane na niepowodzenie, a wysiłki, by ją odnaleźć w lokalnym krajobrazie tym bardziej zakończą się fiaskiem.

Możemy próbować też znaleźć polskie analogie *community arts* i zadeklarować, że będziemy prowadzić poszukiwania w szeroko zakrojonym obszarze animacji kultury, ryzykując tym samym, że przez zbyt wysoki poziom ogólności stracimy z oczy szczególność rozmaitych form działania w kulturze i znajdziemy się w punkcie wyjścia.

Wypada też powiedzieć słowo o tym, dlaczego warto zadawać sobie takie pytanie. Nie wynika to z uporczywego i niezdolnego przekonania, że wszystkie lokalne swoistości mają swoje odpowiedniki w innych kulturach. Z pewnością u początków tego poszukiwania nie leży też nie dająca spokoju myśl, że Polacy nie gęsi... Gdyby tak było, tu należałoby przerwać, bo po cóż zachwycać się nowinkami zza kanału, skoro mamy własną praktykę, pod żadnym względem anglosaskiej nie ustępującą. Uzasadnienie ma tutaj charakter bardzo ludzki, prywatny nieomal – brytyjscy animatorzy kultury z West Bromwich współpracowali z nami w ramach trzyletniego projektu sieciowego ANIMUS, potem ANIMATOR, współpraca ta trwa do dziś; dzięki nim *community arts* weszło do naszego słownika, jako inspiracja i jako zadanie; przy czym innowacyjności i olśniewających różnic w sposobie działania było tutaj nie więcej niż zbieżności ze znaną nam, także z własnego doświadczenia, praktyką w dziedzinie animacji kultury. Zostawiając więc opisanie tego, co w brytyjskiej praktyce swoiste, innym autorom, skoncentruję się tutaj na tym, co wydaje się zbieżne. Mimo różnych źródeł i odmienności inspiracji – na poziomie praktyki artystycznej czy antropologicznych lektur – obszar (po)rozumienia jest tutaj bardzo duży.

Ambicją prezentowanego tutaj tekstu nie jest w żadnym razie ogarnięcie wszystkich możliwych praktyk animacyjnych, całego bogactwa działań na rzecz społeczności lokalnych, niezwyklej różnorodności projektów realizowanych przez same te społeczności, zgodnie z rozpoznanymi przez nie potrzebami. Myślę, że to

zasadniczo jest możliwe, ale to dobry temat na książkę. To, co można zrobić tutaj, to pokazanie pewnej sieci praktyk i instytucji, które – w moim przekonaniu – stanowią pewną propozycję działania w kulturze, funkcjonalnie zbliżoną do *community arts*.

## PRZYPADKOWE ODKRYCIE PEWNEJ WYPRAWY

Latem 2003 byłam wraz z grupą studentek z IKP na wyprawie po Żmudzi zorganizowanej przez Instytut Sztuki z Uniwersytetu Kowieńskiego. Doświadczenie to, pod wieloma względami niezwykle, przyniosło wiele rezultatów i pomysłów na nowe działania, wśród nich to, co nazwałyśmy re-objazdem. Zadanie, na którego zrealizowanie dałyśmy sobie rok, polegało na przygotowaniu trasy wyprawy zapoznającej z działalnością rozmaitych instytucji zajmujących się animacją kultury. W wyprawie tej, prócz polskich studentów, mieli wziąć udział studenci z Uniwersytetu Witolda Wielkiego w Kownie, przyszli historycy sztuki zainteresowani działaniem w kulturze, choć nie mający w tym zakresie doświadczeń. Komponowałyśmy więc trasę tak, by była różnorodna i ciekawa, ale gdzieś w tyle głowy miałyśmy taką myśl, że powinno być to animacyjne *spécialité de la maison*, znaczące miejsca, wyraziste osoby, spotkania, po których możemy się spodziewać mocnych inspiracji.

Wybór trasy Warszawa-Olsztyn-Suwałki wydał się nam dość oczywisty, tak jak gdyby właśnie ta część Polski była jakimś szczególnym „zagłębieniem animacyjnym”, obszarem, na którym działanie jest po prostu wpisane w krajobraz. Jestem jednak pewna, że analogicznych tras w innych częściach Polski dałoby się wymyślić wiele. Dla nas ważne było to, że większość polskich uczestników wyprawy, włączając





**INDYWIDUALNE  
DOŚWIADCZENIE**

autorkę tekstu, miała za sobą doświadczenia związane z Teatrem Wiejskim „Wę-gajty”, Ośrodkiem „Pogranicze” w Sejnach czy olsztyńską „Tratwą”.

Droga prowadziła do miejsc, które lubimy i ludzi, których znamy. To się zresztą bardzo dobrze sprawdza w praktyce animacyjnej – nie można się łudzić, że dla kogoś twórcze będzie to, co dla mnie samej okazało się spotkaniem bez znaczenia i polecać coś, co nie wydaje mi się zbyt interesujące. Nie stoi za tym usiłowanie przywłaszczania ostatecznego głosu w sprawie „co NAPRAWDĘ jest inspirujące” i „co to jest animacja kultury” (nikt na szczęście nie jest zresztą w posiadaniu takiej wiedzy). Taki wybór świadomie subiektywny znaczy tyle, że wszystkie sytuacje są otwarte, ale nie we wszystkich trzeba brać udział. Nie zastrzegam sobie jedynie słusznego głosu, ale i nie mam odwagi proponowania komukolwiek udania się w stronę, którą uważam za manowce – w nadziei, że może dla niego to doświadczenie będzie pozytywne.

Trasa tej wyprawy była więc „sprawdzona”, co oczywiście nie gwarantowało powodzenia, co najmniej z dwóch powodów. Jeden – bo klucz wyboru miejsc był w dużej mierze intuicyjny, zakładałyśmy, że właśnie tak skomponowane spotkania ułożą się w sensy i pokażą to, o co chodzi. Drugi – bo indywidualne doświadczenie, nawet jeśli jest pozytywne i twórcze, nie daje gwarancji, że czyjeś doświadczenie będzie miało również taki charakter. Jasne było jednak to, że poruszamy się używając własnych notatek z wypraw i staży, osobistych kontaktów, raczej niż książki telefonicznej czy jakiegokolwiek innego spisu instytucji kultury.

Z pewnością jedno z najważniejszych założeń tego objazdu zostało spełnione: kolejne dni, kolejne spotkania odsłaniały rozmaite sensy, układając się w swojego rodzaju animacyjną mapę Polski. Kolejne spotkanie ujawniły też coś, co było w oczywisty sposób wpisane w kompozycję wyprawy: wspólnotę praktyk, wspólnotę języka, wspólnotę pochodzenia wielu spośród tych, którzy opowiadali nam o swoim działaniu, idei i sposobach realizacji. Mogłoby się nawet wydawać, że część z tych sytuacji jest wyreżyserowana bardzo starannie, choć przysięgam, że z nikim nie ustalałam tego, że prezentując swoje działania powinien powiedzieć dobre słowo o miejscu, które odwiedziliśmy poprzedniego dnia.

Kiedy w Warszawie spotkaliśmy się z Katarzyną Kazimierczuk i aktorami działającego na Pradze Teatru Remus, nazwisko Jerzego Grotowskiego padło zaraz po nazwisku Eugenia Barby. Używając określenia „teatry postgrotowskie”, aktorzy Remusa siebie włączają w ten ruch. Można to po prostu przyjąć do wiadomości. Teatry po prostu bywają różne. Niedobrze byłoby jednak zatrzymać na poziomie, który wydaje się oczywisty: cóż to znaczy „postgrotowski”? Czy dotyczy to metody pracy teatralnej z okresu „teatru źródeł”, czy propozycji „teatru uczestnictwa”, czy czegoś jeszcze może innego? I przez co się realizuje – przez język artystyczny, środki formalne i techniki pracy aktorskiej? W jaki sposób wpisana jest w to samookreślenie praktyka, w której programy interwencji społecznej, działania na praskich podwórkach czy w popegeerowskiej wsi Piotrowiec, są elementem rów-

nie ważnym jak kolejne spektakle. Wybór siedziby teatru nie został podyktowany przecież tylko tym, że po prawej stronie Wisły czynsze są niższe. A proponując siedzibę Remusa jako miejsce spotkania, nie miałam na myśli pokazania „interesującego eksperymentu teatralnego”, tylko propozycję twórczego działania, które bardzo mocno i w sposób nieprzypadkowy wpisuje się w lokalny kontekst uchodzącej za trudną warszawskiej dzielnicy.

„TO WSZYSTKO NIE UMARŁO. PRZEKONUJĘ SIĘ O TYM, GDY PATRZĘ NA PRACĘ TEATRU ÓSMEGO DNIA, KRUKOWSKIEGO, GARDZIENIC, NA ICH KONTAKTY Z MŁODYMI, DO KTÓRYCH ZDAJĄ SIĘ MÓWIĆ: CZYŃCIE KULTURĘ SAMI, SZUKAJCIE SPOSOBÓW DOTARCIA DO SAMYCH SIEBIE. ZNAKI Z TEGO SAMEGO POŁA ŁATWO ZNALEŻĆ I W DZIAŁANIACH MŁODYCH. ZATEM NIE TYLKO ZE WZGLĘDU NA PRZESZŁOŚĆ REFLEKSJA O KULTURZE CZYNNEJ, JEJ WĘDRÓWCE W CZASIE, JEJ PRZEMIANACH I WYWOŁANYCH SKUTKACH – WYDAJE MI SIĘ NA MIEJSCU.”

LECH ŚLIWONIK<sup>1</sup>

To był trop niezwykle silnie obecny w tej wyprawie. Licznie rozsiany krąg krewniaczy Grotowskiego, plemię niekoniecznie teatralne, choć często i chętnie używające tego medium. Plemię kultury czynnej.

Nie uniknę tutaj małej wycieczki osobistej: warunki mojego pierwszego stażu w Węgajtach zostały mi przedstawione w legendarnym pokoju 11, w Katedrze Kultury Polskiej. *Książę Niezłomny*, *Talabot i Protopop Awwakum*: plakaty ze spektakli Grotowskiego, Barby i Staniewskiego były w tej przestrzeni obecne niczym totemiczne znaki. Zorganizowana ponad dziesięć lat później wyprawa uświadomiła mi to, co powinno być oczywiste – że właściwy adres rozpoznaję, przyglądając się plakatom na ścianach i zawartości podręcznej biblioteczki.

W czasie tamtej wyprawy byliśmy w Węgajtach w wigilię św. Jana. Warsztat tańców tradycyjnych, przygotowanie wieczoru – lokalnego święta, zabawa w remizie. Rozmowa, która odbyła się następnego dnia, dotyczyła wielu kwestii: początków Węgajt, pierwszych spektakli, relacji z miejscowymi mieszkańcami, obecnych projektów. Także kultury czynnej i Grotowskiego. Co niezwykle ważne – nie przy okazji tematów „ściśle teatralnych”. Związane było to raczej z inspiracją do *bycia w kulturze*, do określania własnego miejsca i opowiadania się nie wobec języka artystycznego i tradycji teatralnej, ale wobec ludzi mieszkających w tej samej wiosce, wobec przyjezdnych, którzy chcą obejrzeć spektakl, a widzą

PLEMIĘ  
KULTURY  
CZYNNEJ

UCZESTNICTWO  
W KULTURZE

<sup>1</sup> *Grotowski – i co jest do zrobienia*. Wypowiedzi Janusza Deglera, Małgorzaty Dziewulskiej, Aldony Jawłowskiej, Leszka Kolankiewicza, Wojciecha Krukowskiego, Andrzeja Mencwela, Grzegorza Niziołka, Zbigniewa Osieńskiego, Włodzimierza Pawluczuka, Małgorzaty Szpakowskiej, Lecha Śliwonika w dyskusji zorganizowanej przez IKP UW 12 marca 1999, „Dialog” 1999 nr 6, s. 112.



przede wszystkim sposób życia. Nie mam jasności, na czym polega dziedzictwo teatralne Jerzego Grotowskiego i na ile jest ono żywe, być może jego żywotność jest zamknięta w laboratoryjnych salach zaludnianych przez aktorów eksperymentalnych grup teatralnych. Ale ta inspiracja jest niezwykle silna w innym obszarze. Teatr Wiejski „Węgajty” na początku swojego istnienia związany był z Interdyscyplinarną Placówką Twórczo-Badawczą „Pracownia” w Olszynie. W programie tej instytucji, założonej w 1977 roku czytamy:

**„INTERESUJĄ NAS ZJAWISKA SZERSZE NIŻ SZTUKA, ZJAWISKA TWÓRCZOŚCI, A WŚRÓD NICH SZCZEGÓLNIIE TE, KTÓRYCH WARUNKIEM JEST WIELORAKOŚĆ ODBIORU, AKTYWNE UCZESTNICTWO, UZNAWANIE WARTOŚCI, KOLEKTYWNOŚĆ, ODWAGA. (...) NIE INTERESUJE NAS FORMA POPULARYZACJI SZTUKI, ROZRYWKA, KONSUMPCJA, RELAKS, KONFORMIZM I POCZUCIE KOMFORTU”<sup>2</sup>**

Pierwszym spektaklem „Węgajt” były *Historie Vincenza* i nie była to kwestia tylko literackiej fascynacji czy też upodobania do żydowskich opowieści i huculskich pieśni. Nie jest też przypadkiem, że *Prawda starowieku* to tytuł jednego z wieloletnich projektów Ośrodka „Pogranicze” w Sejnach. Tropy Vincenzowskie są w wielu działaniach rozpoczętych przed mniej więcej dwudziestu laty widoczne równie dobrze jak znaki Grotowskiego. Trzeba więc pytać o to, jaki projekt kultury nam się z tego wyłania. Pojęcie „małej ojczyzny” zaczerpnięte z Vincenza stało się czymś niezwykle ważnym, czymś, co zwracało człowieka jego pamięci i pozwalało swobodnie oddychać – myślenie kategoriami państwa narodowego przestawało być tym samym obowiązujące. „Pogranicze” w Sejnach – tam gdzie spotykają się pieśni, ale i gniew, Polaków, Litwinów, starowierów, Żydów; „Borusia” w Olszynie – gdzie *lokalność* jest niemiecka, żydowska, polska, ukraińska i w związku z tym nikt nie czuje się tam do końca u siebie. Podobnych przykładów jest wiele: „Stacja Szamocin”, Teatr NN z Lublina – gdyby dobrze się przyjrzeć mogłoby się okazać, że cała Polska składa się z *pogranicz*, a peryferii jest więcej

## LOKALNOŚĆ

<sup>2</sup> Cyt. za Tadeusz Kornaś *Węgajty*, „Konteksty” 1991 nr 3-4, s. 68.



niz centrów. To jest z pewnością coś, co wyznacza jeden z bardzo mocnych strumieni działania w kulturze – mierzenie się z fenomenem „pograniczności”, osvajanie go, czynienie z niego wartości i źródła siły dla całej społeczności – by przywrócić jej lokalny wymiar, sprawić, by wspólnota bezpośrednia stała się istotniejsza od *wspólnoty wyobrażonej*.

Vincenzowska inspiracja jest tutaj bardzo ważna nie tylko przy definiowaniu obszaru działania. Pojawiają się tutaj przynajmniej dwie kwestie istotne dla rozumienia, czym jest *mała ojczyzna*: pamięć i kultura tradycyjna, mocno zresztą ze sobą splecione. Nie istnieją żadne więzi,

o ile społeczność odcięta jest od źródła swej pamięci – i trzeba znaleźć wspólną przestrzeń dla różnych pamięci, różnych opowieści o tym samym zdarzeniu. Ta świadomość jest wpisana w rozmaite projekty wymienianych już wyżej instytucji. I nie ma ona nic wspólnego z działaniem na rzecz „tolerancji” czy świadomością kolonialną, dzięki której łaskawie bylibyśmy w stanie znieść fakt obecności „mniejszości” i „tolerować” różnorodność obrazów pamięci w jednym krajobrazie.

W czasie objazdu tańczyliśmy tradycyjne tańce żydowskie, polskie, ukraińskie i bretońskie w „Węgajtach”, w olsztyńskiej „Tratwie” słyszeliśmy o podróżowaniu na Kurpie – po pieśni, po opowieści, po śpiew białym głosem. W „Pograniczu” – starsze projekty *Gniazdo, Dom i Świątynia*, gdzie tradycyjne pieśni litewskie, żydowskie, polskie, starowerskie przewijały się stale; Kapela Klezmerska Teatru Sejneńskiego ma się coraz lepiej. Tyle z jednej podróży. Listy projektów i osób, które zajmowały się kulturą tradycyjną (choćby w jej muzycznym wymiarze) czy też odwoływały się do niej w swojej pracy nie będę tutaj wymieniać – ale trudno byłoby wskazać zespół teatralny, projekt animacyjny trwający więcej niż dziesięć lat, który nie ma w swoim doświadczeniu wyprawy terenowej, poszukiwań w kulturze ludowej – inspiracji, techniki, umiejętności, konfrontacji... Pozostawienie centrów, zwrot ku peryferiom, które – nie należy o tym zapominać – były też peryferiami kultury oficjalnej, było czymś bardzo charakterystycznym dla polskiej (kontr)kultury teatralnej. Zredukowanie tego zjawiska do „inspiracji Vincenzowskiej” czy „wpływu Grotowskiego” byłoby czymś fałszywym; nie ma ono jednej przyczyny, nie miało jednolitego przebiegu – ale z pewnością fascynacje te były i pozostają czymś niezwykle ważnym. Fascynacja ta (przynajmniej w tym wydaniu, o którym mówię) wydaje się też wolna od sentymalnej projekcji, poszukiwań „dobrego dzikiego”, kultury nieskażonej i niezepsutej. W latach, w których działalność swoją





rozpoczęły „Gardzienice”, a potem „Pogranicze”, „Węgałty” i startowały kolejne przedsięwzięcia – aż do roku 1989 – kultura ludowa była „kontrkulturą nieświadomą”, pozasystemową strukturą, której próżno szukać by w mieście. Źródła fenomenu, z którego wyrosła animacja kultury, były kontrkulturowe. Nie przybrały form obywatelskiego protestu, trafiając w rzeczywistość społeczną, nie używały języka społecznych problemów, a biorąc udział w terażniejszości, pozornie skrywały się w archaiczność.

Historia przypadkowych odkryć, które okazały się starannie zaplanowane, znalazła swą kulminację w siedzibie olsztyńskiej „Tratwy”, gdzie wiszący na ścianie plakat *Księcia Niezłomnego* wydał mi się po prostu elementem gry, polem, na które trafiłam po rzucie kostką. Przypomnę raz jeszcze – wyprawa nie nazywała się „Śladami wielkich Polaków – Jerzy Grotowski”.

Z językiem, którym się posługujemy, który zakreśla granice naszego świata, jest taki problem, że wydaje nam się on czymś naturalnym; żeby się nim posługiwać nie musimy ani zdobyć się na refleksję dotyczącą jego istnienia, ani na refleksję dotyczącą naszego bycia w języku. Pomocą w tym doświadczeniu była obecność naszych przyjaciół z Kowna – którzy pytali przecież o to, jakiego klucza używałyśmy układając kalendarz spotkań. Być może do niewielu z tych instytucji trafiłoby sami, być może oficjalna i łatwo dostępna mapa instytucji kultury wygląda nieco inaczej i wodzi od festiwalu do festiwalu. Mam jednak zaskakującą jasność co do tego, że to, co w czasie tej wyprawy wspólnie zobaczyliśmy, było niezwykle mocną i wyrazistą siecią, spójną i praktyczną odpowiedzią na pytanie „Czym jest działanie w kulturze”.

W ostatnich latach bardzo ważnym dla mnie doświadczeniem okazało się prowadzenie zajęć marnie zatytułowanych „Instytucje kultury”. Formuła tych zajęć jest bardzo prosta – na kolejnych spotkaniach pojawiają się różne osoby, opowiadają o swojej praktyce, działaniu w kulturze, o tym, jakie ramy instytucjonalne to działanie przyjmuje. Zajęcia pomyślane są tak, aby prezentowały jak największą różnorodność, ale jednocześnie – by dystans między studentami a zaproszonymi gośćmi był na tyle niewielki, by uczestnicy mogli sobie pomyśleć – „to ja za kilka lat”. To, co uderzające w tych spotkaniach, to różnorodność i intensywność

doświadczenia. Opowiadający o swoim działaniu ludzie często sami powołali do życia swoje miejsca pracy; czasem pracują w instytucjach „tradycyjnych” – muzeach czy ośrodkach kultury, pozostających w bezpośredniej zależności od ministerstwa czy samorządu lokalnego, ich miejsce pracy jest częścią narodowej/samorządowej struktury życia kulturalnego. Gośćmi zajęć są ludzie z szerokiego kręgu osób może nie tyle znanych, co rozpoznanych, nie tyle współpracowników, co sprzymierzeńców.

Nikt z nich nigdy nie powiedział, że kulturę należy (przed ludźmi) chronić, może bowiem ona ulec zniszczeniu na skutek dotknięcia nieedukowaną łapą. Nikt z nich nigdy też nie powiedział, że kulturę należy promować, ponieważ wymaga ona nieustającej pomocy, a bez dobrego systemu reanimacyjnego zejdzie wkrótce z tego świata. Z trudem mogłabym wskazać inne podobieństwa, te są jednak kluczowe.

Wśród zapraszanych gości są takie instytucje, które „aktywizację społeczności lokalnej” wymieniają na pierwszym miejscu swoich działań statutowych. Wystarczy przyrzeć się programowi CAL stworzonemu przez warszawskie Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej, wejść na stronę projektu inspiracja-aktywacja, zrealizowanego przez Akademię Rozwoju Filantropii w Polsce i młode, wszędzie obecne Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę”. Lokalność i aktywizacja pojawia się w jednej z akcji europejskiego programu Młodzież, te dwa hasła są też kluczowe w działaniach Centrum Edukacji Obywatelskiej. Wystarczy zresztą





— przyjrzyć się programom fundacji wspierających działania kulturalne i edukacyjne  
— – poszukiwane są projekty na rzecz społeczności lokalnej, coraz częściej – mające  
— na celu jej wzmocnienie i trwałą aktywizację.

— W wypowiedziach gości tych zajęć słychać też czasem coś jakby zapo-  
— wiedź małego trzęsienia ziemi – to drżenie murów szacownych, narodowych  
— instytucji kultury. Dzieła sztuki, wobec których powinniśmy doznawać ilu-  
— minacji (o ile jesteśmy ludźmi kulturalnymi), mogą się stać językiem, który  
— lepiej pozwala nazywać nasze zmagania z egzystencją, muzeum nie musi  
— być przestrzenią *numinosum*, przestrzenią lęku i drżenia, może być miejscem  
— uczestnictwa w kulturze, a co najważniejsze – jej osobistego współtworze-  
— nia. Prowadzone od już od wielu lat działania Laboratorium Edukacji Twórczej  
— w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej, propozycje edukacyjne w Mu-  
— zeum Narodowym w Warszawie, projekt „Moja ulica, twoja ulica” w Zamku  
— Królewskim w Warszawie są tutaj bardzo dobrymi przykładami takiego od-  
— bioru kultury, który jest przede wszystkim uczestnictwem, zaangażowaniem,  
— otwartym działaniem.

— Jesteśmy tutaj już bardzo daleko i od Grotowskiego, i od rozważań o *commu-*  
— *nity arts*. Takie oddalenie jest konieczne i uzasadnione – nieprawdą byłoby twier-  
— dzenie, że cały ruch animacyjny w Polsce, wszystkie projekty i działania, oparte na  
— idei (albo intuicji) uczestnictwa w kulturze, są związane z postacią Jerzego Gro-  
— towskiego. Po prostu – wiele z nich wywodzi się z innych źródeł, a najważniejsza  
— wydaje mi się ich różnorodność. Rzeczywistość rozbrzmiewa wieloma głosami,  
— nie można ich redukować, wysilać się, by koniecznie usłyszeć jeden, „najpraw-  
— dziwszy”. Jednak z pewnością prawdą jest, że bez propozycji Grotowskiego, bez  
— inspiracji i siły teatralnego medium, nie tylko historia polskiego teatru, ale i historia  
— polskiej animacji kultury wyglądałaby zupełnie inaczej.

— Pojawia się też pytanie – skoro mamy do czynienia z taką różnorodnością, że  
— w jednym tekście mówimy o postgrotowskich teatrach, Zamku Królewskim i bre-  
— ak-dancerach z projektu „inspiracja-aktywacja” – to czy w ogóle są jakieś tego  
— granice, jakiegokolwiek kryteria, zgodnie z którymi niektóre działania jako się łączą,  
— inne zupełnie nie? Kluczem nie jest tutaj przecież ani „recytacja genealogii”, ani  
— medium, ani język samookreślenia.

— Z *lokalnością* czy *społecznością* też jest pewien kłopot. Czym ona właściwie  
— jest, zwłaszcza tam, gdzie jej nie ma? *Community* w środowiskach, gdzie wszelkie  
— więzi są przerwane, a przynajmniej mocno naruszone? Jak projektować działanie  
— w dużym mieście, z którego po wojnie nie zostało nic, a większość jego miesz-  
— kańców traktuje przebywanie w nim jako rodzaj kary boskiej? Jak ma wyglądać  
— działanie w miejscowości, która w całości zamieszkiwana jest przez rodziny  
— przesiedleńcze, albo we wsi, gdzie centrum wszystkiego był PGR, więc wraz z jego  
— likwidacją świat rozpadł się na tysiąc kawałków? Nie ma żadnej *społeczności* i *oj-*  
— *czyzny* – ani małej, ani dużej.



Ale może tutaj właśnie zblizamy się do czegoś bardzo ważnego – *community arts* nie odwołuje się przecież do trwałych, żywych więzi, działa przede wszystkim na „terenach kryzysowych”, tam, gdzie zintegrowanej społeczności brak a związki są wątłe: „sztuka społeczności” je tworzy lub wzmacnia, ożywia, dodaje nowe, przypomina o prawie do uczestniczenia we własnej kulturze. Czasem nawet o rzeczy bardziej podstawowej: o prawie do uczestniczenia we własnym życiu.

Wiele wskazuje więc tutaj na to, że bynajmniej nie chodzi o żadną lokalność i nawet niekoniecznie o sztukę. I znów – na całe szczęście – nie da się tutaj niczego ujednoczyć, wymyślić kryterium, które ostatecznie przywróci nam spokój i pozwoli spać spokojnie z wiedzą – jak to jest z *community arts* w Polsce.

Cóż więc nam pozostaje – prócz zgody na słuszne z pewnością stwierdzenie, że „jest różnie”?

I wyprawa, do której się tutaj odwołuję i cykl spotkań z animatorami kultury – prowadzą do przedziwnego wniosku: różnice są wprost proporcjonalne do podobieństw. Im silniejsze jest przeświadczenie, że rozmaite pomysły na działanie w kulturze są bardzo zbieżne, ponieważ odwołują się do podobnego określenia relacji człowieka z samym sobą, z własną społecznością, ze sztuką i kulturą rozumianą dużo szerzej niż jako „dziedzictwo”, tym silniej uwidaczniają się różnice, swoistość rozmaitych przedsięwzięć. Nie da się przecież tutaj zbudować „systemu katalogującego”, który będzie za nas rozstrzygał – na podstawie opisu charakterystycznych działań, metod, sposobów definiowania problemów, preferowanych mediów. Niewygodą związana z niemożnością jednoczesnego opisanie różnicy i podobieństwa jest jednak czymś nie do zniesienia.

Do poprzednich doświadczeń należy tu dołożyć jeszcze jedno: wizytę w thePublic. I słowo, którego jakoś się nie spodziewałam – Bev Harvey z thePublic (dziś Laundry) mówiła o etosie. To słowo należy do porządku innego niż słowo projekt, lokalność, społeczność... – dotyczy przecież nie samego działania, ale systemu wartości, który jest tego działania fundamentem. Rzeczywistość działania w kulturze jest policentryczna, a ośrodki te są absolutnie nieredukowalne i każdy z nich należy opisywać w jego swoistości, błędem jest szukanie „najważniejszego” czy „źródła wpływów”. A jednocześnie – właśnie poszukując etosu – odnajdujemy się w rzeczywistości scalonej, a nie w odmęcie pełnym nieprzystających do siebie, choćby i podobnych kawałków.

„ALTERNATYWĄ DLA SYSTEMU NIE SĄ, JAK GŁOSZĄ TEORETYCY POSTMODERNIZMU, NIEDAJĄCE SIĘ SCALIĆ FRAGMENTY – ALTERNATYWĄ DLA SYSTEMU JEST ETOS. JEŚLI JEST TAK, ŻE SYSTEMÓW NAJEDLIŚMY SIĘ ŻELAZNYMI CHOCHLAMAMI, A TO CHYBA PRAWDA, NIE ZNACZY TO PRZECIEŻ, ŻE NIE ŁAKNIEMY ETOSU”<sup>3</sup> – LESZEK KOLANKIEWICZ.

#### ETOS AMATORA

Wypada tutaj też przypomnieć bardzo ważny tekst Krzysztofa Czyżewskiego – *Etos amatora*, przypominający znaczenie obu słów z tytułu:

„ZALEŻY MI BOWIEM NA WYODRĘBNIENIU NIE TYLE KONKRETNEJ POSTACI, KTÓRĄ MOŻNA BY Z AMATOREM UTOŻSAMIĆ, ILE NA TROPIENIU KONKRETNEJ DROGI DOŚWIADCZENIA I POSZUKIWANIA, POCIĄGAJĄCEJ ZA SOBĄ SZCZEGÓLNĄ OBECNOŚĆ W ŚWIECIE I SPOŚÓB WARTOŚCIOWANIA. (...) ETOS W TRADYCJI GRECKIEJ OZNACZAŁ ŻYCIE ZGODNE Z OBYCZAJEM, PEWIEN SPOŚÓB OBECNOŚCI CZŁOWIEKA W ŚWIECIE. I GDZIEŚ NA POCZĄTKU TEJ TRADYCJI UTOŻSAMIANO TEN ETOS Z POJĘCIEM DAJMONIONA. TO HERAKLIT POWIEDZIAŁ, ŻE ETOS CZŁOWIEKA JEST JEGO DAJMONIONEM. DAJMONION ZAŚ TO NADNATURALNA OBECNOŚĆ W CZŁOWIEKU, GŁOS WEWNĘTRZNY, KTÓRY BRZMI W NIM OD URODZENIA. (...) SZCZĘŚCIE ZATEM JEST KONSEKWENCJĄ UMIEJĘTNOŚCI ROZPOZNANIA SWEGO GŁOSU WEWNĘTRZNEGO. (...) NIE NABYWANIE UMIEJĘTNOŚCI ZGODNYCH Z OBYCZAJEM, Z PEWNĄ FORMĄ PRZYJĘTĄ W SPOŁECZEŃSTWIE, W KULTURZE, LECZ GŁOS WEWNĘTRZNY OD URODZENIA OBECNY W CZŁOWIEKU”.<sup>4</sup>

„Wielorakość odbioru, aktywne uczestnictwo, uznawanie wartości, kolektywność, odwaga” – niczym innym jest przecież deklaracja olsztyńskiej „Pracowni”. Nietrudno zauważyć, że nie jest to język odwołujący się do technik działania

<sup>3</sup> Leszek Kolankiewicz, *Kultura czynna: prahistoria animacji kultury* [w:] *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, dz. cyt.

<sup>4</sup> Krzysztof Czyżewski, *Etos amatora*, „i – miesięcznik trochę inny” 1991 nr 4.

i sposobów diagnozowania i rozwiązywania społecznych problemów, ale do wyrazistego stylu życia, swego rodzaju „powołania”. Czasem język ten jest bardzo osobisty i bezpośredni, czasem traci nieco swą ostrość, zaczyna się jednak zawsze od mocnego określenia siebie samego, odwagi doświadczenia, zgody na wielogłosowość i niejednoznaczność rzeczywistości.

Wskazanie na etos jako najważniejsze rozpoznanie w dyskusji o tym, czym jest *community arts* a czym *animacja kultury* jest być może jedynym rozwiązaniem. Zawodzą przecież wszystkie kryteria – wtedy, gdy próbujemy nie tyle znaleźć, co nazwać elementy wspólne rozmaitych praktyk. Różnice są tutaj przecież nie tylko między sposobem działania w Polsce i w Wielkiej Brytanii, ale – co odwołując się do kilku wybranych przykładów próbowałam pokazać – także na „gruncie lokalnym”. Nie ma podobieństwa w metodach działania, używanych mediach, w rozpoznaniach, które stają się impulsem do działania, definicji „lokalności” czy „wspólnoty”, w relacji z historią i dziedzictwem, inspiracji i wpływów, mistrzów i nauczycieli, języka, którym się samemu o własnym działaniu mówi. To, co pozostaje to „tropienie pewnej drogi doświadczenia i poszukiwania”, sposobu bycia w świecie, świata wartości – wspólnoty etosu.

ANIMACJA  
KULTURY

## MAPA OBJAZDU:

### Fundacja i Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”

Fundacja powstała w maju 1990 roku. Jej działalność w całości poświęcona jest propagowaniu etosu pogranicza i budowaniu mostów pomiędzy ludźmi różnych religii, narodowości i kultur.

#### **kontakt:**

ul. Piłsudskiego 37, 16-500 Sejny,  
skr. poczt. 15,  
tel./fax (+48 87) 516 27 65  
e-mail: [osrodek@pogranicze.sejny.pl](mailto:osrodek@pogranicze.sejny.pl)  
[www.pogranicze.sejny.pl](http://www.pogranicze.sejny.pl)

**Stowarzyszenie „Tratwa”** powstało w wyniku podjętego w 1993 roku w Regionalnym Ośrodku Kultury w Olsztynie programu o tej samej nazwie. Stowarzyszenie adresuje swoje działania do uczestników spontanicznych kultur młodzieżowych oraz mniejszości etnicznych i społeczności zagrożonych wykluczeniem społecznym.

#### **kontakt:**

ul. Parkowa 1, 10-233 Olsztyn  
tel./fax. (+48 89) 513 17 44, 513 17 46  
e-mail: [tratwa@tratwa.pl](mailto:tratwa@tratwa.pl)  
[www.tratwa.pl](http://www.tratwa.pl)

**POCALYPSIS  
CUM FIGURIS**



**SCENARIUSZ I REŻYSERIA  
JERZY GROTOWSKI**

**WSPÓŁREŻYSERKA-RYSZARD CIEŚLAK**

**SYTYTY Z BIBLIJ**

**WYKONALI: PIOTR ANTONI, ANDRZEJ KOWSKI**

**JUDASZ - ZYGMUNT MOLIĆ**

**ŁAZARZ - ZBIGNIEW CYNKUTIS**

**MARIA MAGDALENA - RENA MIRECKA**

**MARIA MAGDALENA - EUZABETH ALBAHACA**

**JAN - STANISŁAW ŚCIEŃSKI**

**CIEMNY - RYSZARD CIEŚLAK**

**REŻYSERKA - WANDZIA KRYCIER**

**TEATR-LABORATORIUM  
INSTYTUT BADAŃ METODYCZNYCH AKTORSKICH**

**WROCŁAW**

**KIER. ARTYSTYCZNY  
WISŁAW ARONOWSKI**

**KIER. LITERACKI  
LUDWIK MASZEN**

LIPIEC 1988

### **Teatr Węgajty. Projekt terenowy**

Stowarzyszenie powstało – jako Teatr Wiejski „Węgajty” – w 1986 roku. Od lat dziewięćdziesiątych prace „Węgajty” prowadzone są w dwóch nurtach: „Scholi”, pod kierunkiem Wolfganga Niklausa, oraz „Projektu Terenowego” pod kierunkiem Wacława Sobaszka. „Schola” zajęła się pracą nad rekonstrukcją dramatu liturgicznego. „Projekt Terenowy” pracuje w obszarze żywych form obrzędowych, jako inspiracji dla teatru.

#### **kontakt:**

11-042 Jonkowo, Węgajty 18

tel./fax: (+48 89) 5129297

e-mail: [teajty@free.art.pl](mailto:teajty@free.art.pl)

[www.free.art.pl/teajty](http://www.free.art.pl/teajty)

### **Stowarzyszenie Wspólnota Kulturowa „Borussia”**

Powstało w 1990 roku w Olsztynie. Działa na rzecz budowania i pogłębiania kultury dialogu i tolerancji między ludźmi różnych narodowości, wyznań, tradycji oraz współtworzenia społeczeństwa obywatelskiego. W swojej pracy odwołuje się do wielokulturowego dziedzictwa regionu Warmii i Mazur, dawnych Prus Wschodnich.

#### **kontakt:**

ul. Kopernika 45, 10-513 Olsztyn

tel. (+48 89) 523 72 93

e-mail: [sekretariat@borussia.pl](mailto:sekretariat@borussia.pl)

[www.borussia.pl](http://www.borussia.pl)

### **Akademia Rozwoju Filantropii w Polsce**

Celem Akademii jest rozwój społeczeństwa obywatelskiego korzystającego z dóbr demokracji (wolności słowa, tolerancji, wpływu na sposób rządzenia, możliwości samodzielnego działania), zdolnego do współdziałania i do wydobywania możliwości tkwiących w samych społecznościach. Programy Fundacji kierowane są do społeczności lokalnych w Polsce. Znacząca część uwagi poświęcają też integracji ludzi starszych.

#### **kontakt:**

ul. Marszałkowska 6/6, 00-590 Warszawa

tel. (+48 22) 622 01 22

e-mail: [arfp@filantropia.org.pl](mailto:arfp@filantropia.org.pl)

[www.filantropia.org.pl](http://www.filantropia.org.pl)

### **Towarzystwo Inicjatyw Twórczych ę**

Od 2002 roku prowadzi projekty społeczne w całej Polsce, kierowane przede wszystkim do dzieci i młodzieży. Działania ę opierają się na aktywacji młodzieży przez sztukę: warsztaty plastyczne, filmowe, fotograficzne, teatralne.

Celem Towarzystwa jest wyłanianie lokalnych liderów lub grup zdolnych do samodzielnego działania w kulturze.

**kontakt:**

e-mail [biuro@e.org.pl](mailto:biuro@e.org.pl)

[www.e.org.pl](http://www.e.org.pl)

### **Centrum Wspierania Aktywności Lokalnej**

Organizacja działa od 2000 roku, tworząc i realizując programy edukacyjne wspierające aktywizację i rozwój społeczności lokalnych. CAL nie tworzy nowych struktur; stara się raczej wykorzystywać istniejące regionalne i lokalne instytucje samorządowe i organizacje pozarządowe inspirując ich partnerską współpracę.

**kontakt:**

ul. Mazowiecka 11 lok. 14, 00-052 Warszawa

tel. (+ 48 22) 828 77 12, 827 79 71, 892 42 20

e-mail: [cal@cal.org.pl](mailto:cal@cal.org.pl)

[www.cal.org.pl](http://www.cal.org.pl)

### **Centrum Edukacji Obywatelskiej**

Fundacja Centrum Edukacji Obywatelskiej jest instytucją oświatową i organizacją pozarządową. Powstała w 1994 roku. Jej celem jest poprawa jakości systemu oświaty, upowszechnianie wiedzy obywatelskiej, promowanie praktycznych umiejętności i postaw niezbędnych do budowania demokratycznego państwa prawa i społeczeństwa obywatelskiego. Fundacja ściśle współpracuje ze szkołami i innymi instytucjami edukacyjnymi.

**kontakt:**

ul. Noakowskiego 10/1, 00-666 Warszawa

tel. (+ 48 022) 875 85 40, fax: (+ 48 22) 875 85 40, wew. 102

e-mail: [ceo@ceo.org.pl](mailto:ceo@ceo.org.pl)

[www.ceo.org.pl](http://www.ceo.org.pl)

### **Stowarzyszenie Teatralne Remus**

Powstało w 1995 roku, siedzibę ma na warszawskiej Pradze. Jego celem jest praca teatralna, tworzenie własnych spektakli i form teatralnych. Członkowie Stowarzyszenia prowadzą także działalność animacyjną wśród grup marginalizowanych i wykluczonych, zgodnie z przekonaniem, że teatr jest także narzędziem działania w kulturze.

**kontakt:**

ul. Bieniewicka 2/13, 01-632 Warszawa

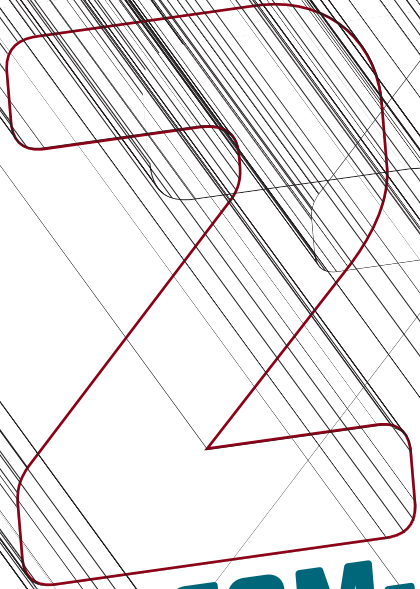
tel./fax: (+48 22) 833 44 20

tel. kom.: (+48) 661 751 386 Katarzyna Kazimierczuk

mail: [teatrremus@wp.pl](mailto:teatrremus@wp.pl), [www.teatrremus.pl](http://www.teatrremus.pl)

adres teatru: ul. Inżynierska 3, Warszawa





**COM-  
MUNITY  
ARTS**

ANNA PTAK

## **COMMUNITY ARTS: WPROWADZENIE DO IDEI**

Działalność thePublic, organizacji opierającej się na idei *community arts*, rozpoczęły karnawałowe interwencje. Jej prekursorem był bowiem teatr uliczny Jubilee Arts, założony w 1974 roku przez grupę absolwentów Wydziału Teatru Uniwersytetu w Birmingham; odwoływał się zarówno do roli, którą widowiska pełniły w niedawnej historii Anglii jako instrument protestu, jak do idei czystej zabawy, gry. Pan Spiffo – cyrkowy klaun, arlekin, trickster – prowadził dziecięcą demonstrację na rzecz odzyskania huśtawki. Organizowano maskarady, przedstawienia, happeningi oraz spektakle w pubach i akcje w szkołach odwołujące się do zapoznanych lokalnych tradycji.

Aktorzy i performerzy świadomie wykorzystywali fakt, że zabawa przełamuje podział na publiczność i artystów: jej terytorium musi być wspólne. Wciągali zatem dzieci i ich rodziców w działanie, którego celem było przetworzenie osiedli i blokowisk w przestrzeń gry. Czasem zabawa stanowiła sposób na „aktywne spędzanie wolnego czasu” i okazję do spotkań, które pozwalały na badanie możliwości kolejnych przedsięwzięć. Czasem prowadziła do podjęcia inicjatywy stworzenia placu zabaw, świetlicy, klubu seniorów. Mamy, które pomagały w zorganizowaniu „łata w mieście” dla swoich dzieci, same później starały się o założenie przedszkola. Ktoś, kto przychodził na spotkanie poświęcone przygotowaniom do lokalnego festiwalu, okazywał się może nie najlepszym tancerzem, ale za to niezłym fotografem i członkiem związku zawodowego, znakomitym współpracownikiem w kampanii przeciwko zamknięciu lokalnego szpitala. Indyjska młodzież grająca *bhangra* i spółdzielnia lokatorów wspólnie organizowali festyn. Uczestniczyli w projektowaniu i malowaniu murali. Podczas warsztatów uczyli się projektowania graficznego, fotografii i druku, tak by każdy mógł samodzielnie przygotować plakaty lub wydać ulotkę czy biuletyn. Jubilee Arts inspirowało i koordynowało przedsięwzięcia, w które angażowali się – tak indywidualnie, jak i poprzez grupy, kluby, organizacje – wszyscy chętni mieszkańcy okolicznych osiedli.

Nastrój tamtych lat najlepiej oddają słowa Steve’a Trowa, jednego z założycieli grupy:

W 1974 ROKU MIELIŚMY WYNAJĘTĄ NIEUŻYWANĄ FILIĘ BIBLIOTEKI NA TYŁACH KOMUNALNEGO WYSYPISKA ŚMIECI, STARY AMBULANS (...), 75 FUNTÓW GRANTU OD WEST MIDLANDS ARTS, CZTERY PARY ŻÓŁTYCH KOMBINEZONÓW ROBOCZYCH I WYCHODEK NA ZEWNĄTRZ. (...) RUSZYLIŚMY WPROST NA ULICE,

W KOSTIUMACH KLAUNÓW, MAŁPICH PRZEBRANIACH I Z DOPROWADZAJĄCYMI DO SZAŁU PISZCZAŁKAMI. Z MEGAFONAMI I BĘBNAMI. ŚPIWAJĄC. OCZYWIŚCIE BYŁ TO SPRYTNY KAMUFLAŻ. MYŚLELIŚMY, ŻE OBALIMY PAŃSTWO KAPITALISTYCZNE ZANIM ARTS COUNCIL SIĘ ZORIENTUJE.<sup>1</sup>

## COME TOGETHER

Ruch *community arts* (jego początek datuje się na koniec lat sześćdziesiątych) wiązał się ze spontanicznym – przynajmniej początkowo – ruchem squattersów, darmowych festiwali czy artystycznych komun próbujących stworzyć alternatywę dla technokracji. Zawołanie „come together” – razem spróbujmy nadać światu ludzką skalę – zachęcało do wysiłku, by poprzez kulturę szukać sposobu na zakopywanie politycznych i klasowych okopów dzielących brytyjskie społeczeństwo. Kulturę należy tu rozumieć w bardzo szczególny sposób: przede wszystkim jako wspólną pracę i twórczość. Autentyczna i swobodna ekspresja (czymże innym chciał być rock?) miała rozkwiatać nie w dążeniu do artystycznej doskonałości, ale w proteście wobec istniejącego porządku. Protest ten wyrażany był nie tylko poprzez wystąpienia otwarcie krytykujące dominujący obieg sztuki, ale również przez konkretne działania odwołujące się do innego wzoru: przez muzykę samouków, wydawanie pism własnym sumptem czy eksperymentalne studia filmowe, w których – niczym w kinematograficznej maszynie braci Lumière, kamerze będącej równocześnie projektorem – widownia jednego dnia oglądająca czyjś film, następnego wyruszała z kamerą w poszukiwaniu własnych obrazów.

Korzenie współczesnych działań *community arts* sięgają zatem przemian społeczno-kulturowych lat sześćdziesiątych i choć ironiczny ton wypowiedzi Trowa znamionuje pewien dystans do kontrkulturowego projektu przywrócenia „wizjonerskiego splendoru życia tłumionego przez fałszywą jaźń i normalizacyjne praktyki dostatniego, technokratycznego społeczeństwa-państwa”<sup>2</sup>, to także w późniejszej działalności Jubilee Arts odnajdujemy różne wątki odsyłające do epoki rock-and-rola. Jeden z nich ustanawiają powtarzające się w kolejnych pokoleniach próby buntu przez muzykę. Pokolenie punk rocka i jego idea „zrób to sam”, wniosło nową energię w szeregi grupy. Dziś znaczącą rolę w działaniach animacyjnych odgrywa współpraca z młodymi ludźmi, którzy chcą grać swoją muzykę, jak rap czy hip-hop. Mianem *community arts* określa się bardzo często efekty przedsięwzięć, które umożliwiają odkrywanie i realizację muzycznych, teatralnych, filmowych czy pisarskich pasji w formie lokalnego radia, spektaklu, kina czy wydawnictwa.

Duch zabawy, zgrzywy i wszechobecnego święta oraz dystans do roli artysty przeczyły powszechnemu przekonaniu, że West Bromwich jest zapomnianym

<sup>1</sup> Steve Trow, *Coming of Age*, „Mailout Magazine” 1992 nr 2.

<sup>2</sup> Robert Hewison, *Too Much. Art and Society in the Sixties 1960-75*, Oxford University Press, New York 1987, s. 83. Cytat ten parafrazuje dobór słownictwa i emfazę wydanej w 1969 roku książki Theodore’a Roszaka *The Making of a Counter-Culture*.

## ZRÓB TO SAM

przez Boga i niegodnym uwagi ludzi miejscem. Ta rewolucja miała się rozpocząć tu, w niewielkim mieście w trzystutysięcznym regionie Sandwell (notabene regionie, który na mocy decyzji administracyjnej, został utworzony w tym samym roku, co Jubilee Arts). Sześć należących do niego miast zdaje się opowiadać tę samą historię: o industrialnej przeszłości, której koniec dziś znaczą zamknięte szyby kopalń i opuszczone fabryki oraz bloki i długie uliczki szeregowych domów, w których niedgdyś zamieszkali ściągający do pracy ludzie nie tylko z Wyspy, ale również z jej byłych kolonii. Do dziś w Sandwell mieszka więcej osób z korzeniami sięgającymi Południowej Azji, Afryki, Karaibów niż w jakiegokolwiek innej części Anglii. Choć to powoli się zmienia, większość zawodów wykonywanych w Sandwell nadal jest związanych z produkcją przemysłową.

Autostrady i drogi przelotowe pocięły te miasta na kawałki, a sondaże, które nie liczą się z granicami więzi międzyludzkich, lokalnych historii, indywidualnych biografii i problemów, przed którymi stają mniejsze i większe grupy, ogłosiły Sandwell jednym z najgorzej funkcjonujących regionów Anglii. Pod uwagę brane były takie wskaźniki jak zdrowie, edukacja, zatrudnienie, stan budynków mieszkalnych i wiele innych. Dawni członkowie JA mawiają, że przez długie lata ich grupa była tu jedyną instytucją kulturalną. Nie chodzi tu stan faktyczny – w West Bromwich nadal działa jedna z bibliotek ufundowanych na przełomie XIX i XX wieku przez Andrew Carnegie, podobnie długą historię mają funkcjonujące w okolicy towarzystwa: operowe, teatralne, fotograficzne, a w okresie gdy Jubilee Arts stawiało pierwsze kroki istotną funkcję integrującą spełniały rozmaite stowarzyszenia – związki zawodowe, liga konsumentów, kluby pracujących mężczyzn, organizacje wzajemnego wsparcia imigrantów czy wreszcie wspólnoty parafialne. Nie chodzi o dowodzenie, że jak na trzystutysięczny region oferta to dość skromna i zasadniczo skazująca miasta w rodzaju West Bromwich na rolę satelity większych ośrodków. W regionie Sandwell takie centrum stanowiło niedalekie Birmingham – tam było kino, teatr, muzeum, galeria, uniwersytet. Tymczasem młodym ludziom zakładającym Jubilee Arts zależało na takim działaniu kulturalnym, dzięki któremu mieszkańcy Sandwell mogliby zobaczyć siebie: „Nie ma powodu, by spektakle nie powstawały przy okazji zebrań mieszkańców osiedli, imprez kościelnych i ulicznych festiwali – sądzi Steve Trow” – pisał dziennikarz lokalnej gazety<sup>3</sup> w 1973 roku, gdy rodził się projekt Jubilee. Miejscem pracy grupy była przestrzeń West Bromwich i innych miast w Sandwell. Ulice handlowe, sklepiki z indyjskimi słodyczkami, łąki porastające dawne szyby i wszystko to, co pomiędzy – blokami, szkołami, autostradami. Na żale, że „tu nie ma nic”, Jubilee Arts odpowiadało, że „tu jest tylko społeczność!”.

Formowanie tożsamości *community arts* w Wielkiej Brytanii przypada na okres poważnego kryzysu społeczno-gospodarczego przełomu lat siedemdziesiątych

TU JEST TYLKO  
SPOŁECZNOŚĆ

<sup>3</sup> Fred. Burnett, *Civic theatre on the way?* "West Bromwich Midland Chronicle", 27.12.1973.

i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Ta ostatnia dekada to czas, kiedy do władzy wracają konserwatyści (co nie jest bez znaczenia dla lewicowego z ducha ruchu *community arts*). Kryzys gospodarczy i stanowiące jego konsekwencje przemiany ekonomiczne związane z rozbrajaniem welfare state na rzecz królestwa wolnego rynku odbiły się szerokim echem w całej Wielkiej Brytanii w postaci strajków, ale też niepokojów na tle etnicznym.

Kolektywna praktyka JA niosła ze sobą również potencjał oddziaływania, protestu, informowania. Zapleczem dla pracy zespołu był od 1978 roku przemalowany i obwieszony transparentami autobus, który krążył pomiędzy miastami regionu. Był on równocześnie centrum informacji (np. na temat sposobów dochodzenia swoich praw przez Czarnych i mniejszości etniczne, instytucji wspierających samotne matki, przeciwdziałania dyskryminacji płci i mniejszości seksualnych, możliwości udziału osób starszych w życiu publicznym), elementem scenografii przedstawień i miejscem spotkań dla grup i osób współpracujących z JA.

Z licznymi działaniami grupy o charakterze interwencyjnym wiązało się pytanie o skuteczność wykorzystywanych przez nią mediów. Stąd wynikała potrzeba poszerzenia zespołu o fotografów, artystów wideo, grafików. Na długo zanim słowo „multimedia” weszło do użycia wraz z komputerami wielozadaniowymi, JA określało w ten sposób własną formę pracy – posługiwanie się wieloma narzędziami, wykorzystywanie tego, co pod ręką, różnorodność twórczych działań i pluralizm publiczności, do której były one adresowane. W działaniu ze stowarzyszeniem lokatorów mieszkań komunalnych prowadzącym kampanię na rzecz poprawy

#### MEDIA DZIAŁANIA W KULTURZE



warunków mieszkaniowych medium teatru byłoby nieadekwatne. Zamiast tego powstała dokumentacja wideo stanowiąca reakcję na arogancję administracji, która w oficjalnych pismach twierdziła, że lokatorzy sami powinni pokryć koszty remontu, bo pleśń w mieszkaniach stanowi efekt ich oddychania. Podobnie w przypadku S.C.A.R.F (Komitet Przeciwko Rasizmowi i Faszyzmowi) – film prezentujący jego pracę pomógł w obronie osób aresztowanych w czasie demonstracji. W przypadku strajku górników początkowo grupa chciała przygotować specjalną oprawę (zdjęcia, nagrania, dziecięcy teatr cieni, muzyka) do towarzyszącego mu cotygodniowego spotkania; miało to pomóc w podtrzymywaniu ducha wielomiesięcznego protestu wśród górników oraz ich rodzin i praktycznie całej społeczności miasta. Ostatecznie jednak działania przyjęły formę, która w bardziej bezpośredni i wyraźny sposób stała się częścią wydarzeń i otwierała nową przestrzeń do toczącej się debaty społeczno-politycznej.<sup>4</sup> W każdym z tych przypadków sposób działania wynikał ze sposobu sformułowania problemu w języku określonej grupy – i temu podporządkowany był sposób realizacji. Wspólne działanie w kulturze odpowiadało zatem na problemy, które „tu i teraz” dotyczyły konkretnych osób i grup.

Te lata stanowiły „test wytrzymałości” także dla ruchu *community arts*, ponieważ brak stałego i pewnego finansowania miał duży wpływ na praktykę oraz cele organizacji i grup kulturalnych. Z drugiej strony dokonywała się profesjonalizacja ruchu, między innymi w wyniku powołania w niektórych samorządach specjalnego stanowiska do *community development*. Rolą urzędników sprawujących tę funkcję było promowanie działań sprzyjających przejmowaniu funkcji dotąd sprawowanych przez państwo opiekuńcze przez inicjatywy lokalne (dzięki finansowemu wsparciu spoza funduszy publicznych). Wiele organizacji *community arts* nie wyobrażało sobie realizowania swojej misji w społecznościach lokalnych w warunkach narzuconej im „kultury kontraktowej”, która definiowała zarządzanie kulturą jako jeszcze jeden filar gospodarki rynkowej<sup>5</sup>, i po prostu przestało istnieć. Były to zazwyczaj organizacje funkcjonujące wedle „modelu terytorialnego”, który kształtował tożsamość ruchu *community arts* w jego początkach. Model ten polega na dążeniu do włączenia w praktykę kulturalną każdej jednostki, co wymaga wyznaczenia terytorialnego zasięgu działania: miasta, osiedla, czasem nawet kilku ulic. Grupy takie jak JA, oparte na „modelu wsparcia”, wspomagające przede wszystkim inicjatywy oddolne, których autorami były inne grupy i osoby – musiały zmierzyć się z pytaniem o to, gdzie szukać pomostu pomiędzy własną praktyką a kontekstem (miejscem sztuki i miejscem społeczności wśród instytucji życia kulturalnego) *community arts* w Wielkiej Brytanii.

<sup>4</sup> Zob. projekt *Matter of Principle* opisany na s. 52-54.

<sup>5</sup> Co między innymi wyraża slogan mówiący, że jednostki, nabywając nowe umiejętności, są bardziej efektywne na rynku pracy. Innym wyrazem takiego podejścia jest przekonanie, że bezrobotną młodzież trzeba czymś zająć – choćby malowaniem murali...

W debacie instytucjonalnej o sztuce – w ścisłym związku z praktyką społeczną – chodzi o refleksję tyleż nad kryteriami jej oceny, co nad kryteriami decydowania o jej finansowaniu. Pierwsza wzmianka o *community arts* pojawia się przecież w dokumentach Arts Council – bynajmniej nie paradoksalny to zbieg okoliczności, wskazujący na rolę mecenasa w dyktowaniu definicji. Argument, który zdecydował o przyznaniu dotacji Jubilee Arts w 1974. roku, to przekonanie (wyrażone jednak z pewnym wahaniem i będące wynikiem w dużej mierze braku jasno sprecyzowanych celów i założeń prekursorów *community arts*), że choć trudno dokładnie określić, na czym polega *community arts*, to jednak jakoś „pasuje” do misji Arts Council, bo przybliży sztukę tym grupom społecznym, które nie mają z nią kontaktu z powodu peryferyjnego miejsca zajmowanego w społeczeństwie.<sup>6</sup>

Jak pisał w 1984. roku Owen Kelly, teoretyk i praktyk *community arts*, brak próby przeformułowania założeń fundujących nasze rozumienie sztuki i kultury, brak ich wyraźnego odniesienia do celów współdziałania artysty i społeczności, będzie w efekcie – i bez końca – utwierdzał wzór utrwalony instytucjonalnie i oparty przede wszystkim na kryterium skuteczności.<sup>7</sup> Misja centralnych instytucji i działanie rynku skupiają się na zapobieganiu odgórnie rozpoznawanym brakom („brak teatru / galerii świadczący o niskim poziomie kultury”), którym towarzyszy zalecenie ich wypełnienia. Ma to pełnić funkcję edukacyjną (zredukowaną do kształcenia klienteli dla muzeów). „Demokratyzacja” oznacza tu przekazywanie określonych wartości jak największej liczbie osób. Ten proces nie zmienia jednak w żaden sposób układu sił pomiędzy tymi, którzy sankcjonują środki komunikacji i ekspresji, a tymi, którzy w najlepszym razie mogą zostać jedynie odbiorcami lub konsumentami wytworów kultury.

Przeciwko tego rodzaju instrumentalizacji działania w kulturze, jak również przeciwko leżącemu u początków ruchu „grzechowi nieświadomości” powstał manifest *Culture and Democracy* opublikowany w specjalnym wydaniu periodyku pod znaczącym tytułem „Another Standard” („Inny standard”)<sup>8</sup>. Przede wszystkim tekst nie odżegnywał się od rozpoznania całości kontekstu, w którym funk-

<sup>6</sup> Decyzję poprzedziły konsultacje prowadzone w ramach grupy roboczej, których efektem był *The Report of the Community Arts Assessment Working Group* (Arts Council of Great Britain 1974.). W samym Arts Council powstał też wcześniej *New Activities and Multimedia Committee* – również ze względu na fakt, że takie nowe formy jak *community arts* czy na przykład *performans* przekraczały tradycyjne dziedziny sztuki (np. taniec, teatr, literatura) na których wydzieleniu opiera się struktura Arts Council.

<sup>7</sup> Owen Kelly, *Community, Art and State, Comedia*, London 1984.

<sup>8</sup> *Manifesto. Culture and Democracy*, „Another Standard”, wydanie specjalne, 1986. Wydawca pisma, Shelton Trust, to grupa inicjatywna skupiająca aktywistów i artystów związanych z *community arts* i zainteresowanych kształtowaniem polityki swoich organizacji, rodzaj związku zawodowego pracującego również nad wypracowaniem standardów współpracy z instytucjami państwowymi.



## DEMOKRACJA KULTURALNA

cjonuje komunikacja i sztuka (co więcej, termin sztuka w ogóle w nim nie padał, co, jak sądzę, jest efektem rozpoznania – i postulatu – jego relatywności). Sedno manifestu stanowiła propozycja określona mianem demokracji kulturalnej<sup>9</sup>. Opiera się na wartości, jaką jest pluralizm realizowany poprzez uczestnictwo: „Miarą demokratyzacji społeczeństwa jest siła przekonania ludzi, że mogą wyrażać swoje potrzeby poprzez uczestnictwo w rządzeniu”<sup>10</sup>. I dalej:

**„IDEE KONSTYTUUJĄCE DEMOKRACJĘ KULTURALNĄ, TAK UMOŻLIWIAJĄ BEZPOŚREDNIE UCZESTNICTWO, JAK I OD NIEGO ZALEŻĄ. CEL, NA KTÓRY WSKAZUJĄ, TO BUDOWANIE I WZMACNIANIE SPOŁECZEŃSTWA, W KTÓRYM LUDZIE MAJĄ**

<sup>9</sup> Pojęcie demokracji kulturalnej ma swój początek w Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, w zapisie art. 27, p.1: „Každy człowiek ma prawo do swobodnego uczestniczenia w życiu kulturalnym społeczeństwa, do korzystania ze sztuki, do uczestniczenia w postępie nauki i korzystania z jego dobrodziejstw”. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Radzie Europy toczyła się debata dotycząca polityki kulturalnej i jej roli w transformacji społeczeństwa jako całości. Tam też dyskutowano kwestię pluralizmu w kulturze (również w kontekście – i w opozycji do – kultury masowej). Por. J. A. Simpson, *Towards Cultural Democracy*, Council of Europe, Strasbourg 1976.

<sup>10</sup> *Manifesto. Culture and Democracy*, s. 39.

## SWOBODĘ WSPÓŁTWORZENIA KULTUR, KTÓRE WYBRALI, WOLNOŚĆ DYSTRYBU- CJI I DOSTĘPU DO ICH DÓBR.”<sup>11</sup>

Było to swoiste wyznaczenie wiary, w sformułowaniu którego brali udział artyści doświadczeni w pracy ze społecznościami lokalnymi<sup>12</sup>, działacze społeczni, aktywiści. Ta wizja wywarła trwały wpływ na kształt idei *community arts* wyznaczając jej rolę akuszera zmian na rzecz bardziej sprawiedliwego społeczeństwa.<sup>13</sup> Uczestnictwo w kulturze oznacza możliwość jej współtworzenia oraz wolność artykulacji tożsamości indywidualnej i kulturowej przez grupy i jednostki. Celem *community arts* jest aktywne zaangażowanie na rzecz tak rozumianej demokracji kulturalnej. Zanim zatem krzyknjemy „sztuka/kultura dla wszystkich” trzeba zapytać: czyja sztuka/kultura? Co znaczy udostępnianie jej wszystkim? Kto, komu i co udostępnia? Komu przyznana jest sankcja tworzenia znaczących przekazów – bądź to przez wypchnięcie pewnych sfer twórczej działalności poza obręb sztuki, bądź przez scentralizowaną formę ich dystrybucji i oceny?

*Community arts* jest pewną deklaracją, która każdemu, kto uczestniczy w działaniu w kulturze, każe się powstrzymać przed traktowaniem artysty czy działacza społecznego jako ostatecznego autorytetu w rozstrzygnięciu o znaczeniach rzeczywistości. Nie oznacza to, jak pisze Lucy Lippard, że w myśl demokracji kulturalnej każdy musi stać się artystą bądź politykiem, by móc kształtować i wpływać na swoje „miejsce”. Znaczy to jedynie, że moc sztuki czy siła ekspresji „pozostaje w ukryciu, o ile nie jest rozumiana możliwie szeroko, jako możliwość otwarta dla każdego”<sup>14</sup>.

Jak to przekłada się na praktykę? W *community arts* ostateczna forma, jaką przyjmie współdziałanie artysty i społeczności, jest nieodłączna od prowadzącego do niej procesu. Czas, w jakim rodzi się projekt, ściśle wynika z kontekstu – w innym powstaje projekt interwencyjny (zwykle musi być szybki, by być skuteczny), w innym działanie, które nie jest podporządkowane z góry ustalonym efektom, ale dopiero wynika ze wspólnej pracy, dzielenia długotrwałych doświadczeń i sformułowania celów, które uwzględniają niepowtarzalność rodzącej się w tym procesie społeczności. Na przykład pozornie prosty projekt, *Bickle* – wystawa na temat kuchni karaibskiej – trwał w istocie prawie cztery lata.<sup>15</sup> Wymagał zdobycia wzajemnego zaufania, poprzedzały go długie rozmowy i spotkania, które – choć nie

<sup>11</sup> Tamże, s.40.

<sup>12</sup> Także Brendan Jackson i Sylvia King z Jubilee Arts.

<sup>13</sup> Do idei demokracji kulturalnej odwołują się też aktywiści i artyści spoza Wielkiej Brytanii – przede wszystkim jednak w krajach anglosaskich.

<sup>14</sup> Lucy R. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art. And Power, w: Art after Modernism. Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. New York / Boston 1984, s.168.

<sup>15</sup> Zob. s. 54-57.

znalazły odbicia w samej wystawie – to sprawiły, że starzy imigranci z Karaibów mogli czuć się jej autorami. Ujawnia się tu kolejna cecha procesualnego wymiaru *community arts*. Również artysta – animator pojawiający się w grupie, staje się – chociażby na czas trwania projektu – jej członkiem. Oznacza to, że jego rola nie jest ograniczona przez formalne mechanizmy twórczości artystycznej, ale obejmuje także działalność organizacyjną, gromadzenie informacji, negocjacje, spotkania czy udział w codziennym życiu społeczności. Artysta także staje się uczestnikiem kultury.

Pytanie, dlaczego ta działalność wyrasta ze społeczności lub ku niej się wychyla, wymaga dalszej refleksji. Sens tego współdziałania wyraźnie wyłania się z konkretnych projektów, jednak próba sformułowania ogólnej definicji zdaje się prowadzić na manowce. Takie zabłąkanie intuicji widać w jedynej polskojęzycznej definicji *community arts*, która – jak każda definicja – wyraźnie utożsamia ideę z praktyką i raczej zamyka dyskusję:

**„W WOLNYM TŁUMACZENIU SZTUKA DLA MAŁYCH SPOŁECZNOŚCI – SZEROKI TERMIN OBEJMUJĄCY DZIAŁALNOŚĆ WIELU GRUP I INDYWIDUALNYCH ARTYSTÓW, POSTULUJĄCYCH I PRAKTYKUJĄCYCH SZTUKĘ WYCHODZĄCĄ Z GALERII I MUZEÓW KU «ZWYKŁYM LUDZIOM». COMMUNITY ARTS JEST NAJCZĘŚCIEJ ADRESOWANA DO ZAMKNIĘTYCH ŚRODOWISK, NP. MIESZKAŃCÓW WYBRANYCH OSIEDLI (STĄD NAZWA).” MARCIN GIŻYCKI<sup>16</sup>**

Tak jak West Bromwich i Sandwell nie są małymi miejscowościami, tak ich mieszkańcy nie tworzą społeczności w tradycyjnym sensie. Dlatego też w prezentowanych dalej projektach sygnowanych przez Jubilee Arts czy thePublic, organizację, która się z tej grupy wyłoniła, „miejsce” interpretowane jest przez współistnienie różnorodnych głosów i komunikowanie różnych doświadczeń, tworzących sieć, co ma przełamywać izolację grup i jednostek. W praktyce *community arts* dostrzega się zatem komplikacje współczesności, ale nie maskuje się ich idealistyczną wizją „rajów utraconych”, wspólnot dających jednostce poczucie bezpieczeństwa i wolności twórczej. Działalność twórcza nie można pomijać codzienności, w jakiej zanurzone jest działanie. Życie, definicje tożsamości tyleż są określane przez krąg bezpośrednich relacji, czynniki ekonomiczne i polityczne, co przez współczesne media i instytucje życia publicznego. Dowartościowanie pamięci indywidualnych doświadczeń i zwrócenie uwagi na jej potencjalne nośniki – mogą to być mniej lub bardziej tradycyjne gatunki sztuki, ale także muzykowanie, robienie zdjęć, gotowanie, świętowanie, rysowanie komiksu, spotykanie się, wykonywanie pracy, opowiadanie sobie i innym, rozmowa – ma swoje konsekwencje. Może odsłonić niezwykłość wartą

<sup>16</sup> Marcin Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 38.



celebracji, może też dać wgląd w opresyjne mechanizmy społeczeństwa – także rodziny czy społeczności. I dostarczyć narzędzia do ich zmiany.

W działaniu, które ma charakter lokalny i otwarty zarazem, które każdemu pozwala poczuć się częścią społeczności, stawka dotyczy nie tylko uczestnictwa w sensie artystycznym czy kulturalnym. Wspólna aktywność – proces, ale też możliwość podejmowania decyzji i bycia wysłuchanym – owocuje także na innych polach. Ta świadomość jest kluczowym elementem samowiedzy *community arts*, stąd też sposób, w jaki artyści związani z tym ruchem posługują się narzędziami artystycznej ekspresji. Talent, umiejętności czy przekonanie o ich posiadaniu nie mogą decydować o uczestnictwie. Punktem wyjścia jest grupa, a ekspresja artystyczna ma służyć organizowaniu potencjału tej grupy – poszukiwaniu odpowiednich dla niej środków wyrażania, a nie dostosowywaniu jednostek do już istniejących ról czy mediów.

Przykładem mogą tu być *community plays* – poprzedzone długotrwałymi przygotowaniem przedstawienia teatralne współtworzone przez dziesiątki ludzi. Jubilee Arts opiekowało się jednym z takich widowisk w Sandwell. *Having we say* upamiętniało dzieje czartyzmu (rewolucyjnego ruchu społecznego z XIX wieku) poprzez odwołanie do wydarzeń związanych z walką o prawo do powszechnego głosowania, które rozegrały się w Black Country. Ostatecznie w tworzenie spektaklu zaangażowanych było około sto osób – od budowy scenografii, przez obsługę techniczną, zarządzanie sceną i widownią, reklamę, komponowanie muzyki po występ na scenie. Rolą scenarzysty i reżyserek współpracujących z JA było takie zorganizowa-

nie procesu pracy nad sztuką, by mogli w nim uczestniczyć wszyscy, którzy zgłosili chęć udziału. Celebrowanie ducha społeczności nie może odbywać się kosztem wyłączenia z tego święta ludzi na podstawie ich wieku, fizycznej niepełnosprawności czy stereotypu. *Community arts* oznacza też zatem podejmowanie działań wszędzie tam, gdzie sam fakt zamieszkiwania „w sąsiedztwie” nie wystarczy, by wszyscy członkowie społeczności mieli równe szanse uczestniczenia w jej życiu.

To, co wydarza się dzięki „sztuce”, często przekracza jej definicyjne granice. Zwykle świadczy to zresztą o błędzie definicji odnoszącej się najczęściej do przysłowiowej galerii, a nie o błędzie „w sztuce”. Prowadzenie warsztatów filmowych, muzycznych, teatralnych, plastycznych czy udostępnianie chętnym ciemni, komputerów, sal treningowych ma na celu przełamywanie pewnych strukturalnych ograniczeń, na przykład braku umiejętności czy środków do twórczości. Czas poświęcony na współdziałanie, uważne, indywidualne podejście animatorów pozwala osobom przekreślonym przez system edukacyjny wykazać się kreatywnością, twórczym działaniem na własnych warunkach. Dzięki umiejętnościom artystów i liderów udaje się pomagać grupom w realizacji ich pomysłów – i w zaprezentowaniu się współmieszkańcom w innych rolach niż tylko „zawodowe”, w wyjściu poza krąg stereotypowych wizerunków.

W tym sensie *community arts* w formie realizowanej przez Jubilee Arts / thePublic stanowiło krytyczną wobec rządowego pomysłu z lat osiemdziesiątych propozycję rozumienia samorealizacji jednostki i emancypacji grup. Konserwatywno-liberalny program Margaret Thatcher został ujęty w zgrabny slogan: „Nie ma czegoś takiego jak społeczeństwo. Są indywidualni mężczyźni, kobiety i jest rodzina”<sup>17</sup>. *Community arts*, nie negując drugiego członu tego sloganu, odrzucało zarazem pierwszy – wypowiedziane w języku różnych mediów (fotografii, formy dramatycznej, filmu, multimedialnych CD-Romów itp. itd.) doświadczenie grup i jednostek ma szansę przekroczyć krąg ich bezpośrednich relacji i stworzyć podstawę do krytyki istniejących wyobrażeń kulturowych, do szerszego porozumienia społecznego oraz do otwarcia na problemy i wartości innych. Tak było choćby w przypadku *My Mother, My Daughter, Myself*<sup>18</sup> czy projektów określanych jako *issue based*<sup>19</sup>, jak choćby *Bed Time Stories*, komiks stworzony przez bezdomnych i opracowany przez Jubilee Arts w formie pakietu edukacyjnego dla szkół lub

<sup>17</sup> Wypowiedź dla „Woman’s Own”, 31. 10. 1980. („Społeczeństwo nie istnieje” stało się skrzydlatym słowem w latach osiemdziesiątych i punktem odniesienia dla rozmaitych polemik, gubiąc jednocześnie adres nadawcy. Podany tu adres bibliograficzny zawdzięczam niepublikowanej pracy magisterskiej powstałej na uniwersytecie w Birmingham: Chris Bilton, *Cultural Democracy in the 1990s*, 1994.

<sup>18</sup> Zob. opis projektu na s. 61-63.

<sup>19</sup> Punktem wyjścia do tych projektów jest jeden określony problem (np. zagrożenie bezdomnością, AIDS). Proces twórczy opiera się na współpracy z osobami, których problem dotyczy, uwzględnia się ich opinie i perspektywę, ale zasięg działania, jego ostateczny efekt wykracza poza tę grupę.

multimedialny CD-ROM *Sex Gets Serious* – podejmujący problem AIDS z perspektywy młodzieży. Kontrakty z takimi instytucjami jak ośrodki penitencjarne dla młodocianych przestępców, ministerstwo zdrowia, państwowe przedsiębiorstwa, np. zarząd kanałów i dróg wodnych, ministerstwo edukacji, samorządy, szkoły, szpitale i organizacje pozarządowe, służyły Jubilee Arts do tworzenia projektów społecznych o wymiarze ponadlokalnym. Nie sposób w nich oddzielić działalności twórczej od realizowanej poprzez nie praktyki społecznej.

Ten tekst – jego zadaniem jest wszakże wprowadzenie do dyskusji o zjawisku, jakim jest *community arts*, a nie rozwianie wszelkich wątpliwości z nim związanych (co byłoby nie tylko niemożliwe, ale i niepotrzebne) – odzwierciedla do pewnego stopnia perspektywę indywidualną i drogi prowadzące do *community arts* osób, które utworzyły potem thePublic. Zważywszy, ile siła organizacji zawdzięcza długoletniemu zaangażowaniu i osobowości jej członków, kształt, w jakim idea objawi się obserwatorowi, badaczowi czy komuś, kto poszukuje inspiracji do własnych działań<sup>20</sup>, pozostaje w ścisłym związku z historią wyzwań, sukcesów i porażek doświadczanych przez twórców identyfikujących się z celami *community arts*. W rozmowach z artystami – Stevem Trow, Brendanem Jacksonem, Syla King, Bev Harvey, Grahamem Peetem – pojawiało się wiele informacji, anegdot i wskazówek wplecionych w prywatne opowieści. Można z nich wysnuć coś na kształt mitu założycielskiego: o trudnych początkach, przełomowych projektach, relacjach ze sponsorami i niezwykłych spotkaniach, ale pojawił się w nich też wątek nowy, mogący stanowić kanwę do kolejnej opowieści.

Jubilee Arts zamieniło się w thePublic z chwilą podjęcia projektu wzniesienia budynku przekształcającego całkowicie przestrzeń architektoniczną West Bromwich.<sup>21</sup> Skala tego przedsięwzięcia pokazuje, że w środowisku instytucjonalnym – samorządów, gabinetów i fundacji – uznano już obecność *community arts* za fakt dokonany, a kulturę za znaczący czynnik kształtowania przestrzeni dzisiejszych miast. Projekt budynku zainicjował również szereg działań zmierzających do rewitalizacji West Bromwich. Stworzenie wyrazistego centrum regionu stało się priorytetem władz Sandwell – stąd kolejne przedsięwzięcia (nowe centrum medyczne, odbudowa osiedli mieszkalnych, ulepszenie komunikacji miejskiej) zmierzające do poprawy jakości życia mieszkańców West Bromwich, ale też do przyciągnięcia (co się udało) inwestycji komercyjnych: sklepów, centr usługowych, które z kolei ożywiłyby obumarłe i, co tu dużo pisać, biedne miasto. Jednak w 2006 roku budowa została wstrzymana, cały zespół kierujący projektem od strony merytorycznej (czyli prawie wszyscy ci, którzy tworzyli niegdysiejsze Jubilee Arts) dostał wypowiedzenie od formalnego inwestora (czyli władz miasta), a inwestycja

<sup>20</sup> Dzięki współpracy Instytutu Kultury Polskiej UW z thePublic miałam możliwość rozpoznawania ruchu *community arts* w tych trzech – bynajmniej nie wykluczających się – rolach.

<sup>21</sup> Zob. opis przedsięwzięcia na s. 70-73.



przeszła w zarząd komisaryczny. Mechanizmy kontroli narzucone przez fundatorów zmusiły zespół do angażowania swoich sił w niezwykle biurokratyczne procedury, nie uchroniły jednak inwestycji przed finansową niestabilnością.

W pewnym sensie tu się kończy historia organizacji zwanej Jubilee Arts, a później thePublic. Ironiczne *postscriptum* do niej stanowi fakt, że w 2007 roku budowę wznowiono. Właścicielem inwestycji stał się „okręg metropolitalny Sandwell”, a z jej opisów zniknęło określenie *community arts*. Projekt zagospodarowania przestrzeni budynku zakłada umieszczenie w nim siedziby władz miejskich, koledżu, pozostawienie interaktywnej galerii oraz części komercyjnej, w tym kina i restauracji. Nie przekreśla to oczywiście szansy, jaką miał nieść ze sobą budynek – szansy na stworzenie pozytywnego obrazu miasta i na rozwój ekonomiczny.

Nieco patetycznie można powiedzieć, że rozwiązanie organizacji w kształcie, w jakim przez lata była tworzona przez jej członków, nie oznacza przecież unieważnienia idei, która nimi powodowała. Nie tylko dlatego, że kontynuują swoją pracę indywidualnie bądź w ramach innych grup i stowarzyszeń. O trwałości idei *community arts* zaświadcza setki organizacji powołujących się w Wielkiej Brytanii na wartości demokracji kulturalnej, na praktyczną, społeczną i krytyczną funkcję sztuki, na siłę uczestnictwa w procesie artystycznym, która opiera się w gruncie rzeczy na bardzo prostym etycznym przekonaniu, że nie ma ludzi nieważnych, a bycie twórczym jest miarą indywidualną i nie może służyć dyskryminacji. Wprowadzenie do tej idei poprzez historię Jubilee Arts, a potem thePublic, oraz opis kontekstu kulturalno-społecznego, wynika z tego, że jej praktykowanie jest ze swej istoty hybrydyczne. Kluczową kwestią jest tu refleksyjność *community arts*, konieczność ciągłego zadawania pytań na temat celów i sposobów działania, nieustannego określenia swojej roli (jako artysty, jako animatora) w wychodzeniu ku – różnie rozumianej, ale zawsze obecnej poprzez konkretne osoby – społeczności. Przypadek Jubilee Arts jest ciekawy, ponieważ pozwala na skrzyżowanie kilku perspektyw rozumienia, czym może być *community arts*.

## LOKALNOŚĆ

Gdyby przyjrzeć się idei *community arts* od strony działaczy, artystów, animatorów, okaże się, że nie określa jej przywiązanie do określonych mediów czy jednolity sposób pracy. Osoby, które nadawały kształt Jubilee Arts i wiele twórców, którzy przewinęli się przez ich progi łączyło przede wszystkim przekonanie, że praca z innymi ludźmi zaczyna się od umiejętności słuchania. Budowa budynku została poprzedzona wieloletnimi spotkaniami, konsultacjami, rozmowami na temat tego, czego im w swoim mieście brakuje, jak chcieliby je zmienić, co im przeszkadza w funkcjonowaniu wielu instytucji publicznych. Realizacja tego przedsięwzięcia rozegrała się w dużej skali, ale w pewnym sensie przygotowania do niej nie różniły się od innych. Artysta – to w pewien sposób łączy *community arts* z innymi formami partycypacyjnych działań artystycznych – jest tym, który dostarcza ramy a nie treści. Inaczej niż w modernistycznym modelu sztuki, zainteresowany jest powodzeniem komunikacji a nie wykazywaniem jej fiaska. Uczestnicy wiedzą w czym biorą udział, a ich słowa, wątpliwości, wizerunki wracają do nich samych – w formie zapisu, fotografii, efektów projektu. Podobnie, tak jak sam ruch nie jest jednolity, tak tworzący go artyści nie muszą być anonimowi. Do projektu wnoszą swoje umiejętności, wrażliwość i wiedzę – przekazując je też innym.

Piosenkarka, aktorka, performerka, kobieta z kamerą, aktywistka, architekt, wreszcie, do 2006 roku głównodowodząca thePublic – to kolejne wcielenia Sylvii King. Poprzez działania, w których uczestniczy, i o które się upomina, konsekwentnie dąży do przekraczania fizycznych i społecznych ograniczeń partycypacji – uczestnictwa w kulturze. Podobnie Bev Harvey – niegdyś członkini Czarnych Panter (potem jedna z dyrektorek thePublic), artystka wideo – we wspólnym tworzeniu upatruje źródeł siły tych, którym z różnych powodów nadano etykietkę „słabych”. Graham Peet, grafik i fotograf, przyszedł do Jubilee Arts z Telford Print Shop – jednej z pierwszych grup *community arts* w Wielkiej Brytanii. Był współtwórcą między innymi jednego z pierwszych projektów opartych na cyfrowej technologii i interaktywnej formie *Lifting the Weight*. Wspólnie z innymi artystami poszukiwał w nim adekwatnych środków wyrazu pozwalających na podjęcie i przedstawienie problemów związanych z „powrotem na wolność” młodych ludzi wychodzących z więzień, z ich bezradnością i frustracją. Działania Brendana Jacksona, z wykształcenia również artysty-grafika, trudno wpisać w jakąkolwiek zamkniętą dziedzinę. Przede wszystkim jest, jak się zdaje, baczny obserwatorem rzeczywistości, w której w najdrobniejszych szczegółach i paradoksach tropi załęki małych historii. Steve Trow, który w 1974 roku zakładał teatr Jubilee, wiele lat temu zamienił terenowe działania aktora i reżysera zdarzeń teatralnych na funkcje reżysera polityki kulturalnej. Zasiadając w różnych gremiach, radach, regionalnych i państwowych instytucjach wspierających działalność kulturalną dowodził, że cele *community arts* przekraczają wąsko rozumiany interes grupy praktyków – ich realizacja może się bowiem przyczyniać do wzrastania społeczności w wielu aspektach jej życia: poprawy

jakości życia obywatelskiego, rozwoju regionalnego, edukacji przekraczającej mury szkoły.

W kontekście rozwiązania thePublic własne cechy praktyki tych osób są niezwykle istotne, ponieważ pokazują, że ich działanie poświęcone między innymi na budowanie jej potencjału – w nim samym się nie wyczerpuje. Wielokrotnie podejmowali oni działania poza granicami Sandwell, za każdym razem wychodząc od pytania: kim są ci ludzie, z którymi chcę pracować? O czym mówią? Komunikacja artystyczna jest elementem rozumienia i porozumienia – nie jej celem. Laundry, stowarzyszenie w którym działa teraz kilku z dawnych członków thePublic, nie powstało na gruzach tej ostatniej organizacji, ale odwołuje się właśnie do doświadczenia poszczególnych artystów – wiedzy, że odpowiedź na te pytania zawsze będzie inna.

Tę perspektywę uzupełniają oczywiście historie osób, które z animatorami zetknęły się z drugiej strony – przez warsztaty, akcje czy po prostu jako mieszkańcy West Bromwich i okolic. Nie jest chyba tylko zwyczajem językowym fakt, że ci którzy biorą udział w działaniach opisywanych tu jako *community arts* nie mówią raczej „tworzyliśmy *community arts*”. Miejsce społeczności w tych działaniach wyraża się przez odwołanie do praktyki, a nie teorii – stąd uczestnik powie raczej: opowiadałem, robiłem mapę miasta, projektowałem stronę internetową, tańczyłem, kręciliśmy film, protestowaliśmy. W tym się wyraża między innymi społeczne upodmiotowienie, że doświadczenie wyniesione z udziału w procesie artystycznym jest doświadczeniem własnym a zadanie przekształcenia go w wypowiedź nie jest oddelegowane do innych osób, predestynowanych do roli „mówców” – polityków, dziennikarzy czy artystów. W tym kierunku zmierzały też działania w przestrzeni publicznej artystów współpracujących z Jubilee: wzmacnianiu, świętowaniu i przypomnianiu o różnorodności głosów ją kształtujących. Publicznością konsekwentnych interwencji w przestrzeń publiczną – wystaw, spektakli ulicznych, akcji artystycznych, ekologicznych i innych, festiwali i gier miejskich byli mieszkańcy miasta, a ich tematem: miejsce, w którym żyją. Wzbogacanie życia kulturalnego Sandwell miało przyczyniać się do tego, by było po prostu lepszym, ciekawszym, otwartym na różne możliwości miejscem do życia. I to bynajmniej bez pomijania, a wręcz przeciwnie – wykorzystując jego materialną tkankę: przemysłowa przeszłość może być doceniana i wykorzystywana; świątynie Sikhów, pakistańskie cukiernie, domy przemalowane przez Irlandczyków i wiele innych dowodów na kulturową różnorodność regionu stanowi niezwykle cenną inspirację twórczego podejścia do przestrzeni i organizacji życia społecznego miast...

Trzecią wreszcie perspektywą jest historyczne ujęcie ruchu *community arts*, którego zmienne koleje nie pozostają bez wpływu na to, co i jak w poszczególnych projektach się dzieje. Jeżeli gdziekolwiek określenie *community arts* funkcjonuje jako swego rodzaju definicja, to właśnie w nazwach organizacji. Historia Jubilee Arts pokazuje, że nie można *community arts* oddzielać od kontekstu politycznego,



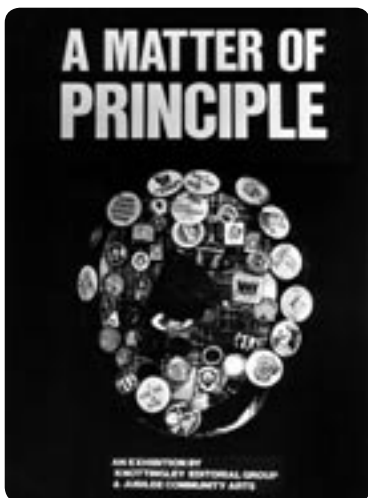
## **COMMUNITY ARTS: WPROWADZENIE DO PRAKTYKI**

Prezentujemy wybór najciekawszych naszym zdaniem projektów Jubilee Arts / the Public, wskazujących na różnorodność metod i środków kryjących się pod szyldem community arts.

### **A MATTER OF PRINCIPLE [KWESTIA ZASAD, 1985]**

Pojawienie się członków Jubilee Arts (Brendan Jackson, Sylvia King i Kate Organ) w miasteczku Kellingley w Yorkshire, jednym z ośrodków trwającego rok strajku górników, wykraczało poza retorykę „projektu”. Wynikało raczej (jak sami mówią) z potrzeby wzięcia udziału w wydarzeniach, których społeczny wydźwięk przekraczał wąsko rozumiany interes którejkolwiek ze stron. Reflektując powagę dramatycznego splotu wydarzeń (jak dramatyczne to były wybory, obrazuje chociażby problem tzw. łamistrajków) opowiadają się jednak wyraźnie po stronie strajkujących – temu podporządkowują swoją obecność w Kellingley. Tytułowa „kwestia zasad” powraca tu mocno, uwypuklając jednak przede wszystkim głos tych, którzy przez rok żyli poza miejscem w systemie, jakie przeznaczyła im reformująca się gospodarka i media relacjonujące przebieg zdarzeń.

Znaleźli się tam w licznym gronie reporterów z całego świata, studentów socjologii i nauk politycznych i liczego grona osób mniej lub bardziej sympatycznych.





tyzujących ze strajkującymi. Dla górników, przyzwyczajonych do tej obecności, dopóki krążyli pomiędzy nimi robiąc zdjęcia, niczym się nie wyróżniali. Do strajkowej codzienności należały doniesienia mediów, w których oni sami odgrywali znikomą rolę – cokolwiek by się nie wydarzyło – uzyskiwano obraz sytuacji ujęty w ramy „przemocy tłumu” lub „ofiary brutalności państwa”. Takie strategie – świadome czy nie – tak naprawdę sprzyjały polityce państwa, by przedstawić strajk jako wrogą społeczeństwu ślepą siłę. Zakończenie strajku w marcu 1985 roku nie mogło też więc być nazwane inaczej niż „przegrana” jednych i „wygrana” drugich.

Gdzie nawiązana została zatem współpraca z górnikami?

Krok pierwszy: zdjęcia zrobione przez fotografów z Jubilee Arts jednego dnia, już następnego, wywołane i powiększone, zawisły na budynkach kopalni. Żywość reakcji i temperatura dyskusji były miarą tego, w jaki czuły punkt ta – powtarzana dzień po dniu – akcja trafiła. Górnicy mieli możliwość zobaczenia rezultatów, zanim ktokolwiek zdecydował, co one „wyróżniają”. Widzieli siebie w działającym 24 godziny na dobę centrum strajkowym, które było też przecież miejscem, gdzie musiało się toczyć normalne życie. W tym leżała siła tych fotografii, mimo iż w formie – a może właśnie dlatego – przypominały one zwykłe zdjęcia jakie robi się w rodzinnym gronie. Krok drugi: prosty zabieg, jakim było ustawienie aparatów z migawką zwalnianą za pomocą przymocowanego do nich przewodu, był czytelnym sygnałem: nie zostawiajcie innym opowiadania o sobie. Autoportrety, które powstały, pokazują ludzi uśmiechniętych, nie zestresowanych faktem wycelowanego przez kogoś w nich obiektywu (zabawną rolę często spełnia w nich znak wiktorii spełniający rolę przystawionego innym fotograficznego „króliczka”). Trwające również po zakończeniu strajku prace Knottingly Editorial Group – grupy górników, którzy chcieli kontynuować dyskusję rozpoczętą przez Jubilee Arts – polegały na decydowaniu o tym, które zdjęcia wybrać i jak je zaprezentować by wzmacniały punkt widzenia samych strajkujących, by przedstawiały niejednorodną rzeczywistość tego bardzo specyficznego czasu, jakim był strajk. Zdecydowano między innymi, że *A Matter of Principle* – wystawa utworzona ze zdjęć i relacji uczestników – powinna ruszyć w świat, by nie zamykać wiedzy o wydarzeniach do kręgu „nawróconych”. Kolejne kroki były zatem efektem dążenia samych górników do odzyskania kontroli nad własnym wizerunkiem i obrazem wartości – przede wszystkim codziennego wymiaru solidarności. We współpracy z artystami nie chodziło o uczenie się fotografii jako umiejętności i funkcji głębi ostrości (tak rozumiany „dostęp” określa cele bardziej tradycyjnie rozumianej *community arts*), lecz o możliwość podejmowania decyzji jako praktyczny wymiar władzy nad obrazem.

MICHAŁ WÓJTOWSKI

## BICKLE [1988/1989]

Słowo *bickle*, używane przez ludność karaibską, oznacza „strawę” albo „kociółek”. Tak nazywał się projekt Beverley Harvey przeprowadzony wśród imigrantów jamajskich z regionu Sandwell. Głównym tematem projektu było jedzenie, a za hasło wywoławcze posłużyła książka kucharska.

Imigranci z Jamajki pojawili się na Wyspach Brytyjskich jeszcze przed II wojną światową, ale największą, wymuszona bezrobociem fala migracji przypadła na lata pięćdziesiąte. Karaibczycy przybywali jako obywatele brytyjscy, bo Jamajka przestała





być kolonią dopiero w 1962 roku. Znajdowali przeważnie podrzędne, kiepsko płatne prace jako sprzątacze, robotnicy czy kierowcy autobusów. Mówili dialektem kreolskim i *patois* – mieszaniną angielskiego, francuskiego i rodzimych narzeczy. Ich język nie funkcjonował oficjalnie, nie pojawiał się w mediach, nie miał nawet swojej wersji pisanej. Aż do lat osiemdziesiątych nie istniały w Anglii afrokaraimskie restauracje, sklepy z jedzeniem ani piekarnie. Imigranci żyli na marginesie brytyjskiego społeczeństwa, a zrazem czuli się coraz bardziej wykorzeni z kultury swojego starego kraju.

Tymczasem kultura ta była ciekawa: na Karaibach wymieszały się przecież (jak w kociołku) wpływy afrykańskie, europejskie, azjatyckie, Ameryki Łacińskiej i Północnej. Najlepiej widać to na przykładzie kuchni, która od Indian wzięła np. pomidory, kukurydzę, ananasy, od kolonizatorów cytrusy, ryż i trzcinę cukrową, od Hindusów curry, od niewolników z Afryki (których potomkowie stanowią trzy czwarte ludności Jamajki) orzechy kokosowe, strąki okry, imbir i gałkę muszkato-



łową. Z tego bogactwa wpływów powstały oryginalne dania karaibskie, jak solona makrela z zielonymi bananami, kandyzowane bataty, kozi gulasz w curry czy ryż z czerwoną fasolą.

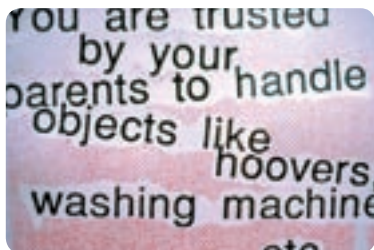
Beverly Harvey, artystka jamajskiego pochodzenia, pracowała wcześniej z ciemnoskórą młodzieżą (np. przy warsztatach muzycznych), tym razem jednak szukała tematu, który zaangażowałby całą wspólnotę Czarnych, szczególnie osoby starsze. Zaczęła od pytania, co w imigranckich rodzinach stanowi o tradycji i tożsamości, co może być powodem do dumy. Okazało się, że czymś takim jest kuchnia. Artystka odwiedzała rodziny jamajskie i Klub Seniora. Zbierała przepisy, a przy okazji wspomnienia: rozmowa o jedzeniu stawała się pretekstem do opowieści o dawnym kraju, o pierwszych latach na emigracji, o zmianie kulturowej. Rozmówcy pozowali do fotografii na tle swoich kuchni.

Na wystawę *Bickle* złożyły się zdjęcia rozmówców, fotografie karaibskich sklepików i straganów (zrobione w Sandwell i na Jamajce), przepisy i anegdota w patois zapisane fonetycznie, wreszcie egzotyczne owoce, warzywa i potrawy. Okazało się, że jedzenie świetnie działa jako medium: łączy ludzi, przywołuje wspomnienia, ale też wyznacza i transmituje wzory kulturowe. Jest w dodatku demokratyczne – gotowanie nie wymaga przecież wykształcenia, a wystawę połączoną z poczęstunkiem odwiedzali także ci, którzy nie przyszliby do zwykłej galerii. Projekt przyciągnął ludzi (działał potem jako wystawa objazdowa), a mniejszość karaibska w Sandwell poczuła się doceniona: Bickle zaprezentował jej sztukę kulinarną, a przy okazji obyczaje i historię. Zapis patoi był też próbą przekodowania języka: to, co mówione, zaistniało na piśmie. Pozbawieni głosu mogli się wypowiedzieć i od nowa zdefiniować – i przedstawić – swoją wspólnotę.

JUSTYNA JAWORSKA

## *BENDING THE TRUTH A LITTLE BIT* [LEKKO NAGINAJĄC PRAWDĘ, 1989]

Projekt bardzo mocno osadzony był w brytyjskiej tradycji *oral history*. Uczniowie Churchfields High School wspólnie z nauczycielami oraz lokalną grupą animatorów społecznych z Jubilee Arts przez rok zbierali historie i zdjęcia. Rozmówcy nie byli wybierani według jakiegoś szczególnego kryterium – byli wśród nich ludzie urodzeni przed wojną w West Bromwich, średnie pokolenie, także ci, którzy przyjechali do regionu West Midlands stosunkowo niedawno oraz ci, którzy pracowali tam, ale mieszkali gdzie indziej. „Trudno byłoby znaleźć bardziej zróżnicowaną grupę ludzi – piszą autorzy projektu – ale jednak można było znaleźć coś, co ich łączyło. Mieli – dziś lub dawniej – po czternaście lat. Właśnie ten szczególny wiek wybraliśmy jako punkt widzenia w naszym projekcie.”



Zaczął się od działania w szkole: na lekcjach historii i angielskiego uczniowie przeprowadzali ze sobą wywiady: „Jak to jest mieć czternaście lat?” Później ci sami uczniowie przeprowadzili wywiady z najstarszą klasą, następnie z nauczycielami i rodzicami. Do szkoły zaproszono też absolwentów z lat sześćdziesiątych – żeby przeprowadzili rozmowy z obecnymi czternastolatkami. Projekt przekroczył mury szkoły, zostali do niego włączeni starsi ludzie z lokalnego ośrodka opieki, a także pensjonariusze ośrodka dla psychicznie upośledzonych oraz po prostu mieszkańcy West Bromwich. Ten etap pracy miał swój finał „The Focus on 14 Day” – Święto Czternastki: w szkole spotkali się wszyscy, którzy do tej pory brali udział w wywiadach, odczytano niektóre historie, a z zebranych zdjęć i pamiątek powstała wystawa. W trakcie tego święta każdy mógł opowiedzieć swoją historię. Opowieści



"Song 14", from drawings by English Kamar, Duane Peacock and Richard Nicholl

na temat „Mieć czternaście lat” były na bieżąco rejestrowane przez uczniów i wolontariuszy z miasta. Stanowią one rejestrację pewnego doświadczenia uczestników; do stworzonej w ten sposób wspólnoty należą wszyscy ci, którzy mają lub mieli lat 14 – tak oto dowolna zdawałoby się granica wieku staje się płaszczyzną integrowania lokalnej społeczności. Co ciekawe, projekt, którego temat odwołuje się przede wszystkim do osobistego, indywidualnego doświadczenia (celem działania nie było przecież odtworzenie przeszłości West Bromwich czy „świata naszych dziadków”), unaocznia moment narodzin takiej kategorii kulturowej jak „młodzież”. Ludzie urodzeni choćby około roku 1920 w wieku 14 lat byli już dorosłymi, nieobjętymi obowiązkiem szkolnym. Ci urodzeni w 1975 roku musieli już zmagać się ze swoją nieokreślonością – byli nastolatkami, grupą odrębną od „dorosłych” i „dzieci”.

Do finałowej publikacji *Bending the Truth a Little Bit. Growing up in West Bromwich and Thereabouts* weszły materiały ze wszystkich rozmów – wywiadów przeprowadzonych w ciągu roku i opowieści, które pojawiły się w Dniu Czternastki. Na jednej z pierwszych stron książeczki czytamy: „w roku 1989 czternaście lat skończyli” – i tu następuje lista uczestników projektu, a obok „przed rokiem 1989 czternaście lat skończyli” – i tu mamy listę tych, którzy opowiadali o swoich doświadczeniach „czternastoletniości”. Nieważne, czy te urodziny nastąpiły 2, 20 czy 50 lat wcześniej.

## THE BUZZ [ODLOT, 2000-2001]

Projekt został zrealizowany na zamówienie władz sektora zdrowia i zapobiegania uzależnieniom w Sandwell, którym zależało na stworzeniu nowego narzędzia do edukacji szkolnej na temat działania narkotyków.

Członkowie Jubilee Arts w poszukiwaniu najlepszego medium do przekazania takiej wiedzy przeprowadzili osiemnaście spotkań z ponad setką uczestników w wieku od 11 do 18 lat. W wyniku tych sesji doszli do wniosku, że wszystkie stawiane projektowi wymagania spełni program na płycie CD: będzie prezentował wiedzę w łatwy, dostępny, ale też skuteczny sposób, a jednocześnie będzie odpowiadał młodym ludziom, którzy lubią kontakt z komputerem i nowymi mediami. Tak powstał *The Buzz* – program multimedialny stworzony przez młodzież, artystów i pracowników Jubilee.

W ankiecie „Dlaczego młodzi ludzie sięgają po narkotyki” młodzież podawała różne powody: nudę, brak zajęć pozalekcyjnych, depresję. Realizacja programu, który byłby zabawny i zapewniałby ciekawe spędzanie wolnego czasu, stanowiła zatem dodatkowy atut projektu. Miał on: bawić, a nie przynudzać; podawać fakty – bez koloryzowania i straszenia – na temat użycia narkotyków, ich sposobu działania i efektów; prezentować tę problematykę z perspektywy młodych ludzi, traktowanych jednak bez protekcjonalizmu; uwzględnić używanie narkotyków przez młodych ludzi w szerszym kontekście społecznym (wpływ rodziny, znajomych, szkoły).

Wszystkie te problemy poruszane były przez artystów z Jubilee podczas pracy w kilku grupach warsztatowych z młodymi ludźmi – to oni zdecydowali o graficznym stylu płyty oraz jej zawartości wizualnej, audialnej i merytorycznej. W wyniku tego procesu młodzież dowiedziała się, jakie właściwości mają narkotyki i jakie są konsekwencje ich używania; a także, gdzie może szukać pomocy i porady. Przeprowadzona ewaluacja wykazała, że młodym ludziom najbardziej spodobała się nie tyle sposobność poszerzenia wiedzy, ile możliwość przekazania jej dalej, do rówieśników. Wiele osób cieszyło się ze zdobycia umiejętności łączenia obrazów z tekstem, tworzenia komiksów i muzyki, robienia zdjęć, spędzania czasu w ciekawy, twórczy sposób – z faktu, że media zostały oddane w ich ręce, że to oni byli twórcami.

Co powstało? Program multimedialny na dwóch płytach CD, który może być wykorzystywany w szkołach, podczas lekcji, jak też w domu czy bibliotece. Narkotyki opisane w programie zyskały indywidualny charakter, w zależności od ich oddziaływania na ludzki organizm: Whizzed (nabuzowany), Twisted (nakręcony), Mashed (powalony), Loaded (napruty) i Doped (odurzony). Pierwsza część CD ma charakter informacyjny; stanowi połączenie show telewizyjnego, w którym wypowiadają się młodzi ludzie z jednej ze szkół z Sandwell, z quizem. Zebranie odpowiedniej liczby punktów pozwala przejść do części drugiej: gry-labiryntu i mik-

sera dla dj'ów. Grę należy przejść jak najszybciej, starając się nie brać narkotyków napotkanych na swojej drodze. Zażycie ich powoduje utratę kontroli nad postacią, która np. zwalnia lub przyspiesza poruszanie się po ekranie. Mikser dla dj'ów pozwala stworzyć własną wersję utworów skomponowanych przez młodych ludzi i wykorzystanych w grze-labiryncie.

Projekt stał się dla młodych ludzi szansą na wypowiedzenie się przy pomocy sztuki, artyści oddali w ich ręce media i nauczyli posługiwanie się nimi. Pozwolił im także przyrzeć się własnemu systemowi wartości, motywacjom, które kryją się za ich wyborami. Ważne też, że w debacie na temat narkotyków mógł dzięki niemu zaistnieć głos najbardziej zagrożonych: młodzieży.

ANIA BAS

## MY MOTHER, MY DAUGHTER, MYSELF [MOJA MATKA, MOJA CÓRKA, JA, 1992/93]

Podtytuł – „świętowanie w słowach i w obrazach życia kobiet z Azji mieszkających i pracujących w Smethwick” – najcelniej streszcza cel projektu *Moja matka, moja córka, ja*. Smethwick, część Sandwell, długo była miejscowością zamieszkałą przez ludność rolniczą. W XIX wieku nastąpił gwałtowny rozwój przemysłu i do Smethwick zaczęli napływać pierwsi imigranci, najpierw z Francji i Belgii. Wezwanie do odbudowy Brytanii po II wojnie zaowocowało napływem przybyszy z Karaibów, Środkowego Wschodu oraz Indii. Dziś mieszka tam wielobarwna i wielojęzyczna społeczność, w tym wiele osób przybyłych z różnych krajów Azji.





W trakcie projektu mieszkanki Smethwick współpracowały z dwoma artystkami z Jubilee Arts, Fioną Bailey i Jeevan Singh. Wykonywały one fotograficzne portrety kobiet, ale prowadziły też dla nich warsztaty fotograficzne oraz nagrywały opowieści o ich doświadczeniu. Uczestniczki mogły się zgłaszać bezpośrednio, o akcji informowano szeroko w lokalnej społeczności, ale też artystki docierały do nich za pośrednictwem lokalnych organizacji, próbowały spotykać w miejscach pracy, koledżach, świątyniach i meczetach, sklepach i mieszkaniach.

W efekcie powstała wystawa fotograficzna dokumentująca życie kobiet, które przybyły do Smethwick z Azji, ale też ich córek i wnuczek, które dorastały już w Anglii, wystawa przedstawiająca doświadczenie matek i córek, żon, babć i wnuczek, członkiń rodzin, grup etnicznych i religijnych w całej jego wielowymiarowości (tak jak wielkoformatowe były prezentowane na wystawie fotograficznej) i różnorodności. Zdjęciom towarzyszyły teksty spisane w kilku językach: hindi, guźdarati, pendżabskim, bengalskim, urdu i po angielsku.

To bogactwo głosów było celowe i zamierzone. Proces twórczy w trakcie projektu został zdefiniowany jako sytuacja wymagająca współuczestnictwa bohaterki wystawy – odmienność i swoistość ich losów miała nie tylko zostać przedstawiona przez artystki, ale także wypowiedziana przez nie same. Praca nad „obrazem/reprezentacją kogoś”, kreowanie silnych i pozytywnych przedstawień azjatyckich kobiet, portretowanie „innego” – tak częste praktyki artystyczne – tutaj miały stanowić zachętę do działania dla uczestniczek projektu; dzięki temu mogły powstać portrety, które przemawiały własnym głosem kobiet.

Dużą wagę miał zapis doświadczenia starszych generacji, których przedstawicielki opuściły kiedyś kraj rodzinny i rozpoczęły życie w Anglii. Dla młodszych istotna była refleksja nad poszukiwaniem swojego miejsca w ruchliwym, faktycznie wielokulturowym społeczeństwie brytyjskim. Dla wszystkich znacząca była kwestia więzi międzypokoleniowych, szczególnych kobiecych relacji między matkami i córkami, babkami i wnuczkami. To dzięki tym więzom widoczna staje się jednocześnie zmiana i trwanie doświadczenia, bo umożliwiają one transmisję wiedzy i tradycji. Pokolenia definiują się nie tylko w opozycji do innych, ale też w poczuciu związku z nimi – w wielu wypowiedziach powtarzał się wątek przyjaźni między matkami i córkami.

W opowieściach kobiet ważne było także – co podkreślała Sharanjeet Shan we wstępie do wystawy – zyskiwanie własnego głosu, emancypowanie się, zdobywanie świadomości o równych szansach z mężczyznami, zarówno w domu, jak w życiu zawodowym i – z wolna – politycznym. To znaczący wymiar spotkania kultur tradycyjnych, ściśle religijnych, w których zwyczajowo władzę sprawuje mężczyzna, ze społecznościami zachodnich demokracji. Losy kobiet z różnych pokoleń wyraźnie ilustrują przemianę, jaka się dokonała w tej dziedzinie, ale pokazują też, jak wiele jest jeszcze do zrobienia.

Życie w dwu światach jednocześnie, które jest doświadczeniem wielu kobiet azjatyckich w Smethwick (i zapewne w innych miastach Anglii), ścieranie się tych światów i wymiana wartości między nimi, zostało także oddane dzięki wykorzystaniu dwu mediów – słowa (medium żywego, tradycyjnego) i fotografii (nowego medium, obiektywnego „przedstawienia”, które mogło stać się własne, ponieważ zostało użyte jako medium zaangażowania we własną opowieść).

IWONA KURZ

## SEX GET SERIOUS V1.0-3.0 [SEX NA SERIO, 1993-97]

*Sex Get Serious* to przykład „issue based projects” – projektów skupionych na określonym problemie społecznym, niekoniecznie adresowanych do wyraźnie zdefiniowanej społeczności. Powstał w wyniku zlecenia Sandwell Health Authority (Rady ds. Zdrowia Sandwell) jako następstwo propozycji złożonej do regionalnego komitetu ds. HIV/AIDS.

Przygotowany pakiet edukacyjny to interaktywna gra komputerowa (warto podkreślić, że kiedy w 1993 roku pracowano nad wersją pilotażową wykorzystanie CD-ROMu jako nośnika i gry jako formy narracji nie było oczywiste) wraz z broszurą. Akcja gry toczy się w Kooltown. To fikcyjne miasteczko mogłoby oznaczać dowolne blokowisko – jest tam klub, przystanek, kiosk, zwyczajne miejsca przebywania młodzieży – jednak stworzenie takiego modelowego, typowego miejsca życia młodych było możliwe właśnie dzięki





rozmowom z osobami w wieku od 12 do 20 lat z określonego sąsiedztwa, z różnych miejsc Sandwell. Akcja gry – by okazać się skutecznym narzędziem edukacji – musiała się toczyć na mapie znanej uczestnikom z ich doświadczenia i codziennego życia.

Praca nad koncepcją gry trwała ponad 18 miesięcy. Podczas cykli warsztatów, z wykorzystaniem takich form i mediów jak drama, wideo, sztuki wizualne i fotografia, artyści – liderzy projektu podejmowali z młodzieżą kwestie związane z seksem, zdrowiem seksualnym, uprzedzeniami i stereotypami związanymi z HIV i AIDS. Istotne tutaj było przekroczenie bariery nieufności, otwarcie, założenie, że szczerowość uczestników idzie w parze z otwartością liderów, a dorośli są gotowi odpowiedzieć na te same pytania co młodzież. Dzięki temu ostateczna wersja pakietu edukacyjnego mogła odpowiadać na faktyczne problemy czy pytania młodych ludzi i przemawiać w ich języku, dalekim od dydaktycznej sztampy i moralizowania.

W tej pracy istotne było bliskie połączenie pracy warsztatowej w bezpośrednim kontakcie z potencjalnymi użytkownikami przygotowywanego materiału edukacyjnego, z wykorzystaniem najnowszych (dosłownie) mediów i technologii.

Już po premierze, która odbyła się podczas otwarcia nowego centrum zdrowia seksualnego, Unity House w Oldbury podczas Międzynarodowego Dnia AIDS w 1993 roku (1 grudnia), CD-ROM był nadal dyskutowany z grupami młodych ludzi, dostosowywany i zmieniany zgodnie z ich sugestiami. Pojawiły się niestety problemy z udostępnianiem pakietu w brytyjskich szkołach, od kiedy w 1993 roku

— problematyka HIV/AIDS została usunięta z podstawowego programu nauczania. Program został natomiast przeformułowany na prośbę North Birmingham Health Authority (do wykorzystania z nastolatkami gejami i lesbijkami) oraz dla Shropshire Health Authority (do pracy z młodocianymi przestępcami). Odniósł duży sukces medialny: zdobył Państwową Nagrodę Zdrowia, pokazywano go na wystawie *Brenda & Other Stories... Art + HIV+ You* w Walsall Art Gallery (1996) oraz na wystawie alt.youth.media w New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku (1996).

IWONA KURZ

## ENTRY [WEJŚCIE, CZERWIEC – SIERPIEŃ 2003]

— Entry to artystyczny projekt badawczy. Jego celem było zbadanie opinii mieszkańców Greets Green, dzielnicy West Bromwich, na temat uczenia się oraz ich aktywne włączenie w konsultacje dotyczące tworzenia *Community Acces Points for Learning (CAPs)*. Ta lokalna inicjatywa thePublic, organizacji z Greets Green oraz Sandwell Lifelong Learning and Education Partnership wychodziła także naprzeciw rządowemu programowi „Sure Start”, którego celem jest podnoszenie szans edukacyjnych różnych grup społecznych i wiekowych. Projekt opierał się na metodologii action research, czyli badania przez działanie. Jego przebieg zakładał uwzględnienie zasobów wiedzy i samowiedzy samych „badanych”, tak by w efekcie projektu powstał nie tylko opis – diagnoza – sytuacji, ale pierwszy etap przygotowywanej zmiany. Zarówno *Entry*, jak pomysł tworzenia CAPs to projekty, u których podstaw leży przekonanie, że proces uczenia się wykracza poza ramy formalnej edukacji, a zdobywanie i przekazywanie wiedzy to działania w sposób konieczny społeczne.

— Artyści, którzy w ramach projektu przeprowadzili siedem niezależnych od siebie akcji, odnosili się do różnych aspektów doświadczania tych procesów przez uczestników. Zaprojektowane przez nich działania reinterpretowały tradycyjne przestrzenie „nauczania”. Uczestnicy projektu Sarah Cole, uczniowie gimnazjum, za pomocą projekcji wideo, konia wprowadzonego do sali lekcyjnej oraz gry świateł całkowicie odmienili swoją szkołę „po godzinach”. Podobnie jak i w innych działaniach tematem, z którym się próbowali zmierzyć, były emocjonalne i fizyczne ograniczenia uczestnictwa. Iris Garrelfs zaangażowała najmłodszych uczniów szkoły podstawowej, ich opiekunów, pracowników stołówek, świetlic i mieszkańców domu spokojnej starości w proces uczenia się od siebie nawzajem – przepisów kulinarnych, zabaw, piosenek. Odgłosy ze spotkań uczestników zostały przedstawione w formie dźwiękowej instalacji. Dzielenie się doświadczeniami, specyficzna atmosfera ciągłej wymiany na wielu poziomach organizowała przebieg wszystkich projektów. Dla Siobhan O’Neill była punktem wyjścia: artystka uczyła dzieci i nauczycieli gier w zamian za „lekcje”.



To również zasada bardziej ogólna: wszyscy artyści byli zgodni, że ich dążenie do pozyskania wiedzy, opinii i zaangażowania od uczestników wymagało ofiarowania w zamian swoich umiejętności i zaangażowania. Zaufanie kobiet z Jemenu, z którymi pracowała Carolyn Morton, objawiło się w zaproszeniu artystki do prywatnych domów – znaku otwarcia na dalszą wymianę. Stąd kolejny temat, który wyłonił się z przeprowadzonych działań: zmienna w zależności od grupy i sytuacji gotowość do podejmowania inicjatywy, ujawniania swojej wiedzy i współpracy. Carl Stevenson wspólnie z młodymi mamami i ich dziećmi przeprowadził projekt na temat związków instynktu i wiedzy, potrzeby bezpieczeństwa i podejmowania ryzyka. Rozpoczął go od budowy domków – kryjówek. Dopiero później uczestniczki zgodziły się na nagrywanie ich rozmów; materiał wizualny wypełnił stworzone przez nie przestrzenie.

Te projekty spełniły swoje zadanie nie dlatego, że służyły gromadzeniu wiedzy, ale dlatego podjęły to zadanie w sposób twórczy. Ujawniało się to często „poza ramą” – na szkolnych przerwach, gdy dzieci wciągały do zabawy rodziców, lub





działa na dziko, bez zezwoleń i formalności; taka forma – komuny artystycznej – daje smak ryzyka, ale pozwala też na swobodny przepływ wartości i impulsów twórczych. Zrealizowane przez grupę, wspomniane wcześniej projekty – ich celem było przetworzenie starych domów w stylu wiktoriańskim – dowodziły, że można zrobić wystawę w galerii i bez finansowania.

*Re:Location* wiązało się z koniecznością finansowania, a do działania zaproszono też artystów „profesjonalnych”. W ramach projektu oddano artystom przestrzeń dawnej fabryki w Smethwick. Ponad stuletni budynek ostatnio – czyli w latach 1945-1990 – mieścił Commercial X-Ray Factory; opuszczony, zaniedbany, niemal w ruinie określił ramy dla najróżniejszych działań artystycznych, sięgających po rozmaitość środków i czerpiących z różnych doświadczeń. O skali różnic w podejściu do sztuki, jakie ujawnił projekt, może świadczyć to, że wśród jego uczestników byli teoretycy (profesorowie) sztuki i osoby uprawiające sztukę codzienności w formie „Café” dostarczającej prowiant innym. Uwidacznia się w ten sposób jeden z wymiarów projektu, którego istotą był proces, stworzenie platformy dla powołania wspólnoty artystycznej opierającej swoje działanie na różnych wartościach raczej niż jakkolwiek rozumianej jakości artystycznej.

Efekty działania kilkudziesięcioosobowej grupy przedstawiono na wystawie *Radioactive* zaprezentowanej w budynku fabryki (27 września – 11 października 2003). Otwarcie fabryki dla publiczności wiązało się z drugim celem projektu

– wiążącym sztukę z zadaniem rewitalizacji (regeneration) przestrzeni miejskiej. Jednym z aspektów pracy w ramach Re:Location było badanie historyczne, odkrycie w archiwach i w ludzkiej pamięci roli, jaką fabryka, jako miejsce pracy i jako budynek, pełniła w tkance miasta – i ukazanie jej publiczności. Z jednej strony projekt sięgał zatem w pamięć, z drugiej – za pomocą różnorodnych działań artystycznych – w wyobraźnię. Nie tylko została rozpoznana i „ujawniona” przeszłość budynku, ale też nastąpiło jego otwarcie na nowe sensory, także odkrycie jego subiektywnej przestrzenności (liczne zakamarki – wykorzystane potem w bożonarodzeniowym projekcie *Grotto* – przywołujące wrażenia dawności, skrytości i dzieciństwa). Wychodząc zatem od refleksji nad dziedzictwem przemysłowym i architektonicznym, artyści ustanowili przestrzeń otwarcia na znaczenia współczesne oraz nowe formy tworzenia wspólnoty i miejsc znaczących dla społeczności lokalnej.

IWONA KURZ

[www.re-location.org.uk](http://www.re-location.org.uk)

## BEYOND THE CUT [ZA KANAŁEM, 2004]

Projekt został zrealizowany we współpracy thePublic z British Waterways oraz Galton Valley Canal Heritage Centre w Smethwick.

Brytyjska sieć kanałów do XIX wieku funkcjonowała jako ważna arteria komunikacyjna dla całego kraju. Pojawienie się i rozpowszechnienie kolei spowodowało zmniejszenie znaczenia ekonomicznego sieci dróg wodnych. Pod koniec wieku XX ten zyskały one dziwny status: z funkcjonowały z jednej strony jako „dziedzictwo”, świadectwo czasów rozkwitu angielskiej kultury przemysłowej, cud inżynierii; z drugiej strony spotkał je los wielu obiektów poprzemysłowych – straciły swe dawne znaczenie, nie zyskały nowego. Wśród mieszkańców Smethwick rozciągająca się w okolicy sieć kanałów cieszyła się zasłużoną złą sławą



– miejsca zaniedbanego i niebezpiecznego, obszaru gdzie ani wieczorem w grupie, ani w dzień samemu lepiej się nie wyprawiać.

Pomysł, by w tym miejscu zrealizować projekt kulturalny był inicjatywą British Waterways – „zarządu dróg wodnych”, instytucji państwowej, w której gestii pozostaje utrzymanie śródlądowych arterii komunikacyjnych. Pomysł ten zaproponowano thePublic, a ta organizacja zaprosiła do współpracy artystów z całego kraju; ostatecznie grupa autorów działań wyłoniona została w drodze konkursu projektów.

Proponowane działania były bardzo różnorodne, wśród nich znalazły się między innymi: zbudowanie modelu latarni morskiej (rzecznej); nagranie „muzyki kanałów” – projekt odwołujący się do fonosfery tego szczególnego miejsca; założenie małego ogrodu z ziół i kwiatów – ogrodnikami stali się sami mieszkańcy, nasionka znalazły się w specjalnie zaprojektowanych torebkach, a „parcelą ogrodową” był teren parku przy nieistniejącym już domu administratora kanału; „pamiętnik” – „scratchbook” – tworzenie wspólnej książki z osobistymi zapisami, zdjęciami, wklejkami – dokument życia współczesnych mieszkańców „za kanał” i ich rodzinnych historii; podróże łodziami po kanałach; i – wieńczące wszystkie działania – święto z udziałem mieszkańców Smethwick.

Beyond the Cut to bardzo dobry przykład projektu, który angażował różne podmioty – prywatną organizację, przedstawicieli administracji państwowej, lokalną instytucję kultury oraz mieszkańców. Jego celem nie była jedynie zmiana wizerunku pewnego historycznego miejsca, ale i przełamanie pewnego proksemicznego stereotypu – okolica „beyond the cut”, „za kanałem”, a wraz z nią jej mieszkańcy, była przecież do tej pory oddzielona i jako naznaczona tą izolacją (ma to swoją analogię np. w sytuacji warszawskiej Pragi, „beyond the river”, dzielnica za rzeką funkcjonująca w powszechnej świadomości jako osobny i niebezpieczny świat). Dzięki artystycznym działaniom w ramach tego projektu ta różnica została przekroczona, podział przestrzeni oswojony, wizerunek pewnej okolicy i jego mieszkańców – przywrócony całej społeczności.

MAŁGORZATA LITWINOWICZ

## BUILDING [BUDYNEK, PROJEKT C/PLEX – 1989-2008]

Cechą charakterystyczną większości projektów realizowanych przez Jubilee Arts, a potem thePublic, jest założenie, że każde działanie dla społeczności wymaga rozpoznania kontekstu, zwykle z udziałem tej społeczności. Projekt nowej siedziby także opierał się na takiej analizie, ale w tym przypadku należy położyć nacisk raczej na to, że w efekcie znacząco miał on przekształcić kontekst, stworzyć nowe środowisko sztuki, edukacji i pracy dla społeczności Sandwell (i artystów z thePublic).





Pierwsze pomysły na stworzenie nowej siedziby – wtedy jeszcze Jubilee Arts – zrodziły się pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Z wyzwania rzuconego członkom zespołu – czy macie odwagę planować na dłużej niż dziesięć lat? – zrodziła się idea, której materialnym (rosnącym) wyrazem był budynek wznoszony obecnie w West Bromwich, mieście pod Birmingham, skazanym na peryferyjny żywot satelity wielkiej metropolii. Dodać można, że w istocie budynek wciela – w artystyczną wizję i w materialny, architektoniczny kształt – ideę *community arts* w formie, w jakiej była przez artystów współtworzących thePublic realizowana od lat. Forma budynku (projekt Alsop Architects) pozostaje nierozdzielna od jego funkcji i definiującej ją idei – jej koloryt, otwarcie, wielofunkcyjność wskazują na najważniejsze cechy działania zespołu i cele projektu.

Najprościej rzecz ujmując, chodzi o to, by każdy obywatel tej społeczności miał szansę uczestnictwa w kulturze i wyrażania siebie za jej pomocą. Artyści thePublic zdefiniowali swoją rolę jako akuszerów tego potencjału, umożliwiających samorealizację w kulturze za pomocą technologii i stworzenia przestrzeni do kreatywności. I tak, w procesie tworzenia „marki” budynku, Jubilee Arts „went public” – zmieniło nazwę na thePublic, podkreślając rolę publiczności, odbiorców, uczestników w swoim nowym projekcie.

Najważniejszą część budynku stanowi w projekcie galeria. Miało ono także pomieścić przestrzenie warsztatowe, pomieszczenia do pracy nad projektami, edukacji dzieci i dorosłych, siedziby małych wydawnictw, miejsca na imprezy artystyczne, konferencje, przyjęcia, spotkania, ale też miejsca do pracy dla nowo

powstających firm, które nie mają jeszcze swojej siedziby, sale konferencyjne, kawiarnie, restauracje, sklepy. W ten sposób miało skupiać różne funkcje i zadania stojące przed społecznością lokalną: kultura, edukacja, rozrywka i praca będą się spotykać w jednej przestrzeni. W tej idei kryje się potencjał do nowego zdefiniowania społeczności – wielofunkcyjny, otwarty budynek mógłby stać się platformą komunikacji społecznej na wielu poziomach, w tym także w kontekście najnowszych technologii jako zaczynu *communitas*. To wizja w istocie nowego rozumienia pojęcia centrum, ponieważ jego bohaterem, podmiotem staje się żywa, działająca społeczność, która ma promieniować na okolicę, zapraszać do aktywności, angażować do różnych działań i zadań.

Warta 40 mln funtów inwestycja – rozpoczęta dzięki zawiązaniu Sandwell Civic Partnership (Obywatelskiego Porozumienia Sandwell) i połączeniu finansowania z różnych źródeł, publicznych, prywatnych oraz własnej działalności ekonomicznej – stanowiła ogniskową wielu innych działań i inwestycji zmierzających do rewitalizacji (*regeneration*) West Bromwich. W toku realizacji tego procesu doszło jednak do istotnych sporów co do przyszłości projektu i jego wykorzystania, zwłaszcza o charakterze komercyjnym. I tak, *Budynek* został przejęty przez komunalny zarząd komisaryczny. Jest to zatem projekt niedokończony, co nie znaczy – być może – że nieudany.

Niewątpliwie przedsięwzięcie dowodzi, że animacja w społeczności lokalnej nie powinna sięgać skali, w której przestają być możliwe więzi bezpośrednie. Jednocześnie jednak w kontekście tego projektu ujawnił się ideał sztuki dla społeczności, sztuki jako formy działalności – także ekonomicznej, sztuki jako działania na rzecz zmiany (za Beuyssem można powiedzieć – przekształcania społeczeństwa chorego w zdrowe). Drugi aspekt rozumienia sztuki przez thePublic staje się widoczny w kontekście projektu galerii sztuki – która ma być przestrzenią otwartą i interaktywną (i pozostaje częścią realizowanego projektu). Przedefiniowaniu ulega tutaj pojęcie interpretacji – rozumiane jako procesy i mechanizmy, które zespół stosuje, by umożliwić i ułatwić zaangażowanie. Inaczej niż w tradycyjnych galeriach, gdzie interpretacja dzieła to wyjaśnienie tworzone i podsuwane widzom przez ekspertów, tutaj znaczenie pozostaje otwarte, sens rodzi się dopiero ze zderzenia z aktywnością odbiorcy, który tym samym zostaje wskazany jako współtwórca i uczestnik dialogu. Dzięki temu w przestrzeni galerii będą słyszalne i widzialne różne głosy, perspektywy i ujęcia.





**WARSZ-  
TAT ET-  
NOGRA-  
FICZNY**

## ANTROPOLOGICZNE PRZESUNIĘCIE PERSPEKTYWY I ANIMACJA KULTURY. WARSZTATY BADAWCZE

W Polsce, obszary, w których pojawiają się zjawiska takie, jak bezrobocie, bieda, izolacja i marginalizacja społeczna są zwykle związane z przemianami trwającymi w czasie, zwykle wiąże się to z tzw. transformacją ustrojową, likwidacją zakładów pracy, deindustrializacją, dekolokalizacją pegeerów i z rezygnacją z centralnych regulacji drobnego rolnictwa (gwarantowanego do początków lat dziewięćdziesiątych skupu wyprodukowanej żywności). Są to obszary „nowej biedy”<sup>1</sup> związanej z dużym bezrobociem potransformacyjnym.

Istnieją zatem obszary, w których coraz więcej osób pozostaje na marginesie przemian – zostają wykluczone społecznie, wykluczone też z nowych zasobów pracy, tworzą w końcu „kulturę zależności”, „kulturę bezrobocia” czy „systemowe residuum”. Terminy te odnoszą się w istocie do wielu różnych zjawisk – do zdegradowanych górników i pracowników przemysłu ciężkiego, do zubożałych rolników, do wsi popegeerowskich. Wszędzie tam powstają też inne zjawiska i inne konteksty przemian i tworzącej się sfery marginalności – za lokalną marginalizacją gospodarczą następuje marginalizacja społeczna, z nią kulturowa, i są one zawsze wpisane w pewien lokalny kontekst.

Wszystkie te terminy tworzą jednak pewien obraz grup społecznych potrzebujących pomocy, aktywizacji, zagrożonych wykluczeniem (zob. priorytety Europejskiego Funduszu Społecznego 1.1, 1.5, też 1.6) i pozostających poza głównym nurtem rozwoju społecznego – poza głównym nurtem transformacji z peerelowskiego socjalizmu do państwa demokratycznego. Największym problemem jest jednak to, że powstaje w ten sposób także coś w rodzaju zamkniętego obiegu konceptów i słów-kluczy, w którym grupy te wciąż lokowane są wewnątrz „społecznych zjawisk” bierności zawodowej, rezygnacji, „życia na zasiłku”, a przez to jako pozbawione umiejętności bycia w społeczeństwie i w pewien sposób społecznie wadliwe, pozbawione „kompetencji cywilizacyjnej”<sup>2</sup>. Jednak tu właśnie widać też, że kiedy mówi się o aktywności zawodowej i społecznej, o rozwoju społecznym, ekonomicznym i kulturalnym od razu następuje odwołanie do pozytywnych wartości głównego nurtu społeczeństwa (*mainstream society*), między

<sup>1</sup> Elżbieta Tarkowska, *O dawnej i obecnej biedzie w Polsce*, [w:] *Zrozumieć biednego*, red. E. Tarkowska, Warszawa 2000, s. 54.

<sup>2</sup> Piotr Sztompka, *Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000.

innymi do przedsiębiorczości, nastawień zadaniowych, zdolności planowania, racjonalności, efektywności itd. Dopiero na tym tle pokazywany jest charakterystyczny dla tych środowisk brak właściwego wzoru kulturowego czy inaczej – brak kompetencji kulturowych. Często mamy zatem do czynienia z podmiotami w jakiś sposób ułomnymi, niekompetentnymi kulturowo, pozbawionymi kapitału społecznego, kulturalnego, emocjonalnego. W tej optyce, w perspektywie „kultury ubóstwa”<sup>3</sup>, kultury wykluczonych z przemian społecznych widać, że opisywany wzór oznacza wyraźną de-kulturację, ubytek kultury, brak usensowionej czy społecznie sensownej rzeczywistości.

Tu jednak z naszej perspektywy – antropologów kultury – ukazuje się zupełnie inna rzeczywistość. W wielu społecznościach istnieje bardzo żywa tkanka społeczno-kulturowa, istnieje pewna ukryta aktywność, drugi obieg życia społecznego, z którego obecności należy zdawać sobie sprawę. W obszarach tych, a na podstawie naszych badań możemy m. in. mówić o zdeindustrializowanym Wałbrzychu i o obszarach wiejskiego bezrobocia w okolicach Szydłowca i Przysuchy (przedgórze świętokrzyskie) wiele osób w sposób bardzo aktywny i pełen napięcia doświadcza tego, co się stało z ich statusem wraz z transformacją systemową lat dziewięćdziesiątych, wraz z tzw. Wielką Zmianą<sup>4</sup>; przeżywa to na swój sposób – w sposób pełnoprawny i właściwy dla swojej kultury i swojej sytuacji życiowej. Zmienia to w znaczący sposób nasze podejście do tych środowisk i tych grup.

#### INDYWIDUALNE DOŚWIADCZENIE

Po pierwsze już sama sfera lamentów, skarg, ekspresji niechęci i rezygnacji jest czymś co może zostać docenione przez antropologa<sup>5</sup>. W środowisku chłopskim – „tradycyjnym” – jest to nawet rodzaj komunikacyjnego rytuału, forma percepcji negatywnej, odwrotności wzoru typu „keep smiling”, sfera „chłopskiego zrządzenia” i zarazem przeświadczenia o nieuniknionym charakterze zmian („to z góry idzie, mu tu nic nie wskóramy”). Za tym idą wszelkie rodzaje rytuałów wycofania – tworzenia społecznych spektakli – agresywnych, rytualizowanych demonstracji swej pozycji „przeigranych” transformacji i wielu innych. Są to jednak niezwykle istotne sfery doświadczenia własnej sytuacji – sytuacji potransformacyjnej degradacji. Są to wewnętrzspołeczne manifestacje bezradności, niemocy, społecznego wstydu, katastrofy, wreszcie zbiorowo powtarzanych autoagresywnych i autodestruktywnych deklaracji.

Po drugie nie jest tak, że są to grupy całkowicie bierne i pozbawione aktywności. Tworzy się tam drugi obieg ekonomii, który niesie ze sobą ukryte relacje społeczne i swego rodzaju ukrytą sferę kultury. Są to więc aktywności ekonomiczne poza oficjalnymi zatrudnieniami. W ostatnich latach powstała cała

<sup>3</sup> Oskar Lewis, *Nagie życie*, Warszawa 1976, s. 51-61.

<sup>4</sup> Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany*.

<sup>5</sup> Piotr Kędziorek, *Chłopskie zrządzenie*, „Konteksty”, 1-2/1996.

panorama tych sposobów zarobkowania; część z nich ma zresztą długą tradycję. To np. sezonowe zbieractwo: grzybów, jagód, ślimaków winniczków czy chociażby ziół leczniczych, kory drzew, gałązek jodłowych (karalne). W niektórych miejscach utrzymują się z tego całe rodziny, jak na przykład na przedgórzu świętokrzyskim. To także kopanie w biedaszybach, powszechne zbieranie złomu w gwałtownie zdeindustrializowanych obszarach, pozyskiwanie cegieł, praca na wysypiskach. To masowe, nieformalne wyjazdy do prac sezonowych w Unii, ale też zamknięty obieg zleceń wewnątrzspołecznych, poza rynkiem: prace remontowe, murarskie, szycie, sprzątanie, na przykład u sąsiadów, którzy właśnie zarobili na „saksach”; wszelkie prace nieodpłatne, na zasadzie pomocy sąsiedzkiej – wiadomo, że takie rodzinne czy sąsiedzkie „samozatrudnienie” (i zarazem wzmocnienie więzów wzajemności) do pewnego stopnia następowało na wsi właśnie w trudnych ekonomicznie momentach, w czasie kryzysu, głodu itd. Stąd też fenomen „ukrytego bezrobocia wiejskiego”. Są to sfery, w których zawodzą zatem definicje i statystyki bezrobocia oraz ilościowe miary ubóstwa, ale też i inne wskaźniki ekonomiczne. To raczej nie tyle bezrobotni, ile nieformalni, źle zarabiający pracownicy (zjawisko *working poor*). Na obszarach wiejskich istnieje cała gra wzajemnych pomocy, remontów, doglądania gospodarstwa, wzmacniania jego samowystarczalności, różne sposoby ograniczenia kosztów jego utrzymania, zdobycie opału, zbierania ziół i grzybów, na których „można dobrze zarobić”, wiedzy o zasiłkach (np. posiadaniu takiej ilości ziemi, aby zasiłek mógł być pobierany); to też np. przeróbki ogrzewania w wiejskich blokach na własne, oszczędne. To oczywiście także sfera wewnętrznych konfliktów i urazów.

Towarzyszy temu także nieformalny, niemierzalny sposób gospodarowania w ubogich gospodarstwach, uruchamianie wszystkich wewnętrznych, samowystarczalnych strategii gospodarowania. Samowystarczalność gospodarstw i zaniżenie kosztów życia staje się wtedy umiejętnością, „sztuką” dającą poczucie niezależności i zaradności (to zarazem strategia wycofania, jak i społecznej innowacji). Są to wszystko umiejętności i tematy, które są opowiadane, wymieniane, które się roztrząsa i które stanowią centrum społecznego zainteresowania, dają w pewien sposób też poczucie swej zaradności. Co więcej, tym aktywnościom towarzyszą nowe sposoby bycia społecznego, rodzaj zachowań społecznych i kulturowych, tworzą się nowe ośrodki zainteresowań.

Na przykład w Wałbrzychu, u byłych górników „wiedzę biedaszybniczą”, zmytyzowaną wiedzę przekazów ustnych tworzą opowieści, mitologie, żarty, tajemna wiedza zawodowa kopaczy itd. Powstaje coś w rodzaju „ukrytego zapisu” (*hidden transcript*)<sup>6</sup>, „drugiego życia społecznego”, pewnej zaradności zorientowanej wbrew warunkom zewnętrznym, wbrew dominującej strukturze, słowem, wbrew

<sup>6</sup> James Scott, *Domination and the Arts Of Social Resistance. Hidden Transcripts*, New Heaven and London 1990.

państwu. „Państwo”, trzeba dodać, jest tu często wyobrażane jako bezwładna, nieprzewidywalna organizacja, a owa „ukryta ekonomia” oraz samowystarczalność gospodarstw jest rodzajem „sztuki oporu” wzmacniającej więzi i w pewien sposób kulturotwórczej (żarty, sekretna wiedza, poczucie sprytu i zaradności, zasiłkobranie, ukrywanie dóbr luksusowych). Wiąże się to – w kontekście społeczno-historycznym – być może z postfeudalną chłopską tradycją społeczną i jednocześnie, bardziej wprost, z tradycją peerelowskiej, nieformalnej podwójnej ekonomii dającej podobną namiastkę poczucia niezależności i zaradności („tutaj nic nie można, tylko wszystko jest możliwe”, jak mówiono na Podhalu w latach osiemdziesiątych<sup>7</sup>).

Obecnie zatem, w powszechnym dyskursie i w założeniach pomocy dla obszarów zmarginalizowanych społecznie, w tym w dyskursie EFS, właśnie ta cała sfera życia społecznego pozostaje niemal zupełnie niewidoczna. Wynika to chociażby z owego natychmiast pojawiającego się odniesienia do bieżącego, „właściwego” rozwoju społecznego mainstreamu, budowania przedsiębiorczości, społeczeństwa „opartego na wiedzy”, zachowań obywatelskich itd. Jeszcze innym powodem jest to, że stosowane narzędzia – wskaźniki ilościowe i ekonomiczne – nie ujawniają istnienia tej sfery i jej kulturowo-społecznego olbrzymiego znaczenia, omijają ją, donosząc jedynie o zasięgu szarej strefy zatrudnienia, bezrobociu ukrytym itd. W każdym razie takie terminy i zarazem – działania społeczne – ową wewnętrzną, pełną napięć sferę życia społecznego traktują właśnie jako rzeczywistość społeczną pozbawioną wzoru (*unpatterned social existence*<sup>8</sup>), pomijają społeczne ekspresje lęków i sposoby nieformalnej zaradności, „kultury przetrwania” jako autentycznego i pełnoprawnego sposobu kulturowej egzystencji. Badania, język opisu i idąca za nim pewna polityka działań przeciwdziałających wykluczeniu w projektach do pewnego stopnia nie obejmują w ogóle tego wymiaru.

Popatrzmy: celem – piszą autorzy witryny Europejskiego Funduszu Społecznego – „promocji aktywnej polityki społecznej poprzez wsparcie grup szczególniego ryzyka” jest ograniczenie zjawiska marginalizacji społecznej i przygotowanie osób narażonych na wykluczenie społeczne do wejścia na rynek pracy, utrzymania zatrudnienia lub powrotu do czynnego życia zawodowego, m.in. poprzez realizację różnorodnych szkoleń, warsztatów, diagnozujących potencjał zawodowy, podnoszących kwalifikacje, zwiększające samodzielność osób z grup podwyższonego ryzyka; wspieranie Centrów Integracji Społecznej; promocję wolontariatu w zakresie integracji z rynkiem pracy osób zagrożonych wykluczeniem społecznym.

<sup>7</sup> Frances Pine, *The Cow and Pigs are His, the Eggs are Mine*. *Women's Domestic Economy and Entrepreneurial Activity in Rural Poland*, [w:] *Socialism. Ideals, Ideologies, and Local Practice*, New Heaven and London 1993, s. 227.

<sup>8</sup> Charles Valentine, *Culture and Poverty. Critique and Counter-Proposals*, Chicago 1968, s. 116-117.

Wszędzie tu możemy zauważyć pewne przemilczenie, już w założeniach, tej ukrytej, nieformalnej sfery. Przedstawiciele środowisk wykluczonych społecznie to, według tych sformułowań, osoby bez potencjału zawodowego, bez kwalifikacji, osoby niesamodzielne, osoby pozbawione integracji społecznej. Są to jednak, jak wynika z badań antropologicznych obszarów wiejskich i zdeindustrializowanych, w dużej części osoby, które nie są bierne w sensie kulturowym.

Tu właśnie chodzi o coś jeszcze więcej, coś, czego z pozoru nie widać. Po pierwsze to, co jest wzięte za świadectwo rezygnacji czy oportunistu, jest często ważnym aktem, w którym osoby te komunikują swoją historię, np. społeczną degradację, tworzą społeczne komunikaty. Po drugie wykonują one szereg nieformalnych zawodów, działań niezwykle dla nich samych ważnych, choć z drugiej strony nieraz bolesnych czy zawstydzających (tak jest w przypadku np. zbieractwa, złomiarstwa czy biedaszybnictwa). Nie chodzi tu jednak o sam komunikacyjny czy ekonomiczny wymiar tych praktyk, chodzi tu o pewną koncepcję człowieka, do którego działania zaangażowane miałyby zostać skierowane. Nie jest on, by użyć bardziej antropologicznego sformułowania, jakimś „próżnującym podmiotem”, nie jest to osoba „pozbawiona kultury”, „pozbawiona życia społecznego”, „pozbawiona wiedzy” itd. Chcielibyśmy tym społecznościom przyznać prawo do posiadania ich trudnej historii i całego kulturowego asortymentu doświadczenia i prób sprostania rzeczywistości – poprzez wewnętrzne, ukryte aktywności.

## BADANIA

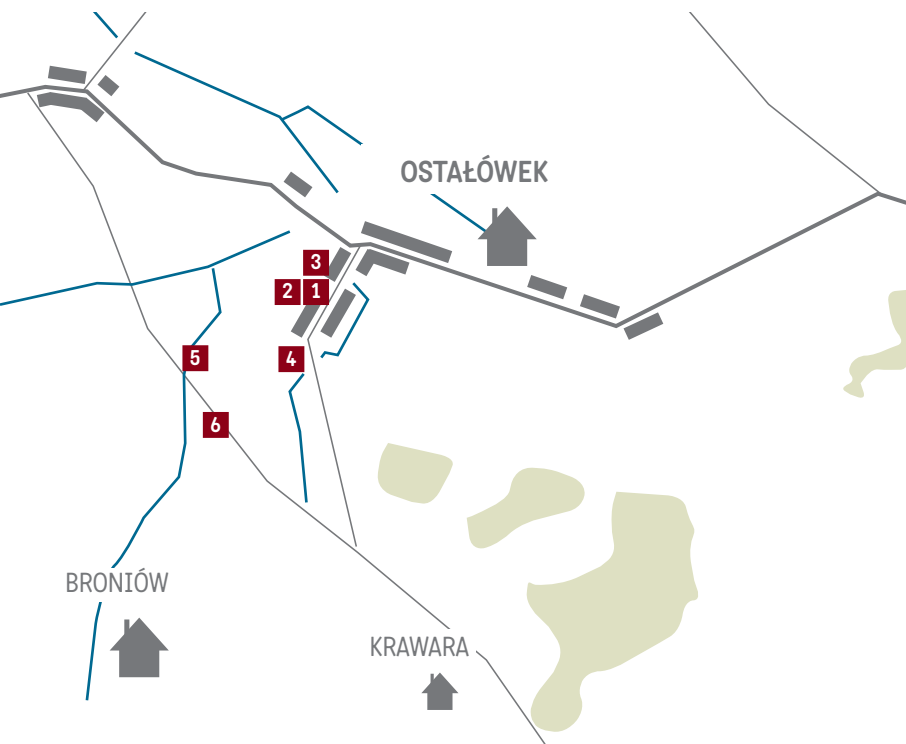
Za miejsce wykluczeń społecznych, marginalizacji, izolacji społecznej i kulturowej często uznawane są obszary wiejskie, a szczególnie dotyczy to wsi pozbawionych dostępu do lokalnych rynków pracy, wsi bezrobotnych, zubożałych. W jednej z takich wsi, w regionie o olbrzymim strukturalnym bezrobociu, sięgającym w latach 2002-2005 ponad trzydzieści procent, prowadziliśmy nasze antropologiczne badania. Jest to mała, rolnicza wioska Ostałówek pod Szydłowcem. Większość gospodarzy obrabia tam niewielkie pola, często za pomocą zwierząt, w niewielkim stopniu korzystając z nowoczesnych nawozów i środków ochrony. Wielu z nich w przeszłości straciło pracę w okolicznych zakładach, likwidowanych w latach dziewięćdziesiątych. Spotkania z ludźmi i obserwacje tam prowadzone dotyczyły zatem środowiska, można by rzec, pozostającego na marginesie przemian, pozbawionego ponadlokalnych kontaktów społecznych, izolowanego gospodarczo i kulturowo.

Poprzez nasze badania staraliśmy się jednak pokazać, że w żaden sposób nie można traktować go jako „pustego” czy „biernego” kulturowo. Dzięki takim badaniom być może też mógłby powstać cały program „aktywizacji” czy mówiąc już bardziej wprost – program animacji kultury – który opierałby się na badaniach et-



## MAPA OSTAŁÓWKA: RELACJE

W mityczną przestrzeń Ostałówka wprowadził nas Czesiek. Była to pierwsza poznana przez nas osoba we wsi. Czesiek, zdziwiony przybyciem kogoś nowego, kto beztropko spaceruje sobie po dawnym „cmentarzu cholernym”, podbiegł do nas i – jako, że trzeba było jakoś rozpocząć rozmowę – nieśmiało zaproponował, że może dać nam trochę marchewki. To była pierwsza z wielu rozmów, które pozwoliły nam się przyrzeć światu, w jakim żyje Czesiek. Stary kawaler po czterdziestce mieszka w domu z ojcem i braćmi. Rodzinne gospodarstwo jest czyste i zadbane



**1** DOM CZEŚKA  
**2** DWÓR

**3** WIELKIE JEZIORO  
**4** KOŚCIÓŁEK

**5** CMENARZ CHOLERNY  
**6** BAGNA

– to zasługa Czeška. Chociaż jest bardzo pracowity i chętny do pomocy, mieszkańcy Ostałówka nie traktują go poważnie.

Podczas którejś z wizyt w jego domu Czesiek opowiedział nam o ważnych miejscach w Ostałówku. To był jeden z tych momentów, w którym antropolog musi zamilknąć po to, by do głosu doszedł rozmówca z całym bogactwem swojego spojrzenia na świat. Pograżyliśmy się więc w słuchaniu.

Mityczny świat Ostałówka rozpościera się za stodołą Czeška. Tam, na polu, znajdują się fundamenty i piwnice stanowiące pozostałości po dworze dziedzica. O dziedzicu wiadomo niewiele. Mówi się, że był tak mądry, że nie musiał jeździć na kazania do kościoła, albo że karczował las i od kiedy go nie ma, las zarasta wieś. Jednak poza ruinami śladów dziedzica jest niewiele: „Tak słyszałem, bo tak babcia mówiła mi, że sprzedał te ziemie i wyjechał i później inflacja była pieniędzy. I stracił wszyściutko”, „E tam, ileż to dziedzic wyjechał lat... Dwieście? Jak po nim nie zostało nic dziedzictwa...”

Miejsce prawdziwie nasycone fabułami znajduje się zatem obok „dawnego dworu”. Według mieszkańców wsi, mały staw, w którym poi się krowy, jest pozostałością po „wielkim jeziorze”. Wiąże się z tym historia – pewnego razu dzwon z pobliskiego kościoła wpadł do jeziora i kiedy kąpały się w nim dziewczyny, jednej z nich dzwon wplątał się we włosy. „I gdyby ona” – mówiono – „jake święte imię wypowiedziała, to by dzwon uratowała, a że ona przeklęta «ki czort mi się we włosy wplątał», dzwon się odczepił i spadł na samo dno”. Od tej pory nikt go już nie widział. Dzwon pochodził z małego kościółka stojącego kiedyś na skraju wsi. Nie wiadomo jednak też, co się stało z kościołem. Mieszkańcy twierdzą, że po prostu „rozpadł się”, że zapadł się pod ziemię albo – że go „zmyło”. Kronika parafialna pobliskiej wsi mówi, że stał tam drewniany kościółek, który w XIX wieku rzeczywiście po prostu rozsypał się ze starości.

Obok dawnego kościoła znajduje się kolejne miejsce będące bohaterem opowiadanych przez mieszkańców historii. Jest to stary cmentarz, gdzie grzebano zmarłych na cholera, zwany przez miejscowych „cmentorkiem”. Jak twierdzą nasi rozmówcy, na cmentorek nie należy chodzić nocą, ponieważ tam „prowadzi”. O prowadzeniu mówi się we wsi dużo i otwarcie. To zjawisko zdaje się nie być niczym szczególnym i tajemniczym, a ostrzeżenie przed chodzeniem po cmentorku nocą jest rodzajem podręcznej topografii, z którą życzliwie zapoznaje się nowo przybyłych. Czeška wyprowadził z cmentorka pies. Ktoś włożył rękę do strumyka i dzięki temu wiedział, w którym kierunku podążać, by dojść do wsi. Najlepiej jednak, jak nam mówiono, położyć się i przeczekać do rana – dalsza wędrówka nie ma sensu, gdyż człowiek krąży w koło, zupełnie tracąc orientację.

Prowadzi – ten czasownik pojawia się zawsze bez podmiotu. Nie mówi się, że to diabeł albo złe. Jest to raczej jakaś siła bezosobowa, która swym działaniem obejmuje każdego. Jerzy Stawomir Wasilewski porównywał błądzenie do podróży po tamtym świecie („Chłopskie błądzenie (...) ma w sobie coś z błąkania się w za-

światach.”<sup>10</sup>). Cmentorek znajduje się na skraju wsi; grzebano tam ludzi, którzy zmarli na nagłą chorobę, stanowili zatem zagrożenie dla innych mieszkańców wsi. Jeden z naszych rozmówców stwierdził, że chowano tam ludzi niebierzmownych, a więc tych, którzy – jak pisał niegdyś Ludwik Stomma – „wyszli w sensie biologicznym i nie wyszli w sensie obrzędowo–magicznym ze stanu poprzedniego (...) – którzy usytuowali się poza jakimkolwiek określonym stanem.”<sup>11</sup>

Taką przestrzenią groźną dla człowieka, nad którą nie ma on panowania, jest również bagno. Na bagnie też może poprowadzić i – co gorsza – można w nim zatonać. Mieszkańcy Ostałówka twierdzili, że niejedna osoba tak skończyła i ostrzegali nas, żebyśmy nie chodziły tam nocą, „bo szkoda by było, żeby was tak bagno wchłonęło”. Podobnie jak cmentorek, bagno zaczyna być niebezpieczne wraz z zapadnięciem zmroku.

Jeżeli coś łączy wszystkie opowieści Ostałówka, to chyba powracający motyw rozpadu, zanikania. Jeziora, w którym utonął dzwon, już nie ma, i każdy opowiadający to podkreśla. Drewniany kościółek rozpadł się, zmyło go, rozsypał się: „Nie wiem, co tu zrobione było, jak to, co tu zrobione, że później, czy to spalone, ten kościółek, czy rozebrane to było, ino ta kapliczka jedna została”. Na cmentorku nie ma już krzyży, które ponoć można było zobaczyć jeszcze kilka lat temu. Z dworu dziedzica pozostały tylko ruiny: „dwory poobalane”, „dziedzice poumierły, a dwory przepadły”. Niektórzy opowiadają historię o mieście, które się zapadło bądź zostało zalane: „za karę zapadło się normalnie”. „Ale to też, to już porozwalane wszystko, bo jak tu nie ma nikogo już, takie, co były, to umarły, to już nie żyją, to kto miał się tym zająć, tam były kiedyś takie tam.” „O, sady to były. Ale teraz to wszystko stare, spróchniały te drzewina.” „To jak już teraz poumierły, to znowu stoi puste”. „Tam było, ale już się psuło”.

Ostałówek leży wśród pól i łąk. Las rozpościera się daleko na horyzoncie. Przestrzeń wydaje się niczym nieograniczona. Krajobraz jest łagodny i nieco monotony. Kiedy tam byliśmy, pogoda była piękna – późny październik, niebo wysokie i bezchmurne.

IZA MEYZA, WERONIKA PARFIANOWICZ

<sup>10</sup> J.S Wasilewski, *Po śmierci wędrować...*, cyt. za: Ludwik Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 132.

<sup>11</sup> Stomma, *op.cit.*, s. 161.

## WSPÓLNOTA WIEJSKA – PRZEMIANY

Okres lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powracał we wspomnieniach praktycznie wszystkich mieszkańców wsi Ostałówek, z którymi udało mi się porozmawiać. Na pierwszy plan wybijały się tam przede wszystkim „czyny społeczne”, które chciałbym pokrótce tutaj przybliżyć.

Pierwszym wspólnym przedsięwzięciem była budowa remizy strażackiej. Wydaje się, że to właśnie ona ukształtowała na długie lata idealny obraz „czyny społecznego”, powielany następnie przy budowie szkoły, ośrodka zdrowia, sklepu, poczty i kościoła. Według relacji mieszkańców były to ich spontaniczne zrywy, wspierane następnie finansowo przez władze. („No i dopiero później to państwo to trochę pomogło, gmina, tam powiat...dołożyli.”) Budowa związana była z dużymi kosztami, ponoszonymi nie tylko przez samych strażaków, ale przez całą wieś. Ciekawa jest forma zbiórek na inwestycję – były to biletowane zabawy organizowane przez strażaków w prywatnych domach. Pozwoliło to na zorganizowanie całej wsi wokół jednego celu; na integrację, która prowadziła do kolejnych „czynów”.

Inicjatywa w przypadku wszystkich inwestycji wydaje się rzeczywiście oddolna i wiąże się z tradycyjnym spojrzeniem na wieś jako dobro wspólne, za które odpowiedzialna jest cała wspólnota. Stworzone w ten sposób obiekty zapewniały samowystarczalność wsi i ograniczały konieczność współpracy z sąsiednimi wioskami – tak było w przypadku szkoły podstawowej. W Ostałowie, wsi graniczącej z Ostałówkiem, istniała już szkoła, która mogła służyć również dzieciom z Ostałówka; mieszkańcy podjęli jednak decyzję o budowie własnej szkoły, do której chodziły wyłącznie dzieci z tej wsi. Utworzone w ten sposób obiekty traktowane są jako wspólna własność wszystkich mieszkańców, za którą, dzięki własnemu wkładowi, każdy z nich jest w równym stopniu odpowiedzialny. W wypowiedziach podkreślana jest solidarność. Mówi się „wszyscy budowaliśmy”; pomoc była zarówno finansowa (nie zapominajmy przy tym, że nie bezinteresowna, ale była zapłatą za zabawę; jedyną budową, która opierała się na zbiórce po domach bez otrzymywania czegokolwiek w zamian, była budowa kaplicy), rzeczowa oraz w formie pracy przy budowie („Nawozić piachu na ten, na ten fundament – to cała wieś wyjechała, w jeden dzień bodaj ze 100 wozów piachu już leży na placu. Kamieni – skąd mógł [śmiech] to woził wszystko! No, materiał na tego, tu trochę tych pustaków, tam cegły, tego. Do Sołtykowa po cegłę wozami pojechalim! To od razu pojechało... Wtedy [?] to każdy miał konia na wsi przedtem, 80 wozów pojechało do, do Sołtykowa, to [...] ponad 40 km albo i więcej. Końmi, tego, cegły nazwozili i wszystkiego”).

Zastanawiająca jest rola państwa we wsparciu „czynów” – było ono niewydolne i nie mogło zapewnić istnienia podstawowych instytucji. Odpowiedzialność

za ich powstanie została więc przerzucona na mieszkańców, którzy, dzięki tradycyjnym formom wiejskiej współpracy, doskonale odnaleźli się w nowej sytuacji. „Czyny społeczne”, kontestowane w miastach jako narzucone przez władze, stały się naturalne w społeczności wiejskiej, współodpowiedzialnej za rozwój wsi. Wspominałem wcześniej, że inicjatywy były oddolne – ale przecież inspirowane przez władze i środki masowego przekazu donoszące o sukcesach w odbudowie kraju. Poczucie mieszkańców wsi, że robią to sami dla siebie, integrowało ich wokół inwestycji, a późniejszy wkład państwa jest opisywany jako nagroda za inicjatywę. Instytucje władzy doskonale wpisały się w społeczność tradycyjną, były traktowane jak „wyrastające z ludu” – tak było w przypadku budowy ośrodka dla Rady Gromadzkiej. („Albo ten ośrodek tutaj, o, to była Rada Gromadzka przecież tu w Ostałówku. No też trzeba było przecież włożyć czyn bo, no bo pójdzie ta Rada Gromadzka, a bo, a my należy.. do Oruńska należeli, ile to kilometrów o stąd do Oruńska to jest ponad 15 km. No to każdy chciał żeby już było coś we wsi. I też czynem to, fundamenty, piachu nawozić na to, wszystko, tego. No, później jak już stoi, tego, postawili tę, tę Radę do nas i była, parę lat.”)

W latach dziewięćdziesiątych wyczerpały się dawne formy współpracy. Powszechnie jest narzekanie, że w dzisiejszych czasach „czyny społeczne” byłyby niemożliwe do zrealizowania. Narzeka się przy tym na kres solidarności wiejskiej, co wydaje mi się jednak nieuzasadnione. Jest, jak sądzę, przynajmniej kilka powodów niepodejmowania nowych inwestycji (pomijam tutaj kwestie finansowe, ponieważ „czyny społeczne” opierały się przede wszystkim na pracy fizycznej mieszkańców). Jednym z nich może być nasycenie infrastruktury społeczno-kulturalnej wsi; nie brakuje już obiektów, które byłyby niezbędne dla jej funkcjonowania. Mieszkańcy obserwują również, że stworzone przez nich budynki przestają spełniać swoje funkcje: w latach dziewięćdziesiątych zamknięta została poczta, najprawdopodobniej zamknięty zostanie sklep, od lat pojawiały się również kłopoty ze szkołą, która zostanie definitywnie zamknięta od nowego roku szkolnego. Zrozumiałe jest więc zniechęcenie mieszkańców Ostałówka spowodowane brakiem gwarancji trwania owoców ich wysiłku.

Nie jest to tylko cecha charakterystyczna Ostałówka, wiąże się raczej z przemianami całej wsi polskiej w ostatnich latach. Możemy, jak sądzę, mówić tu o zmianie charakteru więzi z instrumentalno-ekonomicznych na czysto towarzyskie. Mieszkańcy nie są już w takim stopniu uzależnieni od siebie, jak jeszcze kilkadziesiąt lat temu. Wówczas wieś funkcjonowała jako autarkiczna wspólnota; teraz coraz bardziej samowystarczalne stają się poszczególne zagrody. Postępująca mechanizacja rolnictwa spowodowała, że ograniczeniu uległa liczba osób niezbędnych do pracy w polu. Czynności, do których potrzebnych było wiele osób, teraz z powodzeniem wykonuje się w ramach jednej rodziny. Odejście od wspólnej pracy powoduje zmniejszenie czasu, jaki mieszkańcy spędzają ze sobą na co dzień.

Możemy tu mówić jednak wyłącznie o rozluźnieniu więzi łączących sąsiadów, a nie o ich zaniku. Ograniczona została rola pomocy sąsiedzkiej, opartej na wzajemnej wymianie usług – myślę, że jest to spowodowane obawą przed byciem wykorzystanym, stąd też dąży się do wymiany pieniężnej i różnych form zapłaty za pracę, co pozwala na wymierne określenie wkładu pracy i natychmiastowe uzyskanie ekwiwalentu (tak jest np. w przypadku pożyczania sobie maszyn rolniczych, co zresztą robi się niechętnie, głównie ze względu na potencjalne koszty naprawy). Odnosi się to do codziennych spraw, jednak w sytuacjach kryzysowych odżywa wspólnota, którą w swoich narzekaniach mieszkańcy uznawali za bezpowrotnie straconą. We wsi nikt nie może zostać pozostawiony samemu sobie, ponieważ stanowiłoby to ujmę na honorze całej wsi. Stąd też brak osób wykluczonych z racji wieku lub stanu zdrowia; takim osobom cała wieś stara się pomagać. Nawet starzy kawalerowie, pijący, żyjący samotnie, dzięki innym mieszkańcom mają środki na utrzymanie; pomagają innym gospodarzom w polu, za co dostają skromną zapłatę, zwykle w formie rzeczowej. W części są też utrzymywani przez właścicieli sklepu, którzy czasami dają im za darmo jakieś towary (często są to tak niezbędne do życia rzeczy jak... papierosy). Obowiązek wsparcia dotyczy więc nie tylko osób niezdatnych do samodzielnego utrzymania z powodów od nich niezależnych, ale wszystkich, którzy znajdują się w trudnej sytuacji. Co ciekawe, moi rozmówcy, narzekający na upadek więzi sąsiedzkich, nie wspominają o tym; wydaje się, że jest to dla nich oczywiste i traktują jako swój obowiązek, o którym nawet nie warto wspominać.

Usamodzielnienie się gospodarstw spowodowało również ograniczenie liczby osób, z którymi utrzymuje się bliskie kontakty. Teraz jest to podyktowane częściej względami towarzysko-rodzinnymi, mniejsze znaczenie ma perspektywa wspólnej pracy i potrzeby skorzystania w niedalekiej przyszłości z pomocy, co rodziło konieczność utrzymywania dobrych stosunków z większością mieszkańców. W rozmowach z nimi widać, że tęsknią do dawnych czasów i dużej częstotliwości spotkań w grupie sąsiadów.

Rozluźnienie więzi spowodowało również zmianę formy, w jakiej spędza się czas wolny. Kiedyś – najczęściej w grupie, teraz częściej spędza się go w domu, w którym istotną rolę zaczęła odgrywać telewizor. Jest to rozrywka, która niekiedy zastąpiła wspólne spotkania; można się jedynie zastanawiać, czy oglądanie telewizji stanowi skutek zmiany więzi, czy też spotkania były formą rozrywki, którą powoli wypiera telewizja.

Należy tu jeszcze wspomnieć nieocenione dla życia społecznego instytucje, czyli sklep i remizę. To pod sklepem skupia się życie Ostałówka, to jest miejsce przypadkowych spotkań, jak i codziennego, wielogodzinnego siedzenia przy winie. To właśnie wino można uznać za spoiwo łączące mieszkańców wsi; nie chcę, żeby ktoś odniósł wrażenie, że chodzi mi o wspólnotę pijaków – jest to wspólnota mieszkańców, którzy przy winie wspominają, dyskutują, kłócą się. Jest to akcep-

towane przez całą wieś. („Najgorzej nie lubią próżniaków, może być pijakiem, ale próżniaków nie lubią. Trudno powiedzieć, żeby pijak był pracowity. Może kiedyś był pracowity, nie był leń. Ale najgorzej być leniem, to jest obraza ludzka być leniem.”) Spotkania pod sklepem zastąpiły spotkania przy wspólnej pracy i umożliwiają podtrzymanie wspólnoty. Również wokół ochotniczej straży, wiejskiego klubu kawalerów, utworzyła się grupa, o której opowiadał wciąż jeden z poznanych tam mężczyzn: „(...) bycie z nimi, w większej grupie. Jak oni rozmawiają o straży. Pytają się, a czemu do straży się należy. Tak się głowią. [...] No, nie tylko, żeby nieść pomoc, ale żeby się zintegrować. Jak przyjdzie nas kilku, to już jest siła jakaś. I jeden drugiemu może w każdej chwili pomóc. To jest chyba najważniejsze. Nie tam zapłacą 2 złote za godzinę, jak się jedzie do pożaru. Biedna gmina jest. To niewielki zarobek jest i tak przepiją te 2 złote. Ale to jest to, że są razem, że jest siła. Jeden za drugim jest. Właśnie to jest to, ta integracja grupowa. To jest to najważniejsze. Jednak siedzi to w podświadomości.”

*TOMASZ PISARZEWSKI*

## OCHOTNICZA STRAŻ POŻARNA – KLUB KULTURY

„Gaszenie paleniska, niepatrzenie w okno, aby nie ujrzeć błyskawic, zastanianie lustra, w którym się wszystko odbija i zatrzymuje (...) [a do tego] praktyki, propagowane przez Kościół: gromnica, agnusek, dzwonek loretański, sól i obraz świętej Agaty, tudzież zdrowaśki oraz litanie”<sup>12</sup> – czytamy u Jacka Olędzkiego. To wykaz czynności, które w obliczu niebezpieczeństwa klęski ognia, podejmowali niegdyś przedstawiciele „rodzimej kultury chłopskiej”. Ogień występował w tej kulturze zasadniczo w dwóch postaciach. Jedną z nich był „święty ogień” (ognisko domowe, piec, czy wreszcie – sam Chrystus, uobecniany przez mistyczny ogień-światło). Drugą – wspomniana „klęska ognia”: żywioł całkowitego zniszczenia (ogień który „trawi”), bądź przyczyna nagłej, niespodziewanej śmierci. Śmierci z bożego wyroku, spadającej jak grom z jasnego nieba.<sup>13</sup>

„Od głodu, ognia i wojny zachowaj nas, Panie” – modlono się, by ustrzec własny dom i całą wieś od pożaru. Oprócz „cudownych apotropcjonów” strzeżeniem od „klęski ognia” zajmowała się – i zajmuje nadal – także bardzo ważna instytucja: opatrzona wstawiennictwem świętego Floriana Ochotnicza Straż Pożarna.

Lecz, co bardzo ciekawe, w opowieściach o Ochotniczej Straży Pożarnej, które usłyszeliśmy w Ostałówku, wątki „bolesnych” – jak napisał Jacek Olędzki – „dramatów nagłego porażenia gromem, śmierci od pioruna, pójścia z dymem wsi”<sup>14</sup>, właściwie się nie pojawiały. Chociaż o samej Ochotniczej Straży Pożarnej mówiono jak o instytucji niezmiernie ważnej: „Straż to, jak to mówię, jest taka podstawa” – przekonywał nas pan Józef Tkaczyk, strażak w stanie spoczynku, pamiętający początki ostałówkowej OSP. Zwróciłam uwagę na to, że słowo „podstawa” wymawia on właściwie tak samo jak „postawa”, tak, że znaczeniu pierwszego słowa niejako towarzyszy też znaczenie drugiego – oba stają się przez to jakby nierozdzielne...

Już co do samej częstotliwości występowania pożarów zdania mieszkańców Ostałówka były podzielone. „We wrześnie były pożary, bo tu sucho, łąki wypalają, jak jest większy pożar, to zwołują straż pożarną z innych wsi” – mówili nam. „I dużo tu jest pożarów?” – pytaliśmy – „No, jak ludzie tam podpalą...jakie krzaki, las.”

<sup>12</sup> Jacek Olędzki, *Ludzie wygasłego wejrzenia. Szkice poświęcone wybranym kulturom pierwotnym dawnego i współczesnego świata*, Wyd. Akademickie DIALOG, Warszawa 1999, s. 187.

<sup>13</sup> Danuta Benedyktowicz, Zbigniew Benedyktowicz, *Dom w tradycji ludowej*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

<sup>14</sup> Olędzki, *op. cit.*, s. 184.

Wątek „kłęski ognia” paradoksalnie w bardzo niewielkim stopniu pojawiał się nawet przy okazji rozmów o samych strażakach-ochotnikach: „Straż to jest dla nich drugie życie!”, „Mają samochód, to się z nimi liczą!” mówiono nam. „Pięćdziesięciu kawalerów jest we wsi!”. „Dlaczego oni chcą być strażakami?” – pytaliśmy. – „To nie za te grosze, co im płacą – mieli 4 złote za godzinę, ale za dużo tych pożarów było i teraz mają 2 złote – to raczej chcą coś zrobić dla innych” – odpowiadano, dodając jednocześnie: „...bo nie mają co robić...”.

Właściwie tylko wspomniany pan Józef podkreślał: „Jak te lata są...to tutaj jednak te suche lata, to zawsze się tutaj te lasy palą (...) Żeby nie ta straż, to by się tu to wszystko spaliło!”. Wspomniany przez Dorotę, przesympatyczny strażak Czesiek opowiadał o pożarach już zupełnie inaczej: „Jak jest pożar to jadą, najpierw tną gałęzie, sprawdzają, czy samochód przejedzie, jak przejedzie, to dopiero gaszą.”

Opowieść o założeniu w Ostałówku OSP usłyszeliśmy od pana Tkaczyka jako swoistą opowieść o „znaczących rzeczach”. W tej narracji niezwykle istotny był wątek braku czegoś – i jego wypełnienia: „No to później te strażnice postawić...Kupiliśmy...no to za swoje pieniądze co tam to zbierali, kupiliśmy ten plac co tam ta stoi ta strażnica.(...) No i chłop później po czasie...ja mówię: teraz ta strażnica była, teraz samochód, o samochód się starali. No i taki przyznano, takiego żuka. Do tej straży.(...) No to później żeby był sztandar dla tej straży, bo nie było sztandaru...No to składali my się po pięćdziesiąt złotych z tej straży (...) no żeśmy kupili ten sztandar. (...) No ale ten żuk nie zdał egzaminu z tego...bo tu wszystkie te straże miały bojowe wozy...” W tej pięknej opowieści, budowanej poprzez „znaczące rzeczy”, wizualne atrybuty straży, podkreślano także wysiłek, który trzeba było włożyć w wyposażenie OSP w każdy ze „nieodłącznych elementów”. Ten wysiłek był wysiłkiem podjęcia dobrowolnej aktywności – nienadzorowanej i nieopłacanej przez nikogo z zewnątrz.

Traf chciał, że akurat podczas tej właśnie rozmowy z panem Józefem, przez Ostałówek, ni stąd ni zowąd, przejechał wóz strażacki na sygnale. Nie namyślając się długo, wsiedliśmy do samochodu pojechaliśmy za nim. Kiedy dotarliśmy w miejsce pożaru, było tam już kilka wozów z pobliskich wsi. Wywarły na mnie niesamowite wrażenie – duże, czyste, zaparkowane nieopodal terenu objętego pożarem, ale – w bezpiecznej od niego odległości. Paliły się łąki, pamiętam widok okrywającego wszystko, siwego dymu. Na tle szarości, czerwone „wozy bojowe” prezentowały się jeszcze bardziej majestatycznie.

Myśleliśmy, że przeszkadzamy w akcji, ale szybko okazało się, że nasza obecność nie jest niepożądana, a co więcej – że jest traktowana z życzliwością. Moi koledzy-badacze zaskarбили sobie przychylność strażaków tym, że robili im zdjęcia. My tymczasem gawędziłyśmy ze strażakami, którzy spacerowali po objętym pożarem terenie. Spacerowali w przerwach między wykonywaniem swych strażackich obowiązków, do których należało głównie obsługiwanie węża („Tu my już

zlali, tu już jest spoko”, usłyszałyśmy komunikat nadany krótkofalówką do Andrzeja ze straży państwowej, koordynatora akcji, który chwilę po otrzymaniu tej wiadomości, spytał, czy nie poszłybyśmy na dyskotekę). Naszą uwagę przykuli nastoletni strażacy z Jankowic, ubrani w piękne, idealnie skompletowane, nowiutkie mundury. Na głowach mieli ciężkie, strażackie hełmy – jak nam się zdawało, bez wyraźnej ku temu konieczności. „Skąd macie te stroje? Wygraliście w zawodach?” – spytałyśmy, poinformowane uprzednio o tym, jak ważną rolę w życiu OSP pełnią konkursy. „My mamy stroje, bo akurat wypraliśmy” – odpowiedzieli nam młodzi z jankowickiej straży. Ta odpowiedź zrobiła na mnie wrażenie po prostu jako zgrabny żart językowy, nie myślałam jeszcze wtedy, że niesie za sobą znacznie więcej treści. Jej nadwyżka pojawiła się już po akcji, kiedy strażacy ze wszystkich grup skupili się wokół swych niezabrudzonych, bojowych wozów (młodzi usytuowali się nawet na dachach) i rozpoczęli wymianę dowcipnych komentarzy. Ktoś ze straży w Ostałówku zażartował ze strażaka z drugiego wozu, na co tamten odpowiedział mu żartem przez megafon. Ten żart z kolei spotkał się z szybką repliką innego strażaka: „A ta pani mówi, że ty próżniak jesteś!”, powodującą wybuch gromkiego śmiechu. Strażak z Ostałówka tymczasem, zapukał w maskę pięknego, niezabrudzonego samochodu i powiedział: „My las uratowaliśmy – Ostaówek las uratował!”.

W trakcie całej tej akcji nie było widać... ognia, ogień od samego początku zaledwie się tlił. Było natomiast widać wyprane stroje i umyte samochody, żartujących mężczyzn w średnim wieku, nastoletnich strażaków, których kompetencji nikt nie podważał, potwierdzając – „doświadczeni, doświadczeni – kurs mają” i małych chłopców, którzy „sami przybiegli”, bo „starszy brat jest strażakiem” i pokazał jak się trzyma wąż strażacki, a po akcji potargał młodszego za włosy.

Ochotnicza Straż Pożarna zaczęła być przez nas postrzegana jako specyficzny klub kultury wyposażony w liczne „rzeczy znaczące”, „wizualne atrybuty”, „symboliczne nadreprezentacje”: mundury, medale, insygnia. Klub, w którym pije się toast „Zdrowie nasze, kawalerskie!” i pyta: „Dobrze mi w tej bródce, Weris?” [od mojego imienia – Weronika]. do którego przyjmuje się wszystkich, którzy chcą należeć. Jak powiedział mi Komendant: „Jak ktoś chce przystać do straży, to podchodzi do mnie, czy tam do kogoś i mówi. My tu mamy takiego inwalidę, on też mi mówił, że by chciał należeć, ale ja nie mogłem go przyjąć. Nie mogłem, bo to są zasady...”. „Ale co? Przychodzi do Was?” – pytałam. – „Przychodzi, przychodzi, tu nam pomaga...”. W tym klubie utworzono także sekcję dla kobiet, które „pierwsze miejsce na zawodach zajęły!”. „A żeby to tak dobrze funkcjonowało, to ilu powinno być strażaków?” – pytałyśmy Prezesa OSP. – „Jak najwięcej!” – odpowiedział. – „Można i cała wieś!”, dodał jego brat. „Ale co – stu jakby było, to by się dało ogarnąć?” – nie dowierzałyśmy. – „Może być i trzysta!”. Obok nadreprezentacji pojawia się też wielość, wielość nieprzysłacająca i niezagrażająca, zupełnie inna niż ta, poprzez którą mówi się na przykład o szaleńczym wzroście procentowania

rolniczych kredytów. Wielość związana z OSP waloryzowana jest pozytywnie, to wielość – siła i obfitość, wielość – bezpieczeństwo. Wielość – gromada.

Czy można jednak być strażakiem nie mając strażackiego munduru? Przez długi czas myślałam, że nie. Pewnego dnia przyszliśmy jednak z wizytą do Prezesa i jego braci, i rozmawiając z nimi zadałam pytanie, które jeszcze raz zmieniło mój sposób myślenia o OSP. Zapytałam, czy nigdy nie pojawiła się w Ostałówku groźba likwidacji ochotniczej straży, bo słyszałam, że u mnie na Podlasiu czasem likwidują straże, które nie są już potrzebne. „Nie mają prawa! Naprawdę! Nie mają prawa zlikwidować, bo jednostka jest! Musi być zgoda strażaków wszystkich.... Musieliby wszyscy się zgodzić, że likwidujemy... Ale to wszyscy. A tak to nie może ani wójt, ani nikt! W ogóle!”. Prezes i jego bracia niezwykle przejęli się losem ludzi z daleka, którym mogłaby grozić likwidacja straży, zaczęli wręcz z nimi współodczuwać, mówiąc do mnie tak, jakby mówili też do nich: „No i niech starsi będą! Ale żeby razem! Zarząd, wszystko...Piętnastu ludzi! I nie ma nikt prawa rozwiązać! Bez samochodu nawet mogą być! I nikt nie może, nie ma prawa!”. Po wygłoszeniu tej niezwyklej, współodczuwającej skargi przyszedł czas na autorefleksję: „Ludzi jest tego, że u nas może 15 lat na pewno będzie, wszystko będzie jeszcze o'key. Żeby to wszystko mądrze było trzymane... 15 lat! Musi być! Wiadomo, że może kiedyś ludzie może zgłupieją... Ni może żaden wójt, ni kto inny nas rozwiązać!”.

Ochotniczą Straż Pożarną należy zatem „mądrze trzymać”. Może w niej brakować nie tylko pięknego wozu bojowego, lecz także aktywnych strażaków – lecz mimo wszystko należy ją „mądrze trzymać”. Nawet taką skażoną brakiem, ułomnością, może nieprzystawalnością do realiów dzisiejszego świata, tylko z pozoru – zbędną.

WERONIKA PLIŃSKA

# O TYM, CO SIĘ DZIŚ ROBI Z FOLKLOREM, W KONTEKŚCIE DZIAŁALNOŚCI ZESPOŁU LUDOWEGO OSTAŁKI

Moje pierwsze spotkanie z zespołem ludowym Ostałki miało miejsce podczas badań terenowych prowadzonych przez naszą grupę warsztatową we wsi Ostałówek pod Szydłowcem pod koniec października 2005 roku. Na czas pobytu w Ostałówku trafiłam pod dach pani Marianny Kowalik, która była członkinią zespołu i działała w nim od momentu powstania. To pani Marianna wprowadziła mnie w sprawy zespołu: nakreśliła historię, zaprezentowała fragmenty repertuaru, skierowała do innych pań, śpiewających w Ostałkach.

Grupa powstała na początku lat osiemdziesiątych na fali mody na zespoły ludowe. Dziś zespół tworzy 8 pań. W większości są to emerytki i rencistki. Domeną działalności Ostałków są pieśni i inscenizacje obrzędów ludowych. Ostałki mają na koncie liczne nagrody, wywalczone na przeglądach zespołów ludowych w Szydłowcu, Przysusze, Radomiu, Kazimierzu. Osobą, której zespół w dużej mierze zawdzięcza swe osiągnięcia, jest pani Basia Wróbel, nazywana przez członkinie zespołu kierowniczką. Z zawodu pielęgniarka, z zamiłowania solistka, architekt sukcesu Ostałków, sprawująca w zespole rządy twardej ręki. Tak wygląda pokrótce charakterystyka zespołu.

Osoba, przybywająca do Ostałówka z zewnątrz, nie może mieć wątpliwości, zespół najlepsze lata ma już za sobą. Liczba członków zespołu stale się zmniejsza, panie odchodzą, chorują. Młodsze pokolenie ani myśli o kontynuowaniu tradycji śpiewaczej swoich babek. Ostałki są jak żywy eksponat, wyjęty z muzeum PRL. Zdają się być ostatnim ogniwem łączącym współczesną wieś z archaiczną, „prawdziwą” kulturą ludową.

Świadomość, że we wsi jest grupa kobiet, którym być może jako jednym z ostatnich było dane bezpośrednio doświadczenie dawnej kultury ludowej, decyduje o automatycznym przyjęciu wobec ich działalności postawy kolekcjonera. Podczas pobytu w Ostałówku miałam poczucie misji. Uważałam, że moim zadaniem jest uchwycić ślady odchodzącej kultury, że należy chronić to, co niszczeje. Cieszyłam się, kiedy udało mi się nagrać na dyktafon piosenkę, zaśpiewaną przez panią Mariannę. Siadywałam na drewnianych ławkach przy drodze, prosiłam moich rozmówców, by opowiedzieli, jak to było dawniej.

Rozczarowanie przyszło później. Szybko okazało się, że w Ostałówku, w miejscu, z którego wyszły Ostałki, ślady obecności dawnej kultury ludowej

są znikome. Wiedza mieszkańców Ostałówka o dawnej kulturze wsi była prawie żadna. Ludzie nie znali piosenek ludowych, funkcjonujących dawniej w ogólnym obiegu, jeśli znali – nie chcieli ich śpiewać. Nie było w nich pamięci obyczajów. Młodszy otrzęsiny znali tylko z opowieści, starsi wyszczególniali etapy obrzędu, ale nie potrafili go zrekonstruować. Nie mniejszy zawód spotkał mnie ze strony Ostałków. Grupa, która w moich oczach była nośnikiem dawnych form kultury ludowej, okazała się czerpać swoją wiedzę o obyczaju nie tylko z pamięci przeszłości, czy z doświadczeń dzieciństwa i młodości. Wiedza Ostałków na temat tradycji była na poły wtórna, została przyswojona już w wieku dojrzałym. Jeśli szukać w obszarze działalności Ostałków oryginalnych atrybutów kultury ludowej, można się rozczarować. Swoich czepeków, zapasek, bluzek, panie nie odziedziczyły po matkach ani po babkach, lecz zamówiły w fabryce strojów ludowych w Radomiu. Słowa pieśni i wzory obrzędów czerpią z książek i śpiewników, czasem z pamięci. Na pytanie, czy same wydzierały koronki, ozdabiające fartuchy, pani Pietrzakowa odpowiada, że kupiły je w pasmanterii w Szydłowcu. Panie z Ostałków wiedzą też że, aby dobrze wypaść na konkursach zespołów ludowych, należy bezwzględnie „trzymać gwarę”. Niejednokrotnie trzeba jej się najpierw nauczyć lub sobie przypomnieć. Ostałki mają także swojego osobistego doradcę, tekściarza i aranżera pieśni zarazem, niejakiego magistra Krzywickiego z Radomia. Panie twierdzą, że jeśli wypadnie im z głowy jakaś melodia, jego pomoc jest nieoceniona.

Spotkanie z Ostałkami rozczarowuje w tym sensie, że burzy idealistyczne, naiwne wyobrażenie osoby z zewnątrz, która przyjeżdża na wieś, by odnaleźć tam pozostałości niezmiennej, nie posiadającej samoświadomości, odpornej na upływ czasu, kultury.

Miłośnik tradycji, którego wyobrażenie o kulturze ma rodowód młodopolski, nie utożsamia współczesnego życia wsi z kulturą ludową. Nie mogąc odnaleźć na wsi dawnych, archaicznych form kultury ludowej, orzeknie, że kultura ludowa dokonała żywota.

W opozycji do wizji, która skazuje kulturę ludową na zagładę, funkcjonuje inna, wedle której kultura wcale nie umarła, lecz podlega procesowi ciągłej ewolucji – właśnie ta zmienność jest gwarancją żywotności. Różnica w postrzeganiu kondycji kultury ludowej w dzisiejszym świecie jest pochodną postawy badawczej, reprezentowanej, z jednej strony przez etnografię nowoczesną, z drugiej zaś przez tę, która przychodzi po niej.

Etnografia nowoczesna opisuje rzeczywistość według klasycznego schematu. Wszystko, co nie wpisuje się w ten schemat, odrzuca. Jest usytuowana na zewnątrz wobec opisywanego zjawiska, rości sobie prawo do orzekania o jego charakterze. Jest dziedziną poszukującą reliktyw kultury ludowej. Ubolewa nad upadkiem tradycji. Chce tradycję chronić, zachować jej archaiczne formy. Jest to etnografia nieświadoma samej siebie, statyczna, przekonana

o swoich racjach. Nie uznaje wyjątków od reguły, wieloznaczności. Kształtuje jednowymiarowy obraz świata. Etnografia nowoczesna jest narzędziem tych, którzy wyrokują o końcu kultury ludowej. Moje spotkanie z Ostałkami przebiegało początkowo pod znakiem etnografii nowoczesnej. Kierując się stereotypowymi wyobrażeniami, poszukiwałam w Ostałówku dowodów, które miałyby zaświadczyć o obecności kultury ludowej w jego przestrzeni. Takim dowodem miały być Ostałki. Kiedy jednak przekonałam się, że zespół nie czerpie z krynicy kultury ludowej, lecz posługuje się przedmiotami z drugiego obiegu, jedynie utożsamianymi z tą kulturą, przeżyłam rodzaj rozczarowania. Nie potrafiłam zobaczyć w tym, co robią Ostałki, naturalnej kontynuacji tradycji ludowej. Ich działalność była dla mnie poruszaniem się w przestrzeni muzeum, polegała na wydobywaniu i prezentacji eksponatów.

W tym miejscu pojawia się pole działania dla etnografii ponowoczesnej. Punkt, w którym etnografia nowoczesna widzi schyłek kultury ludowej, dla etnografii ponowoczesnej stanowi jedynie pewien etap na drodze rozwoju. To, że dzisiejsza wieś jest zgoła inna niż powszechne wyobrażenia o „wsi prawdziwej”, świadczy o dynamicznym charakterze rzeczywistości, ale i o pewnych niedostatkach poznawczych etnografii nowoczesnej. Nie potrafi ona zobaczyć we współczesnej kulturze wiejskiej naturalnej kontynuacji kultury ludowej. Niektóre sąsiedztwa są dla niej nie do zaakceptowania. W głowie nie mieszczą się polarowe, flisackie portki czy obrzędy wiosenne rekonstruowane na warsztatach kultury ludowej w Gminnym Ośrodku Kultury w Chlewiskach. Tego typu działania etnografia nowoczesna stawia poza nawiasem kultury ludowej. Etnografia ponowoczesna redefiniuje pojęcie kultury, tworzy pomost między historycznością i tym, co tu i teraz. Etnografia ponowoczesna odrzuca archaiczność i niezmiennność jako cechy kultury ludowej, zamiast tego, w ramach tradycji umieszcza „synkretyzm i zapożyczenia, przekręcenia i kontaminacje”<sup>15</sup>. Etnografia ponowoczesna chce tradycję uczynić żywą. Zamiast chronić dawne formy kultury, woli rejestrować ciąg zmian. W tym kontekście wszystkie zabiegi na dawnej kulturze ludowej przeprowadzane przez panie z Ostałówka są niczym innym jak nowym wcieleniem tej kultury, są świadectwem życia tradycji.

Wreszcie etnografia ponowoczesna zajmuje się sama sobą. Rezygnuje z pozycji eksperta. Nie bada kultury jedynie jako zewnętrznej rzeczywistości, wkracza w kulturę i próbuje zobaczyć samą siebie na jej tle. Dąży do spotkania z obcością, do spotkania z innym człowiekiem, ale i z obcym w niej samej.

Ostatniego dnia pobytu w Ostałówku rozmawiałam z panią Pietrzakową o pani Basi, kierownicze Ostałków, która nie chciała zgodzić się na spotkanie i rozmowę o zespole. Pani Pietrzakowa, tłumacząc kierowniczkę, wspomniała

<sup>15</sup> Joanna Tokarska-Bakir, *Obrazki z wystawy. Ponowoczesność okolic Przemyśla, „Regiony”* 1996 nr 4, s. 131.

o konkurencji w branży, „podbieraniu” sobie piosenek przez zespoły oraz o obawie pani Basi, że „ukradniemy jej folklor”. Pamiętam, że na tę wypowiedź zareagowałam śmiechem. Byłam zaskoczona i zdziwiona, że można myśleć takimi kategoriami. Do tego rozśmieszyło mnie bardzo uprzedmiotowienie pojęcia folkloru w sformułowaniu pani Basi. Dziś tamta chwila ma dla mnie wymiar symboliczny. To był mój moment spotkania z obcością. Zderzenie z innością, ze światem drugiego człowieka. Nasz śmiech, w takich sytuacjach „mówi coś o nas, nie tylko o [obcej] rzeczywistości, która nas drażni, oburza czy śmieszy. Śmiech rozgrywa się na granicy światów”<sup>16</sup>.

ANNA STRZAŁKOWSKA

<sup>16</sup> Ibidem, s. 135.

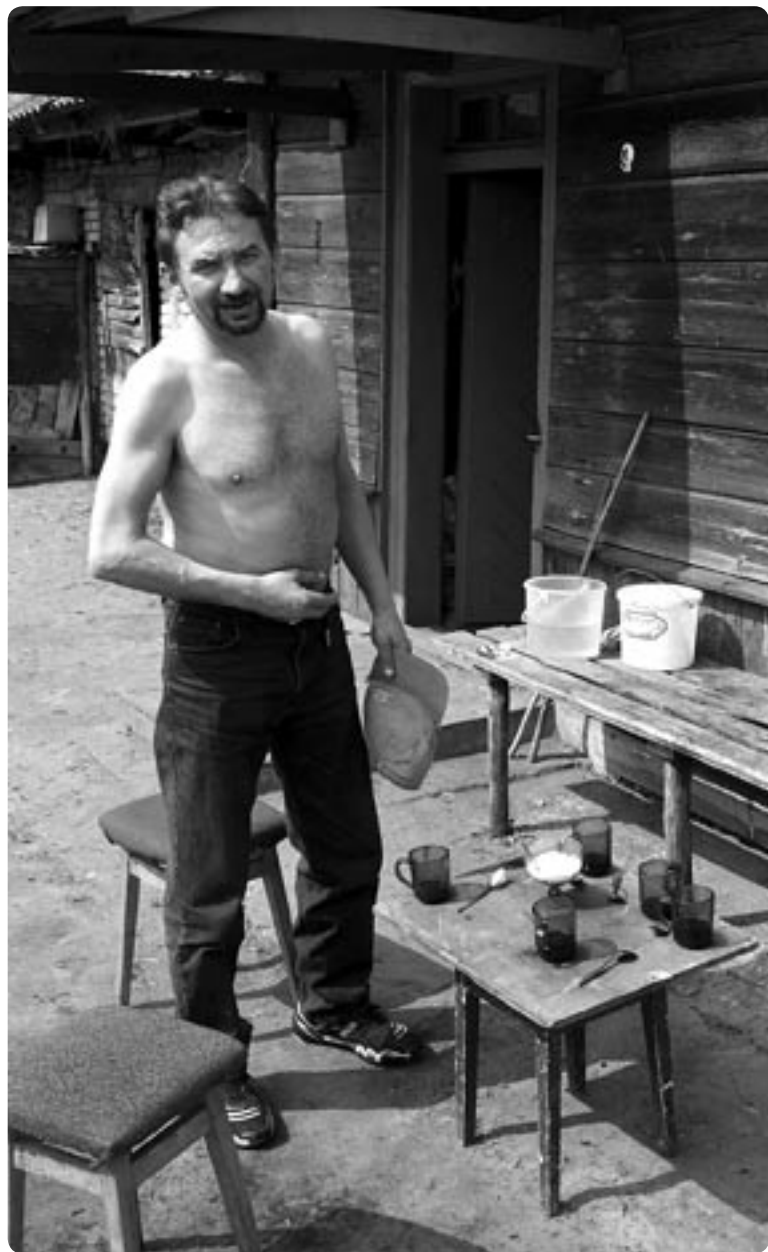
## FOTOGRAFIA W TERENIE

Podczas badań etnograficznych w Ostałówku zajmowaliśmy się badaniami wśród Ochotniczej Straży Pożarnej. Od początku chcieliśmy, by ważnym elementem naszej pracy były zdjęcia, które wykonamy na miejscu. Planowaliśmy fotografować zarówno samych strażaków, jak i ich otoczenie, rodziny, domy i różne sytuacje, w których będziemy mogli się z nimi zetknąć. Już w trakcie badań, gdy na bieżąco oglądaliśmy wykonane przez nas zdjęcia, dokonaliśmy ciekawego spostrzeżenia.

Okazało się, że fotografia jest bardzo szczególnym rodzajem notatki terenowej. Sporządzając notatkę pisaną, dokonujemy pewnej selekcji, zapisujemy tylko wybrany przez nas fragment rzeczywistości. Nie da się przecież zapisać czegoś, czego by się wcześniej nie zauważyło, a już sam fakt, że zwracamy na coś uwagę, jest w pewnym sensie początkiem procesu interpretacji rzeczywistości, nadawania jej subiektywnych znaczeń. Notatka pisana jest więc opisem rzeczywistości, którą poddaliśmy wcześniej interpretacji.

Nieco inaczej jest ze zdjęciem. Zapisuje ono bowiem rzeczywistość taką, jaka była, a nie taką, jaką widział ją fotograf. To tak, jakby najpierw sporządził notatkę, a później dopiero nadawał sens zawartym w niej słowom. Oczywiście pozostaje też element wyboru kadru, oświetlenia itp., nie zmienia to jednak faktu, że fotograf w o wiele mniejszym stopniu panuje nad sensem obrazu rzeczywistości niż ktoś, kto tę rzeczywistość opisuje na papierze. Dlatego też na zdjęciach można dostrzec pewne sensory, często niedostępne przy zwykłej obserwacji rzeczywistości. Takie właśnie ukryte sensory udało nam się dzięki fotografiom zobaczyć w świecie Ostałówka.

Pierwszą ważną dla naszej pracy postacią, z którą zetknęliśmy się w Ostałówku, był Komendant Ochotniczej Straży Pożarnej. Na pierwszym zdjęciu widzimy go w sytuacji „prywatnej”, kiedy zaprosił nas na kawę do swojego domu. Od początku przyjął wobec nas pewną pozę, jakby chciał się przed nami korzystnie zaprezentować. Tak więc kiedy weszliśmy do jego obejścia, był ubrany w koszulę, lecz gdy po chwili zniknął na moment w domu, aby przynieść nam kawę, wrócił już bez koszuli. Starał się wprowadzić żartobliwą, „luzacką” atmosferę, wciąż puszczając oko do towarzyszących nam koleżanek – Weroniki i Doroty, które nazywał odtąd „Weris” i „Doda”. Opowiadał o swoich podbojach miłosnych, wtrącając co chwila pytania o nasze zdanie na jego temat, tak jakby chciał, abyśmy potwierdzili jego wartość jako mężczyzny: „Co te dziewczyny we mnie widzą?”, „Weris, czy ja się mogę podobać?”. Ciężko było sprowokować go do rozmowy o straży pożarnej, a to przecież najbardziej nas interesowało.





Komendanta spotkaliśmy potem w zupełnie innej sytuacji, kiedy poszliśmy do remizy strażackiej na umówioną „sesję zdjęciową” – mieliśmy sfotografować strażaków ubranych w galowe mundury oraz wóz strażacki. Komendant dalej zachowywał się tak, jak wcześniej podczas wizyty w jego domu – bardzo starał się skupić na sobie zainteresowanie. Starał się wciąż pozować do zdjęcia, mając przy boku którąś z towarzyszących nam dziewczyn.

W pewnym momencie sytuacja uległa zmianie, strażacy wyjęli bowiem z remizy sztandar swojej jednostki, który chcieli nam pokazać. Z wielką chęcią zaprezentowali go też do zdjęcia. Na zdjęciu, które wtedy zrobiliśmy, bardzo wyraźnie widać zmianę w zachowaniu Komendanta.

Prezentując sztandar, przybrał nagle zupełnie inną pozę. Gdy przyjrzeć się postawie jego ciała, widać, że stoi wyprostowany, niemalże na baczność. Mimo że obok niego stoją nasze koleżanki, nie obejmuje ich, nie zwraca na nie uwagi, zachowuje powagę. Widać to jeszcze wyraźniej w zbliżeniu – na jego twarzy maluje się skupienie, pewność, a nawet swego rodzaju duma.

Zdjęcia te mówią bardzo wiele o roli całej sfery symbolicznej w świecie straży pożarnej. W tym przypadku chodzi o najbardziej charakterystyczny dla tej sfery przedmiot, jakim jest sztandar. Jak widzimy na zdjęciach, obecność sztandaru sprawiła, że Komendant starał się nagle zaprezentować od zupełnie innej niż zwykle strony. Widać tu swoistą ukrytą gradację wartości – sztandar, duma straży pożarnej, okazuje się ważniejszy niż wszystko dookoła, wymusza określoną postawę u osoby, która go prezentuje.





Inną ciekawą obserwacją na temat roli elementów symbolicznych, jaką poczyniliśmy przy pomocy wykonanych zdjęć, jest to, jaką rolę pełni mundur strażacki. Kluczową postacią dla tego problemu jest postać kierowcy – na zdjęciu poniżej jest to mężczyzna stojący z lewej.

Na tym zdjęciu widać wyraźną różnicę pomiędzy postawą kierowcy a postawą pozostałych trzech strażaków. Panowie w mundurach wyraźnie chcą pokazać silną więź, jaka istnieje między nimi, śmieją się i obejmują „po męsku” za ramiona. Natomiast kierowca wyraźnie stoi z boku, patrzy w inną stronę. W tym miejscu szczególnie istotny jest fakt, że to właśnie kierowca nie ma munduru. To samo widać także na zdjęciu grupowym ze sztandarem. Dodajmy, że kierowca jest kluczową postacią jeśli chodzi o podstawowe przeznaczenie straży – gaszenie pożarów. Jest on właściwie jedyną osobą, bez której żadna akcja nie może się odbyć, ponieważ tylko on wie, jak prowadzić wóz strażacki i posiada do tego uprawnienia.

Kolejnym bohaterem naszych zdjęć z Ostałówka był „dziadek” Kazik – najstarszy strażak we wsi. Choć od dłuższego czasu nie bierze on już aktywnego udziału w akcjach OSP, to jednak czuje do niej głęboką przynależność. Dziadek Kazik spotkaliśmy pierwszy raz któregoś wieczora pod sklepem. Opowiedział nam wtedy niejedną historię z przeszłości ostałówkowej OSP i zaprosił następnego ranka na „sesję zdjęciową” w mundurze: „Proszę bardzo... zdjęcia mi zrobić i w porządku! W mundurze! Ja jeszcze się ubiorę w cały i hej, hej! Tam popijemy... tylko w całym mundurze!!! Medale będą wisieć..... czapeczka na głowie, to nie tak jak dzisiaj...”. [...] „Kaziek ma ubranie, starodowne i jak się ubierze, jak zjicie my zrobim w tej copce, to proszę...”

Rzeczywiście, kiedy przyszlśmy do jego obejścia, czekał na nas z całą rodziną. Zastanowiła nas prośba Dziadka Kazika i – niestety wbrew jego woli – sfotografowaliśmy go również „w całej okazałości”. To zdjęcie pokazuje wyraźnie, że Dziadek Kazik się nie mylił – kontrast między elegancką marynarką i białą koszulą oraz strażacką czapką a spodniami wpuszczonymi w „gumowce” na zdjęciu wydaje się dużo większy niż w rzeczywistości.





W trakcie „sesji”, zainteresowana wydarzeniami na podwórku, wyjrzała z domu żona Dziadka Kazika. Stanęła w progu i obserwowała. Gdy poprosiliśmy ją, by zapozowała razem z mężem, jej reakcja była podobna do reakcji Kazika – nie chciała być fotografowana w powszednim, roboczym ubraniu.

Dopiero, zapewniona przez nas, że jej fartuch i chusta bardzo nam się podobają – zgodziła się i nieśmiało stanęła obok męża. Zdjęcie, które od razu zrobiliśmy, dobrze pokazuje pewne niewidoczne dotąd zachowania. Oto Dziadek Kazik stoi z przodu w centrum kadru, wyraźnie jest głównym bohaterem, pani nato-

miast stanęła wycofana po lewej stronie męża.

Wyraźnie ośmielony pan Kazik zaprosił w końcu żonę, by stanęła bliżej niego na zdjęciu. Fotografia, którą wtedy zrobiliśmy jest chyba najdoskonalszym argumentem na to, jaką wagę dla fotografowanego ma strój w jakim występuje. Dziadek Kazik ma swobodną pozycję ciała, na twarzy maluje się delikatny uśmiech, wie on, że ma pełne prawo być na tym zdjęciu. Jego żona natomiast przyjęła pozycję „na baczność”, ma zaciśnięte pięści i jest wyraźnie napięta.

Wszystkie te sensory zostały przez nas dostrzeżone dopiero po obejrzeniu zdjęć. W trakcie całej sesji zdjęciowej przed remizą nie zdołaliśmy dostrzec zmiany w postawie Komendanta. Podobnie porównanie zdjęć Dziadka Kazika – tego, na którym stoi sam, z tym, gdzie towarzyszy mu żona – pozwoliło nam dopiero dostrzec jak jej obecność, a właściwie kontrast jej powszedniego ubioru z jego galową marynarką, dodaje mu pewności siebie. Dopiero fotografia – obraz rzeczywistości „szybszy” od uprzedniego „ciężaru interpretacyjnego” – uzmysłowiła nam istnienie pewnych niewidzialnych znaczeń.

TOMASZ KACZOR, JAN MENCWEL



## NOTA

Edukacja i praktyka w dziedzinie animacji kultury prowadzona jest w Instytucie Kultury Polskiej od ponad 15 lat. Idea animacji, zakorzeniona w badawczej perspektywie antropologii kultury, należącym do polskiej tradycji etosie lewicy oraz idei kultury czynnej wypracowanej i praktykowanej przez Jerzego Grotowskiego i jego uczniów, rozwijała się z w tym czasie także dzięki ciągłemu poszukiwaniu nowych inspiracji.

Przyjęta przez nas, nie od początku świadomie, metoda zakłada, że edukacja w dziedzinie animacji kultury musi dokonywać się w ramach rzeczywistych projektów działania w kulturze. Z tego przekonania zrodziły się projekty międzynarodowej współpracy realizowane w ramach europejskiego Programu Leonardo da Vinci. Dzięki nim między innymi mogliśmy zapoznać się z metodami edukacji przez sztukę, edukacji medialnej czy teatralnej. Najważniejszą inspiracją ostatnich lat tej współpracy jest idea i praktyka *community arts*, poznana przez nas dzięki współpracy z brytyjskim stowarzyszeniem thePublic (projekt ANIMUS), którego członkowie przeszli następnie do stowarzyszenia Laundry (nasz partner w projekcie ANIMATOR). Z kolei w naturalny sposób w refleksji antropologicznej prowadzonej w Instytucie dokonał się zwrot ku praktyce badawczej, ku warsztatowi etnograficznemu nie tylko jako metodzie badania Innego, ale także spotkania z nim i rozpoznania jego/jej potrzeb, koniecznego do podjęcia jakiegokolwiek współ-



nej działalności – a w każdym razie takiej, która nie będzie definiowana z góry i poza potrzebami podmiotu.

Książka *Lokalnie* stanowi zatem rodzaj pomostu pomiędzy naszymi wcześniejszymi doświadczeniami a nowymi pomysłami. Kolejne objazdy, jak ten zorganizowany we wrześniu 2007 roku na południu Polski, przyniosły nowe odkrycia i nowe mapy. Rozpoznania etnograficzne prowadzone w Ostałówku zaowocują w tym roku podjęciem tam działań animacyjnych. Mamy zatem nadzieję, że połączenie – o którym pisze we wstępie Grzegorz Godlewski – myśli akademickiej, praktyki artystycznej i działania w kulturze okaże się trwałe i trwale inspirujące.

Ważny aspekt łączący różne działania i perspektywy przedstawione w tej książce to kontekst lokalny, świadomość, że praktyka w kulturze jest zawsze zakorzeniona w jakiejś kulturze, jej konkretnych wymiarach współtworzonych przez jej konkretnych mieszkańców. Dla nas, oczywiście, takim pierwszym kontekstem lokalnym jest uniwersytet. Animacja kultury funkcjonuje w jego ramach jako część kształcenia akademickiego, zarazem jednak te ramy (i mury) przekracza, wyraźnie opowiadając się po stronie tych, dla których akademia jest także polem praktyki społecznej, a nie jedynie refleksji nad nią. Ważną rolę w tym zadaniu pełni Stowarzyszenie „Katedra Kultury”, skupiające studentów, absolwentów i przyjaciół animacji kultury i pełniące coraz istotniejszą rolę jako platforma własnych praktyk młodych animatorów kultury. Być może faktycznie: animacja kultury – nowa generacja.

IWONA KURZ





**redakcja:** Iwona Kurz  
**opracowanie graficzne i skład:** rzeczyobrazkowe.pl  
**druk:** ARW Roband

**wydawca:**  
Instytut Kultury Polskiej Uniwersytet Warszawski  
Krakowskie Przedmieście 26/28  
00-927 Warszawa  
www.ikp.uw.edu.pl  
e-mail: animacja@uw.edu.pl

ISBN 978-83-915675-8-6  
Warszawa 2008

str. 23 > Jerzy Grotowski podczas obchodów dwudziestolecia Teatru Laboratorium,  
Muzeum Architektury we Wrocławiu, 15 listopada 1979.  
Fot. Jan Krzysztof Fiołek. Z Archiwum Instytutu Grotowskiego

str. 31 > Plakat do spektaklu „Apocalypsis cum figuris”, Wrocław 1968.  
Projekt Waldemar Krygier. Z Archiwum Instytutu Grotowskiego

Więcej:  
[www.ikp.uw.edu.pl/animacja](http://www.ikp.uw.edu.pl/animacja)  
[www.katedrakultury.pl](http://www.katedrakultury.pl)  
[www.culturalanimation.com](http://www.culturalanimation.com).



*Prace nad książką zostały sfinansowane ze środków Programu Leonardo da Vinci Komisji Europejskiej. Publikacja wyraża poglądy autorów, Komisja nie odpowiada za przedstawione w niej opinie i treści.*

*The book has been developed in the framework of the project funded by European Commission Programme Leonardo da Vinci. This publication reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.*



[www.ikp.uw.edu.pl/animacja](http://www.ikp.uw.edu.pl/animacja)  
[www.katedrakultury.pl](http://www.katedrakultury.pl)  
[www.culturalanimation.com](http://www.culturalanimation.com)

