

PORADNIA, DOM, OŚRODEK, CENTRUM

PREHISTORIA NARODOWEGO CENTRUM KULTURY

Paweł Płoski

Historia animacji kultury w Polsce to wciąż historia nieopowiedziana. Rozproszone dokumenty, rozproszone wspomnienia, dziurawe sprawozdania dotyczące spraw dużych, średnich i bardzo małych trudno składają się w całość. To powoduje, że nawet jubileuszówkę trudno wydać. A historia animacji kultury powinna być opowieścią o ludziach, o pomysłach, o inicjatywach, wreszcie o instytucjach.

Przypadek Narodowego Centrum Kultury stanowi dobry przykład tych komplikacji. Siedemdziesiąt pięć lat działalności. Piękny wiek. Skomplikowany czas. Jedna instytucja i dziesięć zmian nazwy:

- Centralna Poradnia Świetlicowa i Wzorcownia Artystyczna, 1950–1952,
- Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny, 1952–1955,
- Centralny Dom Twórczości Ludowej, 1955–1957,
- Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, 1957–1970,
- Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1970–1992,
- Centrum Animacji Kulturalnej, 1992–1994,
- Centrum Animacji Kultury, 1994–2002,
- Narodowe Centrum Kultury, 2002–2005,
- Instytut Adama Mickiewicza, 2005–2006,
- Od 2006 do dziś – znów Narodowe Centrum Kultury.

Już sama ta wyliczanka trudna jest do spamiętania. I daje do myślenia. W gąszczu nazw (i malowniczych skrótowców – CPŚiWA, CDTL, CPARA, COMUK, CAK, NCK) widać nieustanną próbę stworzenia centralnej, państwowej ramy dla istotnej dziedziny. Nieustanne staranie, by najsensowniej dopasować pomysły do potrzeb.

Ten tekst ma charakter porządkujący. Na podstawie dokumentów zachowanych w archiwach oraz artykułów prasowych chciałbym odtworzyć kształtowanie się i zmiany instytucji, którą dziś jest Narodowe Centrum Kultury. Opisać przede wszystkim zadania, jakie jej zlecano, najważniejsze działania programowe. Zza dokumentów nie będzie pewnie widać ogromnego zespołu ludzi, którzy przez dekady tworzyli poradnię, ośrodek czy centrum. Może jednak uda się dostrzec, że mimo iż zmieniło się wszystko, to pewne myśli, pewne pomysły trwały przez te lata. Skupię się na pierwszych pięciu dekadach. W tym tekście ważne jest po prostu wskazanie początków.

Tuż po wojnie upowszechnianie kultury nie było sferą łatwą do objęcia przepisami ani zorganizowaną strukturą, jak nie przymierzając teatry. Tych było kilkadziesiąt, zatem dość prosto było je policzyć i objąć nadzorem. W przypadku świetlic i domów kultury sytuacja się komplikowała. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych część powstawała w ramach struktur państwowych, część – w ramach struktury związków zawodowych, niektóre działały w ramach rozmaitych organizacji.

W samym Ministerstwie Kultury i Sztuki nieustająco tworzone struktury, która miała za tę sferę odpowiadać. W 1945 roku powstał Centralny Instytut Kultury, który w krótkim czasie został przekształcony w Biuro Koordynacji Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Biuro Amatorskiego Ruchu Artystycznego (1949), Departament Amatorskiego Ruchu Artystycznego (1950), Zarząd Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej (1952).

Podobnie było w przypadku instytucji, która miała zająć się sprawami upowszechniania kultury. Właściwie w ciągu pierwszych lat jej istnienia obok nazwy powinna pojawiać się adnotacja „w organizacji”.

CENTRALNA PORADNIA ŚWIETLICOWA I WZORCOWNIA ARTYSTYCZNA

Centralna Poradnia Świetlicowa i Wzorcownia Artystyczna została powołana do życia zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z 18 grudnia 1950 roku w sprawie utworzenia Centralnej Poradni Świetlicowej i Wzorcowni Artystycznej. Poradnię otwarto 26 stycznia 1951 roku (zarządzenie weszło w życie z dniem 1 stycznia 1951 roku).

Centralna Poradnia była częścią Departamentu Amatorskiego Ruchu Artystycznego MKiS. Jej powołanie – zgodnie z zarządzeniem – miało na celu „podniesienie na wyższy poziom pracy w świetlicach i domach kultury”. Powołanie poradni było rezultatem starań pracowników Departamentu – w pierwszej kolejności Aleksandry Naborowskiej, Bolesława Bajdukiewicza, Zofii Zaborowskiej. „Powołanie tej instytucji do życia zostało niejako narzucone przez teren. Domy kultury, kluby robotnicze wciąż odczuwają brak odpowiednich materiałów instrukcyjnych, pomocy świetlicowych i wzorów artystycznych, co poważnie utrudnia postawienie prac kulturalno-oświatowych na właściwym poziomie. Wszystkie prace i dążenia Poradni zmierzają w tym kierunku, aby pomóc organizacjom masowym w ideologicznym i artystycznym wychowaniu nowego pracownika świetlicowego”¹.

Do zadań Poradni należeć miała „stała praca nad metodami i formami pracy świetlicowej ze szczególnym uwzględnieniem artystycznych pomocy świetlicowych, oraz artystycznych form”². Departament określał zadania poradni następująco: „opracowywanie artystycznych wzorców pomocy świetlicowych (papieroplastyka, liternictwo, plakaty, plansze itp.) oraz służeńie instruktażem świetlicowym zespołom w działach czytelnictwa i propagandy masowej, muzycznym, żywego słowa, choreograficznym, kostiumologii i strojów ludowych oraz estetyki

1 *Od redakcji, „Poradnik Świetlicowy”, lipiec 1951, s. 3.*

2 *AAN, zespół NIK, Kontrola całości kształtu gospodarki w Centralnej Poradni Świetlicowej i Wzorcowni Artystycznej. Sprawozdanie, protokół, wystąpienie, korespondencja, sygn. 2/356/0/5.2//1115, Protokół.*

wnętrza świetlicowego. Poradnia służyłaby wszystkim zespołom artystycznym w porozumieniu z Zarządami Głównymi macierzystych organizacji społecznych”³.

Wedle statutu CPŚ miała następujące działy: Muzyki i Chórów, Plastyki, Czytelnictwa oraz Propagandy Masowej. Pozastatutowo powstały też działy Teatralny i Choreograficzny. W pierwszym okresie Poradnia zatrudniała dwanaście osób. Lokal – pięć pokoi przy Krakowskim Przedmieściu 6 dzierżawiony był od Stowarzyszenia „Ognisko”. Pierwszą kierowniczką CPŚ została Aleksandra Naborowska (1 marca 1951 – 30 kwietnia 1951). Potem zmiany następowały szybko: Wiktor Nowojewski (2 maja 1951 – 1 kwietnia 1952), Zbigniew Wachal (1 kwietnia 1952 – 1 września 1953). Od 1 września 1952 roku kierowniczką była Monika Michalska.

W pierwszych miesiącach działania przejmowała materiały od poradni wcześniej działającej przy Związku Młodzieży Polskiej. Dostała też materiały z poradni działającej przy Towarzystwie Uniwersytetów Robotniczych i Ludowych. Jedynym śladem działalności Centralnej Poradni są dwa numery biuletynu „Poradnik Świetlicowy” (lipiec i październik 1951). Trzeba przyznać, że zastanawia sens wydawania czasopisma, gdy jednocześnie wychodziły już miesięczniki „Świetlica”, „Scena Świetlicowa” i „Praca Świetlicowa”.

Niespełna pół roku od powołania, już w lipcu 1951 roku, przeprowadzona została przez NIK kontrola poradni – dość drobiazgowo. Rozliczano dwunastoosobową Poradnię z zadań, które powinna realizować instytucja zatrudniająca kilkadziesiąt osób (wizytacje, poradnictwo, opracowywanie programów, szukanie i publikacja repertuaru) i to po dużo dłuższym starciu. Właściwie najbardziej zadziwiająca była jednak konstatacja, że Poradnia kontakty z terenem ma luźne, praktycznie nie współpracuje z żadnymi świetlicami, nastawiona jest na współpracę z wydziałami kulturalno-oświatowymi zarządów głównych organizacji masowych.

OŚRODEK INSTRUKCYJNO-METODYCZNY PRACY KULTURALNO-OŚWIATOWEJ NA WSI

Po niespełna dwóch latach przyszła zmiana. Na podstawie uchwały Prezydium Rządu nr 118/52 z 1 marca 1952 roku w sprawie pracy kulturalno-oświatowej na wsi – Minister Kultury i Sztuki zarządzeniem nr 182 z 12 grudnia 1952 roku przekształcił Centralną Poradnię Świetlicową w Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny Pracy Kulturalno-Oświatowej na Wsi w ramach Zarządu Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej. Zarządzenie weszło w życie z dniem podpisania z mocą obowiązującą od dnia 7 maja 1952 roku⁴.

3 AAN, zespół COMUK,teczka *Organizacja COMUK i poprzedników. Statuty, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1949-1984*, sygn. 2/1749/0/1/1/17, Pismo dyrektora DARA do Prezydium Rządu, 25.11.1951.

4 AAN, zespół Ministerstwo Kontroli Państwowej w Warszawie, *Kontrola Ośrodka Instrukcyjno-Metodycznego Zarządu Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej w Warszawie w zakresie instrukcyjno-metodycznego oddziaływania na pracę świetlic i Domów Kultury. Protokół z załącznikami, sprawozdanie, korespondencja*, sygn. 2/430/0/46.4.4/11082, Protokół, s. 1.

Dyrektorką Ośrodka pozostała Monika Michalska, wcześniej kierowniczką CPŚ. Jedynym z nielicznych śladów działalności Ośrodka jest protokół kontroli z maja 1953 roku. Ośrodek nie miał statutu ani struktury, zadania otrzymywał na bieżąco od Zarządu i na podstawie własnej znajomości potrzeb terenu. Zatrudniał szesnaście osób. „Przeciętnie 6–7 pracowników ośrodka pracuje operatywnie w terenie zajmując się pracami badawczymi i instrukcyjno-metodycznymi, pozostali pracownicy pracują na miejscu w środku prowadząc sprawy metodyczne, wydawnicze i administracyjne. Większość opracowań instrukcyjno-metodycznych powierzana jest do wykonania autorom, którzy nie są etatowymi pracownikami Ośrodka. Pracownicy jednostki natomiast opracowują wytyczne prace, kontrolują przebieg prac autorskich i korygują i ewentualnie przerabiają składane przez autorów prace”⁵.

W przypadku Ośrodka powtórzyła się sytuacja podobna do CPŚ – kontrola ze strony Ministerstwa Kontroli Państwowej wykazała, że Ośrodek „nie opracował żadnych materiałów instrukcyjno-metodycznych w sprawie organizacji pracy zespołów czytelniczych, dramatycznych, tanecznych i innych, nie wydał żadnych zaleceń instrukcyjno-metodycznych dotyczących ustawienia poszczególnych form pracy świetlicowej”⁶.

Dwa i pół roku łącznej działalności Poradni i Ośrodka zdominowały deklaracje, a wszystko wciąż było w powijakach.

CENTRALNY DOM TWÓRCZOŚCI LUDOWEJ

Rok 1955 przyniósł zasadniczą zmianę. Powołano wreszcie instytucję! Uchwałą Prezydium Rządu nr 182/55 z 5 marca 1955 roku przekształcono Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny Pracy Kulturalno-Oświatowej w Centralny Dom Twórczości Ludowej. Dyrektorką Centralnego Domu została dotychczasowa wicedyrektorka Zarządu Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej Anna Bettman-Dobrzyńska. Zaangażowanie wielu przyszłych pracowników CDTL w przygotowania i przebieg V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie spowodowało, że Dom zaczął organizować swoją działalność dopiero na jesieni 1955 roku.

Jako zadania CDTL wskazywano: (1) analizę, opracowywanie i upowszechnianie przodujących doświadczeń ruchu świetlicowego w Polsce, amatorskiej twórczości artystycznej i działalności oświatowej; (2) nadzór nad tworzeniem amatorskich zespołów artystycznych oraz nad wydawaniem i doborem repertuaru dla nich, (3) inicjowanie tworzenia przez prezydium wojewódzkich rad narodowych Wojewódzkich Domów Twórczości Ludowej (WDTL)⁷. W artykule promującym działanie nowej instytucji dyrektorka podkreślała, że CDTL jest instytucją o charakterze programowo-metodycznym. Jako główne zadania CDTL wskazywała „stworzenie warunków umożliwiających prawidłowy rozwój amatorskich zespołów artystycznych przede wszystkim w postaci a) zorganizowanego systemu szkolenia i doksztalcania instruktorów zespołów amatorskich, b) opracowywania,

5 Tamże, s. 2.

6 Tamże, Pismo Ministra Kontroli Państwowej do MKiS, 7.07.1953.

7 AAN, zespół COMUK,teczka *Organizacja COMUK i poprzedników. Statuty, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1949–1984*, sygn. 2/1749/0/1/1/17, Uchwała Prezydium Rządu nr 182/55 z 5 marca 1955 roku.

wydawania i rozpowszechniania materiałów repertuarowych i metodycznych dostosowanych do potrzeb i możliwości amatorskich zespołów artystycznych, c) organizowania dla nich systemu poradnictwa terenowego”⁸.

Jak zauważyła dyrektorka CDTL Anna Bettman-Dobrzyńska, nazwa była przyczyną wielu nieporozumień. „Ludowy w Polsce wiąże się ściśle ze sprawą sztuki ludowej, ze sprawą chłopskiej twórczości. Jakkolwiek współczesne znaczenie przymiotnika ludowy jest szersze, zawiera w sobie pojęcie powszechności, to jednak w chwili obecnej góruje nad nim interpretacja tradycyjna. Sprawą sztuki ludowej i folkloru zajmuje się CDTL o tyle o ile winny one w nieskażonej, lecz przepracowanej artystycznie formie, znaleźć właściwe miejsce w amatorskim ruchu artystycznym”⁹. Dlatego też precyzyjniejsza i najlepsza byłaby nazwa Centralny Dom Twórczości Amatorskiej.

W odróżnieniu do swoich poprzedników CDTL dostał więcej narzędzi do działania. Wydzielono – jako gospodarstwo pomocnicze – zakład wydawniczy, który publikował repertuar teatralny i muzyczny dla świetlic i domów kultury. Gorzej było z tworzeniem sieci związanych z Centralnym Domem domów wojewódzkich. Plany były ambitne. Skończyły się na powołaniu jedynego WDTL w Gdańsku w 1956 roku.

Program działania Domu kształtował się w czasach odwilży październikowej. Dlatego też można było oceny i postulaty stawiać już bardziej bezpośrednio. W 1957 roku dyrekcja deklarowała jasno: „Zrywając z błędną praktyką uniwersalizmu – ograniczamy zakres działania tej instytucji do spraw kulturalno-artystycznych związanych z estetycznym wychowaniem środowisk społecznych, ze stwarzaniem warunków dla rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego. Na stanowisku takim staliśmy również w okresie powoływania do życia CDTL dwa lata temu”¹⁰.

Ograniczenie zakresu działalności Domu tylko do spraw artystycznych uzasadniono także tym, że społeczny ruch oświatowy znalazł innych patronów i organizatorów. Był to też sposób na to, by w jakimś stopniu zmniejszyć funkcje propagandowe i polityczne w poradnictwie dla działaczy kultury.

Dyrekcja ciągle pracowała nad nowym kształtem Centralnego Domu. Nie udało się zmienić nazwy na Centralny Dom Twórczości Amatorskiej. Natomiast można było pracować nad strukturą wewnętrzną. Dyrektorka Dobrzyńska powołała 16 marca 1957 roku Centralną Poradnię Amatorskiego Ruchu Artystycznego w ramach CDTL. Poszczególne sekcje CDTL miały prowadzić dyżury w tej Poradni¹¹.

Doświadczenia pierwszych lat działania CDTL i charakter tych działań – szkolenia, poradnictwo, publikacje repertuarowe – powodowały, że zespół Domu podkreślał:

8 Anna Dobrzyńska, *Co to jest CDTL*, „Świetlica” nr 11/1956, s. 9–10.

9 Tamże.

10 AAN, zespół COMUK, teczka *Posiedzenia kolegium poprzedników CPARA. Protokoły posiedzeń, materiały na obrady. 1953–1957*, sygn. 2/1749/0/1/1/3, *Reorganizacja Centralnego Domu Twórczości Ludowej i jego stosunek do organizacji zajmujących się amatorskim ruchem artystycznym*, s. 3.

11 AAN, zespół COMUK, teczka *Organizacja COMUK i poprzedników. Statuty, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1949–1984*, sygn. 2/1749/0/1/1/17, Zarządzenie dyrektorki CDTL, 16.03.1957.

„Uważamy, że instytucja nie może być obciążona przepisami dotyczącymi urzędu państwowego czy komórki administracji państwowej, ani też nie może mieć charakteru tylko placówki poradniczej (byłoby to zawężeniem – poradnictwo jest jednym z zadań instytucji). Instytucja nasza powinna mieć charakter Instytutu prowadzącego działalność na pograniczu praktyki i pracy badawczo-naukowej stanowiącej podstawę rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego”¹².

Istotną zmianą było wydzielenie CDTL jako samodzielnej jednostki – poza strukturą ministerstwa. Zarówno Centralna Poradnia Świetlicowa, jak i Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny były częściami składowymi organów ministerialnych. Należy pamiętać, że w ówczesnym systemie prawnym nie było precyzyjnej formuły dla tego typu instytucji. W systemie finansowym działały jako zakład budżetowy. Natomiast od strony programowo-organizacyjnej dużo było niedookreślenia – szczególnie przez bliskość z resortem kultury. Centralny Dom ciągle pozostawał sługą dwóch panów – ruchu amatorskiego oraz MKiS.

CENTRALNA PORADNIA ARTYSTYCZNEGO RUCHU AMATORSKIEGO

Kropła drążyła skałę. Zmiana nazwy była potrzebna i udało się do niej doprowadzić. Zarządzeniem nr 265 z 21 grudnia 1957 roku (obowiązującym od 1 października) minister kultury i sztuki Karol Kuryluk przekształcił CDTL w Centralną Poradnię Amatorskiego Ruchu Artystycznego. Dyrektorką pozostała Anna Dobrzyńska.

Przyszłość pokaże, że prowadzenie działalności „na pograniczu praktyki i pracy badawczo-naukowej” stanie się elementem tożsamości nowej-starej instytucji. Doświadczenia siedmiu lat pozwoliły po raz pierwszy precyzyjnie dookreślić formułę działania. Statut określał charakter i zasięg prac Poradni.

CPARA była jednostką budżetową podlegającą bezpośrednio MKiS, „prowadzącą działalność pedagogiczną, wydawniczą, poradnianą i badawczą dla potrzeb amatorskiego ruchu artystycznego. Centralna Poradnia współpracuje z wybitnymi działaczami, pedagogami, specjalistami różnych dyscyplin oraz praktykami amatorskiego ruchu artystycznego. Centralna Poradnia współdziała z instytucjami państwowymi, związkami i stowarzyszeniami zajmującymi się wychowaniem artystycznym”¹³. CPARA miała służyć pomocą terenowym instytucjom prowadzącym poradnictwo dla amatorskiego ruchu artystycznego, amatorskim zespołom, ich kierownikom i instruktorom. „Celem pracy Centralnej Poradni jest zapewnienie wszechstronnej pomocy dla swobodnego i pełnego rozwoju amatorskiego ruchu artystycznego zgodnie z polityką kulturalną Państwa Ludowego”.

12 AAN, zespół COMUK, teczka *Posiedzenia kolegium poprzedników CPARA. Protokoły posiedzeń, materiały na obrady. 1953–1957*, sygn. 2/1749/0/1/1/3, *Reorganizacja Centralnego Domu Twórczości Ludowej i jego stosunek do organizacji zajmujących się amatorskim ruchem artystycznym*, s. 3.

13 AAN, zespół COMUK, teczka *Organizacja CPARA. Regulamin organizacyjny, statut, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1957–1968*, sygn. 2/1749/0/1/1/18, Statut CPARA, s. 1.

W ramach CPARA działały sekcje artystyczne – plastyki, muzyki, teatru i tańca – oraz biblioteka specjalistyczna, pracownia badań i zakład wydawniczy. CPARA postawiła na decentralizację i usamodzielnianie się poradni wojewódzkich (działających w strukturach domów kultury czy przy wydziałach kultury rad narodowych). Centralna Poradnia postanowiła też ograniczyć się do działań, które „może i powinna” wykonywać instytucja centralna. Udało się też wreszcie powołać sprawniejszą radę programową, która spotykała się regularnie i na bieżąco komentowała i projektowała prace instytucji.

W 1959 roku dyrektorką CPARA została Janina Ludawska, wcześniej pracownica wydziału kultury KC, teatrolożka (przetłumaczyła między innymi *Notatki reżysera* Aleksandra Tairowa dla prestiżowej serii „Teorie Współczesnego Teatru”). Kierowała CPARA do kwietnia 1968 roku, gdy w wyniku wydarzeń marcowych i antysemickich czystek zdecydowała się na emigrację (wyjechała na urlop najpierw do Francji, ostatecznie zamieszkała w Szwecji, gdzie zmarła w 2019 roku). Nowa dyrektorka będzie pracowała nad możliwie wszechstronnym i intensywnym rozwojem Poradni. Zachowane dokumenty nie do końca pozwalają wnikać w żywą codzienność CPARA. Od czasu do czasu pojawiały się prasowe komentarze, które żywiej pokazywały wady i zalety.

Na przykład pracowite lato roku 1961 opisał Stanisław Dan. Z pełnym przekonaniem podkreślał sens działania Poradni. W jego opinii CPARA zbliżała ruch amatorski do współczesności (nowoczesny repertuar, nowoczesne metody, nowoczesne środki wyrazu – przymiotnik „nowoczesny” odmieniał przez wszystkie przypadki).

Podsumowując egzaminy dyplomowe czteroletniego studium reżyserii teatralnej dla kierowników i instruktorów (sesje organizowane latem w Krakowie), stwierdzał, że „ludzie, wyrosli z amatorskiej sztampy, pochodzący często z zapadłych dziur – skąd trzeba jechać dziesiątki kilometrów do teatru, a cóż dopiero do dobrego teatru nowoczesnego – przedstawiali koncepcje właśnie zdumiewająco nowoczesne, a przy tym za każdym razem inne, zupełnie samodzielne”¹⁴.

Podziwiał skalę działania. Sekcja tańca zorganizowała w Płocku kurs kinematografii. W Gdańsku sekcja muzyki zorganizowała seminarium dla działaczy muzycznych, by zapoznać ich ze współczesnym repertuarem (wśród prelegentów była między innymi profesor Zofia Lissa).

W Chodzieży zorganizowano plener plastyczny, na którym instruktorzy ćwiczyli się w malowaniu na talerzach – „Sekcja Plastyczna CPARA doszła bowiem do wniosku, że nowoczesne malarstwo sztalugowe trafia do społeczeństwa stosunkowo trudno: łatwiej toruje sobie do niego drogę sztuka użytkowa”¹⁵. Z kolei w Opatowie plener plastyczny służył szukaniu inspiracji do pracy w kontakcie z przyrodą – przede wszystkim pracowano, czasem organizowano wykład z historii sztuki, a sugestie dla uczestników „wysuwano tylko w dyskusjach, a czyniono to dyskretnie, wśród pełnego szacunku dla różnych ukształtowanych już przecież postaw artystycznych”¹⁶. Dan odnotowywał, że takie kursy miały też znaczenie

14 Stanisław Dan, *Amatorstwo kontra amatorszczyzna*, „Praca Świetlicowa” nr 12/1961.

15 Tamże.

16 Tamże.

szczególnie dla mniejszych miejscowości, gdzie były organizowane – stawały się wydarzeniem, poplenerowe wystawy cieszyły się sporą frekwencją.

W 1962 roku CPARA zaczęła rozwijać program szkolenia instruktorów filmowych kół amatorskich (pierwszy plener odbył się w 1963 roku). Publikacje repertuarowe i metodyczne CPARA wydawał we współpracy z PWM i Wydawnictwem Centralnej Rady Związków Zawodowych (co dawało jakiegokolwiek szanse na ogólnopolską dystrybucję). Pracownia Badań CPARA skupiała się na rozpoznaniu stanu i potrzeb ruchu amatorskiego, upodobani repertuarowych zespołów teatralnych oraz zainteresowaniami kulturalnymi młodzieży wiejskiej¹⁷. W 1963 roku Poradnia zamówiła projekty techniczne domów kultury (na siedemdziesiąt pięć i sto osób) do wykorzystania przy ich projektowaniu. Wydaje się, że niemal od razu skończyły swój żywot w archiwum.

W latach 1963–1964 CPARA przymierzała się do zmiany – przekształcenia w Centralny Ośrodek Metodyczno-Badawczy MKiS. Propozycja miała cel dość pompatyczny: „rozwijanie w toku pracy programowej i metodycznej socjalistycznych treści życia kulturalnego i pobudzanie procesów kulturotwórczych w szerokich kręgach społeczeństwa oraz stwarzania przesłanek do ugruntowania nowoczesnych zasad, kierunków i form działalności kulturalno-wychowawczej zgodnej z polityką kulturalną Państwa Ludowego”¹⁸. Skończyło się jedynie zmianą statutu CPARA¹⁹. W porównaniu z poprzednim statutem znacznie uszczegółowiono opis poszczególnych pól działania.

W 1964 roku CPARA miała już czterdziestu ośmiu pracowników, utrzymywała kontakt z siecią dwudziestu poradni przy wojewódzkich domach kultury oraz – ale w mniej bezpośredni sposób – z przeszło setką poradni powiatowych²⁰. Choć trzeba odnotować, że poradnie istniały w co trzecim powiecie – brakowało im środków, pracowników, niekiedy kadra nie miała odpowiednich kwalifikacji. Krytykowano ten rozwój poradnictwa – z jednej strony że nowoczesne metody trudno przełożyć na codzienną praktykę, a z drugiej, że tworzący się „reżim CPARA” ujednotacza to, co powinno rosnąć bujnie i oddolnie, a w jeszcze innych przypadkach czołowe zespoły amatorskie w ogóle nie mają kontaktu z Poradnią (zatem do niczego nie jest im potrzebna). Zwracano też uwagę, że materiały repertuarowe to częstokroć utwory, które nie znalazły uznania w wydawnictwach ani periodykach literackich – i są to utwory w najlepszym razie drugorzędne.

Tymczasem ciągle zwracano uwagę, że wielu działaczy kultury o Centralnej Poradni po prostu nie wie. I to mimo comiesięcznej audycji w radiu („Kurtyna w górę” – o repertuarze teatralnym), mimo artykułów w prasie (przede wszystkim fachowej: „Kultura i Życie”, „Kultura i Ty”, „Teatr Ludowy”), mimo akcji informacyjnych podczas wszelkich zjazdów i konferencji. Na tym nie koniec problemów.

17 Feliks Jakubowski, *Nowy rok kulturalno-oświatowy w CPARA*, „Kultura i Ty” nr 9/1961.

18 AAN, zespół COMUK, teczka *Organizacja COMUK i poprzedników. Statuty, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1949–1984*, sygn. 2/1749/0/1/1/17, Projekt statutu Centralnego Ośrodka Metodyczno-Badawczego MKiS.

19 AAN, zespół COMUK, teczka *Organizacja CPARA. Regulamin organizacyjny, statut, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1957–1968*, sygn. 2/1749/0/1/1/18, Zarządzenie nr 100 Ministra Kultury i Sztuki z 19 sierpnia 1965 roku.

20 *Rozmawiamy z CPARA. Z Janiną Ludawską rozmawiała Aleksandra Naborowska*, „Kultura i Ty” nr 3/1964.

Wojciech Jankowerny punktował szczerze, że CPARA wciąż w wielu przypadkach działa „na dziko” – bo kursy czy szkolenia nie dają uczestnikom żadnych formalnych kwalifikacji; że działa „w podziemiu” – „Któż bowiem ją zna? Pomijając urzędowych zwierzchników – pracownicy wojewódzkich domów kultury, niektórzy działacze kulturalni z powiatów i czasem (!) gromad, niektórzy dziennikarze (publicyści kulturalni), PAN i kilka pokrewnych instytucji. A znajomość to niejednakowa. Bardzo rzadko zajmuje się CPARA prasa i radio. Wydawnictwa jej, choć odpłatne, nie są objęte handlem księgarskim. Ich droga do odbiorcy bywa różnorodna, długa i niełatwa. Pracownicy CPARA mało znani są w terenie. Żywsze kontakty łączą ich tylko z województwami. Jej instruktorzy do powiatów i gromad zagląдают raczej rzadko. Centralna Poradnia jest instytucją państwową, jak najbardziej potrzebną – jak to czasem się u nas zdarza – działająca na zasadzie *wariackich papierów*”²¹.

W tym samym czasie w Centralnej Poradni uruchamiano nowe działania. Uruchomiono wieloosobową Społeczną Radę Programową (która spotykała się co najmniej cztery razy w roku). W 1964 roku zaczęto wydawać czasopismo „Poradnik Pracownika Kulturalno-Oświatowego” – kolejne zeszyty tematyczne publikowano dwa, trzy razy do roku w nakładzie dwóch tysięcy egzemplarzy. Wśród tematów: metody pracy oświatowej; „muzyka – radio – fonografia” lub film i telewizja w pracach wychowawczych; problemy doskonalenia kadr kulturalno-oświatowych; programowanie i planowanie pracy kulturalno-oświatowej; wychowanie estetyczne, wychowanie patriotyczne; problemy organizacji domów kultury. Po wydaniu trzynastu zeszytów czasopismo zmieniło tytuł na „Poradnik Działacza Kulturalno-Oświatowego” (trzy zeszyty w latach 1969–1970), by w latach 1971–1974 wychodzić jako „Poradnik Działacza Kultury” (osiem zeszytów).

W 1968 roku kursy dla instruktorów sformalizowano. Zarządzeniem nr 56 Ministra Kultury i Sztuki z 10 czerwca 1968 roku szkolenia CPARA usankcjonowano jako kursy kwalifikacyjne II stopnia (po 1989 roku Instruktorskie Kursy Kwalifikacyjne) dające wykształcenie równorzędne ze średnim specjalistycznym. Do 1995 roku 6145 osób ukończyło 128 kursów w różnych dziedzinach (między innymi teatr, taniec, rekreacja i wypoczynek, film i fotografia, rękodzieło artystyczne, folklor, organizacja życia kulturalnego)²².

Na początku 1968 roku otwarto dyskusje nad kolejną zmianą strukturalną CPARA – chodziło o usprawnienie zarządzania, zmniejszenie liczby komórek organizacyjnych. Jednak wydarzenia marcowe, emigracja dyrektora Janiny Ludawskiej spowodowały, że przez kilka miesięcy Poradnia nie miała szefa. W połowie roku na jej czele stanął Edward Kopyt. W dyskusjach nad zmianami pojawił się i taki pomysł, by instytucja decydowała o programowaniu imprez i uroczystości centralnych oraz prowadziła dokumentację pracy kulturalno-oświatowej szczebla centralnego, a także ważniejszych prac innych ośrodków. Jednak zmiana poszła w innym kierunku. Podczas posiedzenia Społecznej Rady Programowej CPARA 14 lutego 1969 roku Marian Koliński z Centralnej Rady Związków Zawodowych zaproponował zmianę nazwy na Ośrodek Metodyki i Upowszechniania Kultury. Pomysł się przyjął.

21 Wojciech Jankowerny, *Doktor CPARA*, „Kultura i Życie” nr 7/1964.

22 AAN, zespół Centrum Animacji Kultury w Warszawie,teczka *Działalność Centrum Animacji Kultury – opracowanie dla Sejmowej Komisji Kultury i Środków Masowego Przekazu*. 1996, sygn. 2/2105/0/1/1/16.

CENTRALNY OŚRODEK METODYKI UPOWSZECHNIANIA KULTURY

Prace nad zmianą trwały blisko dwa lata. Zarządzenie nr 121 Ministra Kultury i Sztuki z 3 listopada 1970 roku przekształciło CPARA w Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury – w skrócie COK (Centralny Ośrodek Kultury). W nowym statucie już nie było wiele miejsca na poradnictwo. COMUK miał służyć doskonaleniu metod upowszechniania kultury, udzielania pomocy programowej placówkom kulturalno-oświatowym i ruchowi społeczno-kulturalnemu²³.

Pierwszym dyrektorem został Włodzimierz Sandecki, powołany 14 lutego 1969 roku jeszcze jako szef CPARA – wcześniej szef komisji kultury ZSP, współtwórca Jazzu nad Odrą i FAMY, później dyrektor departamentu domów kultury MKiS, od 1981 roku szef PAGART-u. Po nim dyrektorami byli: w latach 1973–1977 – Kazimierz Witkowski, wcześniej wicedyrektor; w latach 1977–1981 – Karol Czejarek (po 1990 roku zostanie germanistą i pracownikiem naukowym Uniwersytetu Warszawskiego).

W kontekście kultury zyskiwały znaczenie kwestie organizacyjne i ekonomiczne. Do języka powoli wchodziły zagadnienia ekonomiki kultury. W maju 1970 roku przy Polskim Towarzystwie Ekonomicznym powołano Komisję Ekonomiki Kultury – której członkami byli ekonomiści, badacze, a także przedstawiciele MKiS, KC PZPR oraz rozmaitych organizacji i instytucji kulturalnych. Z czasem w ofercie wydawniczej COMUK zaczęły pojawiać się kolejne publikacje poświęcone tej tematyce. W latach 1972–1974 wydawano rocznik *Problemy organizacji i ekonomiki kultury*. Potem raz na jakiś czas publikowano książki z tego obszaru. W 1979 roku wydano *Ekonomiczne instrumenty sterowania kulturą* Zbigniewa Burakowskiego. Słowo „zarządzanie” nie było jeszcze używane.

W zakresie programowania i organizacji pracy placówek upowszechniania kultury Ośrodek miał prowadzić studia, przygotowywać opracowania programowe, weryfikować metody, współdziałać z ośrodkami naukowymi w kwestii badań nad upowszechnianiem kultury, ruchem kulturalno-oświatowym oraz wybranymi problemami organizacji i ekonomiki kultury. We współdziałaniu z wojewódzkimi domami kultury miał zabezpieczać przygotowanie ramowych programów działania placówek kulturalno-oświatowych. Miał udzielać pomocy w doborze treści, metod i form organizatorom życia kulturalnego. Upowszechniać nowoczesne metody programowania i organizowania działalności kulturalnej. W zakresie doskonalenia kadr miał stale unowocześniać i dostosowywać do potrzeb społecznych system i program doskonalenia.

Novum wynikającym z tego myślenia była zorganizowana w czerwcu 1970 roku w Toruniu pierwsza giełda programowa klubów i domów kultury – jako przestrzeń wymiany doświadczeń i wskazywania imprez i zajęć najbardziej godnych upowszechnienia. W tym samym czasie zaczęto też organizować kolegia dyrektorów wojewódzkich domów kultury – kontynuowane przez kolejne dwie dekady jako doroczne spotkanie konsultacyjno-informacyjne.

23 AAN, zespół COMUK,teczka *Organizacja CPARA. Regulamin organizacyjny, statut, zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki. 1957-1968*, sygn. 2/1749/0/1/1/18, Zarządzenie nr 121 Ministra Kultury i Sztuki z 3 listopada 1970 roku.

W kwestii metodyki pracy amatorskiego ruchu artystycznego Ośrodek miał już tylko współdziałać z odpowiednimi instytucjami i organizacjami w zakresie miłośnictwa sztuki, folkloru i tradycji ludowej, amatorskiego uprawiania sztuki, zespołów zainteresowań, opracowywać i konsultować programy ogólnopolskich imprez amatorskiego ruchu artystycznego, popularyzować zagadnienia teoretyczne i upowszechniać doświadczenia praktyki społecznego ruchu artystycznego, koordynować działalność instruktorską i poradniczą stowarzyszeń amatorskiego ruchu artystycznego. Tu pojawił się pomysł Centralnej Sceny Amatora – cyklicznej imprezy prezentującej najciekawsze zjawiska i zespoły. COMUK niezmienne prowadził kursy, szkolenia i konferencje.

W zakresie informacji i dokumentacji miał opracowywać i rozpowszechniać informacje o bieżących zadaniach i problemach polityki kulturalnej, o wydarzeniach, osiągnięciach i tendencjach ruchu kulturalnego, o wynikach badań nad upowszechnianiem kultury w kraju i za granicą, gromadzić dokumentację pracy ruchu kulturalnego. W 1970 roku zaczęto wydawać biuletyn „Informacja Kulturalna”, który wydawano niemal do końca istnienia COMUK. Będzie to powielane wydawnictwo – liczące sobie w różnych momentach czasem blisko trzydzieści stron, czasem sześć, czasem dwanaście. Publikowano w nim bieżące wiadomości o działalności Ośrodka i domów kultury, o ważnych imprezach, dane statystyczne, nowości książkowe, bibliografię publikacji dotyczących upowszechniania kultury i polityki kulturalnej. Atmosferę czasu (szczególnie lat osiemdziesiątych) oddają regularnie drukowane listy sklepów, gdzie domy kultury mogły zaopatrzyć się w niezbędne materiały.

Wreszcie w zakresie wydawnictw metodyczno-repertuarowych Ośrodek miał je opracowywać i wydawać, współdziałać z wydawnictwami, organizacjami i instytucjami w zakresie zabezpieczenia poziomu i liczby wydawnictw. COMUK będzie wydawał zarówno poradniki, materiały repertuarowe, jak i książki nieoczekiwanych autorów, jak Krzysztof Zanussi czy Helmut Kajzar. Nowym zadaniom odpowiadała nowa struktura: Dział Programowania i Organizacji Pracy, Dział Doskonalenia Kadr, Dział Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Dział Informacji i Dokumentacji, Redakcja Wydawnictw.

Jak podkreślał wicedyrektor COMUK Kazimierz Witkowski: „Amatorski ruch artystyczny stanowi tylko jeden, niewątpliwie bardzo ważny, dział ruchu kulturalnego, w skład którego wchodzi także oświata pozaszkolna, wszelkiego rodzaju zespoły zainteresowań mieszczące się w amatorskim ruchu artystycznym itd. W miarę rozwoju tego ruchu sporo dotychczasowych funkcji CPARA naturalną koleją przejęły coraz silniejsze WDK i PDK [wojewódzkie i powiatowe domy kultury]. W tej sytuacji jedyna przyresortowa instytucja musiała przejąć selektywnie nowe zadania.

Obok społecznego ruchu artystycznego istnieje cały system instytucji zajmujących się zawodowo uprzystępnianiem i upowszechnianiem kultury. W dotychczasowej praktyce mamy do czynienia ze zjawiskiem w dużym stopniu niezależnego od siebie działania obydwu systemów. [...] Konieczne zatem stało się powołanie takiej instytucji, która byłaby upoważniona do podejmowania wysiłków na rzecz merytorycznego zbliżania do siebie obydwu systemów”²⁴.

24 Kazimierz Witkowski, *Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury*, „Kultura i Życie” nr 1/1971.

Nowy kształt i zadania COMUK wpisywały się w zmianę, która nadeszła wraz z ekipą Gierka. Jak podkreślał nowy partyjny specjalista od spraw polityki kulturalnej Jerzy Kossak, socjolog, wykładowca Wyższej Szkoły Nauk Społecznych przy KC PZPR, za czasów Gomułki traktowano kulturę jako sferę usług – jako sfery rekreacji, relaksu, rozrywki, „prostej reprodukcji sił życiowych”. Dopiero u początku dekady lat siedemdziesiątych, podkreślał Jerzy Kossak, w PZPR znalazła uznanie idea, „że na wyższych etapach rozwoju socjalistycznego opóźnienia w sferze życia kulturalnego stają się barierą na drodze do ogólnospołecznego postępu i że w związku z tym dynamika rozwoju kultury powinna być w rozwiniętych fazach budownictwa socjalistycznego wyższa od działów bezpośredniej produkcji i masowej konsumpcji”²⁵.

Przejawem tego „nowego myślenia” było podjęcie prac nad *Prognozą rozwoju kultury polskiej do 1990 r.* w resorcie kultury w latach 1972–1973. W ramach komisji prognozy pracował nad nią kwiat ówczesnej polskiej socjologii kultury. Optymizm pierwszych lat ekipy Gierka udzielił się także badaczom. Prognoza zakładała nieustanny rozwój, wzrost liczby instytucji, wzrost liczby odbiorców. Po czasie ten dokument o naukowych ambicjach czyta się raczej jak dzieło science fiction. Natomiast pod koniec prac nad prognozą pojawił się pomysł, by powołać Instytut Kultury – na bazie prac komisji oraz „wzmocnionego kadrowo i zreorganizowanego” COMUK. Ostatecznie Ośrodek przetrwał, a Instytut powołano w 1974 roku jako samodzielny instytut naukowo-badawczy MKiS, który miał się zajmować wykonywaniem szeroko zakrojonych badań nad rozwojem polskiej kultury²⁶. Na jego czele stanął Jerzy Kossak. Instytut i jego dorobek – aż do likwidacji w roku 2002 – zasługują na oddzielny opis.

Sąsiedztwo z Instytutem – który podobnie jak COMUK miał siedzibę w Pałacu Prymasowskim przy ulicy Senatorskiej w Warszawie – spowodowało, że w Ośrodku ograniczono działania badawcze. Za to rozwijano współpracę z domami kultury i zespołami amatorskimi. Niepoliczalna jest liczba imprez, wydarzeń, warsztatów, spotkań. W 1978 roku wprowadzono programy doskonalenia pracowników wojewódzkich domów kultury, szczególnie kadry kierowniczej i merytorycznej (w Płocku wystartowała Centralna Szkoła Kadry Kulturalno-Oświatowej). We współpracy z WDK-ami Centralny Ośrodek zorganizował wówczas trzydzieści siedem kursów kwalifikacyjnych dla instruktorów.

W 1979 roku zrodził się pomysł powołania w ramach COMUK Centrum Amatorskiego Ruchu Artystycznego. Jego zadaniem byłoby „kształtowanie, rozwijanie i poszerzanie uczestnictwa ludzi pracy w kulturze oraz nadawanie kierunku ideowego i artystycznego tej formie inicjatyw społecznych – tłumaczył dyrektor Karol Czejjarek. Chodzi m.in. o to, aby stworzyć forum wymiany doświadczeń i osiągnięć oraz zapewnić możliwość nieustannego doskonalenia i kształcenia kadry instruktorskiej”²⁷.

25 Jerzy Kossak, *Rozwój kultury w Polsce Ludowej*, Warszawa 1974, s. 219.

26 AAN, zespół Instytut Kultury w Warszawie,teczka *Organizacja Instytutu Kultury. Statut, regulaminy, instrukcje. 1975–1976, 1982–1984, 1986*, sygn. 2/2074/0/1/1/29, Statut Instytutu Kultury, 1974.

27 Karol Czejjarek, *O pracach COMUK*, „Kultura i Życie” nr 2/1979.

Lata osiemdziesiąte były czasem kontynuacji wszystkich wcześniej prowadzonych działań. Do 1987 roku dyrektorką COMUK była Rosława Dowgird. W 1987 roku dyrektorem został Wiesław Rogalski. W 1983 roku COMUK pozyskał dwór w Łuczniczy – z inicjatywy Zofii Bisiak – powstał tam Ośrodek Doskonalenia Animatorów Kultury, gdzie oprócz rozwijanych pracowni plastycznych i programów edukacyjnych były też miejsca noclegowe (W 2002 roku resort kultury zrezygnował z prowadzenia ośrodka, który w ramach dzierżawy zaczął działać jako Akademia Łucznicza). I tak COMUK wszedł w III RP.

CENTRUM ANIMACJI KULTURALNEJ/CENTRUM ANIMACJI KULTURY

Demokratyczne przemiany po 1989 roku, nowe regulacje prawne – przede wszystkim przekazanie samorządom zadań z zakresu kultury, spowodowały, że znów powstała potrzeba wymyślenia instytucji na nowo. W kontekście nakreślania nowych zadań zaczęły pojawiać się nowe pojęcia – lokalność, samorządność, animacja.

Na przełomie lat 1991 i 1992 powstał pomysł, by COMUK przekształcić w Centrum Animacji Kulturalnej. Ówczesny dyrektor COMUK Julian Kozłowski zaproponował skrótowiec CERANIK. „Istota działań CERANIKU polega na ANIMOWANIU lokalnej animacji kulturalnej na skalę ogólnokrajową”²⁸. Miał stać się wiarygodnym i kompetentnym reprezentantem lokalnych animatorów kultury, znać ich możliwości i rozumieć potrzeby środowiska społecznego. CERANIK miał oferować wiedzę praktyczną na temat animowania lokalnego życia społeczno-kulturalnego wolnej od intencji manipulacyjno-propagandowych – sprzyjać aktywizacji lokalnych autorytetów na rzecz rozwoju kulturalnej samorządności. W projekcie nakreślano kierunki demokratyzacji kultury w programach doskonalenia zawodowego animatorów kultury i działań animacyjnych²⁹.

Zarządzenie nr 26 Ministra Kultury i Sztuki z 26 sierpnia 1992 roku przekształciło COMUK w Centrum Animacji Kulturalnej. Pomysły dyrektora nie zostały wprowadzone w życie w skali przez niego zaproponowanej. Nie skorzystano z propozycji skrótu, powstał CAK. Celem działania Centrum miało być wspieranie rozwoju lokalnego i lokalnych tradycji kulturalnych; pobudzanie szerokiego zainteresowania wiedzą i sztuką; uwrażliwianie na otoczenie i tradycje kultury, wspomaganie stowarzyszeń działających w sferze kultury; wspieranie samorządnych społeczności lokalnych i regionalnych w działalności kulturalnej.

CAK miało prowadzić działalność dydaktyczną i szkoleniową, edukacyjną i popularyzatorską, wydawniczą, prowadzić sondaże i analizy, gromadzić, opracowywać i udostępniać dokumentację, działać w zakresie doradztwa i ekspertyz, prowadzić współpracę międzynarodową, w tym działania związane z kulturalnymi aspektami integracji europejskiej. Dla realizacji swych zadań Centrum miało współpracować i współdziałać z Instytutem

28 AAN, zespół CAK,teczka *Organizacja Centrum Animacji Kultury - zarządzenia, statuty, regulaminy organizacyjne, założenia, notatki. 1992-1994*, sygn. 2/2105/0/1/1/9, Julian Kozłowski, *Założenia organizacyjno-programowe Centrum Animacji Kulturalnej CENTRANIK*.

29 Tamże.

Kultury (w zakresie tworzenia programów nauczania promocji kultury oraz działalności konsultingowej i eksperckiej), z Centrum Edukacji Artystycznej (wykorzystując sieć państwowych szkół artystycznych, jako ważny element obecności kultury w życiu lokalnych społeczności), z „placówkami systemu edukacji narodowej”, z organami i organizacjami samorządu terytorialnego (współdziałając w tworzeniu lokalnych programów rozwoju oraz wspierając inicjatywy lokalne i regionalne). Centrum uczestniczyło w pracach Europejskiej Sieci Ośrodków Kształcenia Administratorów Kultury Rady Europy. Określono nową strukturę – powstały: Zespół Programów i Technik Animacji, Zespół Informacji, Dokumentacji i Analiz, Zespół do spraw Promocji, Zespół Koordynacji Programowej, Oddział CAK w Łuczniczy.

Zadaniem Zespołu Programów i Technik Animacji było tworzenie, weryfikacja i upowszechnianie modelowych programów działań obejmujących różnorodne formy animacji społeczno-kulturalnej. Tworzenie pomocy metodycznych i dydaktycznych dla lokalnych animatorów kultury, opracowywanie koncepcji i dokumentacji szkoleń. Poprzez monitorowanie rozmaitych zjawisk w życiu lokalnym i ponadlokalnym Zespół wypracowywał ofertę możliwych rozwiązań; budował nadkompetencje i tworzył atrakcyjną ofertę rynkową³⁰.

W ramach Zespołu działały podzespoły: sztuk i rzemiosł wizualnych (plastyka, film, fotografia), sztuk przedstawiających (teatr, taniec, folklor), muzyki, kształcenia i doskonalenia, wychowania estetycznego i terapii przez sztukę oraz Studium Animacji „Klanza”. Działania w poszczególnych dyscyplinach sztuki nie stanowiły celu pracy Zespołu, lecz obszary realizacji nadrzędnego zadania Centrum, jakim było wspieranie funkcjonowania „środowisk lokalnych wolnego społeczeństwa obywatelskiego”. Nowością było stworzenie Zespołu do spraw Promocji – który miał przede wszystkim promować działania centrum.

Po dwóch latach zrewidowano założenia i zmieniono nazwę i cele działania CAK. Zarządzenie nr 48 Ministra Kultury i Sztuki z 27 grudnia 1994 roku zmieniło nazwę Centrum Animacji Kulturalnej w Centrum Animacji Kultury. Nakreślono nowe cele: wspieranie lokalnych tradycji i inicjatyw kulturalnych; budzenie zainteresowań kulturą i sztuką; animowanie twórczych form uczestnictwa w kulturze oraz wspomaganie animatorów kultury w ich działaniach na rzecz rozwoju społecznego ruchu kulturalnego i powszechnej aktywności kulturalnej.

Zadaniami CAK było: inicjowanie i organizowanie kształcenia i doskonalenia zawodowego animatorów kultury; dokumentowanie działalności społeczno-kulturalnej; prowadzenie działalności poradniczej i informacyjnej związanej z upowszechnianiem i animowaniem kultury; opracowywanie ekspertyz, analiz, raportów i opinii działalności społeczno-kulturalnej, zespołów ruchu artystycznego, imprez; popularyzacja i promocja wartościowych i nowatorskich zjawisk społecznego ruchu artystycznego, organizacji życia kulturalnego, animacji i edukacji kulturalnej; prowadzenie wymiany kulturalnej z partnerami zagranicznymi; prowadzenie działalności wydawniczej.

30 AAN, zespół CAK,teczka *Organizacja Centrum Animacji Kultury – zarządzenia, statuty, regulaminy organizacyjne, założenia, notatki. 1992-1994*, sygn. 2/2105/0/1/1/9, Regulamin organizacyjny Centrum Animacji Kulturalnej.

Pojawiły się nowe kierunki działania. Jednym z priorytetów była aktywizacja społeczności lokalnych, których adresatami były dzieci i młodzież, seniorzy, osoby samotne, rodziny zagrożone patologiami. Warsztaty dla animatorów nastawione były między innymi na animację dużej grupy, animację środowiska metodami pedagogiki zabawy. W sferze zainteresowania CAK pojawiły się profilaktyka przeciwdziałania patologiom, działalność pro-rodzinną, aktywizacja regionów zaniedbanych kulturalnie. Obszarem, który stał się ważny, była terapia przez sztukę, skierowana do osób z niepełnosprawnościami. Lata dziewięćdziesiąte były momentem intensywnego rozwoju warsztatów terapii zajęciowej w całej Polsce.

Dyrektor CAK Stanisław Kolbusz, opisując działalność Centrum, podsumowywał: „Niejednokrotnie zadawano mi pytanie: czy CAK zamierza wrócić do tradycji CPARA i kontynuować działalność? Odpowiem: z pewnością CPARA jest nam bliska, ponieważ – jak twierdzą seniorzy – była ona ściśle związana z terenem i bezpośrednio wspierała amatorski ruch artystyczny, a szerzej – społeczny ruch kulturalny. Nie chcemy jednak – ani nie możemy – powielać czy bezpośrednio kontynuować tego, co robiła CPARA, bo – jak wiadomo – *nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki*”³¹. W 1998 roku wróciły pewne pomysły w nowej formie. W Łodzi zorganizowano Targi Kultury oraz wydano pierwszy numer „Łucznicy – rocznika Centrum Animacji Kultury”.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych CAK działał wielokierunkowo. W latach 1997–2001 zorganizowano między innymi roczny kurs dla nauczycieli i instruktorów „Animacja grupy metodami pedagogiki zabawy”, cykl warsztatów dla konserwatorów zabytków i architektów; cykle warsztatów dla terapeutów, międzynarodowe warsztaty cyrkowe, seminaria „Ośrodek Kultury Rodzinnej”, konferencje dla urzędników samorządowych i dyrektorów instytucji kultury. W 1999 roku Centrum organizowało Nagrodę Sponsora Kultury 1998 przyznawaną przez MKiDN (jednorazowo). W 2000 roku uruchomiono Nagrodę Animatora Kultury również przyznawaną przez ministra – dla najaktywniejszych animatorów.

W III RP funkcjonowanie CAK i jego program zależały od kolejnych zmian rządu i od polityki kolejnych ekip. Stąd być może zmiana statutu w 1994 roku (rząd SLD-PSL), który przywracał zadania bardziej związane z tradycją CPARA/COMUK. Z kolei za czasów rządu AWS-UW w programie CAK pojawiły się kwestie związane z kulturą rodzin. Wynikiem zmiany rządu w 2001 roku była kolejna zmiana w historii instytucji. Tym razem było to działanie częściowo administracyjne. W pewnym stopniu chodziło o to, by zlikwidować instytucje stworzone przez poprzedników.

Zarządzenie nr 29 Ministra Kultury z 7 maja 2002 roku³² połączyło CAK, Instytut Dziedzictwa Narodowego (utworzony w roku 2000) i Krajowy Ośrodek Dokumentacji Regionalnych Towarzystw Kultury w Ciechanowie (utworzony w 1997 roku) w nową instytucję – Narodowe Centrum Kultury.

31 AAN, zespół CAK, teczka *Zadania Centrum Animacji Kultury – założenia programowe, referaty, artykuły. 1994–1998*, sygn. 2/2105/0/1/1/11, Stanisław Kolbusz, CAK – nowe czasy – nowe zadania.

32 AAN, zespół CAK, teczka *Utworzenie i likwidacja Centrum Animacji Kultury – zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki i Ministra Kultury. 1992–2002*, sygn. 2/2105/0/1/1/18, Zarządzenie nr 29 Ministra Kultury z 7 maja 2002 roku.

I tak od ponad dwudziestu lat NCK buduje swoją tożsamość. Ten czas zasługuje na oddzielne opisanie – zbliża się ćwierćwiecze. Szczególnie że losy samego Centrum też układały się zawile. Już w 2005 roku minister Waldemar Dąbrowski połączył NCK z Instytutem Adama Mickiewicza³³ – by stworzyć instytucję, która zajmować się będzie „wszystkim”, i sprawami polskimi, i zagranicznymi. W 2006 roku minister Kazimierz Michał Ujazdowski ponownie rozłączył NCK i IAM³⁴. Jeszcze w 2014 roku z Centrum wydzielono nową instytucję – Europejską Sieć Pamięć i Solidarność³⁵.

Dzisiejszy NCK może przeglądać się w działalności swoich formalnych poprzedników. W przypadku niemal każdego z projektów czy programów, aktualnych i archiwalnych – by wymienić takie, jak: Kadra Kultury, Bardzo Młoda Kultura, Domy Kultury +, Narodowe Obserwatorium Kultury, Ogólnopolska Giełda Pomysłów, Kultura się liczy – można w działalności CPARA/COMUK/CAK znaleźć inicjatywy podobne. I mimo upływu lat, zmian politycznych, kulturowych i gospodarczych w takim nawiązaniu nie będzie powodu do wstydu. I mimo wszystko była i jest potrzeba, by widzieć działalność NCK w perspektywie wcześniejszych instytucjonalnych wcieleń. COMUK świętował swoje trzydziestolecie, CAK swoje pięćdziesięciolecie. W NCK nie zapomniano – obchodzi jubileusz siedemdziesięciopięciolecia.

Trudno wskazać podobną instytucję, która zachowałaby taką ciągłość w nieciągłości. Regularne zmiany nazwy, zmiany celów, dodawanie lub odejmowanie zadań, wskazywanie nowych pól zainteresowań. Ale nie zmieniali się ludzie. To zespół zapewnił spójność ciągle zmieniającej się instytucji. Dobrym przykładem tej nieciągłej ciągłości i znaczenia osobowości, które tworzyły poradnię/ośrodek/centrum, przyniosły ostatnie miesiące. W listopadzie 2024 roku laureatką Dorocznej Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w kategorii animator kultury – przyznanej po raz pierwszy w tej nowo ustanowionej kategorii – została Zofia Bisiak, która w 1969 roku zaczęła pracę w CPARA, później pracowała w COMUK (w ramach którego w 1983 roku stworzyła Ośrodek w Łucznicy) i CAK.

Czy to nie jest mocna puenta na jubileusz?

33 Zarządzenie nr 7 Ministra Kultury z 5 maja 2005 roku w sprawie połączenia Centrum Międzynarodowej Współpracy Kulturalnej Instytutu Adama Mickiewicza i Narodowego Centrum Kultury.

34 Zarządzenie nr 7 Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 14 marca 2006 roku w sprawie podziału państwowej instytucji kultury Instytutu im. Adama Mickiewicza i utworzenia państwowej instytucji kultury – Instytutu Adama Mickiewicza oraz państwowej instytucji kultury – Narodowego Centrum Kultury.

35 Zarządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 30 grudnia 2014 roku w sprawie podziału państwowej instytucji kultury – Narodowe Centrum Kultury i utworzenia państwowej instytucji kultury – Europejska Sieć Pamięć i Solidarność.