

Instytucja kultury jako źródło cierpień. Autoetnografia przemocy strukturalnej

Miłosz Markiewicz

Katedra Teatru i Sztuki Mediów,
Humanities/Art/Technology Research Center
Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu
ORCID: 0000-0002-7350-4301
Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

W roku 2012, jeszcze w ramach studiów kulturoznawczych (łącznie specjalność antropologiczną z teatrologiczną), przeprowadzałem etnograficzne badania terenowe metodą wywiadów jakościowych. Dotyczyły one funkcji teatru w życiu mieszkańców i mieszkańców poszczególnych miast województwa śląskiego. Informatorzy oraz informatorów pozyskiwałem wśród publiczności lokalnych teatrów. Kilkaset kart materiałowych ze spisnymi wywiadami stawiało sprawę jasno, a wnioski pochodzące z analizy tych rozmów trudno nazwać kontrintuicyjnymi. Chociaż publiczność zdaje sobie sprawę z kulturotwórczej czy też edukacyjnej funkcji teatru, to – by posłużyć się sformułowaniem Ralpa Lintona – jest to jedynie wzór idealny [Linton]. Tymczasem rzeczywiste wzory kulturowe ujawniają potrzebę prestiżu, dowartościowania publiczności wobec samej siebie, jak i poczucia społecznej nobilitacji. Przywoływana powyżej funkcja kulturotwórcza polegałaby więc raczej na dystynkcji elit niż demokratyzacji uczestnictwa. Może to przywołać na myśl skojarzenie z opisywanym przez Michaela J. Sandela zjawiskiem ekonomii zasług: „W nierównym społeczeństwie ci, którzy znajdują się na szczycie, chcą wierzyć, że ich sukces jest moralnie uzasadniony. W społeczeństwie merytokratycznym oznacza to, że na sukces zasłużyli sobie własnymi talentami i pracą” [25]. Tak postrzegane wizyty w teatrze – jako miejscu, w którym należy wykonać odpowiednią pracę intelektualną, a także miejscu rozrywki ekonomicznie niedostępnej pewnej grupie potencjalnej publiczności

[Fatyga et al.] – stanowiłyby więc nie tylko narzędzie służące pogłębianiu społecznych dystynkcji, ale również dystrybucji prestiżu.

W roku 2021, a więc niemal dekadę później, jestem kierownikiem literackim największej sceny teatralnej w województwie, Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Nieco dłużej współpracuję z różnymi instytucjami i organizacjami w regionie. Doświadczenie każe mi więc z jednej strony uznać wyniki tamtych badań za wciąż aktualne, z drugiej natomiast zwrócić uwagę na fakt, że za prestiż jednych koszty zawsze ponoszą drudzy. Bez względu na to, czy mówimy tu o kolonialnym wyzysku, historii pańszczyzny czy funkcjonowaniu instytucji kultury. Cena, o której chciałbym tu napisać, czyni bowiem z pracowników i pracowniczek kultury ofiary strukturalnej przemocy. Dlaczego strukturalnej? Terminu tego nie postrzegam w sposób, w jaki został on zdefiniowany w 1993 roku przez Komitet do spraw Przemocy Domowej Rady Europy (a więc jako umniejszanie i nierówne traktowanie ofiary w sytuacjach publicznych czy zawodowych, np. poprzez zakaz podjęcia pracy czy dyskryminację), ale zapożyczam go od Reni Eddo-Lodge, określającej w ten sposób rasizm o pozornie niejawnej naturze, który wbudowany jest w przestrzenie organizacyjne i w ramach którego setki, a nawet tysiące ludzi działają wspólnie dla jednego – nawet jeśli nieświadomego – celu. Przede

wszystkim zaś „chodzi w nim o strategię przetrwania władzy systemowej” [loc. 886]. Przemoc strukturalna obecna w instytucjach kultury – których przestrzenią laboratoryjną jest dla mnie teatr – funduje konstrukcyjną bazę tych instytucji. A jak to z fundamentami bywa, są one niewidoczne dla kogoś, kto ogląda fasadę gotowej już budowli. Tymczasem rzeczona przemoc można spotkać na wielu szczeblach i w rozmaitych odsłonach. Łączą się w niej wymiary ekonomiczny, psychiczny czy fizyczny.

Kiedy pod koniec sezonu 2015/2016 Maciej Nowak, nowy dyrektor artystyczny Teatru Polskiego w Poznaniu, zadawał w swoim głośnym tekście opublikowanym na łamach „Dialogu” pytania o nowy teatr publiczny, który mógłby zaistnieć w trzecim tysiącleciu, przeniósł na pole kultury klasyczny już gest „dzielenia postrzegalnego” z całą dwuznacznością tego procesu. Dla Jacques’a Rancière’a jest to bowiem z jednej strony forma ustanawiania tego, co współdzielone, jak i dzielenia go na odrębne części. Ten sam proces funduje więc to, co wspólne, jak i wszystkie elementy, które uczestniczą w tymże procesie dzielenia [Rancière]. Wspólny będzie w tym przypadku szeroko rozumiany teatr – zarówno jako instytucja, jak i spektakl, a także jako organ administracji państwowej czy – w końcu – budynek osadzony w miejskiej tkance. Narzędziem służącym procesowi owego dzielenia będzie natomiast strukturalna przemoc – nie tyle niedostrzegana przez dyrektora Nowaka, ile po prostu niewypowiedziana, pominięta. Na taką skalę obecna i oczywista w codziennym funkcjonowaniu instytucji kultury, że właściwie przezroczysta, niewarta wspomnienia.

Dlatego też z przejęciem powracam co jakiś czas do tej wizji. Ów nowy teatr publiczny to bowiem:

Teatr, który osiągnięcia nowego teatru połączy z odpowiedzialnością społeczną. Teatr oparty na stałym zespole aktorskim, dużej inscenizacji, dobrej literaturze, grający spektakle systematycznie [...]. Jego celem powinno być przywrócenie teatrowi, jako instytucji usług publicznych, należnej godności. Będzie to teatr życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego. Teatr, który zapewni ważne chwile bycia razem. Teatr, który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty, realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionej wspólnoty. Teatr integrujący i wspierający

społeczność. Budujący wspólnotę, która dziś dojmująco potrzebuje wsparcia, bo wątpi w siebie samą. Teatr, w którym ważna będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości. Podstawą repertuaru nowego teatru publicznego powinna być z jednej strony klasyka dramatu polskiego i światowego, realizowana w nowoczesnej estetyce, odnawiająca jego ciągle aktualne sensy i ustanawiająca poczucie przynależności do europejskiej opowieści kulturowej. [...] Śmiała identyfikacja nowych talentów i nowych arcydzieł to równoległy, nie mniej ważny obowiązek nowego teatru publicznego. **Tego nie zrobi nikt poza nami** [Nowak].

Jest to niewątpliwie wizja chwytająca za serce nie tylko swoim rozmachem, ale przede wszystkim dzięki faktowi dostrzeżenia wspólnototwórczej – w zasadzie pierwotnej – funkcji teatru. To wizja, którą mniej lub bardziej świadomie, a w związku z tym również niekoniecznie dokładnie, starają się realizować dyrekcje większości polskich scen repertuarowych. W tym również ta, dla której pracuję. Co ważne, to także wizja, w której – niejako wychodząc naprzeciw oczekiwaniom, które ujawniły się w przywoływanych na początku tego szkicu badaniach – najważniejsza w teatrze jest publiczność i zaspokojenie jej szeroko rozumianych potrzeb. Szkoda tylko, że w proliferacji potencjalnych kierunków działania umyka, czy też uniewidoczniiony zostaje, szczególnie najważniejszy – odpowiedź na pytanie, kto i kiedy miałby to wszystko zrobić. Kim są mityczni „my”, do których zalicza samego siebie dyrektor Nowak, a których nikt nie może zastąpić w wykonaniu tych wszystkich zamierzeń? Odpowiedź, której mogę udzielić już w tym miejscu – jako że sam również się do tej grupy zaliczam – jest tyleż prosta, co brutalnie konkretna. To my, ofiary strukturalnej przemocy trawiącej instytucje kultury. To nie tylko opisywani przez Izabelę Zawadzką „pracownicy działów programowych, budujących podstawową działalność statutową instytucji oraz działów organizacyjnych”, do których zadań należy „tworzenie programu, a co za tym idzie poszukiwanie tematów, artystów i artystek, badaczy i badaczek, którzy mogą współpracować z instytucją nad stworzeniem oferty interesującej dla publiczności” [Zawadzka]. To w zasadzie pracownicy i pracowniczki wszystkich możliwych teatralnych działów: artystycznego, technicznego, administracyjnego, programowego, księgowego czy jakiegokolwiek innego. Nikt się nie ustrzeże.

Jak bowiem zauważyła Agata Adamiecka-Sitek, teatr publiczny „jest dziedziną twórczości, w której najsilniej

bodaj objawia się kooperatywny i wspólnotowy charakter ludzkiego życia, a zatem w której w drastyczny sposób objawiają się także mechanizmy autorytarnej hierarchii, zniewolenia i wyzysku” [Adamiecka-Sitek].

Bronisław Malinowski, którego szerokie spojrzenie na to, czym jest instytucja – przypominające dziś perspektywę proponowaną później chociażby przez Brunona Latoura – jest mi bliskie zarówno na poziomie badawczym, jak i teatralnej praktyki, opisał metodę zwaną funkcjonalną analizą kultury. Przyjął on, że funkcja to: „zaspokajanie potrzeb przez działanie, w którym ludzie współpracują, używając artefaktów i konsumują dobra” [Malinowski 61]. W celu zaspokajania swoich potrzeb – a za taką możemy uznać cechującą teatralną publiczność potrzebę prestiżu – ludzie organizują się w grupy zwane też organizacjami. Malinowski używa dla określenia takiej organizacji pojęcia instytucji. Zakłada ono „zgodę co do zespołu tradycyjnych wartości, dla których istoty ludzkie skupiają się we wspólnocie. Zakłada także, że te ludzkie istoty pozostają w określonych relacjach do siebie nawzajem i wobec poszczególnych fizycznych części naturalnego czy sztucznego otoczenia” [62]. Dla rozszerzenia tej definicji mógłbym dziś dodać wszelkie czynniki nie-ludzkie, które kształtują instytucję kultury, a z którymi „ludzkie istoty” są w stałych relacjach – byłyby nimi zarówno warunki ekonomiczne, jak i dyskursy polityczny, społeczny, medialny czy naukowy, które mają wpływ na dobór repertuaru, a więc podstawę funkcjonowania (czyli zaspokajania potrzeb publiczności) poszczególnych teatrów.

Na potrzeby swojej metody Malinowski stworzył pewien schemat, który pozwala na wyodrębnienie poszczególnych elementów instytucji. Za zasadę naczelną uznaje antropolog „statut”, za który uważać można zbiór wartości fundujących istnienie instytucji, ale także cel, do którego ona dąży. „Zorganizowana według statutu, działająca w społecznej i uporządkowanej współpracy, przestrzegająca praw określonego zawodu, dysponująca materialnymi urządzeniami, grupa przystępuje do działań, z powodu których się ukonstytuowała” [72]. To właśnie statut określa normy, według których działa instytucja (będą to zarówno wszelkie regulaminy, jak i szereg zasad niepisanych), oraz charakteryzuje potrzebny do tego działania personel (w przypadku teatru będą to zarówno jego pracownicy i pracowniczki – etatowi bądź tymczasowi – jak i publiczność). Normy i personel określają oraz

wykorzystują „wyposażenie materialne” instytucji, którym w przypadku teatru będzie cały budynek wraz z obecnymi w nim technologiami (prezentacji widowisk, sprzedaży biletów, komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej itd.). Ostateczną sferą, jaka ma prowadzić do spełnienia funkcji, dla której została powołana instytucja, są działania. Biorą w nich udział wszystkie powyższe elementy schematu. Działania wynikają bowiem ze wspólnej, transwersalnej pracy personelu na poziomie norm oraz z wyposażenia materialnego. Sęk w tym, że „działania zależą od możliwości, władzy, uczciwości i dobrej woli członków [instytucji]” [72]. To właśnie na tym poziomie najpełniej przejawia się przemoc strukturalna, która, co warto podkreślić – niejako na przekór Malinowskiemu, choć przecież nie do końca, jeśli spojrzymy na jego teorię z perspektywy otwarcia na nie-ludzkie – nie jest przejawem niczyjej złej woli. Stanowi raczej wynik cynicznej konstrukcji prawnej (nie tylko, choć w dużej mierze), która przyjęta została w Rzeczypospolitej Polskiej dla organizacji życia kulturalnego, a tym samym instytucji kultury. Ma ona służyć przywoływanej już „strategii przetrwania władzy systemowej” [Eddo-Lodge 886], która opiera się na utrzymywaniu przemocy strukturalnej. Co warto podkreślić, nie jest to sytuacja charakterystyczna wyłącznie dla określonych rządów czy opcji politycznych. Zwraca na to uwagę Paweł Płoski, zauważając „niezmienną bolączkę polskiego życia teatralnego, które z socjalizmu przeniosły się do kapitalizmu, z dyktatury do demokracji” [“Serial” 424].

Zgodnie z artykułem 8 Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej: „Ministrowie oraz kierownicy urzędów centralnych organizują działalność kulturalną, tworząc państwowe instytucje kultury, dla których prowadzenie takiej działalności jest podstawowym celem statutowym” [Ustawa 5]. Instytucje takie, choć formalnie posiadają autonomicznych liderów i liderki wybieranych i wybierane w konkursach bądź wskazywanych przez organizatorów poza nimi, pozostają w całkowitej zależności od polityki kulturalnej, społecznej i ekonomicznej organizujących je władz. W ich interesie leży nie tyle „utrzymywanie” instytucji odpowiadającej na potrzeby społeczne, ile raczej utrzymywanie za jej pomocą własnej hegemonii.

Choć powyższa teza o systemowej zależności może wydawać się kontrowersyjna, należy zwrócić uwagę, że w przywoływanej ustawie „zadania dyrektora sformułowano krótko: »zarządza instytucją i reprezentuje ją na zewnątrz« (art. 17), co dało dyrektorowi uprawnienia

do samodzielnego zarządzania, od nieskrępowanego kreowania linii repertuarowej, tworzenia struktury organizacyjnej, swobodnego zarządzania personelem i finansami, aż do ustalania cen biletów i innych usług. Jeśli coś dyrektora mogło ograniczać, to wysokość dotacji” [“Serial” 434]. Ta ostatnia zaś, poza ogólnymi warunkami organizacyjno-finansowymi opisanymi w umowie pomiędzy organizatorem a dyrekcją, jest zależna nie tylko od możliwości budżetowych, ale również od tak zwanej dobrej woli organizatora. Ma to również niebagatelny, jeśli nie fundamentalny wpływ na wspomniane dyrektorskie uprawnienia, których realizacja zależy jednak od możliwości finansowych danej instytucji. Tymczasem, jak zauważa Płoski, „od lat władze publiczne uważają, że instytucje artystyczne (teatry, opery, filharmonie) można prowadzić za małe pieniądze”, a „najgorszą tendencją dotyczącą polskiego teatru jest zgodny pogląd – wśród polityków i komentatorów życia politycznego – że instytucje artystyczne, podobnie jak państwowe spółki czy urzędy, to lupy, które można obsadzać kadrami z politycznego nadania” [“Sytuacja teatru” 7]. Realizacja dyrektorskiego programu czy planów repertuarowych, stanowiących artystyczne jądro funkcjonowania całej instytucji, wymusza więc na teatrach konieczność balansowania pomiędzy potrzebami publiczności a oczekiwaniami organów władzy mających tendencję do przyjmowania roli pana, „który za dobre wynagradza, a za złe karze”. Ów podział na dobre/złe zależy natomiast od polityki – kulturalnej, społecznej, ekonomicznej, ale również ideologicznej – organizatora, co nierzadko skutkuje doraźną „projektyzacją” działania instytucji kultury [Ćwikła] – również mającą niebagatelny wpływ na teatralne budżety.

Jeśli dla opisanego instytucji kultury przyjmiemy schemat zaproponowany przez Malinowskiego, przemoc najpełniej objawi się na poziomie działań. To właśnie tutaj można bowiem umieścić przemocowe praktyki obecne w teatralnej edukacji czy w procesie prac nad spektaklem. Nie bez powodu rozmaite formy obronne dla tych praktyk przybierają podobną treść, mówiącą o poświęceniu koniecznym w pracy nad jakością dzieła scenicznego czy w procesie kształcenia, mającego przygotowywać do późniejszej – przemocowej właśnie – pracy nad przedstawieniem. Łatwo więc zauważyć, że u podstaw takich wypowiedzi leży to, co upraszczając można by nazwać „dobrem widza”, a więc skupienie na

samej funkcji teatru warunkującej jego istnienie, czyli zaspokajaniu potrzeb publiczności. Nie twierdzą, że wypowiedzi usprawiedliwiają przemocowe praktyki nie są podparte zaślepieniem na ludzką krzywdę, a może nawet zwyczajnym cynizmem. Nie jest moim celem również dołączenie do chóru oskarżeń, choć z pewną satysfakcją śledzę kolejne wystąpienia, licząc na środowiskową przemianę mentalną, jaką mogą wywołać. Interesuje mnie raczej kwestia strukturalna – próba znalezienia odpowiedzi na to, dlaczego użycie przemocy tłumaczone jest przez konieczność wypełniania przez teatr jego funkcji, a co za tym idzie: skąd bierze się środowiskowe i instytucjonalne przyzwolenie na tego typu praktyki.

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, proponuję hipotezę, którą formułuję na podstawie wieloletniego doświadczenia pracy w teatrze, na kilku różnych stanowiskach, z różnymi ludźmi, nierzadko w sytuacjach, które przekraczają zdolności poznawcze czy somatyczne osób niezwiązanych z instytucjami kultury. Różnorodne, wpływające wzajemnie na siebie formy przemocy obecne są we wszystkich elementach schematu instytucji kultury, jeśli spojrzymy nań przez pryzmat teorii Malinowskiego. Dlatego też opisywana tu przemoc ma w moim mniemaniu charakter strukturalny – jest obecna w samym sercu instytucji kultury, skąd pompowana jest do jej krwioobiegu, wypełniając cały system naczyń połączonych; każdą tkankę, która dzięki temu „przemocowemu” ufundowaniu pozwala jej dalej krążyć.

Permanentne niedofinansowanie instytucji kultury jest faktem powszechnie znanym (przynajmniej wśród osób związanych w jakiś sposób z branżą). Posłużę się przykładem instytucji, z którą jestem związany. Dane, na które będę się powoływał, pochodzą z rocznika „Teatr w Polsce” wydawanego przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Teatr Śląski dysponuje co roku (dla uczciwości pomijam rok 2020, gdyż sytuacja pandemiczna ten obraz nieco zmieniła) budżetem, którego dotacje od organizatora stanowią ⅓ całości. Pozostałą część budżetu instytucja musi „wypracować”, między innymi poprzez sprzedaż biletów, pokazy impresaryjne (w tym festiwalowe), wynajem pomieszczeń czy pozyskiwanie dodatkowych źródeł finansowania dla poszczególnych projektów. W 2019 roku dotacje z Urzędu Marszałkowskiego, który jest organizatorem TŚ, wyniosły nieco ponad 10,5 miliona

złotych, a wypracowane wpływy – niemal 6 milionów złotych. Analogiczna była sytuacja w roku poprzednim: na budżet złożyło się około 10 milionów złotych z dotacji, a prawie 5,6 miliona złotych z wpływów. W 2017 roku, ponieważ od lat udaje się utrzymać wpływy na w miarę zbliżonym poziomie, ich stosunek względem dotacji organizatora był jeszcze bardziej znaczący – przy wpływach na poziomie około 5,2 miliona złotych dotacja wynosiła zaledwie około 8,2 miliona złotych.

Przywołane kwoty można oczywiście uznać za wysokie, co mogłoby budzić wątpliwość wobec tezy o niedofinansowaniu instytucji kultury. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że w Teatrze Śląskim 149 osób zatrudnionych jest na podstawie umów o pracę – przywołuję tu dane na 31 grudnia 2020 roku, ale liczba ta rok do roku zmienia się jedynie nieznacznie. Oznacza to, że każdego roku niemal cała część budżetu pochodząca z dotacji od organizatora jest wydawana na wynagrodzenia i związane z nimi dodatkowe koszty (takie jak nagrody czy dodatki). A przecież są jeszcze chociażby opłaty za media czy koszty usług zewnętrznych. Zauważmy, że nie zbliżyliśmy się jeszcze do kosztów produkcji przedstawień, działania stanowiącego zasadniczą funkcję teatru, a już rozdysponowana została cała część budżetu pochodząca z dotacji. Nie wspominam więc nawet o promocji – zarówno bieżącej, jak i związanej z premierami – czy o jakichkolwiek wydarzeniach dodatkowych, jakich również oczekuje publiczność. Pomijam też kwestię kosztów związanych z utrzymaniem sprawności sprzętu technicznego czy bezpieczeństwem oraz komfortem widzów i widzek w budynku teatralnym pochodzącym z 1907 roku.

Institucja potrzebuje całej armii osób – której również jestem częścią – odpowiedzialnych za pozyskiwanie dodatkowych pieniędzy w budżecie zarówno od prywatnych sponsorów i mecenasów, jak i od partnerów biznesowych czy z dotacji państwowych lub międzynarodowych, które przyznawane są w trybie konkursowym, uznaniowo. Na domiar złego – a piszę to jako osoba odpowiedzialna w teatrze właśnie za dotacje zewnętrzne i konkursy – jest to źródło nie tylko niepewne, wpędzające publiczną instytucję w ramy systemowego prekariatu, ale również wymagające od niej funkcjonowania pod nieustanną presją elastyczności. O dofinansowanie poszczególnych projektów z programów Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu wnioskuje się w listopadzie roku poprzedzającego planowane wydarzenie, kiedy nie jest jeszcze znany budżet na rok następny. Czas oczekiwania na

wyniki tych konkursów rokrocznie ulega wydłużeniu. Przykład z roku bieżącego – w listopadzie 2020 roku wnioskowaliśmy o dofinansowanie międzynarodowego festiwalu teatralnego, który planowany był na czerwiec 2021. Wyniki konkursów ministerialnych ogłoszone zostały dopiero w kwietniu (gdybyśmy dotacji nie otrzymali i skorzystali z opcji odwołania – poznalibyśmy jego wynik w maju). Jak więc zorganizować wydarzenie o takiej skali w dwa miesiące? A może powinno się je organizować, nie znając budżetu? Można oczywiście wnioskować o dotację celową od organizatora, jednak jest ona uzależniona od otrzymania dotacji ministerialnej. W takiej sytuacji jednorazowy brak dotacji kończy w zasadzie żywot festiwalu rozwijanego w formule międzynarodowej i cieszącego się zainteresowaniem lokalnej publiczności od czterech lat. Co ważne, mówimy tu o województwie, w którym nie ma alternatywnego wydarzenia tego typu.

Przemoc strukturalna zaczyna się więc od przemocy ekonomicznej. To najłatwiejszy sposób na podtrzymywanie systemowej władzy – dystrybucja pieniędzy leży u podstaw funkcjonowania instytucji kultury, przy czym dotacja podstawowa pozwala pokryć jedynie niezbędne do przeżycia koszty. O budżet na pokrycie wszelkiego rodzaju pozostałych wydatków trzeba się „postarać” w ramach sprzedaży spektakli i usług albo mecenatu (prywatnego lub państwowego). W przypadku prywatnych sponsorów trudno oczywiście mówić o władzy nad instytucją, to raczej relacje partnerskie, a czasem wręcz transakcje polegające na sprzedaży usług wizerunkowych. Środki finansowe pozostające natomiast w dyspozycji ministra czy organizatora są narzędziem przemocy, która nie tyle daje realną władzę nad instytucją (choć oczywiście takim zakusom trudno zaprzeczyć, i to wśród polityków rozmaitych opcji), ale przede wszystkim, w połączeniu z faktem permanentnego niedofinansowania, wpycha ją w objęcia przemocy strukturalnej.

Próbuję podążyć za rozumowaniem Piotra Morawskiego, który nie zgadza się z Draganem Klaićem, iż za funkcjonującą w świecie teatralnym neoliberalną konkurencję produktywności winę ponoszą politycy. Warszawski teatrolog oczywiście słusznie zauważa, że kategorie zysku i wydajności zostały uwewnętrznione przez dyrekcje teatrów [Morawski 58]. Nie dostrzega jednak – i oczywiście nie mam mu tego za złe, gdyż ogląda fasadę zamiast fundamentów – że u podstaw

owej interioryzacji leży opisywana przez mnie przemoc. Brak budżetu podstawowego, który pozwoliłby spokojnie oraz roztropnie, bez potrzeby utrzymywania tempa nadzwyczajnej wydajności, planować teatralny repertuar, wymusza przykładowo na Teatrze Śląskim wypracowanie dodatkowej 1/3 całości budżetu. W przeciwnym wypadku teatr nie będzie mógł spełniać swoich podstawowych funkcji. Poza wspomnianymi wynajmami, poszukiwaniem sponsoringu czy zewnętrznymi dotacjami trzeba więc każdego miesiąca wciągnąć na afisz kilkadziesiąt wydarzeń (granych na czterech scenach), które nie przynoszą zbyt wysokiego zysku, jeśli odejmiemy się każdorazowo koszty ich eksploatacji. Dlatego ich liczba musi być tak duża. Czy można grać więcej spektakli, które już są w repertuarze, zamiast produkować tyle nowych premier? – zastanawia się Morawski. Niestety brutalna odpowiedź brzmi: nie. Oczywiście wiem, że nie każdy teatr ma tak szczerze wypełnione kalendarium repertuarowe jak TS, ale prawdą jest również, że nie da się jeszcze bardziej eksploatować repertuarowych przedstawień.

Ograniczenie wynika z faktu, że aktorki i aktorzy, obsługa techniczna wydarzeń, osoby odpowiedzialne za promocję, sprzedaż i obsługę publiczności, to też ludzie – należy im się odpoczynek, choć i tak wszyscy mamy go niewiele. Administracja odpowiedzialna za widownię pracuje pod presją konieczności zapelnienia sali, ponieważ wie, że każdy spektakl musi osiągnąć pewien pułap procentowego zapelnienia liczby miejsc (co w sytuacji pandemicznych ograniczeń sanitarnych, jak łatwo się domyślić, jest jeszcze trudniejsze). W przeciwnym przypadku koszty jego eksploatacji przewyższyłyby wpływy, a to prowadziłoby do uznania tytułu za nierentowny i – prędzej czy później – do decyzji o zdjęciu go z afisza. Taka sytuacja rodzi natomiast niezadowolone zespoły aktorskie (dla którego każde przedstawienie jest wszak źródłem zarobku), który nie stroni od publicznego wypowiedzenia swoich pretensji. Nacisk na sprzedaż jak największej liczby spektakli z jak najbardziej zapelnioną widownią pojawia się więc na wielu poziomach jednocześnie, przybierając charakter przemocy psychicznej. Do tego dochodzi niedobór kadrowy prowadzący do zacementowania w świadomości pracowników myśli, że „tego nie zrobi nikt poza tobą”. Przykład? Choć ta praca w jakiś sposób się rozkłada i staramy się pomagać sobie wzajemnie, w chwili pisania tego tekstu w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach realnie na stanowisku związanym wyłącznie z promocją i marketingiem zatrudniona jest jedna osoba.

Publiczność teatralna to wymierna, ograniczona liczba osób. Zaledwie niektóre z nich udaje się namówić do ponownego przyścia na dane przedstawienie. Przeciętny okres życia spektaklu to kilkanaście do kilkudziesięciu pokazów – później znika zainteresowanie widowni. Presja premiery, o której pisał Morawski, jest więc próbą wyjścia naprzeciw oczekiwaniom publiczności, jak i konieczności radzenia sobie z krążącym po instytucji widmem przemocy strukturalnej – inicjowanej w warstwie ekonomicznej, ale znajdującej swoje odbicie również na poziomie psychicznym u pracowników i pracowniczek teatru.

Duża liczba wydarzeń w instytucji prowadzi w ostateczności do przemęczenia jej kadry – zarówno zespołu artystycznego, jak i technicznego czy administracyjnego. Niewiele śpiamy, pracujemy w weekendy, zabieramy pracę do domu. Do fizycznego przepracowania dochodzi kwestia presji na jakość, ponieważ ma ona de facto znaczący wpływ na naszą pracę. Z niecierpliwością oczekujemy więc kolejnych recenzji, ogłoszeń wyników konkursów czy zaproszeń na festiwale. To miary jakości, które mówią nam o dobrze wykonanej pracy, o jej sensie oraz społecznym znaczeniu. Jeśli ich nie ma, tym bardziej angażujemy swoje siły w kolejną produkcję, licząc na to, że tym razem teatr odniesie upragniony sukces. Nic więc dziwnego, że w ostateczności taki tryb pracy może prowadzić nie tylko do fizycznego przemęczenia, ale również do zawodowego wypalenia, które jest częstym zjawiskiem w kulturze [Surowiec].

W naszej pracy nie pomagają niskie zarobki, których powszechność w branży doprowadziła na przykład do powołania małopolskiego ruchu „Dziady Kultury”. Wiąże się to też z zawstydzeniem przy podawaniu ogłoszeń o pracę, które komentowane są w mediach społecznościowych jako kpiące z rozsądku czy nieprzystające ekonomicznie do rzeczywistości. Zdajemy sobie z tego sprawę aż za dobrze, jednak zgadzamy się za takie wynagrodzenie pracować. Ratunkiem są kolejne wydarzenia i projekty opierające się na zewnętrznych źródłach finansowania, a stające się formą dodatkowego dochodu zarówno dla zespołu artystycznego, jak i technicznego czy administracyjnego. Realizujemy je w naszych instytucjach, ale i poza nimi, jeśli tylko nadarzy się sposobność. Dla godnego zarobku śpiamy więc jeszcze mniej, a pracujemy jeszcze ciężej.

Jak słusznie zauważa Izabela Zawadzka, sposobem kompensacji niskich wynagrodzeń jest uznanie mające

stanowić dodatkową walutę, w której wypłacane są nasze pensje. „Wynagrodzeniem z pracy w kulturze będzie więc satysfakcja. Z jednej strony satysfakcja z bycia w konkretnym miejscu w strukturze społecznej. Z drugiej – satysfakcja z dobrze wykonanej pracy” [Zawadzka]. Miałaby ona tłumić frustrację, a jednocześnie pozwalać na dalsze funkcjonowanie instytucji w dotychczasowym systemie. Można by pokusić się o stwierdzenie, że rzeczona satysfakcja – również z posiadanej w strukturze społecznej pozycji – jest składaną pracownikom i pracownikom teatrów obietnicą uczestnictwa we wspomnianej na początku tego szkicu dystrybucji prestiżu. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę fakt, na który zwracała uwagę Weronika Szczawińska, że „polski teatr to fetyszyzowanie swoich pozycji, swojego zawodu, w obrębie artystycznej fabryki, która pracuje na potęgę i pracuje dla rynku” [5], to zauważymy, iż owa obietnica jest jedynie wentylem bezpieczeństwa, który pozwala na dalszą petryfikację przemocy strukturalnej. Ta zaś – pamiętajmy – stanowi strategię przetrwania władzy systemowej, która doprowadza do sytuacji, że „zmaganie ludzi teatru z ludźmi władzy o zakres praw i obowiązków to trwała, niezależna od ustroju politycznego i gospodarczego cecha funkcjonowania teatru publicznego w Polsce” [“Serial” 440]. Dlatego też jakakolwiek zmiana, chociażby polegająca na niwelowaniu dysproporcji wynagrodzeń w instytucji kultury – tak jak zaproponował to w zrealizowanym w poznańskiej Galerii Arsenal projekcie artystycznym *Poziomica* Łukasz Surowiec, który tymczasowo wyrównał pensje wszystkich zatrudnionych tam osób – która nie uwzględni systemowego charakteru strukturalnej przemocy, nie będzie w stanie poprawić sytuacji teatrów ani, na dłuższą metę, w teatrach. Nie będzie też realizowana idea teatru publicznego jako instytucji, która posiada inną funkcję społeczną niż dystrybucja prestiżu.

Związana z niedofinansowaniem instytucji kultury przemoc ekonomiczna leżąca w samym sercu naszego funkcjonowania, prowadzi więc zarówno do przemocy psychicznej, łączącej się z presją wydajności oraz naciskiem na produktywność, jak i przemocy fizycznej, prowadzącej w efekcie do notorycznego przemęczenia czy frustracji. Wszystkie te warstwy pozostają ze sobą w nieustającej relacji, tworząc zręby tego, co nazywam przemocą strukturalną. Z jednej strony owo permanentne wystawienie na przemoc, leżącą u samych podstaw funkcjonowania instytucji kultury, jej uniewidocznienie

(czy też właściwie nie-obecność), prowadzące do przyzwyczajenia, wydaje mi się powodem, dla którego przez lata panowało środowiskowe przyzwolenie dla przemocowych praktyk. *Es muss sein*. Z drugiej natomiast warto mieć na uwadze, że dystrybucja prestiżu, jaka staje się udziałem teatralnej publiczności, jest zawsze okupiona cierpieniem niewidocznych ofiar przemocy, w tym przypadku dosłownie ukrytych za kulisami każdego spektaklu, który oglądamy. *Muss es sein?*

Lista prac cytowanych

- Adamięcka-Sitek, Agata. „Teatr, demokracja i zmiana”. *Tygodnik Powszechny*, no. 47, 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-demokracja-i-zmiana-31246>.
- Ćwikła, Małgorzata. »Błyski teatru« a odpowiedzialne zarządzanie”. *Struktura teatru a struktura spektaklu. Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich*, edited by Anna Galas-Kosil, and Piotr Olkusz, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016, pp. 85-97.
- Eddo-Lodge, Reni. *Dlaczego nie rozmawiam już z białymi o kolorze skóry*. Translated by Anna Sak, Karakter, 2018, Kindle version.
- Fatyga, Barbara, et al., editors. *My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo. Raport z badania „Bilet za 400 groszy”*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2016.
- Linton, Ralph. *Kulturowe podstawy osobowości*. Translated by Aleksandra Jasińska-Kania, PWN, 1975.
- Malinowski, Bronisław. *Szkice z teorii kultury*. Translated by Hanna Buczyńska, et al., Książka i Wiedza, 1958.
- Morawski, Piotr. „Pod presją premiery”. *Czas Kultury*, no. 3, 2020, pp. 57-62.
- Nowak, Maciej. „My, czyli nowy teatr publiczny”. *Dialog*, no. 6 (715), 2016, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/my-czyli-nowy-teatr-publiczny>.
- Ploski, Paweł. „Serial »Dyrektorzy«”. *Dzieje prawnego unormowania statusu dyrektora*. *Zarządzanie w Kulturze*, vol. 3, no. 18, 2017, pp. 423-441.
- . „Sytuacja teatru w Polsce”. *Polish Theatre Journal*, no. 1, 2015, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/118/387>.
- Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Translated by Maciej Kropiwnicki, et al., Korporacja Ha!art, 2007.
- Sandel, Michael J. *Tyrania merytokracji. Co się stało z dobrem wspólnym?*. Translated by Bartosz Saibut, PWN, 2020.
- Surowiec, Ewa. „kultura_wypaleni”. Facebook, <https://www.facebook.com/kulturawypaleni/>.
- Szczawińska, Weronika. „Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje”. *Polish Theatre Journal*, no. 1, 2015, <https://www>

polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/121/489.

Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (tekst ujednolicony), *Dziennik Ustaw*, no. 114, 1991, poz. 493.

Zawadzka, Izabela. "Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji". *Didaskalia*, no. 162, 2021, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sfrustrowani-poszukiwacze-satysfakcji>.

Abstract

The Cultural Institution as a Source of Suffering: the Autoethnography of Structural Violence

Miłosz Markiewicz

This article is an attempt to place the phenomenon of economic, psychological and physical violence in cultural institutions in a broader, systemic context. Based on their long-term experience and referring to Bronisław Malinowski's institutional theory of culture, the authors put forward a thesis about the structural character of violence present in Polish cultural institutions. It starts in the financing system, and then translates into other aspects of the institution's functioning. Recognizing this fact allows us to ask what the function of public theater in contemporary Poland is. **keywords:** public theater, structural violence, economics of prestige, theater in Poland, organization of cultural life