

---

## W poszukiwaniu skuteczności. Kształcenie praktyczne w Instytucie Kultury Polskiej UW

---

Zofia Dworakowska

---

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 2, S. 120–138

---

DOI: 10.18318/td.2026.2.7 | ORCID: 0000-0001-5617-5975

---

Współczesna lewica akademicka wydaje się sądzić, że im na wyższy poziom abstrakcji się wejdzie, tym bardziej jest się wywrotowym wobec ustanowionego porządku. Im bardziej szeroki i nowy aparat konceptualny, tym bardziej radykalna krytyka<sup>1</sup>.

Relacja z rzeczywistością stanowi wyzwanie zarówno dla sztuki, jak i dla nauki, a jej historyczne zdefiniowanie poprzez dystans, mimo rewolucji, jakie się rozegrały na obu polach, nadal determinuje to, jak definiowana jest „dobra” sztuka i rzetelna nauka. Modernistyczny model galerii, biały sześcian – wydzielona z bezpośredniości życia przestrzeń sacrum, symulująca neutralność i obiektywizm – mógłby być równie dobrą metaforą dla pozytywistycznych badań społecznych. Wpisany w niego dystans wobec rzeczywistości, sztuce ma gwarantować autonomię, a nauce – profesjonalizm. Jednocześnie w obu przypadkach odsłania

---

**Zofia Dworakowska**  
– teatrolożka  
i kulturoznawczyni,  
adiunktka  
w Instytucie Kultury  
Polskiej UW. Zajmuje  
się badaniem różnych  
form uczestnictwa  
w kulturze,  
sztuką społecznie  
zaangażowaną  
oraz problematyką  
aktywnych badań  
jakościowych.  
Autorka publikacji  
o teatrze i kulturze  
współczesnej.

---

1 R. Rorty, *Spełnianie obietnicy naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, przeł. A. Karalus, A. Szahaj, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2010, s. 104.

wewnętrzną słabość każdego z tych pól. Zdystansowanie sztuki wynika z wyrzutów sumienia spowodowanych jej wcześniejszym zaangażowaniem politycznym, polegającym na współpracy artystów i artystek z reżimami totalitarnymi. Z kolei postulat dystansu w badaniach społecznych podszyte są kompleksami wobec nauk ścisłych i usiłowaniem wdrożenia ich standardów naukowości, nieuwzględniających specyfiki badań grup i społeczeństw. „Wyniesienie dzieła sztuki ponad praktykę życiową”<sup>2</sup>, połączone ze wstydem, nie zapewniło jej jednak autonomii, ale doprowadziło do alienacji i rezygnacji z oddziaływania społecznego<sup>3</sup>. Jak pokazały dzienniki Bronisława Malinowskiego<sup>4</sup>, badawczy obiektywizm postulowany przez współczesnych mu socjologów i etnografów był natomiast kreacją literacką, performansem badacza, tworzonym w odpowiedzi na oczekiwanie, by wiernie reprezentował rzeczywistość.

Wspólne dla sztuki i nauki problemy relacji z rzeczywistością tematyzują sztukę społeczne – studia, które, jak wynika już z samej nazwy, odnoszą się do pola artystycznego, a prowadzone są w instytucji naukowo-dydaktycznej, jaką jest Uniwersytet Warszawski. Zostały utworzone w 2019 roku w Instytucie Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki jako kontynuacja kształcenia organizowanego od 1991 roku w ramach specjalizacji „animacja kultury”. Są więc umiejscowione w jednostce prowadzącej badania i dydaktykę w dyscyplinie kulturoznawstwa (od 2018 r. – nauk o kulturze i religii), a zarazem mają – zdefiniowany w Prawie o szkolnictwie wyższym i nauce – profil studiów praktycznych<sup>5</sup>. Właśnie nieoczywiste związki między teorią i praktyką, dynamizowane przez częściowo pokrywające się z nimi, a częściowo je przecinające, równie niejednoznaczne, relacje z rzeczywistością determinują ten projekt kształcenia.

Niniejszy tekst stanowi próbę patrzenia na ten projekt jednocześnie z bliska i z oddali, co jest konsekwencją mojego usytuowania jako jego autorki. Pierwsze lata specjalizacji „animacja kultury” znam jedynie z opowieści i z publikacji, ale około roku 2008 zaczęłam współpracować przy jej organizowaniu, potem kierowałam nią przez dziesięć lat, wreszcie byłam jedną z inicjatorek przekształcenia jej w studia magisterskie. Dzieli mnie więc dystans

2 P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006.

3 Zob. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

4 Zob. B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oprac. G. Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

5 Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, art. 64.2, s. 39, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20240001571/U/D20241571Lj.pdf> (18.01.2025).

wobec początków animacji kultury, ale próbuję także spojrzeć z dystansu na ostatnie kilka lat własnej pracy. Nie ukrywam, że używam tego tekstu jako rodzaju wyjaśnienia, teoretyzującego uzasadnienie dla praktyki, którą współprojektuję z zespołem<sup>6</sup>, a więc w oczywisty sposób bliżej mu do wypowiedzi programowej niż obiektywnej analizy.

Odwołując się do etymologii, Richard Rorty pisał, że „*theoria* przywodzi na myśl objęcie wzrokiem dużej połaci terenu ze znacznego dystansu”<sup>7</sup>. Stanowi więc metarefleksję o rzeczywistości, służy uogólnianiu i obiektywizowaniu, podczas gdy praktyki są partykularne i subiektywne. Teoria utożsamiana jest więc z obserwowaniem, badaniem, analizowaniem, wobec praktyki, będącej działaniem, robieniem, zaangażowaniem. Teoria sytuuje się raczej na zewnątrz, w dystansie do praktyki zanurzonej w bezpośredniości życia. Uniwersytet jako przestrzeń nauki i muzeum jako przestrzeń sztuki należą do teorii. Teoria może oznaczać także konkretne analizy badawcze, prowadzone w tym przypadku w Instytucie Kultury Polskiej, wobec praktyki rozumianej jako ich przedmiot.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, tuż po przełomie politycznym 1989 roku, gdy zainicjowano w ówczesnej Katedrze Kultury Polskiej, poprzednicze Instytutu, kształcenie praktyczne w formie specjalizacji „animacja kultury”, napięcie między teorią i praktyką oraz uniwersytetem a rzeczywistością nie było szczególnie tematyzowane. W tekstach programowych ścieżkę praktyczną opisywano jako logiczną konsekwencję prac nad koncepcją antropologii kultury prowadzonych w Katedrze. „Nie nad antropologią kulturową jako szczególnym zakresem nauki akademickiej – pisał Andrzej Mencwel – lecz nad antropologicznym ujęciem kultury jako takiej. Więc takim ujęciem, które umieszcza nas wewnątrz rzeczywistości kulturowej i uświadamia możliwości jej kształtowania”<sup>8</sup>. Grzegorz Godlewski z kolei wprost nazywał animację „stosowaną antropologią kultury”<sup>9</sup>.

Perspektywa antropologiczna dawała więc całościową koncepcję kultury i działającej w niej osobowości, co traktowano jako wytyczne projektowanych

6 Osoby zaangażowane w tworzenie studiów sztuki społeczne w latach 2019–2026: Natalia Gretzyngier, Zuzanna Grębecka, Iwona Kurz, Dorota Sosnowska, Karolina Wróbel-Bardzik, Joanna Zięba.

7 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, wyd. 2, W.A.B., Warszawa 2009, s. 154.

8 A. Mencwel, *Przyczyniać się pomалу*, w: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2002, s. 18.

9 G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, w: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, s. 65.

praktyk. Natomiast kształcenie praktyczne było zdaniem inicjatorów specjalizacji „potrzebnym, może nawet koniecznym dopełnieniem antropologicznie zorientowanego programu wiedzy o kulturze, który wspólnie wykładaliśmy i wypełnialiśmy, każdy na swój sposób, w praktyce badawczej”<sup>10</sup>. Właśnie powiązanie koncepcji animacji kultury z zainteresowaniami konkretnych badaczy wydaje się kluczowe w tym początkowym okresie. Najlepiej pokazuje to rozdział otwierający pierwszą książkę poświęconą specjalizacji, *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, zatytułowany *Idee*<sup>11</sup>, który wypełniają trzy wypowiedzi o randze założycielsko-programowej. Andrzej Mencwel w tekście *Przyczyniać się pomału* odnajduje źródła animacji kultury w zaangażowaniu społecznym inteligencji z czasów dwudziestolecia międzywojennego. Leszek Kolankiewicz rozpoznaje „prahistorię animacji kultury” w kulturze czynnej – koncepcji i praktyce postteatralnej Jerzego Grotowskiego. Grzegorz Godlewski zaś analizuje wzajemne oddziaływanie animacji kultury i antropologii. Każdy wywodzi idee nowej ścieżki praktycznej z obszaru własnych badań. Sprzężenie zwrotne między rzeczywistością a uniwersytetem oraz między praktyką a teorią zostało więc uruchomione przez fascynacje badawcze konkretnych osób. Warto zauważyć, że miały one w dużej mierze charakter etyczny i światopoglądowy, co odsłania rolę, jaką odgrywają w badaniach osobiste postawy badaczy, konfrontując tym samym dawne postulaty neutralności naukowej. Nie można też przeoczyć szczególnej zgodności między tymi ideami – wywiedzionymi przecież z różnych, oddalonych historycznie i odmiennych obszarów badań – która stanowiła z pewnością ważny czynnik spajający środowisko naukowe Katedry. To właśnie spójność idei, steoretyzowanych na podstawie praktyk, dała impuls do działania w rzeczywistości, jakim było zainicjowanie programu kształcenia tych, których „z braku lepszego określenia”<sup>12</sup> nazwano animatorami kultury.

Wybór nazwy „animacja kultury”, wbrew powyższej sugestii oraz niezależnie od tego, że we Francji *animation culturelle* była już wtedy koncepcją przebrzmiałą<sup>13</sup>, a w wersji angielskiej kojarzyła się przede wszystkim z filmami

10 G. Godlewski, *Animacja i antropologia. Następna generacja*, w: *Lokalnie. Animacja kultury / Community arts*, red. I. Kurz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2008, s. 4.

11 Zob. *Idee*, w: *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*.

12 A. Mencwel, *Przyczyniać się pomału*, s. 15.

13 Zob. J. Skutnik, *Animacja jako mediacja w modelu działalności społeczno-kulturalnej we Francji*, w: *Animacja kultury. Współczesne dyskursy teorii i praktyki*, red. D. Kubinowski, U. Lewartowicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.

animowanymi, stanowił istotny gest w Polsce początku lat dziewięćdziesiątych. W euforycznym okresie budowania nowego porządku państwowego, także na poziomie polityk kulturalnych, pozwolił na odcięcie się od PRL-owskiej wersji upowszechniania kultury<sup>14</sup>, hierarchicznej i elitarystycznej. Koncepcja „kultury demokratycznej” Edwarda Abramowskiego, „kultura czynna” i „teatr uczestnictwa” Jerzego Grotowskiego oraz antropologiczna wizja kultury i jednostki dostarczały dobrych uzasadnień, by rozszerzyć rozumienie twórczości poza sztukę oraz przekroczyć porządek instytucjonalny ustanawiający podział na twórców i odbiorców.

W pierwszym okresie działania specjalizacji najmocniejszy akcent w programie położony został właśnie na „pobudzanie twórczości”<sup>15</sup>, „odkrywanie własnych możliwości twórczych, doświadczenie własnego potencjału”<sup>16</sup>, co w konsekwencji miało prowadzić do ujawniania takich możliwości w innych. Mencwel na pytanie, jakiemu celowi służą organizowane warsztaty i staże, odpowiadał wtedy: „Najprościej mówiąc – twórczemu”<sup>17</sup>.

Rozumienie twórczości, do którego się odwoływano, wykraczało poza pole artystyczne, było jednak silnie z nim związane, co wynikało również z przyjętej w badaniach perspektywy medialnej. Chodziło jednocześnie o demokratyzację dostępu do tworzenia sztuki i uznanie szerszych predyspozycji twórczych każdej osoby, oparte na założeniu, że najlepiej je rozwijać poprzez praktyki artystyczne. Pierwsze rozumienie twórczości można wywieść ze wspomnianej koncepcji kultury czynnej, którą Grotowski uzasadniał w następujący sposób:

to, co jest przywilejem nielicznych, może przecież stać się także udziałem innych. Nie mówię o jakiejś masowej produkcji dzieł, ale o pewnym rodzaju osobistego twórczego doświadczenia, które nie jest obojętne dla życia danego człowieka ani jego życia z innymi<sup>18</sup>.

14 Zob. A. Mencwel, *Przyczyniać się pomału*, s. 16; G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, s. 64.

15 A. Mencwel, *Przyczyniać się pomału*, s. 25.

16 D. Reksnis, *Edukacja*, w: *Teraz! Animacja kultury*, red. I. Kurz, Stowarzyszenie Katedra Kultury, Warszawa 2008, s. 12.

17 A. Mencwel, *Przyczyniać się pomału*, s. 22.

18 *Poszukiwania Teatru Laboratorium. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, rozmawiał Tadeusz Burzyński, „Trybuna Ludu” 21 października 1976.

Drugie rozumienie twórczości można interpretować jako konsekwencję rozważań Josepha Beuysa, którego zawołanie „każdy artystą” zyskało z biegiem lat rangę jednozdaniowego manifestu kontrkulturowego. Warto zauważyć na marginesie, że teksty obu autorów, obok prac filozofów, antropologów i socjologów, zostały włączone do podręcznika *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*<sup>19</sup>, stały się więc częścią wspomnianego wyżej projektu antropologii kultury.

Wydaje się też, że o ile wszystkie trzy założycielskie perspektywy stanowiły zaplecze teoretyczne dla programu animacji kultury, o tyle to właśnie dorobek kontrkultury dostarczał najwięcej inspiracji praktycznych. Nic dziwnego – stanowiła ona istotne, jeśli nie formacyjne, doświadczenie biograficzne inicjatorów specjalizacji. Poza tym to na początek lat dziewięćdziesiątych przypada okres dojrzałości twórczej, a w kilku przypadkach także stabilizacji organizacyjnej, artystów i grup wywodzących się z parateatru, ruchu studenckiego czy innych środowisk alternatywnych. To z tych kręgów pochodziła większość prowadzących warsztaty i organizatorów staży<sup>20</sup>.

W wypowiedziach założycieli specjalizacji zatrudnienie artystów i artystek oraz innych praktyków jako wykładowców rysuje się jako ważna decyzja programowa. „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”<sup>21</sup>. Powracające zapewnienia o utrzymaniu standardów uniwersyteckich pozwalają po latach zrozumieć destabilizujący wymiar tego projektu oraz dostrzec wpisane w niego znaczące przesunięcia w relacji uniwersytet – rzeczywistość – sztuka, czy też praktyka – teoria. Godlewski pisał:

Proponowane przez nas rozumienie kultury okazało się mieć swoją własną energię, własną dynamikę dla której mury uniwersytetu – stanowiące

19 Zob. *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, L. Kolankiewicz, A. Mencwel, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa 1998.

20 Byli to m.in. Akademia Ruchu, Urszula Kochanowska, Janusz Marek, Odin Teatret, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach, Teatr Wiejski Węgały.

21 G. Godlewski, *Animacja i antropologia. Następna generacja*, s. 5. Zob. też tenże, *Animacja i antropologia*, s. 7.

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<sup>22</sup>.

Powyższe cytaty operują zarazem realnymi i metaforycznymi obrazami statycznego podziału przestrzeni na wewnątrz i zewnątrz, a jednocześnie zwracają uwagę na ruch inicjowany między nimi. Takie podejście, wykształcone w toku programowania specjalizacji i badań prowadzonych równolegle zdefiniowało szczególnie profil naukowo-dydaktyczny późniejszego Instytutu Kultury Polskiej. Do dzisiaj w jego Misji można przeczytać: „W naszym programie od początku istotne było żywe odniesienie do życia społecznego i materii kultury oraz powiązanie refleksji z działaniem w kulturze”<sup>23</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych w programie animacji kultury wspomniany ruch odbywał się jednak przeważnie „do wewnątrz” – raczej sprawiano, aby mury uniwersytetu stawały się „przepuszczalne”, niż je przekraczano, a praktyką wpuszczaną na obszar teorii była sztuka. Nie oznacza to, że cały program realizowano w salach, ważnym jego komponentem poza warsztatami okazały się staże, mające formę kilkudniowych wizyt studyjnych w wybranych ośrodkach w Polsce i za granicą, takich jak Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach czy Odin Teatret w Danii<sup>24</sup> lub praktyk studenckich w instytucjach kultury, zazwyczaj warszawskich. Znaczącą zmianę w programowaniu specjalizacji, a także w omawianych tu relacjach teoria – praktyka, uniwersytet – rzeczywistość można zauważyć wraz z nawiązaniem współpracy z reprezentantami brytyjskiego ruchu *community arts* na początku XXI wieku. Towarzyszyła temu radość wzajemnego rozpoznania bliskich idei oraz kontrkulturowych korzeni. Brytyjczycy wnosili jednak również, widoczne w samej nazwie ruchu, a nie aż tak silnie obecne w polskich praktykach, wzmocnienie refleksji nad zaangażowaniem osób uczestniczących w projektach inicjowanych przez animatorów i artystów.

22 G. Godlewski, *Animacja i antropologia. Następna generacja*, s. 4.

23 <https://ikp.uw.edu.pl/instytut/misja/> (19.01.2025).

24 Staże odbywały się także m.in. w Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Teatrze Węgajty, na Uniwersytecie w Bielefeld (Niemcy).

Znajomość z grupą Jubilee Arts (przekształconą potem w The Public) zaowocowała wspólnym projektem o nazwie „Animus”<sup>25</sup>, realizowanym w latach 2001–2003 razem z Laboratorium Edukacji Twórczej prowadzonym w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Stowarzyszeniem Katedra Kultury. W notatce sporządzonej po jednym z pierwszych spotkań partnerów projektu, w kwietniu 2002 roku, zapisano: „zasięg – różnorodne środowiska w społeczności lokalnej małego miasta, udział studentów IKP na zasadach współautorów działań”<sup>26</sup>. To właśnie w trakcie tego projektu osoby studiujące po raz pierwszy w ramach zajęć „na uniwersytecie” realizowały własne projekty poza jego murami, czyli w społecznościach lokalnych West Bromwich i Supraśla.

W tym samym czasie, kiedy była rozwijana współpraca z szerszym środowiskiem *community arts*, między innymi z kierunkiem *creative communities* na Staffordshire University (Stoke-on-Trent), do programu specjalizacji został włączony warsztat etnograficzny prowadzony najpierw przez Zuzannę Grębecką, a potem Tomasza Rakowskiego. Po latach może zaskakiwać to, że mimo mocnego zakorzenienia programu animacji kultury w perspektywie antropologicznej ten przedmiot stanowił pierwsze regularne, choć ciągle jeszcze nieobowiązkowe, przygotowanie osób studenckich do badań terenowych.

Dla dalszego programowania specjalizacji – na uniwersytecie wobec rzeczywistości – synchronia między *community arts* a warsztatem etnograficznym miała kluczowe znaczenie. Spowodowała wzmocnienie idei i strategii, które te perspektywy jednocześnie wносиły. Obie są przecież praktykami terenowymi, zakładają wychodzenie z instytucji (artystycznych i uniwersyteckich) i opierają się na bezpośrednich spotkaniach z ludźmi. Obie wytwarzają wiedzę o rzeczywistości i tematyzują lokalność. Nie bez powodu publikacja zbierająca doświadczenie kształcenia w tym okresie, pod redakcją Iwony Kurz, z tekstem między innymi Małgorzaty Litwinowicz, kierujących kolejno specjalizacją, nosi tytuł *Lokalnie. Animacja kultury / Community arts*<sup>27</sup>.

Zwiększenie zainteresowania lokalnością pokazuje zmianę wektora w kształceniu na specjalizacji, który coraz częściej skierowany był poza uniwersytet. Na początku XXI wieku wiązało się to zazwyczaj z opuszczaniem

25 Projekt „Animus”, finansowany w latach 2001–2003 w ramach programu Leonardo da Vinci Unii Europejskiej; zob. *Dom – moje centrum świata*, red. M. Parczewska, J. Byszewski, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Stowarzyszenie Katedra Kultury, Warszawa 2005.

26 Tamże, s. 112.

27 *Lokalnie*, s. 4.

miasta, podróżą na tereny wiejskie, często peryferyjne czy pograniczne, co można uznać za kontynuację idei staży z lat dziewięćdziesiątych. Regularną formą kształcenia stał się w tym czasie jednak także objazd, znacząco rozszerzający koncepcję wcześniejszych staży-wizyt studyjnych i ustanawiający inną relację wobec rzeczywistości. Zamiast skupiać się na dorobku jednej grupy twórczej oraz jej strategiach artystycznych, objazd umożliwiał poznanie różnorodności praktyk na danym obszarze i osadzenie refleksji w szerszym kontekście społecznym.

W drugim dziesięcioleciu XXI wieku wyprawy na peryferie zastąpiły „wyjścia za bramę”. Zwróciliśmy się ku miastu, ku Warszawie, jako rzeczywistości najbliższej, sąsiedzkiej. Ten zwrot nie był nagły, poprzedzały go doświadczenia warsztatów prowadzonych przez Janusza Byszewskiego i Maję Parczewską, podczas których „projektowano sytuacje twórcze” często właśnie na ulicach stolicy, oraz współpraca z Akademią Ruchu i inspiracja jej pionierskimi działaniami w przestrzeni publicznej, których początki sięgają końca lat siedemdziesiątych. Zrealizowaliśmy więc cykl projektów rozpoznających i tematyzujących umiejscowienie Uniwersytetu Warszawskiego w mieście, a także – szerzej – w rzeczywistości społecznej: UW/Przekroczenia (2015), UW/Introspekcje (2016) i Projekt Powiśle (2017–2018)<sup>28</sup>. Inicjatywy te można by dziś wpisać w szeroki obszar badań artystycznych<sup>29</sup>, ponieważ strategie i techniki z pola sztuki były w nich wykorzystane w celach badawczych zarówno na etapie zbierania danych, jak i ich prezentacji. Z powodu ich nachylenia partycypacyjnego bliżej im jednak do takich nurtów, jak badania przez sztukę czy etnografia performatywna, reprezentujących tradycję zaangażowanych badań jakościowych w naukach społecznych<sup>30</sup>.

Przywołane zmiany w programie animacji kultury na przestrzeni lat można opisywać jako drobne przesunięcia akcentów. Z dzisiejszej perspektywy okazują się jednak znaczącymi modyfikacjami na poziomie koncepcji i wartości, a także pozycji i relacji. Z jednej strony pozwoliły nabrać dystansu do inspiracji kontrkulturowych i zweryfikować współpracę z niektórymi artystami

28 Zob. <https://animacjakultury.uw.edu.pl/category/projekty/uw-w-dzialaniu/> (25.03.2025).

29 Zob. P. Brelińska, Z. Małkowicz-Daszkowska, Z. Reznik, *Z krajobrazu badań artystycznych*, „Notes na 6 tygodni” 1 marca 2021, <https://nn6t.pl/2021/03/01/z-krajobrazu-badan-artystycznych/> (20.03.2025).

30 Zob. *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, wyd. 5, Sage, Los Angeles in. 2017; zob. też *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, red. wyd. polskiego K. Podemski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

wywodzącymi się z tego kręgu, powielającymi elitarystyczny model twórczości i instytucji, takimi jak Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” (skompromitowany z innych powodów). Z drugiej strony istotnym kontekstem tych zmian było równoczesne formowanie się tożsamości Instytutu Kultury Polskiej, w który przekształciła się dawna Katedra. W polu badawczym oznaczało to skupienie na mediach kultury analizowanych w ich różnych modalnościach historycznych i technologicznych, ale kluczowy okazał się również aspekt strukturalny – rozbudowa zespołu osób tam pracujących i zmiana pokoleniowa. Wydaje się, że zmieniało się też rozumienie idei „powiązania refleksji z działaniem”, a animacja kultury stopniowo traciła centralną pozycję w dydaktyce. Nie bez znaczenia było to, że w wyniku przyjęcia systemu bolońskiego program specjalizacji ograniczono z trzech do dwóch lat, tak aby mógł zostać zrealizowany w ramach studiów magisterskich, czemu towarzyszyło także wprowadzenie kilku innych specjalizacji poświęconych badaniom wybranych mediów kultury<sup>31</sup>. Kolejne lata pokazały spadek zainteresowania osób studiujących w Instytucie Kultury Polskiej wybieraniem specjalizacji praktycznej w celu dopełnienia edukacji kulturoznawczej.

Jednocześnie następowały przemiany sektora kultury, do których zaliczyć też trzeba upowszechnienie terminu „animacja kultury” i ukonstytuowanie się szerokiego środowiska z nim się utożsamiającego. Miałyśmy ambiwalentny stosunek do tych przemian, wspierałyśmy działania integracyjne, ale nasze wątpliwości budziła inflacja samej nazwy i poszerzanie jej znaczenia. Nie można w tym kontekście pominąć także licznych przechwyceń tego terminu przez porządek kapitalistyczny, o czym świadczyły mnożące się oferty komercyjne obejmujące różnego typu „animacje” – czasu wolnego, zabaw dla dzieci, atrakcji hotelowych etc. W ten sposób „animacja kultury” zatracala ważny dla nas aspekt krytyczny i emancypacyjny<sup>32</sup>.

Poddawane bieżącej refleksji, doświadczenie programowania specjalizacji „animacja kultury” jako projektu będącego w dynamicznej relacji wobec rzeczywistości doprowadziło więc w 2019 roku do przekształcenia jej w studia magisterskie – sztuki społeczne. Nowa nazwa celowo korzysta z liczby mnogiej słowa „sztuka”, z intencją dystansowania się od kanonu, dominującego nurtu czy innych porządkujących hierarchii. Odwołujemy się raczej do różnorodności praktyk twórczych, traktowanych jako jedno z wielu praktyk

31 W różnych latach były to m.in. specjalizacje „kultura wizualna”, „teatr, performans, widowisko”.

32 Zob. *Sztuki społeczne. Kształcenie i praktyka*, „Czas Kultury” 18 września 2019, <https://czaskultura.pl/czytanki/sztuki-spoeczne-ksztalcenie-i-praktyka/> (20.03.2025).

społecznych, a więc takich, które są kształtowane przez rzeczywistość, a także same ją kształtują. Wybierając ten termin, byliśmy też świadome innych jego użyć, bardziej lub mniej oddalonych historycznie i geograficznie, częściowo pochodzących z obszarów dawnych inspiracji, jednak gdzie indziej umiejscowionych.

Posłużyli się nią na przykład w 1938 roku organizatorzy „wystawy sztuki społecznej” na osiedlu Rakowiec, należącym do Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej<sup>33</sup>. Z zachowanych informacji można się domyślać, że użycie tego określenia jedynie po to, aby oddać tematykę prac poświęconych aktualnym problemom społecznym, ponieważ była to raczej standardowa prezentacja malarstwa i grafiki<sup>34</sup>. Sam kontekst WSM traktowanej jako projekt lokalny i społeczny stanowi jednak ważny dla nas punkt odniesienia. W 1980 roku program „sztuki społecznej” ogłosili artyści z Grupy Działania, jako podsumowanie ich dwuletniej pracy we wsi Lucim<sup>35</sup>. Bliskie są nam ich rozpoznania, które formułowali w następujący sposób:

W postawie społecznej chodzi o wytwarzanie więzi między ludźmi w ramach komunikacji symbolicznej, zachodzącej w bezpośredniej styczności nadawców i odbiorców z występującą niekiedy zamiennością społecznych ról nadawcy i odbiorcy. Można sobie wyobrazić takie dzieło-działanie, które w oddziaływaniu swoim na wybraną społeczność lokalną pociągnie ją do własnych, indywidualnych i zbiorowych kreacji symbolicznych i instrumentalnych<sup>36</sup>.

Zgadzałyśmy się też z niektórymi diagnozami szeroko dyskutowanego w 2007 roku manifestu Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne?*<sup>37</sup>, w którym krytykował on rezygnację sztuki ze skuteczności i postulował docenienie jej potencjału badawczego i politycznego. Jednocześnie nie podzielałyśmy jego

33 Zob. *Sprawozdanie z działalności w roku 1938*. Wydawnictwo WSM 1939, s. 111.

34 Wystawa prezentowała głównie prace Grupy Plastyków Warszawskich Czapka Frygijska, zrzeszającej artystów lewicowych, którzy w swoich pracach podejmowali problemy klasy robotniczej.

35 Grupa Działania, *Działanie w Lucimiu*, w: *Sztuka otwarta. Parateatr II. Działania integracyjne*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1982.

36 Grupa Działania, *Sztuka społeczna jako idea*, w: *Sztuka otwarta*, s. 97.

37 A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*.

przekonania o uprzywilejowanej roli artysty i jesteśmy krytyczne wobec tego, w jaki sposób realizował je w swoich pracach angażujących nieartystów.

Sformułowania „sztuka społeczna” używa również amerykańska badaczka Shannon Jackson, analizując zwrot społeczny w sztuce przełomu XX i XXI wieku, reprezentowany przez projekty łączące estetykę i politykę, które mają charakter interrelacyjny, ucieleśniony i trwały<sup>38</sup>. Jej perspektywa jest inspirująca, ponieważ inaczej niż lepiej znana w Polsce badaczka sztuki partycypacyjnej Claire Bishop nie opiera się na obronie autonomii sztuki, ale postuluje przekroczenie polaryzacji na rzecz analizy wzajemnego oddziaływania tego, co społeczne, i tego, co artystyczne.

Studia na kierunku sztuki społeczne zbierały więc doświadczenia specjalizacji i nowe inspiracje, a zarazem reagowały na postępujące zróżnicowanie i podziały społeczne, w znacznym stopniu determinujące relacje uniwersytetu z rzeczywistością i teorii z praktyką. Obserwowaliśmy, jak podstawowym modusem społecznym studentek i studentów IKP staje się funkcjonowanie osobne lub w izolujących się, skierowanych do wewnątrz grupach osób podobnych do siebie z powodu wieku, poglądów, pochodzenia czy orientacji seksualnej, wzmacniane przez przeniesienie dużej części kontaktów do sfery wirtualnej. Z każdym kolejnym rokiem coraz mniej osób zna imiona kolegów i koleżanek z grupy zajęciowej i coraz więcej niechętnie reaguje na propozycję pracy zespołowej. Kiedyś to studenci i studentki dawali impuls do wychodzenia poza uniwersytet<sup>39</sup>, podczas gdy ostatnie doświadczenia dydaktyczne pokazują, że działanie w rzeczywistości poza bezpiecznymi ramami: studiów, grupy koleżeńskiej czy kręgu zainteresowań, stanowi dla nich duże wyzwanie. Towarzyszy temu uwspólniona świadomość zagrożeń globalnych, w szczególności katastrofy klimatycznej, a także masowych migracji i wojen. trzeba też uwzględnić to, że dla osób obecnie studiujących podstawowym doświadczeniem dorastania okazała się pandemia Covid 19, która pozwoliła uzmysłowić sobie, czym jest wielka skala i zaburzenie porządku rzeczywistości. Zasięg tego typu zagrożeń i niepewność z nimi związana przekierowują uwagę na poziom meta, a więc skłaniają do teoretyzowania. Skupienie na własnej jednorodnej grupie i ograniczenie relacji z innymi również zachęca do uogólniania, odwoływania się raczej do wyobrażeń na ich temat niż doświadczenia, którego nie ma. Wspólny dla tych zjawisk czynnik niewiadomej jest także źródłem lęku, który powstrzymuje od działania.

38 S. Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, New York 2011.

39 G. Godlewski, *Animacja i antropologia. Następna generacja*, s. 4.

Uniwersytet jako przestrzeń wydzielona z rzeczywistości, gdzie się ją analizuje z dystansu, wydaje się sprzyjać tego typu teoretyzowaniu, a studia humanistyczne, których podstawowe medium stanowi język, tworzą ku temu dogodne warunki. Richard Rorty w zaskakująco bliskich rozpoznaniach między innymi środowiska kulturoznawczego w Stanach Zjednoczonych w latach dziewięćdziesiątych zauważał podobneciążenie ku teoretyzowaniu, tj. pojmowaniu rzeczywistości w kategoriach uogólnionego „systemu” i krytykowaniu go z dystansu, ale raczej w retoryce rewolucyjnej niż reformistycznej i pragmatycznej<sup>40</sup>.

Fundacyjne dla początków animacji kultury w IKP przekonanie o konieczności łączenia teorii z praktyką oraz przekraczania murów akademii nabiera więc dzisiaj zupełnie nowych znaczeń. Ciągłe jesteśmy głęboko przekonane o tym, że perspektywa teoretyczna, diagnoza, autorefleksja pozwalają modyfikować i uwiarygadniać praktykę, a ona z kolei umożliwia weryfikowanie teorii i jej odniesienie do rzeczywistości, ale formułujemy to mocniej – uważamy, że w działaniach społecznych rozdzielenie teorii i praktyki jest niemożliwe i niebezpieczne. Adekwatna wydaje się tu ostra ocena Rorty’ego, który pisał, że „brak zaangażowania w praktykę powoduje teoretyczne halucynacje”<sup>41</sup>. Okazuje się ona prawdziwa także po odwróceniu ciągu przyczynowo-skutkowego – teoretyczne halucynacje powstrzymują od zaangażowania w praktykę. Nowe studia praktyczne w IKP nie zostały zaprojektowane jako schronienie przed rzeczywistością, pozwalające oddawać się halucynacjom i pielęgnować lęk, ale jako ćwiczenia z uważności i odwagi.

W programie sztuk społecznych ciągle ważne jest więc zaplecze antropologiczne, zarówno jako perspektywa teoretyczna, jak i dyrektywa badawcza. Stałymi komponentami programu są też zajęcia pozwalające usytuować swoją praktykę w szerszym kontekście artystycznym, instytucjonalnym, medialnym i aktywistycznym. Właśnie ciągle odnoszenie praktyki do teorii i teorii do praktyki stanowi podstawową logikę programu. Aby wywołać ich wzajemne oddziaływanie, perspektywy te nie są od siebie oddzielone, ale w doświadczeniu osoby studiującej pojawiają się równocześnie. Zajęciom teoretycznym w każdym semestrze towarzyszą warsztaty poświęcone społecznemu zastosowaniu konkretnych strategii artystycznych. Prowadzą je artystki i animatorzy, którzy mają doświadczenie projektowania działań partycypacyjnych lub edukacyjnych, choć reprezentują różne media. Intencją

40 Zob. R. Rorty, *Spełnianie obietnicy naszego kraju*, s. 52, 113.

41 Tamże, s. 105.

wielomedialności programu jest zdobycie zróżnicowanego doświadczenia, a zarazem wywoływanie intermedialności, tak aby synchroniczne posługiwanie się różnymi mediami oddziaływało na siebie, odsłaniając ich nowe i nieoczywiste aspekty oraz potencjał ich łączenia.

Celem kształcenia nie jest tylko zdobycie umiejętności praktycznych z pola sztuki, lecz także przygotowanie do ich zastosowania poza murami uniwersytetu. Warsztatom twórczym towarzyszą więc co roku zajęcia dotyczące specyfiki pracy z konkretnymi grupami, między innymi dziećmi i młodzieżą, społecznością głuchych, osobami z niepełnosprawnościami czy społecznościami lokalnymi. Kolejnym uzupełnieniem są zajęcia przygotowujące do organizacji projektów artystyczno-społecznych, dotyczące finansowania i zarządzania.

W programie sztuk społecznych „kształcenie w terenie” przyjęło regularne i stałe formy. Poza projektami studenckimi realizowanymi w ramach warsztatów, objazdem i praktykami obowiązkowymi elementami programu stały się pracownia terenowa i praktyczna praca magisterska. Trwająca semestr pracownia odbywa się zawsze poza UW, w jednej z dzielnic Warszawy, i jest współorganizowana z instytucją goszczącą; dotychczas znalazły się wśród nich między innymi Komuna Warszawa (2022), Centrum Aktywności Międzypokoleniowej (2023) czy Dom w Alejach (2024). Podczas pracowni osoby studiujące przechodzą przez wszystkie etapy realizacji projektu artystyczno-społecznego – od diagnozy prowadzącej do zidentyfikowania tematów, przez pracę koncepcyjną nad wybranym tematem, ustalenia z organizacją goszczącą, zaangażowanie uczestników, aż do realizacji finalnych działań. Proces ten ma być jak najbardziej zbliżony do realnego przebiegu projektu, ale równocześnie jest tak zaplanowany, aby stanowił bezpieczne warunki uczenia się. Koncepcje badawcze i projektowe rozwijane są w toku sesji feedbackowych oraz przy wsparciu merytorycznym gospodarzy.

W programie studiów doświadczenie kolektywne z pracowni pomyślane zostało jako przygotowanie do własnego działania, jakim jest projekt partycypacyjny, będący częścią pracy magisterskiej. Tak zaplanowany proces dyplomowania sam sytuuje się więc na pograniczu – między uniwersytetem i rzeczywistością, między teorią i praktyką. Umożliwia zdobycie pierwszych indywidualnych doświadczeń zawodowych już podczas studiów, ale prowadzi także do powstania serii projektów, których oddziaływania nie da się ograniczyć do efektów kształcenia zdefiniowanych w sylabusie seminarium. Projekty dyplomowe gromadzą bowiem osoby z różnych społeczności, aktywizują dyskusje na istotne tematy, proponują nowe formy zaangażowania, tworzą

przestrzeń dla historii oddolnych, zmieniają programy instytucji kultury<sup>42</sup> – same w sobie są więc działaniami w rzeczywistości.

Proces dyplomowania na sztukach społecznych pokazuje wyraźnie polityczny wymiar kształcenia w tym sensie, że jest świadomą ingerencją w zastyłą rzeczywistość, odwołując się do konkretnej wizji porządku społecznego, dla której podstawową referencją pozostaje antropologiczne rozumienie kultury. Wobec narastających podziałów społecznych, umacnianych przez izolujące i stereotypizujące oddziaływanie mediów elektronicznych, nową aktualność zyskują bowiem postulaty pracy z „innością” formułowane na początku lat dziewięćdziesiątych. Wielokulturowość czy wieloplemienność społeczeństwa polskiego, na którą zwracał wtedy uwagę Godlewski<sup>43</sup>, stała się tymczasem doświadczeniem powszechnym. Ówczesny postulat „spotkania z innym, z tutejszym innym”<sup>44</sup> nabiera szczególnego sensu w kontekście programowania kształcenia i – szerzej – wyobrażania sobie przyszłości. Dzieje się tak również dlatego, że najbardziej nierozpoznaną i niezrozumianą dzisiaj grupą stanowią młodzież i młodzi dorośli, czyli osoby kandydujące na sztuki społeczne. Spotkanie z innym nie jest więc tylko wyobrażoną sytuacją za murami uniwersytetu, do której przygotowują studia, ale odbywa się codziennie w ich ramach i okazuje się poważnym wyzwaniem zarówno dla prowadzących zajęcia, jak i studiujących.

Antropologiczne założenie, że „aby w cudzoziemcu uznać człowieka, trzeba w sobie zakwestionować tuziemca”<sup>45</sup>, ma też pragmatyczną wersję, która ustanawia zależność między tym zakwestionowaniem a byciem w relacjach z innymi, co można uznać za podstawę szerszego projektu politycznego. W rozważaniach Rorty’ego istotą takiego projektu jest solidarność<sup>46</sup>, czyli

zdolność do postrzegania coraz większej liczby dawnych różnic (plemiennych, religijnych, rasowych, obyczajowych i tym podobnych) jako nieistotnych w porównaniu z podobieństwami, gdy chodzi o cierpienie

42 Zob. archiwum projektów dyplomowych, <https://ikp.uw.edu.pl/studia/sztuki-spoleczne/archiwum-projektow-dyplomowych/> (25.03.2025).

43 G. Godlewski, *Animacja i antropologia*, s. 59.

44 G. Godlewski, *Animacja i antropologia. Następna generacja*, s. 10.

45 *Teraz! Animacja kultury*, s. 7.

46 Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, s. 17-18.

i upokorzenie – zdolność do myślenia o osobach zdecydowanie różniących się od nas jako o objętych zasięgiem „my”<sup>47</sup>.

Taką perspektywę trudno uzgodnić z jedną z dwóch popularnych dziś postaw obywatelskich – obojętnością, wiążącą się z alienacją i wycofaniem, lub z niektórymi formami aktywizmu, skoncentrowanymi z kolei na wąskich, nierzadko wyabstrahowanych z szerszego kontekstu zagadnieniach społecznych. Jako alternatywę dla tych postaw warto rozpatrzyć koncepcję „przygodności” Rorty’ego, który odrzuca absolutyzowanie własnych – i jakichkolwiek – poglądów i wartości, traktując je jedynie jako „wytwór czasu i przypadku”<sup>48</sup>. „Obywatelami mojej liberalnej utopii – pisze pragmatysta – byłiby ludzie, którzy mają poczucie przygodności własnego języka namysłu moralnego, a tym samym własnego sumienia, a przeto i swej społeczności”<sup>49</sup>. Dogmatyczne przywiązanie do własnych poglądów sprzyja krytyce i zdystansowaniu wobec innych, a zatem wobec rzeczywistości i praktyki, co sugerował Rorty, opisując wzajemne wzmacnianie się perspektyw krytycznych i teoretycznych. Jako przestrożę odczytujemy więc dzisiaj jego diagnozę sprzed lat:

wśród wielu amerykańskich studentów i nauczycieli mamy raczej do czynienia z kontemplacyjną, napelnioną wstrętem, sztywną lewicą niż z lewicą, która marzy o urzeczywistnieniu naszego kraju. [...] odwracają się plecami od własnego państwa i, jak mawiają, „teoretyzują” o nim<sup>50</sup>.

To, co opisuje Rorty w polu aktywności obywatelskiej, Shannon Jackson zauważa, analizując dyskurs sztuki zaangażowanej. Jej zdaniem zbyt często dowartościowywane są w nim projekty krytyczne mające potencjał zakłóceń społecznych, kosztem inicjatyw dotyczących koordynacji i współpracy, co uniemożliwia bardziej kompleksowe rozpoznanie, w jaki sposób praktyki artystyczne mogą kreować nowe wizje społeczne<sup>51</sup>.

Na sztukach społecznych nie porzucamy ani teorii, ani krytyki – rezygnacja z dogmatyzmu czy ograniczenie krytycznego teoretyzowania nie oznacza

47 Tamże, s. 293.

48 Tamże, s. 49.

49 Tamże, s. 106.

50 R. Rorty, *Spełnianie obietnicy naszego kraju*, s. 51.

51 Zob. S. Jackson, *Social Works*, s. 14.

dla nas braku zaangażowania. To raczej pragmatyczne poszukiwanie sprawczości, rodzaj *reality check* – testowaniem, co jest możliwe w rzeczywistości. Rorty miał rację, że spekulowanie „na temat całkowicie zmienionego systemu i zupełnie innego sposobu myślenia o ludzkim życiu i ludzkich sprawach”<sup>52</sup> powstrzymuje od praktyki rozumianej jako stopniowe urzeczywistnianie innego porządku społecznego, a także od praktyki w ogóle. Różnica dotyczy więc skali i zarazem skuteczności.

Sztuki społeczne warto czytać jako projekt zaangażowany, który ma ambicje transformacji rzeczywistości, ale bliska jest mu idea „budowania solidarności z drobnych kawałków”<sup>53</sup>. Od kilku lat ważną kategorią w refleksji nad programowaniem studiów, która pojawiła się w rozmowach z Januszem Byszewskim wokół jego zajęć, stały się „działania bezpośrednie”. Istotne są tu wszystkie znaczenia słowa „bezpośredni”: „1. dotyczą kogoś lub czegoś wprost, 2. znajdujący się bardzo blisko, niczym nieprzedzielony, 3. naturalny, prosty, szczery”<sup>54</sup>. Interesuje nas ten rodzaj praktyki, która realizuje się w niezapośredniczonym stereotypami i mediami, kontakcie z innymi osobami, a także materią. Przybiera ona formę bycia tu i teraz, wymaga skupienia nad konkretnym rozwiązaniem koncepcyjnym czy technicznym. Zakłada świadome włączenie ciała, wysiłek mięśni, pracę rąk. Do podstawowych form takiej praktyki należy rozmowa, dopuszczająca różnicę zdań, prowadząca potencjalnie do współdziałania albo po prostu umożliwiającą przebywanie w tej samej przestrzeni. Jak pokazują projekty Suzanne Lacy, których podstawowym medium jest właśnie rozmowa, nie można jej traktować jedynie jako błażej, codziennej aktywności<sup>55</sup>. W pracach tematyzujących przemoc i wykluczenie artystka wykorzystuje ją jako narzędzie researchu i włączania innych oraz formę finalnej prezentacji. Dzięki strategiom performatywnym i wizualnym rozmowa zyskuje w nich rangę projektu społecznego, równie ważną jak ta przypisywana jej przez pragmatystów<sup>56</sup>. Działania bezpośrednie łączą więc poziom mikro i makro, praktykę i teorię. Podejmowane są tu i teraz, ale z zamiarem kształtowania konkretnej wizji porządku społecznego, opartego

52 R. Rorty, *Spełnianie obietnicy naszego kraju*, s. 114.

53 R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, s. 153.

54 *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/bezpo%C5%9Bredni.html> (15.03.2025).

55 Zob. <https://www.suzannelacy.com/performance> (20.02.2025).

56 Zob. R. Rorty, *Konsekwencje pragmatyzmu. Eseje z lat 1972–1980*, przeł. C. Karkowski, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998, s. 213, 218–219.

na „większej różnorodności jednostek – jednostek bardziej swobodnych, pełniejszych, obdarzonych większą wyobraźnią i bardziej śmiałych”<sup>57</sup>. Na kierunku sztuki społeczne działania bezpośrednie stanowią podstawową formę aktywności, będąc jednocześnie praktyką samą w sobie i przygotowaniem do działania w rzeczywistości oraz pracy z jej zróżnicowaniem. Taka praktyka zapobiega teoretycznym halucynacjom i chroni przed lękiem.

\*\*\*

### *Manifest działań bezpośrednich*

stworzony podczas „Warsztatów działań bezpośrednich” (2024)

Działanie bezpośrednie to wezwanie, które przekształca się w wyzwanie

Działanie bezpośrednie jest działaniem w zgodzie z innymi

Działanie bezpośrednie zmniejsza dystans

Działanie bezpośrednie uderza w systemy

Działanie bezpośrednie jest redefiniowaniem

Działanie bezpośrednie to (wybierz):

1. konfrontacja, 2. zmiana, 3. kamień ze znacznikiem wysłany pocztą

Działanie bezpośrednie jest intuicyjne

Działanie bezpośrednie jest przeciwne hierarchiom

Działanie bezpośrednie stwarza miejsce do pytań

Działanie bezpośrednie działa

Działanie bezpośrednie szuka niemożliwego

Działanie bezpośrednie przyznaje sobie prawo do popełniania błędów

Tęsknimy za działaniem bezpośrednim.

Anna Augustowska, Ada Biały, Adrianna Cudnik, Kinga Cybul, Julia Dąbrowska, Michał Dębski, Marta Dubiel, Paulina Gadziąła, Edyta Górecka, Katarzyna Lewandowska, Julia Mazur, Karolina Ojdana, Aleksandra Rogala, Julia Sarzyńska, Magdalena Turska-Chotkiewicz, Julia Urbańska, Magdalena Żukowska oraz Janusz Byszewski

---

57 R. Rorty, *Spełnianie obietnicy naszego kraju*, s. 46.

## Abstract

---

**Zofia Dworakowska**

UNIVERSITY OF WARSAW

*In Search of Effectiveness*

The article analyzes contemporary discussions on the humanities' effectiveness and its social influence in the context of the academia's institutional transformations. The author examines various ways of defining the "effectiveness" of humanities research: from evaluation criteria through science policies to practices of cooperation with the social environment. The article demonstrates the tension between the measurable effects logic and the values of critical reflection and long-term cultural influence. Moreover, the text indicates that seeking effectiveness may lead to a reconsideration of the humanities' role as a space for producing socially and politically engaged knowledge.

## Keywords

---

humanities, research effectiveness, science policy, evaluation of science, social engagement