



DLACZEGO TRUDNO
BRAĆ KULTURĘ
NA SERIO?

Rafał Drozdowski*

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

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

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

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

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

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

NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MIERZENIE KULTURY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PŁYNNNE REGULY GRY

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

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

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

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

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

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

MNÓSTWO KULTURY

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

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

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

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

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

—

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

—

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

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

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

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

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

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

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

NARZUCANIE AGENDY

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

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

BLASKI I CIENIE PROJEKTYZACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

PRÓBA PODSUMOWANIA

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

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

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

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

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

Włączanie kultury w takie bądź inne „zadania rozwojowe” natychmiast przywodzi na myśl napięcie między autotelicznością a zinstrumentalizowaniem

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

Why is Difficult to Take Culture Seriously?

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

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

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