

## Animacja kultury jako idea

---

Rozmawiają: Zofia Dworakowska i Grzegorz Godlewski.

„Pytanie o tożsamość animacji to pytanie, które wymaga jakichś dopełnień albo przydawek – jaka animacja albo animacja czego? Choć mam pokusę zadania pytania jeszcze bardziej elementarnego, mianowicie – co to jest animacja? (...) jesteśmy świadkami zadziwiającego rozwoju, wręcz inflacji pojęcia animacji” [Grzegorz Godlewski]

Grzegorz Godlewski: Jeżeli mamy mówić o tożsamości animacji, tożsamości animatora, to może się dobrze składa, że rozmawiam ja z tobą, bo reprezentujemy nie tylko różne pokolenia, ale też różne stadia rozwoju animacji w Polsce. Od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy na pewno pojawił się nowy impuls, nowe otwarcie dla animacji, bardzo wiele się zmieniło i w samej animacji i w kontekstach, w jakich się rozwija. Myślę, że pytanie o tożsamość animacji to pytanie, które wymaga jakichś dopełnień albo przydawek – jaka animacja albo animacja czego? Choć mam pokusę zadania pytania jeszcze bardziej elementarnego, mianowicie – co to jest animacja? To pytanie wyłania się w związku z rozpowszechnieniem się tego określenia. W okresie, kiedy animacja się animowała, bardzo ważne było odniesienie krytyczne wobec takiej koncepcji animacji, która była traktowana jako część szerszych oddziaływań pedagogiczno-edukacyjnych i opierała się na różnych metodykach, na formułach, formach – myśmy od tego chcieli odstąpić. Wydaje się, że dzisiaj ten kontekst, chociaż istniejący, nie jest tak żywy, natomiast jesteśmy świadkami zadziwiającego rozwoju, wręcz inflacji pojęcia animacji. Mam wrażenie, że wokół strasznie dużo jest animacji i animatorów, albo przynajmniej tych, którzy się tak określają.

Zofia Dworakowska: Muszę przyznać, że mam problem terminologiczny związany z animacją. To znaczy wydaje mi się, że jeśli chce się mówić dziś o animacji, to tylko w liczbie mnogiej. Jest bowiem wiele animacji, często bez żadnego dookreślenia, bez dopełnienia czy przydawki – organizowana jest impreza firmowa, na której będą „animacje”, w ofercie hotelowej również znaleźć można „animacje”. Podzielam więc twoją opinię – ten termin okazał się bardzo elastyczny, żeby nie powiedzieć chwytliwy, do tego stopnia, że został nawet przyswojony przez dawne upowszechnianie kultury, do którego byliście nastawieni krytycznie. Zdarza się więc, że zamiast dawnego instruktora mamy animatora, ale wielokrotnie chodzi tylko o zmianę nazwy, bo nadal prowadzi on takie same zajęcia i w ten sam sposób, co kiedyś. Popularność tego terminu wiąże się też z dążeniami do, nadmiernej moim zdaniem, instytucjonalizacji pewnego obszaru kultury, poprzez objęcie go właśnie tą wspólną nazwą, przez wprowadzenie do ustawy o działalności kulturalnej instytucji animacji, sformalizowanie ścieżki edukacji i awansu zawodowego dla animatora kultury itd. Trudno się jednak dziwić zwolennikom tych rozwiązań, ponieważ często reagują oni na działania autorów polityki kulturalnej, którzy mają swego rodzaju kłopot z animacją kultury. Słyszałam nie raz, jak urzędnicy czy to narodowej instytucji kultury, czy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pytali – co to właściwie jest ta animacja. Wystarczy też prześledzić konkursy ministerialne z ostatnich lat, gdzie animacja kultury pojawia się i znika w regulaminach priorytetu związanego z edukacją kulturalną, odzwierciedlając jak gdyby wahanie tych, które je ogłaszają. Tej inflacji różnych animacji, o których mówiłeś, towarzyszy też inny proces – utrata właściwości. Odpowiedź na to pytanie elementarne, które zadajesz, z jednej strony nie może więc pomijać wielorakiego uzusu tego terminu, a z drugiej strony – skazuje na odpowiedzi indywidualne. Mogę powiedzieć, czym animacja kultury jest dla mnie – to idea działań w kulturze związana z pewnym etosem.

GG: Podzielam opinię, że są takie użycia tego terminu albo takie typy obejmowanych nim działań, które

dla niektórych nie mieszczą się w tym pojęciu. Pytanie, czy da się uchwycić kryterium odróżnienia. Powiedziałaś o etosie – jak rozumiem, animacyjne są wtedy takie działania, gdzie etos jest nadrzędny wobec wszelkich konkretnych środków, metod itd. Ale czy to jest jakoś uchwytne?

ZD: Animacja kultury rozumiana jako idea definiowana jest przede wszystkim przez ten drugi człon, to dopełnienie, którego, jak sam powiedziałaś, się domaga. Chodzi więc o animację kultury i konkretną koncepcję tej kultury, dlatego pewnie wolę mówić „animacja kultury” niż „kulturowa”, bo kultura nie jest tu w funkcji określenia, przymiotnika wobec animacji, ale jest w samym centrum. Warto więc rozważać tożsamość animacji poprzez refleksję nad jej celami. Przede wszystkim właśnie dlatego, że zmusza do zastanowienia się nad tym, o jaki kształt kultury tu chodzi, sytuuje więc animację na poziomie ogólniejszym, w szerszej perspektywie. Dostrzegam tu także wymiar polityczny, nie w sensie partyjnym, ale w sensie polis, pewnego porządku społecznego. Animacja kultury rozumiana jako idea projektuje warunki konkretnego typu uczestnictwa w kulturze, które według mnie jest jednocześnie uczestnictwem obywatelskim. Zwrócenie uwagi na cele pozwala również pokazać, że to nie metody i techniki są dla animacji kultury definiujące. Animacje w liczbie mnogiej można by wyodrębnić przez podobne metody i techniki, ponieważ prowadzący animację czasu wolnego w hotelach używają często tych samych narzędzi – interaktywnych i partycypacyjnych, które można zastosować w muzeum czy świetlicy wiejskiej, ale ich cele będą już zupełnie inne. W animacji kultury ważniejsza niż stosowane techniki jest koncepcja kultury, która zakłada nie tylko aktywność, ale twórczość i niezależność uczestników. Na poziomie konkretnego projektu oznacza to, że uczestnicy nie tylko wykonują pewne czynności fizyczne, ale mają również prawo proponować nowe rozwiązania, nadać im własny sens, tzn. stają się podmiotami tej relacji, do tego stopnia, że mogą ją odrzucić – odejść i trzasnąć drzwiami lub po prostu obserwować z boku.

GG: Zgodziłbym się z tym. Zadałem pytanie o kryterium odróżnienia, nie mając właściwie nadziei, że takie wyraźne kryterium da się wskazać. Zgodziłbym się, że animację kultury wyróżnia cel, który jest strasznie trudny do osiągnięcia, rzadko kiedy jest osiągalny. To cel polegający na tym, żeby stworzyć rzeczywiste warunki do tego, co nazwałaś obywatelskością, można też mówić o pełnym uczestnictwie w kulturze, a w terminologii community arts mówi się o demokracji kulturalnej. Małgorzata Litwinowicz w jednym ze swoich tekstów pisała, że chodzi o to, aby stworzyć warunki, w których ludzie mieliby prawo do własnego życia, do artykułowania własnych wartości, własnych doświadczeń. Zadaniem animatora – to jest chyba najważniejsza jego rola – jest zaproponowanie sytuacji czy środków artykulacji, które pozwolą im wypowiedzieć swoje miejsce w świecie, własną perspektywę, otoczenie, środowisko, to wszystko, czego przychodzący z zewnątrz animator, z „gotowymi” środkami, z „gotowymi” metodami, nawet nie zauważy, nie będzie miał okazji, bo ten przywieziony „sprzęt” mu to przysłoni.

ZD: Jeśli wspominasz community arts, to warto przypomnieć, że w Polsce o „kulturze demokratycznej” Edward Abramowski mówił już w 1907 roku, a z kolei Oskar Hansen opisywał swoją koncepcję Formy Otwartej z 1959 roku właśnie jako realizację postulatów demokratyzacji. Te koncepcje, choć wywodzące się z różnych dyscyplin i oddalone historycznie, mogą stać się również ważnymi inspiracjami dla animatorów kultury.

GG: Takie działania, o których mówimy, są bardzo trudne, bo to są działania w warunkach, w których nie można niczego zaplanować, bo ten, kto przychodzi z zewnątrz, nie od razu wie, co jest ważne dla tych ludzi w życiu, ani co z tym zrobić, jak to wyrazić – to się dopiero wyłania. To jest trudne, ale jeśli działalność animacyjna ma mieć głębszy sens niż tylko edukacja kulturalna czy też zachęcanie do twórczości amatorskiej, to trzeba taki cel sobie stawiać. Tylko pytanie, jak to wszystko zmieścić w porządku projektów, grantodawców, sprawozdań itd. Twoim zdaniem, to się da zmieścić?

ZD: Z różnymi skutkami to jest na pewno możliwe, wiele osób to robi i powstają wartościowe projekty,

które zdobywają finansowanie. Trzeba też zrozumieć dążenia grantodawców do standaryzacji procedur, rzetelnej sprawozdawczości etc. ze względu chociażby na odpowiedzialność finansową, którą ponoszą. Instytucje same w sobie nie są przecież jakimś wielkim złem, które można tylko kontestować, ale jednak jako instytucje publiczne powinny reagować na zmiany społeczne, a nie jedynie odgórnie projektować jakąś koncepcję kultury. Dlatego bardziej niepokojące wydaje się traktowanie porządku instytucjonalnego bezrefleksyjnie, poddawanie się wizji i narracjom tam proponowanym, nawet wtedy, gdy do końca nam nie odpowiadają. Nie można tracić czujności, trzeba sobie raczej wyrobić ciągły odruch zastanawiania się nad swoją praktyką, odruch krytyczny. To są czasami pozornie mało znaczące kwestie, jak przejmowanie tzw. języka projektowego. Moim zdaniem język, którym się posługujemy, infekuje naszą praktykę, czyli zwrotnie wpływa na to, jak działamy. Okazuje się nagle, że używam np. pojęć ekonomicznych do opisu praktyk zupełnie innego rodzaju. Potem zaczynam mówić, niejako bezwiednie, tym samym językiem podczas spotkań z ludźmi, językiem, który nie przystaje do naszej wspólnej codzienności, wreszcie – zaczynam myśleć w ten sposób. Związane jest to również z szerszym zagadnieniem autorefleksyjności animatora kultury, która z jednej strony dotyczy świadomego wyboru języka czy form relacji wobec różnych porządków instytucjonalnych, a z drugiej strony łączy się z ogólniejszym przekonaniem na temat tożsamości animatora, która jest dynamiczna, zmienna. Ona musi być ciągle kwestionowana, budowana na nowo. Według mnie, pewnie z powodu mojego socjologicznego wykształcenia, postawa wynikająca z tej tożsamości jest bardzo bliska postawie jakościowego badacza społecznego, który w terenie powinien ciągle zadawać sobie pytania, kim jest, z czym i po co przychodzi. Ta dynamika, to kwestionowanie własnej roli i języka wiąże się także z koniecznością samorozwoju, animator nieustannie szuka nowych inspiracji, rozszerza swoją perspektywę na inne dyscypliny, nie może ulec zbyt dobremu samopoczuciu.

GG: To, co mówisz o analogii z jakościowym badaczem społecznym, w równym stopniu odnosi się do antropologa. Jeszcze bym wyostrzył to, co mówisz o refleksyjności: zważywszy na to, że tego, z kim chcemy pracować, nie chcemy przykroić do naszych miar, chcemy dać mu możliwość artykulacji, zgodnie z jego własnymi źródłami i impulsami, może dobrze by było potraktować tę sytuację jako sytuację antropologiczną, w kategoriach swój-obcy. Może dobrze by było potraktować adresata działania animacyjnego jako innego, jeszcze zanim się będzie szukać tego, co wspólne – żeby zobaczyć w nim coś nieprzejrzyściego, zobaczyć w nim inność, zobaczyć coś, czego ja w punkcie wyjścia nie rozumiem, nie podzielam, co wzbudza we mnie nawet niechęć, z czym się nie identyfikuję w pierwszym odruchu, po to, żeby droga znajdowania tego, co wspólne, nawet jeżeli będą to jedynie środki wyrazu, dokonała się przez przewyciężenie tego, co jest różnicą, żeby nie była narzucona. To by pozwoliło nie redukować tego, co inne, do tego, z czym ja przychodzę. To by pozwoliło strzec się, co też jest elementem autorefleksyjności, przed mniej lub bardziej ukrytą postawą kolonizatorską. Ja, biały człowiek, przychodzę tu z prawdziwą kulturą.

ZD: W tym roku byłam na trzytygodniowej rezydencji w Rennes, na blokowisku w dzielnicy Maurepas, która jest jednym z pierwszych przystanków emigrantów przybywających do Francji. Po raz pierwszy w życiu miałam tak dojmujące poczucie własnego wyobcowania, było to głębokie przeżycie antropologiczne, nie do końca związane z kontekstem wielokulturowym, choć mieszkają tam przedstawiciele 48 narodowości, ale przede wszystkim z faktem, że nie znam języka francuskiego. Nie miałam więc sposobu, aby nawiązać choćby podstawowe relacje z mieszkańcami. Było to bardzo trudne doświadczenie, na które nie byłam przygotowana i które odczuwałam niemal fizycznie – byłam niema. Przywołuję je dlatego, że doprowadziło mnie do podobnego wniosku, jaki przed chwilą sformułowałaś. Doświadczenie różnicy stawiało mnie do pionu za każdym razem, gdy nadchodziła chwila samozadowolenia, pokusa łatwych rozwiązań itd., co nie oznacza wcale, że nie udało nam się dużo zrobić razem, mimo iż pozostaliśmy inni, świadomi swojej odrębności. To, o czym mówimy, każe również przywołać inną ważną inspirację dla animacji kultury – bartery Teatru Odin.

Barter polega właśnie na spotkaniu w różnicy. Eugenio Barba pokazuje, że jest możliwe spotkanie, które nie prowadzi do uwspólnienia wartości czy obyczajów, wręcz przeciwnie: opisując pierwsze bartery włoskie z lat siedemdziesiątych, podkreśla, że oni, młodzi artyści ze Skandynawii, nie chcieli uczyć się tradycyjnych pieśni z południa Włoch, przede wszystkim chodziło o tworzenie warunków do manifestacji każdej z odrębnych kultur biorących udział w barterze.

GG: Przykład barteru wskazuje na jeszcze jeden aspekt tej relacji swój-obcy, inny aspekt tej refleksyjności: zwrotność. Nie tylko jest tak, że ja się spotykam z jakąś innością, ale ja w oczach tych, z którymi się spotykam, też jestem inny, też jestem kimś, kto reprezentuje coś, co dla nich jest nieznanne, nie w pełni być może niezrozumiałe, trudne do zaakceptowania, obce. To jest to, o czym wspominałaś: sytuacja animacyjna, podobnie jak sytuacja badawcza, jest niesłuchanie kształcąca, bo pozwala mi samemu rozpoznać się w różnych aspektach mojego bycia w świecie, które na co dzień są dla mnie przezroczyste, które uważam za naturalne czy uniwersalne. I to jest też ważne.

ZD: Z tą zwrotnością związana jest wzajemność, o której usiłowałam powiedzieć, gdy mówiłam, że to, co jest dla mnie definiujące dla animacji kultury, to nie tylko metody partycypacyjne, ale to, że uczestnicy stają się współautorami, inicjatorami projektów. Nie chodzi więc o działanie jednokierunkowe, ale wzajemne. Jak postulują przedstawiciele zaangażowanych badań jakościowych, badanie dopełnia się dopiero wtedy, gdy wyjściowa relacja badawcza zostaje odwrócona i to badacz jest przepytany, obserwowany, a także doświadcza niewygody z tym związanej.

GG: Odwołując się do terminu, którego kiedyś użyłem – wieloplemienność nie dotyczy tylko egzotyki, ale przenika nasze społeczeństwo, ona jest wszędzie, tylko że się nie rzuca w oczy, bo pod względem wielu zewnętrznych przejawów życia my się nie różnimy. Ale gdyby uczynić nieprzejrzystym to, co wydaje się przejrzyste, gdyby zobaczyć inność wokół nas i w nas, to prawdopodobnie właściwie we wszystkich działaniach animacyjnych spotykałybyśmy środowiska, z którymi można by dokonać wymiany różnych doświadczeń, sposobów życia, myślenia o świecie – barteru. Potrzeba, ale też trudność osiągania takich sytuacji wydobywających różnice wynika stąd, że działania animacyjne, podobnie jak badania antropologiczne, zawsze mają w sobie element ryzyka. Wtedy, kiedy są poważnie traktowane – nie wtedy, kiedy się przychodzi z jakimś gotowcem – pojawia się sytuacja ryzyka, niepewności, obawy, że się chybi celu, że się uderzy nie w tę strunę, co trzeba. W takiej sytuacji, w sytuacji pewnego poczucia zagrożenia, kiedy się łapie jakieś elementy swojskości czy bliskości, zapewniają one jakieś poczucie bezpieczeństwa. Jest więc pokusa, aby na takiej powierzchownej bliskości za dużo budować.

ZD: Ta bliskość i swojskość to znowu cechy łączące animacje w liczbie mnogiej, którym często przyświeca nadrzędne dążenie do tego, żeby było miło. Niepokoi mnie, gdy projekt animacyjny nie wykracza poza miłe spędzanie czasu. Jeśli mówimy o animacji kultury jako idei, to chodzi o coś więcej, o zaangażowanie społeczne, o wprowadzanie zmian. One mogą być efemeryczne lub permanentne, mentalne, emocjonalne czy fizyczne, ale nie mogą być zdeterminowane przez imperatyw przyjemności. Z drugiej strony – sytuacja otwarta, o której mówiłaś, reagowanie na to, co się wydarzy, w tym na problemy czy konflikty, jest rzeczywiście bardzo trudne i tego nie da się wyuczyć, przyswajając kilka sprawdzonych metod i technik.

GG: Inna jeszcze sprawa – i pytanie do ciebie. W okresie „burzy i naporu” animacji kultury głównym czynnikiem, jaki chcieliśmy wnieść, była zachęta do tego, co wówczas było nazywane doświadczeniem bezpośrednim. To oczywiście się wywodziło i z kontrkultury, i z wyprowadzonej stamtąd idei kultury czynnej, i z innych jeszcze źródeł, ale sprowadzało się do wydobywania nieredukowalnej wartości tego, że się coś robi samemu, że się robi tu i teraz, w tym konkretnym czasie, z treści, które nie są skądś zapożyczone, tylko są w zasięgu ręki. To było związane właśnie ze źródłami animacji, ale też

impulsem była nasza ocena stanu kultury. Wtedy, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, mieliśmy dojmujące poczucie inwazji McŚwiata, świata fantomatycznego, świata globalnej kultury masowej, który miała wiele różnych cech, ale jedną z najważniejszych wydawała się eliminacja doświadczenia bezpośredniego, doświadczenia czynnego. Chciałbym zapytać: jak to wygląda twoim zdaniem z dzisiejszej perspektywy? Czy ta diagnoza pozostaje w mocy, zważywszy na to, że w animacji kultury coraz większe znaczenie mają różne media, które zapośredniczają? A też jaki jest wróg, czy tym wrogiem jest nadal McŚwiat, świat globalnej kultury masowej? Bo mam wrażenie, że animacja nie tylko jest o coś czy po coś, ale też jest przeciw czemuś.

ZD: Jeśli pytasz o znaczenie doświadczenia niezapośredniczonego, to wydaje mi się, że obecnie ważniejsze niż wykonywanie czegoś samemu jest przebywanie „tu i teraz” w grupie. To można odnaleźć m.in. w rozkwicie ruchu sąsiedzkiego, w całym zjawisku warsztatów towarzyszących programom kawiarnianym, teatralnym i muzealnym, gdzie się coś wykonuje, ale przede wszystkim robi się to razem z innymi ludźmi. Mimo iż mam problem z tym, że część z tych działań stanowi po prostu nową formę rozrywki, rodzaj gry towarzyskiej, to nie mogę zaprzeczyć, że odpowiadają one na ważne potrzeby społeczne, wynikające z rozluźnienia więzi międzyludzkich, atomizacji itd. Obserwując różne projekty animacyjne, nie wydaje mi się, aby one były przeciwko czemuś, one raczej za czymś się opowiadają, rozszerzają pole uczestnictwa i twórczości, ale rzadko stanowią otwarte deklaracje sprzeciwu. To zresztą wcale nie musi osłabiać ich wymiaru społecznego, o którym mówiłam. Można by to przyrównać do tego przesunięcia, które nastąpiło w czasach kontrkultury, kiedy to po okresie kontestacji nastąpił okres kultury alternatywnej, co oznaczało przejście od krytyki kultury zastanej do tworzenia własnej kultury. Jest to więc rodzaj krytyki, która poprzez własne pozytywne rozwiązania odsłania często nierówności społeczne czy niesprawiedliwości. Trzeba też podkreślić, że wyobrażenie McŚwiata z okresu, o którym mówiłeś, ma już dzisiaj wymiar anachroniczny.

GG: No pewnie.

ZD: Przecież nie wszystkie obawy związane z internetem ziszczyły się.

GG: Przynajmniej nie w takiej skali.

ZD: Jak pokazują badania, aktywne relacje w internecie raczej przenoszą się do tzw. realu, niż wytłumiają kontakty bezpośrednie. Internet jest też, moim zdaniem, najlepszą metaforą pełnego uczestnictwa w kulturze, które daje zwykłemu użytkownikowi nie tylko możliwość odbioru treści, ale także ich modyfikację i tworzenie treści nowych, a do tego opiera się na wyobrażeniu dobra wspólnego.

GG: Mam jeszcze jedną kwestię, którą chciałbym poruszyć: jak w kontekście tego wszystkiego, o czym mówiliśmy – etosu, refleksyjności, otwarcia na to, co się zdarza, co się wyłania – kształcić animatorów? Kiedy inicjowaliśmy kształcenie animatorów w Instytucie Kultury Polskiej, naszą podstawową ideą było to, żeby zapoznawać studentów z mistrzami, żeby stwarzać okazje, poprzez warsztaty czy staże, żeby ci, których ciągnie do animacji, mogli nie tylko obserwować, ale także uczestniczyć w praktyce kogoś, o kim wiadomo, że jego działalność jest wartościowa, twórcza, skuteczna. Mieliśmy przekonanie, że to jest najważniejsze, że jeżeli ktoś będzie miał za sobą takie doświadczenie, to pozwoli mu to sobie zdefiniować i będzie mógł w odniesieniu do swoich własnych dyspozycji, do środowiska, w którym chce pracować, przez jakąś analogię, też przez kontrast, wypracować swoją własną wizję tego, co by chciał zrobić, a środki, metody to już będzie znajdował sam, stosownie do tego, co mu będzie potrzebne. Jak ty na to patrzysz?

ZD: To jest bardzo trudne pytanie, po pierwsze z powodu tego, co już tutaj sobie powiedzieliśmy, że

rozumiem animację kultury jako pewnego rodzaju zaangażowanie obywatelskie, związane z określonym światopoglądem, którego trudno uczyć i zawsze pozostają wątpliwości, czy ma się do tego prawo. Drugi powód jest taki, że niektórzy mają szczególne predyspozycje do bycia animatorami, a inni, nie wiem jak dobrze wykształceni, nigdy animatorami nie będą. Mając świadomość tych trudności, opieramy program kształcenia animatorów na wspólnej refleksji o kulturze, co jest możliwe dzięki usytuowaniu specjalizacji Animacja kultury w Instytucie Kultury Polskiej. To połączenie z perspektywą antropologiczną wydaje mi się tu niezbywalne. Inny ważny wątek łączy się z tym, co powiedziałaś przed chwilą: według mnie dostarczenie jakichś konkretnych technik nie jest kluczowe i trudno mi mówić o kształceniu animatorów jedynie w języku kompetencyjnym, bo nie mam listy kompetencji, które każdy nasz student zdobędzie. Myślimy o programie specjalizacji raczej jako o serii spotkań, które pozwolą na zdobycie różnych doświadczeń. Pierwszy typ obejmuje spotkania z ciekawymi praktykami. Nie użyłabym tu jednak słowa „mistrz”, może dlatego, że jestem na takim etapie życia, że mam problem z niektórymi swoimi mistrzami, ale także dlatego, że o chodzi o inny typ relacji niż mistrz - uczeń. Są to spotkania we wspólnym działaniu, bezpośredniej współpracy, które stanowią często okazję do poznania pewnych technik czy mediów, ale nigdy nie prowadzą do ich pełnego opanowania. Zainteresowani mogą rozwijać te umiejętności na własną rękę. To jest rodzaj zadania postawionego przed każdym studentem – to on sam musi wytyczyć swoją dalszą ścieżkę. Drugi typ doświadczenia, jaki chcemy dać naszym studentom, to praca w terenie, poza bezpiecznymi murami uniwersytetu, w ramach realnych projektów. Dla wielu naszych studentów jest to pierwsza okazja nawiązania relacji z nieznanymi sobie i często odmiennymi ludźmi – przechodniami, członkami różnych społeczności. Chodzi więc znowu o doświadczenie spotkania i współpracy z ludźmi, równie ważne jak to z praktykami animacji kultury.

GG: Wychodzi na to, że kształcenie animatora składa się z dwóch linii. Pierwsza to tworzenie okazji, żeby na własną rękę kształtował swoją tożsamość jako animatora, a druga – żeby się sprawdził, czy się w ogóle do tego nadaje.

ZD: Ta samodzielność animatora jest bardzo ważna. Na koniec powiem coś skrajnego – jestem przekonana, że dla osoby, która ma predyspozycje, jest refleksyjna i empatyczna, najważniejszą szkołą animacji kultury są spotkania z niezwykle ludźmi, nie tylko mistrzami, ale po prostu z różnymi ludźmi.

[Zapraszamy do dyskusji na Forum](#)