

# POD PRESJĄ PREMIERY

Piotr Morawski

—  
Instytut Kultury Polskiej,  
Uniwersytet Warszawski

W sezonie 2017/2018 w Polsce odbyły się w sumie 1632 premiery teatralne. W tym 789 w teatrach publicznych, podlegających administracji centralnej lub samorządowej, których w Polsce jest 120. Dla porównania w poprzednich latach premier w teatrach publicznych było 743 (sezon 2016/2017), 627 w sezonie 2015/2016, a w poprzedzającym go 2014/2015 – 781. To dane z rocznika „Teatr w Polsce”. Zatem 1632 to dużo czy mało?

Biorąc pod uwagę arytmetyczną średnią – niewiele. Według ostatniego wydania rocznika „Teatr w Polsce” wszystkie 1632 premiery wyprodukowane zostały przez 909 teatrów – w większości publicznych, ale też prowadzonych przez stowarzyszenia (147), fundacje (103), czy teatrów prywatnych (175). Choć to nie do końca prawda, bo taką liczbę zarejestrowanych teatrów podaje rocznik, a wiele z nich jest bytami efemerycznymi, działającymi ze środków grantowych, czasem dającymi premiery raz na parę lat. Najlepiej udokumentowana jest działalność owych 120 instytucji publicznych, które są zobowiązane do zachowania regularności pracy teatralnej. Poza tym – co w sposób istotny odróżnia te instytucje od stowarzyszeń, fundacji i teatrów prywatnych – mają one ustawowo zagwarantowane „środki niezbędne do rozpoczęcia i prowadzenia działalności kulturalnej oraz do utrzymania obiektu, w którym ta działalność jest prowadzona” [Sejm RP, art. 12]. Nie muszą więc – przynajmniej w teorii – brać udziału w wyścigu o pieniądze na prowadzone przez siebie działania.

Oczywiście to znów nie do końca prawda, a funkcjonowanie teatrów publicznych „między rynkiem a demokracją” – opisywane przez Dragana Klaića – rozwiewa piękny mit instytucji publicznych niezależnych od neoliberalnych zasad wydajności, puentując, że „politycy obstają przy mało realnym postulatcie poprawy wydajności albo też próbują radykalnie zmniejszyć czy zgoła obalić system publicznych dotacji dla sztuki i zdać się

na rynek przemysłu kulturalnego, oddając tym samym przestrzeń publiczną komercji” [98]. Dotacje są z reguły niewystarczające – to fakt. Teatry masowo sięgają więc po środki grantowe, zdobywając budżety między innymi na dodatkowe premiery: nie wszystkie, co nietrudno wyczytać z afiszów, są finansowane z dotacji podmiotowej. Stają do konkursów na nierównych zasadach – z rozbudowanymi nieraz działami promocji i pozyskiwania funduszy – wygrywają siłą rzeczy z niewielkimi podmiotami NGO (*non-government organization*). Blisko połowa premierowych produkcji to właśnie spektakle powstałe w teatrach publicznych. Zatem 789 premier w sezonie na 120 teatrów to dużo czy mało?

Rzut oka na tabelę z premierowymi rekordzistami pozwala od razu stwierdzić, że rywalizują ze sobą teatry dramatyczne – co też nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę, że w polskim systemie teatralnym to właśnie teatry dramatyczne służą dystrybuowaniu prestiżu (wyjątkiem są mające łatkę wybitnie elitarnych teatry operowe). Tabela w „Teatr w Polsce” – skojarzenia z tabelami ligoowymi nie są bezpodstawne – wskazuje instytucje, które w sezonie 2017/2018 (i w dwóch poprzednich) okazały się najbardziej produktywne. Są to na pierwszym miejscu – obok Opery Wrocławskiej – Teatr im. Słowackiego w Krakowie (14 premier), toruński Teatr im. Horzycy – 12, stołeczny Teatr Żydowski w Warszawie – 11; po 10 premier na koncie miały: warszawski Powszechny, warszawski Polski, łódzki Teatr Nowy, Teatr Miejski w Gliwicach i Teatr im. Kochanowskiego w Opolu. Znacznie powyżej arytmetycznej średniej.

Klaić ma rację, wskazując na polityków jako winnych neoliberalnego wyścigu i produktywności. Takie głosy regularnie wracają. Jednak teza, że wszystkiemu winni są odpowiedzialni za kulturę politycy, to tylko część prawdy i – jednak – spore uproszczenie. Znów – pewnie w zależności od samorządu, pozycji dyrektora

teatru (tak, w rodzaju męskim, bo to środowisko silnie zmaskulinizowane), koniunktury politycznej może wyglądać to różnie. Znacznie większym problemem niż naciski przyzwyczajonych do myślenia o rzeczywistości w kategoriach zysku i wydajności polityków odpowiedzialnych za kulturę jest uwewnętrznienie tych wartości przez dyrekcje teatrów.

Zadałem rekordzistom pytanie o liczbę premier, do jakich obliguje teatry umowa z organizatorami. Okazuje się, że wcale nie jest tak, iż to politycy wymogli na podległych im instytucjach taki rytm produkcyjny. Krakowski Teatr im. Słowackiego zobowiązany jest do dania 8 premier na trzech scenach rocznie; Teatr im. Horzycy od 2017 roku ma w umowie ostrożny zapis o 5–6 premierach (wcześniej było 6), Powszechny – 6 (od obecnego sezonu, w związku ze zmniejszeniem dotacji – 5), teatry z Łodzi i Gliwic informują, że umowy w ogóle takich zobowiązań na nie nie nakładają<sup>1</sup>. Przeliczając sezon 2017/2018 na lata rozliczeniowe (Teatr im. Słowackiego w 2017 – 15, w 2018 – 10, Teatr im. Horzycy odpowiednio 7 i 11, Teatr Powszechny 9 i 11), i tak jasno widać, że teatry przekraczają wyznaczane przez polityków normy o kilkadziesiąt procent. Choć dane są niekompletne, pozwalają na zniuansowanie tezy o „postulacie poprawy wydajności” stawianym przez urzędników i polityków.

Teatry są produktywne same z siebie. Same śrubują liczby premier. Powody są zapewne złożone, nie można ich jednak sprowadzać do spełniania oczekiwań organizatorów. Nie bez znaczenia są zapewne ambicje dyrektorów – i nie chodzi mi bynajmniej o deprecjonowanie tej postawy. To problem nagminny: przychodzi dyrektor z ambitnym programem, z pomysłem na teatr i szybko się okazuje, że warunki finansowe nie pozwalają na jego realizację. Historia to tak typowa, że stała się osią scenariusza serialu *Artysci* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, którzy sami nie ukrywali, że świat, który stworzyli na ekranie, nie do końca jest fikcją. Co więc robi dyrektor? Szuka środków na zewnątrz, przycina koszty produkcji (choć oczywiście nie wszystkim), czasem – zdarzało się, choć na szczęście już dawno – pozbywa się działających w teatrze pracowni. Dotacja podmiotowa daje mu swobodę decydowania o podziale środków – może więc, zamiast często grać będące w repertuarze przedstawienia (a to w większości teatrów zawsze są

duże koszty), ciulać na kolejną premierę. Zawsze można też zaprosić młodych twórców i twórczynie, które zrobią spektakl za pół darmo, a jeszcze będzie można zyskać miano promotora młodych. Strategii dyrektorskich jest wiele, cel jeden: premiera [*Artysci*].

To premiery bowiem są dla świata zewnętrznego komunikatem, że teatr funkcjonuje. Ukazują się recenzje. Często też jest to powód, by oddać głos dyrektorom, zrobić wywiad, czasem na okładkę kulturalnego dodatku do gazety. W mniejszych ośrodkach premiery bywają z kolei jedynym powodem, by przyjechały tam recenzentki i recenzenci z dużych miast i ogólnopolskich redakcji. Codziennosc teatru – jak każda codzienność – jest mało elektryzująca, więc to premiery podnoszą napięcie. A ponieważ dla współczesnego kapitalizmu nasza uwaga stała się cennym towarem, walka o uwagę trwa w najlepsze również tam, gdzie bezpośrednio nie generuje zysków.

Premiery to też sukcesy, a jeśli zdiagnozować wspólną dla wszystkich polskich teatrów – od warszawskiego Nowego, przez krakowski Stary, po gliwicki Teatr Miejski – ideologię, to będzie nią ideologia sukcesu. Oczywiście premiery bywają klapami – może nawet w skali ogólnopolskiej jest to większość przypadków – jednak im więcej premier, tym większa jest szansa na sukces. Jej zwiększeniu sprzyja oczywiście zapraszanie do współpracy odpowiednich osób – reżyserów i reżyserek z głośnymi nazwiskami. Zwiększa to w znaczący sposób szansę na zauważenie, a także na udział w obiegu festiwalowym. Im więcej premier – tym większa obecność.

Zacząłem od epatowania liczbami, bo liczby najbardziej działają na wyobraźnię. 1632 premiery – gdyby ktoś chciał obejrzeć choć ćwierć z nich, nie starczyłoby wieczorów w roku, nawet przy założeniu, że wszystkie są dostępne codziennie. To jednak dużo. I ta liczba skłania do postawienia pytania: czy rzeczywiście tyle potrzeba? Choć może bardziej to pytanie prowokują osiągnięcia rekordzistów, którzy przekraczają normy, by – jak w niektórych przypadkach – średnio co dwa, trzy tygodnie robić premierę. Kto najbardziej potrzebuje nowych premier? Wcale nie jestem pewien, że są to widzki i widzowie. W Polsce, co pokazują kolejne badania publiczności, dominują widzki i widzowie, którzy w teatrach bywają okazjonalnie [*Badanie publiczności warszawskich instytucji kultury; My jesteśmy; Badanie publiczności teatrów stolicy*]. Może więc artyści?

<sup>1</sup> Z pozostałych teatrów do chwili zamknięcia tego tekstu nie otrzymałem danych.

Zatrudniani na etatach aktorzy i aktorki oprócz podstawy dostają pieniądze od zagranego spektaklu – wydawać się więc może, że gdyby robić mniej premier, a więcej grać przedstawień będących w repertuarze, to aktorzy i aktorki skorzystaliby na tym finansowo. Oczywiście mowa o pieniądzach, o których w teatrze mówić jest ciągle trochę niestosownie, bo chodzi też – jak pewnie mówiliby aktorzy i aktorki – o rozwój, który zapewnia praca z różnymi reżyserami i reżyserkami. Choć to kategoria podejrzana (rozwój ciągle należy do języka niekończącego się i nieograniczonego wzrostu), roboczo możemy przyjąć ten argument.

Na pewno z premier żyją reżyserzy i reżyserki, scenografowie i scenografki, teatralni muzycy i muzyczki – przeważnie bez pracy etatowej. Im więcej premier, tym więcej pracy, a im więcej pracy – tym więcej pieniędzy. To jasne. Nie jest jednak oczywiste, jak wyglądałaby dystrybucja środków, gdyby zmniejszyć liczbę premier – możliwe jest przecież wyobrażenie sobie, że przy mniejszej liczbie premier można by zwiększyć stawki za pracę. Nie jest też wcale oczywiste, że zwiększanie przez teatry liczby premier pozwoli zarobić większej liczbie artystek i artystów, a zwłaszcza tym, którzy/które zarabiają najmniej. Rosnąca liczba premier będzie wspierała twórców będących beneficjentami systemu, których twórczość będzie zapewniała teatrom widzialność i obecność, o którą tak walczą.

Czy więc – nasuwa się ostrożnie pytanie – na rosnącej liczbie premier nie korzystają przede wszystkim dyrekcje teatrów, budując swój wizerunek twórczych, produktywnych i ambitnych?

Coraz wyraźniej słychać w czasie kryzysu epidemicznego, że konieczne jest urządzenie świata na nowo. Obecna sytuacja wyostreza niesprawiedliwość istniejącego systemu, który uprzywilejowuje uprzywilejowanych, nie docenia pracy opiekunczej, a płaci krocie za „pracę bez sensu”, jak ją opisywał David Graeber. W pierwszym odruchu w czasie pandemii teatry zalały więc internet setkami godzin nagrań swoich spektakli, umacniając wizerunek instytucji, których nadrzędnym celem jest produkcja spektakli.

A przecież nie jest to wcale takie oczywiste, a przynajmniej stawało się nie tak oczywiste pod wpływem coraz szerzej w ostatniej dekadzie poddającej namysłowi działalność teatrów krytyce instytucjonalnej. W opublikowanej relacji z badania przeprowadzonego w Teatrze Powszechnym Agata Adamiecka-Sitek, Marta Keil i Igor

Stokfiszewski mówią o instytucji feministycznej. Przywołują działaczki ruchu Barcelona en Comú, Laura Roth i Kate Shea Baird, które piszą o rozbiciu wzorców zachowań opartych na patriarchalnych wartościach, takich jak konkurencyjność, gwałtowność, hierarchia czy homogeniczność. Postulują „[d]owartościowanie strony pracowniczej w procesach decyzyjnych w ramach instytucji kultury” [Adamiecka-Sitek et al. 4], widząc w niej szansę na uspołecznienie instytucji. Zwracają też uwagę na sprawę zasadniczą – relacje między produkcją a reprodukcją, które zdaniem autorek tekstu *Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury* znajdują się w „centrum sporu o kształt instytucji kultury” [4]. Opracowane przez autorki *Feminizacji... wraz z dyrekcją Powszechnego Zasady współpracy twórczyń i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie*, które od niedawna weszły w życie, dają nadzieję na zmianę polityki teatru, również gdy idzie o liczbę premierowych przedstawień.

Dominujący w polskim teatrze model produkcji związany z fetyszyzacją premier jako kluczowych działań kształtujących funkcjonowanie teatralnych instytucji publicznych wpisuje się w patriarchalny wzorzec działalności, z jego „prymatem produktywności i konkurencyjności, który zmienia je w rywalizujące między sobą fabryki produktów kulturalnych i prestiżu własnej marki” [5]. Temu przecież służy wyścig w biciu wyznaczanych przez urzędników norm i nieustanny przymus produkowania, nawet gdy nikt tego od instytucji nie wymaga.

Reprodukcja z kolei zakłada dowartościowanie innych działań i innego typu pracy. To – cytują Michaela Hardta i Antonia Negriego autorki – dowartościowanie takich wartości jak „solidarność, troska o innych, tworzenie wspólnoty oraz kooperacja” [4]. To praca – zwłaszcza w działalności teatrów, gdzie na scenie pokazuje się przede wszystkim pracę aktorek i aktorów – ukrywana: pracowni krawieckich, perukarskich, szewskich, praca inspicjentek, sprzątaczek, portierów, garderobianych, montażystów – wszystkich, bez których spektakl nie mógłby się odbyć, choć ich praca nie jest wystawiana na widok publiczny. Praca wszystkich, którzy nie uczestniczą w wyścigu o prestiż i których nazwisk próżno szukać w dorocznej ankiecie miesięcznika „Teatr” *Najlepszy, najlepsza, najlepsi...*

Mają też rację autorki artykułu *Feminizacja...: „Instytucja, gdzie dominują relacje hierarchiczne,*

egzekwowanie władzy i nieliczenie się z głosem innych, wytwarza kulturę przekazującą takie właśnie przemocowe wartości i poprzez nią przyczynia się do ustanowienia ufundowanego na nich społeczeństwa” [3]. Dlatego właśnie pytanie o liczbę premier realizowanych ponad normę ma znaczenie nie tylko w kontekście konkretnej instytucji; jest bowiem pytaniem o wartości, jakie teatr przekazuje otoczeniu – w pierwszej kolejności widzom i widzkom, lecz także sąsiadom i sąsiadkom – osobom funkcjonującym w otoczeniu teatru, które są także odbiorcami jego komunikatów czy gośćmi i gościniami działających przy teatrach barów i kawiarni. A także pytaniem o instytucjonalną legitymizację zaangażowanych społecznie spektakli. Jak opowiadał Katarzynie Niedurny Krzysztof Zarzecki: „W teatrze najgorsze jest to, że mówisz ze sceny o równości, a masz nierówność. [...] Widziałem kilka niemieckich teatrów, w których ta równość była zachowana, dyrektor miał te same warunki pracy co inni, ale w Polsce takich instytucji jest ciągle mało” [Zarzecki]. Chodzi więc o wiarygodność, lecz także o tworzenie dobrych wzorów. Tekst *Feminizacja...* kończy się zdaniem – może i patetycznym – mówiącym, że „Feminizacja, demokracja i praca reprodukcyjna są filarami, na których wspierać się może nowy ład społeczny” [5]. By jednak stworzyć nowy ład społeczny, trzeba zacząć od ładu instytucji. A więc może należy zacząć od określenia priorytetów? Czy rzeczywiście muszą być nimi premiery, i to robione ponad miarę?

Zofia Smolarska w artykule na temat działających w teatrach pracowni rzemieślniczych przywołuje „perspektywę ekologiczną” sformułowaną przez Suzi Gablik, która pisze: „Podczas gdy perspektywa estetyczna kieruje nas w stronę wytwarzania obiektów, perspektywa ekologiczna łączy sztukę z jej integracyjną rolą w większą całość, w sieć relacji, w jakich sztuka funkcjonuje” [Smolarska 5]. Smolarska wykorzystuje tę perspektywę, by przyrzeć się instytucjonalnym trzewiom, temu, czego się w teatrach nie pokazuje publiczności – że w modelatorni biegają szczury, a dyrekcja instytucji nic z tym nie robi; że praca reprodukcyjna, niewystawiona na widok publiczny, odbywa się w warunkach uwłaczających godności pracownic i pracowników. To rzeczywistość wielu instytucji teatralnych, które ze swych scen chętnie mówią o równości.

Może więc – skoro już padł w cytacie postulat stworzenia nowego ładu społecznego – pomyśleć o tym w wymiarze instytucjonalnym. I redystrybucji środków – dotacja

podmiotowa zostawia dyrekcjom dowolność w dysponowaniu środkami. Zanim więc teatry ze swych scen zajmą się pracownikami Amazona i Volkswagena (a niechybnie się zajmą), może o redystrybucji należałoby pomyśleć wewnątrz instytucji? Tylko co, jeśli wówczas nie powstanie spektakl o pracownikach, którym zabrania się w pracy nosić maseczki, bo nie starczy na niego pieniędzy? Może właśnie nic. Może nie będzie kolejnego sukcesu, wyjazdu na festiwal, ale będzie odremontowane pomieszczenie w piwnicy, gdzie pracują ludzie.

Perspektywa ekologiczna z tekstu Smolarskiej zbiega się z wizją pracy reprodukcyjnej, o której piszą Adamecka-Sitek, Keil i Stokfiszewski. Podobnie jak perspektywa estetyczna i produkcyjna, u których zbiegu nieuchronnie majaczy marzenie o wytwarzaniu arcydzieł, choć to kategoria mocno już dziś anachroniczna. Zatem wytwarzanie obiektów czy tworzenie relacji?

Tak przeformułowane pytanie o produkcję i reprodukcję jest nieco bardziej kłopotliwe. O wytwarzaniu relacji, o pracy społecznej dyrektorzy teatrów mówią bowiem chętnie – to bardzo pożądana narracja na temat instytucji, a jednak, gdy przychodzi co do czego, to znów najważniejsze są recenzje i wyjazdy.

„To teatr, w którym trzeba się mocno postarać, żeby ludzie przyszli. A żeby zaprosić osoby opiniotwórcze, także trzeba wykonać bardzo duży wysiłek, który i tak często kończy się niepowodzeniem. Teatr, który rzadko trafia na łamy prasy – ani specjalistycznej, ani kolorowej, ani codziennej” – mówiła Joanna Nawrocka [169], dyrektorka warszawskiego Teatru Ochoty o swojej instytucji – teatrze bez zespołu artystycznego, owszem, z premierami (3 premiery w sezonie 2017/2018), ale z bardzo rozbudowanym programem edukacyjnym; teatrze, przy którym działa ognisko („[p]onad dwadzieścia grup, ponad dwudziestu instruktorów” [174]). Teatr Ochoty – Nawrocka mówi o tym otwarciu i z pełną świadomością – to „jest codzienność bardzo wielu teatrów” [169]. Jako dyrektorka woli jednak zajmować się pracą edukacyjną niż grą o prestiż.

Swoją drogą to też ciekawe – rozwijana od przeszło piętnastu lat w Polsce pedagogika teatru (obecnie Uniwersytet Warszawski oferuje nawet studia podyplomowe w tym zakresie) przeorała myślenie o teatrze. I badania nad nim, i krytykę. W krytycznej refleksji nie sposób już tej sfery działań teatralnych pomijać. W zasadzie każdy szanujący się teatr prowadzi tego typu działania i mniejsza już nawet o to, czy robi to pod wpływem

mody. Ale trzeba by zapytać: na ile poważnie teatry traktują pracę pedagogów i pedagożek? Pozytywnym przykładem jest tu na pewno Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego w Wałbrzychu za dyrekcji artystycznej Macieja Podstawnego, kiedy stanowisko pedagożki zrównano w hierarchii teatru ze stanowiskami dyrektora artystycznego i kierownika literackiego – to jednak wyjątek. Pedagogika teatru na pewno odgrywa istotną rolę w działaniach teatrów, ciągle jednak to premiery są ważniejsze. I dopóki się to nie zmieni, dopóty polski teatr będzie funkcjonował w modusie produktywności.

Mówiąc wprost: trzeba zwolnić. I nie ma co zwać odpowiedzialności na neoliberalnych urzędników, którzy rozliczają z wydajności, skoro reżim wydajności i produktywności narzucają sobie same teatry. Potrzebny jest slow-teatr, choć może niekoniecznie taki jak w pytaniu zadanym w call for papers do „Polish Theatre Journal”: „jak wygląda(lby) slow-teatr tworzony według idei postwzrostu? Czy mógłby być na przykład współczesną zreinterpretowaną wersją teatru ubogiego?” [“Warszawa”].

Na pewno nie. W slow-teatrze nie musi i nie powinno chodzić tylko o brak scenograficznego rozmachu (choć ograniczenie bombastyczności niektórych przedstawień wyszłoby im pewnie na dobre). Chodzi o to, czego twórca „teatru ubogiego” zapewnić by nigdy nie mógł. Akurat wartości stojące za ekologią teatru – jak o niej pisała Zofia Smolarska – są na antypodach praktyki Jerzego Grotowskiego. Chodzi, przypomnijmy: o solidarność, troskę o innych, kooperację, nieprzemocowość i niehierarchiczność.

### Postscriptum

Powyższe rozważania odnoszą się, rzecz jasna, do rzeczywistości sprzed połowy marca 2020 roku i zamknięcia teatrów spowodowanego pandemią COVID-19. Po ich ponownym otwarciu – ciągle w reżimie sanitarnym – coraz wyraźniej widać, że powrót do beztroskiej produkcji czasów przed pandemią minął. Potrzeba nowych rozwiązań, które pozwolą przetrwać nie tylko silnym instytucjom, lecz także całemu środowisku. Zapraszając do dyskusji na stronach „Dwutygodnika”, przedstawicielki i przedstawiciele dwóch kolektywów artystycznych – Instytutu Sztuk Performatywnych i Komuny//Warszawa – zadają fundamentalne pytania o przyszłość i funkcjonowanie instytucji teatralnych w obliczu kryzysu: „Czy do wyobrażenia jest

instytucja, w której zespół aktorski funkcjonuje wspólnie z zespołem tanecznym? Może zatrudniać artystów wizualnych – by kształtowali wizualny język instytucji? Może, szukając aktorów do zespołu, zatrudniać takich, których pociąga praca nad autorskimi spektaklami? Może przy budowaniu zespołu doceniać interdyscyplinarność talentów i chęć zdobywania nowych umiejętności?” [Instytut Sztuk Performatywnych, Komuna//Warszawa]. Pojawia się tu też postulat kooperacji w zespołach: „Artystka lub artysta mogą – jeśli chcą – też wykorzystać własne kompetencje, aby pracować nie tylko na scenie, ale również wesprzeć swoją obecnością działy edukacji, promocji czy produkcji”.

Być może w najbliższych sezonach powrót do rekordowych liczb premierowych spektakli nie będzie możliwy – czeka nas zapewne ograniczenie budżetów w każdej dziedzinie życia. Siłą rzeczy zmusza to do refleksji na temat sposobu funkcjonowania teatru. Część instytucji – przywiązana do polskiej tradycji teatru repertuarowego – będzie pewnie czekała na lepsze czasy, ograniczając liczbę i rozmach nowych produkcji. To zrozumiałe. Może jednak inna część próbuje uwolnić się od presji premiery i uzna – jak chcą Instytut Sztuk Performatywnych i Komuna//Warszawa – „pracę poza »repertuarem« jako równoprawną, pełnowartościową, zawodową praktykę artystyczną i umożliwią jej swobodny rozwój”.

---

↓ lista prac cytowanych

Adamiecka-Sitek, Agata, et al. “Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury”. *Didaskalia*, no 153, 2019, pp. 3-5.

*Artyści*. Created by Monika Strzępka, and Paweł Demirski. TVP, 2016.

*Badanie publiczności teatrów stolicy*. Edited by Wojciech Józef Burszta, et al., Narodowe Centrum Kultury, 2013.

*Badanie publiczności warszawskich instytucji kultury*. Narodowe Centrum Kultury, 2017.

Graeber, David. *Praca bez sensu. Teoria*. Translated by Mikołaj Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2019.

Instytut Sztuk Performatywnych, Komuna//Warszawa. "O bioróżnorodność w teatrze". *Dwutygodnik*, no. 284, 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8992-0-bioroznorodnosc-w-teatrze.html>.

Klaić, Dragan. *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*. Translated by Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Centrum Kultury w Lublinie, 2014.

Kwaśniewska, Monika. *Między hierarchia a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

Łysak, Paweł. "Zjednywać ludzi. Z Pawłem Łysakiem rozmawiali Joanna Krakowska, Piotr Morawski i Jacek Sieradzki". *Dialog*, no 1, 2018.

*My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo. Raport z badania „Bilet za 400 groszy”*. Edited by Barbara Fatyga, Bogna Kietlińska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.

Nawrocka, Joanna. "Dwie klasy. Z Joanną Nawrocką rozmawiali Joanna Krakowska i Piotr Morawski". *Dialog*, no 5, 2018, pp. 169-179.

Sejm RP. "Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej". *Sejm.gov.pl*, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19911140493/U/D19910493Lj.pdf>.

Smolarska, Zofia. "Instytucjonalna gastroscopia. Diagnoza teatru publicznego z perspektywy rzemieślników teatralnych". *Polish Theatre Journal*, no 1, 2015, <https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/93/425>.

*Teatr w Polsce*. Edited by Dorota Buchwald, et al., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2019.

"Warszawa. Call for papers do »Polish Theatre Journal«". *e-teatr.pl*, 21 stycznia 2020, <https://e-teatr.pl/warszawa-call-for-papers-do-polish-theatre-journal-a280178>.

Zarzecki, Krzysztof. "System, fuksówki, instytucje. Z Krzysztofem Zarzeckim rozmawiała Katarzyna Niedurny". *Dwutygodnik*, no. 227, 2017, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7558-system-fuksowki-instytucje.html>.

↓ abstract

## UNDER THE PRESSURE OF PREMIERE

Piotr Morawski

This article on productivity in Polish theater analyzes the institutional conditions related to the number of premieres in Polish theaters and their functions in building the image of an institution. I undermine the doctrine claiming that an institution is required to be highly effective to satisfy the expectations of officials. This text also presents alternative ways of thinking about institutions that have recently appeared in theater studies, in which it is not productivity and

competition, but values, such as solidarity and care that come to the fore. Finally, the article provides an example of an institution focusing on education, instead of production.

KEYWORDS: theatre, Polish theatre, contemporary theatre, postgrowth, overproduction, productivity, institutional critique