



Poznań 21.05.20

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Zofii Haliny Smolarskiej, zatytułowanej *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników teatralnych*.

1. Wstęp

Rozprawa doktorska mgr Zofii Haliny Smolarskiej, napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Tomasza Kubikowskiego, należy do tego rodzaju tekstów, które choć są pracami na stopień, to trudno w nich dostrzec jakiegokolwiek instrumentalne i rytualne aspekty. Przeciwnie- mamy tu do czynienia z dojrzałą wypowiedzią naukową, wskazującą na bardzo dobre opanowanie warsztatu badawczego i pisarskiego oraz z dysertacją ważną. Nie tylko zresztą dla środowiska teatralnego, badaczy i badaczek kultury, ale też dla każdego, kogo interesuje proces jej tworzenia, warunki, w jakich on przebiega, jego koszty czy relacje, dzięki którym jest on możliwy. Autorka, napisała nie tylko zajmujący tekst naukowy na temat sytuacji rzemieślników teatralnych i teatru we współczesnej Polsce, ale zabiera też za jego pośrednictwem głos w dyskusjach dotyczących kryzysu ekologicznego, jego źródeł oraz możliwych dróg radzenia sobie z nim. Już samo zresztą powiązanie teatru i ekologii jest oryginalne i musi budzić zainteresowanie. Wzmacnia je jeszcze bardziej spojrzenie na ten splot z perspektywy tych, których autorka określa mianem *rzemieślników teatralnych*, a więc osób, których praca jest niezbędna dla istnienia teatru, ale którzy są w swoisty sposób niewidzialni- również w badaniach teatrologicznych. To wszystko sprawia, iż *Ekologii teatru* nie sposób ocenić inaczej, niż pozytywnie, ale też od razu zaznaczyć, iż jak każde wartościowe opracowanie, również to zachęca do dyskusji oraz polemik.

2. Syntetyczne omówienie zawartości rozprawy

Ekologie teatru to rozprawa stosunkowo rozległa, licząca prawie 300 stron w częściach merytorycznych oraz zawierająca też bardzo rozbudowaną bibliografię, zajmującą kolejnych 20 stron.

Pracę otwiera *Wstęp*, o tyle istotny w tej pracy, że zawierający rekonstrukcję przebiegu pracy na sztuką *Błękitna planeta*, Andriego Snæra Magnasona, wystawianej jako *Historia błękitnej planety* przez Miejski Teatr „Miniatura” w Gdańsku. Autorka dysertacji zatrudniona jako asystentka Erlinga Jóhannesson, reżysera tego spektaklu, nie tylko została zainspirowana przez tę sztukę do prowadzenia badań nad rzemieślnikami teatralnymi i nad ekologią teatru, ale też przeprowadziła w trakcie przygotowań do jej wystawienia pierwsze obserwacje badawcze, wykorzystywane następnie jako punkt wyjścia dla dalszych analiz. Do omówienia wyników tego wstępnego etapu badań doktorantka wraca w rozdziale *W stronę błękitnej planety – studium przypadku*.

Literatura przedmiotu, a więc rozdział następujący po *Wstępie*, zawiera przegląd dotychczasowych badań nad rzemiosłem teatralnym. W jego ramach doktorantka dosyć szczegółowo omawia jedyne, polskie badania na ten temat- a więc analizy prowadzone przez Olę Byrską, których rezultaty opublikowano w raporcie *Rzemieślnicy teatralni 2013*. Rozdział ten zawiera też przegląd dostępnej literatury przedmiotu, uporządkowanej przez kryterium historyczne, do i od 1989 roku. Paradoksalnie,

większość tekstów poświęconych rzemiosłu teatralnemu pochodzących z obu tych okresów ma dosyć podobny wydźwięk - wskazują one na rodzaj permanentnego kryzysu, w którym tkwi w naszym kraju ta profesja.

W rozdziale *Horyzont teoretyczny*, autorka wskazuje na krytykę instytucjonalną jako główną ramę dla prowadzonych na potrzeby doktoratu badań, a także rekonstruuje jej zawartość oraz wyjaśnia jaki jest cel jej stosowania w analizach teatru. Drugą ważną ramą organizującą badania jest ekologia. Sposób rozumienia tej kategorii w dysertacji jest referowany w podrozdziale 3.2. Pojawiają się w nim nie tylko krytyczne uwagi na temat tradycyjnego rozumienia styku ekologii i sztuki, ale też ważne pytania dotyczące sposobu wartościowania tej ostatniej. Doktorantka problematyzuje też prawo do marnotrawienia różnorodnych zasobów, by tworzyć sztukę oraz zwraca uwagę na konieczność dostrzegania polityczności tego, co ekologiczne oraz relacyjnego rozumienia pracy rzemieślników teatralnych (i działalności samego teatru). Znajdujemy tu również wskazanie na konieczność bardzo szerokiego, interdyscyplinarnego badania instytucji teatralnych, uwzględniającego istotność tego, co materialne, regulacji prawnych, struktur organizacyjnych, co jednak znajduje tylko częściowe pokrycie w tym, jak autorka prowadzi swoje analizy. W realizowanych przez nią badaniach doskwiera zwłaszcza brak analizy materiałów zastanych, w tym przede wszystkim dokumentów instytucji regulujących warunki zatrudnienia i pracy. W podrozdziale 3.3 autorka referuje wybrane wątki teorii ugruntowanej, wykorzystywanej z kolei jako rama metodologiczna w prowadzonych przez nią badaniach. To tutaj (str. 56) znajdziemy też listę pytań (problemów badawczych), na które odpowiedzi chciała znaleźć doktorantka realizując swoje przedsięwzięcie badawcze.

Kolejny rozdział, *W stronę błękitnej planety – studium przypadku*, zawiera ustalenia poczynione podczas obserwacji prowadzonej podczas prac nad wspomnianym już wyżej spektaklem realizowanym w gdańskiej Miniaturze. Otrzymujemy tu nie tylko rekonstrukcję niezwykle trudnego procesu pracy nad tym przedstawieniem, ale też analizy funkcjonowania samego teatru, relacji w nim obecnych, a także rozważania na temat demokratyzacji kultury i wymagającego charakteru wdrażania tego procesu w życie oraz dwuznaczności, jakie to za sobą pociąga. W rozdziale tym znajdziemy również uwagi dotyczące różnych sensów pojęcia ekologia oraz nieporozumień, jakie one za sobą niosą, a także wskazanie na konieczność upolitycznienia tej kategorii oraz na jej nierozłączność z demokracją, sprawiedliwością, uznaniem.

Rozdział zatytułowany *Rzemieślnicy o warunkach i zarządzaniu pracą w teatrze*, podobnie jak kolejny, zawiera prezentację wyników badań przeprowadzonych przez doktorantkę w polskich instytucjach teatralnych pomiędzy 2015 a 2018 rokiem. Wzięło w nich udział ponad 90 pracowników zajmujących się rzemiosłem teatralnym oraz zarządzających pracą tego typu osób. Autorka niewiele mówi o tym, jak dobierano respondentów- należy się domyślać, że podstawowym kryterium była tu dostępność rozmówców. Prezentując wyniki tej części badań doktorantka koncentruje się kolejno na: warunkach pracy rzemieślników teatralnych; na niedostosowaniu miejsc ich pracy do jej specyfiki; na braku dialogu z pracownikami ze strony dyrekcji teatrów i na ignorowaniu konieczności inwestowania w rozwijanie ich umiejętności; na marnotrawstwie zasobów, czasu i wysiłków obecnym w pracy teatrów; na trudnościach, jakich dostarczają procesy reprodukcji się ich kadry i na patologjach związanych z outsourcingiem; na plenienu się i naturalizacji neoliberalnych ideologii w myśleniu o tego rodzaju instytucjach, ale też w zarządzaniu nimi i w pracowniczych relacjach; na procesach prowadzących do wymierania wielu zawodów teatralnych związanych z rzemiosłem, a w końcu też na różnych formach wycisku i samoeksploatacji obecnych w polskich teatrach. To bardzo wielowątkowa, a przy tym przejmująca część pracy wskazująca przede wszystkim na niewidzialne, a bardzo wysokie jednostkowe koszty produkcji sztuki i na przyczynianie się jej kreowania do wzmacniania nierówności istniejących w polu kultury.

Prawie połowę objętości pracy zajmuje rozdział nr 6, zatytułowany *Rzemieślnicy o relacjach i twórczości w teatrze*, w którym doktorantka rekonstruuje relacje łączące rzemieślników teatralnych ze współpracownikami, ale też z innymi podmiotami obecnymi w działaniach teatrów. W rozdziale tym autorka stara się odpowiedzieć na pytanie o źródła braku solidarności zawodowej oraz o to, jak postrzegają teatr, relacje w nim obecne osoby zatrudnione na etatach technicznych. To z kolei ma prowadzić do udzielenia odpowiedzi na pytanie o powody wymierania rzemiosła teatralnego. Autorka znajduje je nie tylko w złym zarządzaniu teatrami, ale też w upadku szkolnictwa zawodowego, w narastającym rozwarstwieniu tej kategorii zawodowej, w różnicach możliwości adaptacyjnych jej przedstawicieli i w wielu innych czynnikach. Ważne fragmenty omawianego tu rozdziału zostały poświęcone rekonstrukcji tego, co de Cereteau określiłby mianem taktyk, a co przez rzemieślników teatralnych praktykowane jest jako reakcja na przymus pracy w źle zorganizowanych, łamiących prawa pracownicze strukturach. Autorka mocno akcentuje też brak solidarności zawodowej rzemieślników teatralnych, traktując ten deficyt jako skutek prekaryzacji, słabości uzwiązkowienia, rywalizacji pomiędzy tego typu profesjonalistami o lepszą pozycję na rynkach (prywatnych już) zleceń. Doktorantka pyta też o źródła częściej wśród rzemieślników teatralnych nostalgii, wskazując między innymi na współwystępowanie w polskich teatrach różnych etosów, logik działania, których konkurowanie ze sobą rodzi niepewność, odbiera elementarne poczucie bezpieczeństwa, a w rezultacie rodzi skłonność do idealizowania przeszłości. Ważne fragmenty tego rozdziału poświęcono też tabuizacji konfliktu w instytucjach teatralnych. Jego efektem jest definiowanie sporu jako zjawiska negatywnego, depolityzacja relacji obecnych w tych miejscach, co w rezultacie wyklucza możliwość zmiany patologicznych relacji spajających osoby w nich zatrudnione.

Wieńczące pracę *Zakończenie* zawiera syntetyczne przedstawienie najważniejszych ustaleń poczynionych w dysertacji oraz rodzaj (auto)podsumowania procesu badawczego w kontekście metodologicznym, etycznym i interwencyjnym. Pojawiające się tu też ważne pytania o pozycję i odpowiedzialność badacza prowadzące do ukucia kategorii *badacza-mediatora*, jako takiej roli, która najpełniej odzwierciedla sposoby myślenia o badaniach teatrów (a szerzej też kultury) samej doktorantki. Mgr Smolarska nawiązuje tu raz jeszcze do wątków ekologicznych, do polityczności troski o środowisku i do konieczności powiązania tych wysiłków z pogłębianiem demokratyzacji i procesów partycypacji oraz z walką o czynienie pracy praktyką sensowną, a więc taką, w której jednostka jest w stanie czuć się sprawczym, twórczym podmiotem.

3. Ocena rozprawy

Przechodząc do oceny pracy chciałbym rozpocząć od wskazania na to, co uważam w niej za cenne, by następnie przejść do uwag krytycznych oraz wątków polemicznych.

Uważam, że praca zasługuje na wysoką ocenę przede wszystkim dlatego, że jest oparta na bardzo dobrym pomysle (i przy tym doskonale zrealizowanym), by analizując postawy rzemieślników teatralnych wobec zmian zachodzących w teatrach, warunki pracy tego typu osób oraz relacje łączące je z innymi zatrudnionymi w tego typu instytucjach, zastanowić się nad tym czym są te ostatnie, jak one funkcjonują, na jakich wartościach i relacjach są one oparte, jak gospodaruje się w nich różnorodnymi zasobami czy też nad tym jakiego rodzaju struktury, ideologie, style zarządcze leżą u ich podstaw. Praca rzemieślników, ich status, problemy, z jakimi się oni borykają, ich swoiste „wymieranie” poza tym, że są same obiektem refleksji i badań w recenzowanej rozprawie, okazują się być też bardzo efektywnym poznawczo punktem obserwacji przeobrażeń instytucji teatralnych w Polsce.

Ten oryginalny i niezwykle płodny poznawczo pomysł został oparty na przeprowadzonych z dużą uwagą i samoświadomością badaniach empirycznych. Cieszy zwłaszcza to, że mają one charakter wieloetapowy, zaś kolejne kroki doktorantki są określone poprzez to, co uchwyciła ona już w terenie, dając okazję do dogęszczania poczynionych już ustaleń, ale też do odkrywania niedostrzeżonych

wcześniej aspektów eksplorowanych „środowisk”. Jeżeli dodamy do tego fakt, iż podobne badania są nieliczne, to wartość tych przeprowadzonych przez mgr Smolarską jeszcze bardziej wzrasta.

Po drugie, autorka zgromadziła niezwykle cenny materiał badawczy- ponad 90 wywiadów (w tym te mające charakter biograficzny) przeprowadzonych z osobami, których głos bardzo rzadko (jak doskonale pokazuje zawarty w dysertacji *state of art* badań analizowanego przez autorkę pola) jest słyszalny poza murami pracowni teatralnych. Unikalność ta nie wynika tylko z tego, iż zgromadzony materiał empiryczny przybliży nam specyfikę pracy rzemieślników teatralnych, ale też te aspekty funkcjonowania instytucji teatralnych, które są niewidzialne dla osób, które nie są z nimi profesjonalnie powiązane.

Choć doktorantka wykorzystuje zgromadzony materiał przede wszystkim do pokazania, jak działają dziś w Polsce teatry jako swoiste, ekologiczne, środowiska oraz do demonstrowania fatalnych warunków pracy osób zatrudnionych na etatach technicznych, do eksponowania kosztów zmiany systemowej w kulturze, to jednocześnie zgromadzone wypowiedzi przybliżają też specyfikę pracy rzemieślników teatralnych, pokazują twórczy wymiar ich pracy, fascynujące trajektorie biograficzne, unikalne problemy, z jakimi oni się borykają. Rozprawę mgr Smolarskiej można więc czytać zarówno jako interwencyjny tekst naukowy mający uruchomić zmianę fatalnego stanu, w jakim znajduje się rzemiosło teatralne, ale również jako bardzo dobrze poprowadzoną monografię rzadko badanej grupy zawodowej.

Warto też zauważyć, iż gromadząc wypowiedzi przedstawicieli grupy, którą rzadko się bada łatwo ulec pokusie jej egzotyzacji, przedstawić miejsca pracy jej członków jako rodzaj *rezerwatu*, w którym możemy się przyglądać ginącym gatunkom, odchodzącemu w przeszłość światu. Autorka szczęśliwie unika pokusie takiej egzotyzacji, podobnie zresztą, jak wpisania swojej pracy w ramy niezwykle popularnej od co najmniej dekady mody na *hand-made*.

Po trzecie, bardzo cenne wydaje mi się dostrzeżenie tego, iż kwestie ekologiczne oraz polityczne są ściśle ze sobą splecione, a co za tym idzie, że nie sposób rozwiązać tych pierwszych bez radykalnej przebudowy systemu społecznego. Bardzo mnie cieszy również dostrzeżenie tego, iż konieczność takiej przebudowy nie dotyczy tylko systemu globalnego czy systemów państwowych, ale też organizacji będących konkretyzacją tego typu struktury, w tym teatrów. W pracy padają bardzo ważne pytania na temat wartościowania różnorodnych dóbr, kosztów produkcji kultury (w tym tych ekologicznych), podważona zostaje bezdyskusyjność poświęcenia (czy wręcz cierpienia), jakiego (rzekomo) wymaga tworzenie sztuki oraz, co wydaje mi się, najbardziej istotne, wątek ekologiczny zostaje tu potraktowany jako ważne narzędzie interpretacyjne pozwalające pokazać, jak działa „środowisko” teatru. W taki właśnie sposób rozumiem kategorię ekologii, która pojawia się w dysertacji. Sięga się po nią nie tylko przecież po to, by pokazać nieekologiczności kultury i procesów jej tworzenia, szkód, jakie dla środowiska niesie za sobą produkcja dzieł sztuki, przedstawień, turystyka kulturowa, festiwalozostwa czy globalna mobilność twórców, kuratorów i dzieł. Nie chodzi również tylko o to, by używając słowa ekologia pokazać, iż problemów tych nie da się rozwiązać wyłącznie sięgając po recycling, mniej szkodliwe dla środowiska materiały, substancje i technologie, ale konieczna jest zmiana na bardziej podstawowym poziomie: wartości, celów działania, relacji, którymi jesteśmy połączeni. Po kategorię *ekologii* mgr Smolarska sięga również, by pokazać sposób funkcjonowania środowisk pracy obecnych w poszczególnych teatrach, ich opresyjność lub przyjazność, sprzyjanie obecnym w nich *gatunkom* czy też prowadzenia przez nie do ich wymierania. Warto przy tym dostrzec, iż doktorantka w bardzo ostrożny i krytyczny sposób podchodzi do tego rodzaju *naturalistycznych* metafor, zdając sobie też sprawę z ograniczeń i niebezpieczeństw wiążących się z ich stosowaniem.

Po czwarte cenne w tej pracy jest dla mnie to, że autorka broni w niej takiego modelu ludzkiej pracy, którego ważnym aspektem jest to, iż posiada ona sens. Ten ostatni pojawia się zaś tam, gdzie praca

daje możliwość bycia twórczym, sprawczym, a przy tym pozwala być z innymi, tworzyć wspólnotę, w której niekoniecznie panuje równość i nie ma w niej konfliktów, ale która opiera się na uznaniu istotności działań podejmowanych przez jej członków. To dlatego w dysertacji tak mocno eksponowane są te aspekty nowych modeli produkcji teatralnej, które są destrukcyjne dla tak rozumianej sensownej pracy. Autorka wskazuje ich bardzo wiele: menedżerskie zarządzanie fetyszyzujące oszczędności i efektywność ekonomiczną; zmuszanie zatrudnionych do gry przeciwko sobie; brak wpływu na kształt realizowanych projektów i pomijanie rzemieślników teatralnych w procesach decyzyjnych; deprecjonowanie twórczej pracy jako prostego wysiłku fizycznego; marnotrawienie czasu i energii, itd. Odbieranie poczucia sensowności pracy, jak przekonująco pokazuje autorka, wynika z tego, iż wobec rzemieślników teatralnych kierowane są całkowicie sprzeczne oczekiwania, pochodzące z różnych porządków organizacyjnych, systemów wartości czy wręcz epok. W rezultacie, struktury, w których oni funkcjonują stają się nieprzejrzyste, co z kolei odbiera poczucie bezpieczeństwa, uprzedmiotawia. Prowadzi też do krótkoterminowych prób odzyskiwania podmiotowości przez realizację wyczerpujących zleceń, do rywalizowania z innymi osobami w podobnej sytuacji o wyższe miejsce w hierarchiach, do oportunistycznego i prób monopolizacji trudno dostępnej wiedzy, umiejętności czy zasobów. Identyfikacja źródeł wadliwego funkcjonowania instytucji teatralnych jest jednak nie tylko ważnym dokonaniem poznawczym recenzowanej rozprawy, ale sprawia też, iż uzyskuje ona walor aplikacyjny i może okazać się pożytecznym narzędziem usprawniającym zarządzanie tego typu instytucjami. Stawką w grze, jak zdaje się sugerować doktorantka, jest jednak coś więcej, niż usprawnienie sposobu działania instytucji. Stanowi ją przede wszystkim odbudowanie u zatrudnionych w nich osób poczucia, iż wykonywana przez nie praca jest ważna, że ma ona sens.

Po piąte, do zalet recenzowanej pracy należy też to, iż jest ona przemyślana, precyzyjnie skonstruowaną narracją, którą dobrze się czyta. Nie chcę przez to powiedzieć, iż dysertacja ta wolna jest od błędów (tych literowych jest w niej sporo), ale raczej, iż mamy tu do czynienia z tekstem dojrzałym, napisanym przez osobę dysponującą wysokimi umiejętnościami konstruowania wypowiedzi naukowych i panującą nad warsztatem pisarskim.

Przejdę teraz do uwag krytycznych i polemicznych, zaznaczając od razu, iż nie przekreślają one wartości recenzowanej pracy, ale nakierowane są raczej na uczynienie jej jeszcze lepszą.

Zastanawiam się przede wszystkim nad tym czy da się połączyć dwie perspektywy teoretyczne, które obecne są w pracy. Jedną z nich, to ta, którą można określić mianem humanistycznej (w tym rozumieniu, w którym używał tej kategorii Florian Znaniecki, zwłaszcza w swojej koncepcji *współczynnika humanistycznego*). Autorka zdaje się czynić ją podstawą swoich badań tam, gdzie sięga po teorię ugruntowaną i gdzie pisze: (...) *rzeczywistość społeczną najlepiej rozumieją zaangażowani w nią aktorzy* (str. 55). Z drugiej strony mamy do czynienia z tą perspektywą, która najsilniej widoczna jest w rozdziale 6, zwłaszcza tam, gdzie poddając refleksji różne aspekty wyzysku obecne w polskich teatrach, autorka prowadzi rozważania tak, że jawią się one jako akty „wnoszenie świadomości” tam, gdzie dominuje „świadomość fałszywa”, a więc przekonania rzemieślników teatralnych nie rozpoznających, iż są wyzyskiwani. Moim zdaniem te dwie perspektywy są nie do pogodzenia, bo zgodnie z tą pierwszą rzeczywistość jest zawsze taka, jak jawi się aktorom tworzącym ją poprzez swoje działania. Ta druga zaś zakłada, iż istnieje jakaś obiektywna i niezależna od ludzkich działań rzeczywistość, której reguł nie rozpoznają niektórzy w niej obecni. Zakłada się w niej też, że istnieją takie formy relacji, które zawsze są wyzyskiem, że istnieją tego rodzaju stosunki społeczne, które zawsze są niesprawiedliwe. Tego problemu zdaje się być zresztą świadoma autorka, gdy w zakończeniu dysertacji nieco osłabia jej aktywistyczną, interwencyjną wymowę kwestionując rolę badacza/ki jako tuby/magnetofonu użyczanych zmarginalizowanym kategoriom społecznym na rzecz takiej wizji, w której obecny jest

on/ona jako mediator/ka, pozwalający/ca lepiej rozumieć wiążące nas relacje. Nie tyle przy tym pokazując jakie są one na prawdę, ale raczej pomagając w tworzeniu wspólnej i bardziej przyjaznej dla wszystkich formy spajających ich stosunków społecznych.

Druga istotna kwestia prowokująca do polemik to pomijanie przez autorkę tego, że część patologii obecnych w polskich teatrach nie jest, jak chce tego doktorantka, efektem bezmyślnej naśladowczej transformacji wprowadzającej do tych instytucji rachunek ekonomiczny, rządy managerów oraz neoliberalne, post-fordystyczne metody zarządcze. Problem polega na tym, iż patologie te są przecież, (jak zresztą pokazuje sama autorka) niezwykle trwałe i obecne były w polskich teatrach w zasadzie od zawsze (mam tu na myśli przede wszystkim niskie płace, wysoki poziom nierówności władzy, prestiżu i szacunku, nieefektywne, autorytarne zarządzanie, złe warunki pracy, wyraźne rozgraniczanie pomiędzy twórczym i nietwórczym, fizycznym charakterem pracy itd.). Część z tych patologii jest z kolei z kolei nie tyle efektem bezmyślnego małpowania zachodnich modeli zarządczych, co raczej wykalkulowaną strategią działania prowadzących tego rodzaju instytucje. Część z tych patologii bywa też skutkiem „milczącego sojuszu” łączącego członków teatralnych załóg, prywatyzujących publiczne zasoby dla osiągnięcia osobistych korzyści. Chyląc czoła przed doktorantką, iż z taką dokładnością oraz pasją tropi patologie trawiące środowiska teatralne w naszym kraju oraz nie kwestionując w żaden sposób tego, iż wykonana przez nią praca jest bardzo istotna dla eliminacji lub choćby ograniczenia tych patologii, mam wątpliwości co do tego, czy prawidłowo zostają rozpoznane ich źródła. Autorka nieco upraszcza nieco ich wyjaśnianie wskazując na transformację systemową w Polsce czy też na kapitalizm w jego neoliberalnej postaci jako główne ich przyczyny.

Po trzecie, trudne do zaakceptowania są silne ocenne fragmenty pracy, oparte albo na nadinterpretacji, albo na informacjach i wiedzy, której doktorantka nie ujawnia. Symptomatyczny dla tego problemu jest tutaj fragment pracy zawarty w podrozdziale 4.3 *Reformatorskie zbrodnie* (str. 65-70). Cytat zaczerpnięty z wypowiedzi Sławomira Tomaszuka, w którym porównuje on teatr do domu, do rodziny (jak wynika z cytatu- teatr jako ideę, rodzaj aktywności, formę ludzkiego działania, a niekoniecznie już konkretną instytucję teatralną), staje się dla autorki punktem wyjścia (i głównym argumentem) do druzgocącej krytyki działań Tomaszuka w Teatrze Lalki i Aktora „Miniatura”. Wskazuje ona kolejno na: paternalizm i sankcjonowanie niewolniczych warunków pracy; na to, że zmiana, którą próbował on wprowadzać w Miniaturze, to modelowy przykład neoliberalnego uelastyczniania zarządzania teatrami w Polsce w/po transformacji systemowej; stawia go na równi z rządem odmawiającym uznania godnościowych postulatów nauczycieli w trakcie strajku w 2019 roku; zarzuca granie na resentymentach degradowanej inteligencji; pogardę wobec załogi (używając dla jej wykazania zresztą nie tyle słów Tomaszuka, co raczej dziennikarza/ki Życia Warszawy), a w kolejnych partiach pracy również autorytaryzm czy traktowanie teatru jak folwarku (str. 74). Nie kwestionując tego, że zarzuty stawiane przez autorkę Sławomirowi Tomaszukowi są zasadne, trudno jest już zaakceptować podstawę, na której zostają one oparte, a także to, że nie przytaczając w zasadzie dowodów na poparcie swoich tez doktorantka stawia tak mocne zarzuty i że czyni to w pracy naukowej. Być może więc doktorantka dysponuje wiedzą, którą się nie dzieli w pracy i która daje jej pewność, że zarzuty te są zasadne. Być może wiedza o działalności Tomaszuka jest rodzajem oczywistości w środowisku teatralnym i dlatego autorka czuje się zwolniona z jej prezentacji w swojej pracy. W rezultacie pojawia się jednak niebezpieczeństwo potraktowania stawianych Tomaszukowi zarzutów jako bezzasadnych, a tym samym wątpliwość co do intersubiektywnej sprawdzalności ustaleń

poczynionych przez mgr Smolarską. To zaś przecież jedno z kryteriów określających czy pewien proces poznawczy można określić mianem naukowego czy też nie¹.

Po czwarte, nieco niepokoi mnie prowadzenie analiz funkcjonowania teatrów tak, jakby każdy z nich był samotną wyspą, podobną nieco do tej z *Błękitnej planety*. W rozprawie Smolarskiej można co prawda przeczytać o zmianie systemowej, o przeobrażaniach, jakie niosły ze sobą kolejne ministerialne rozporządzenia regulujące pracę rzemieślników teatralnych, o komunizmie i o kapitalizmie, o zmieniających się technologiach, ale mają one bardzo ogólny (żeby nie powiedzieć ogólnikowy) charakter. Dominuje zaś perspektywa wyodrębniająca organizację, jaką jest teatr z kontekstu jej funkcjonowania. Pociąga to za sobą takie spojrzenie na jego działanie, jakby było ono zależne wyłącznie od kierujących nim osób, od wewnątrzzakładowych relacji, jakie się w nim wytwarzają, od interakcji i zderzeń pomiędzy zatrudnionymi tu osobami. Uważam, iż taka perspektywa nie pozwala dostrzec złożonych uwarunkowań, w jakich działają teatry i zarządzającymi nimi, a także czyni nadmiernie sprawczymi i autonomicznymi tych ostatnich. Piszę o tym nie dlatego, by usprawiedliwiać dyrektorów kierujących teatrami, ale raczej by pokazać, iż panujące w nich relacje i stosunki pracy są też skutkiem zewnętrznych nacisków, uwarunkowań, regulacji i to niekoniecznie tych związanych z upowszechnianiem outsourcingu, projektozy, prekaryzacji pracy w kulturze.

Z uwag technicznych (ale też pewnie mających wymiar etyczny) zwróciłbym uwagę na bardzo niedoskonały system anonimizacji wprowadzony przez autorkę. Usuwa ona co prawda imiona i nazwiska swoich rozmówców, a także nie zdradza ich miejsc pracy, ale pozostawia bardzo wiele szczegółów pozwalających na łatwą identyfikację tego, jaką instytucję reprezentuje rozmówca/rozmówczyni (są to między innymi imiona i nazwiska osób trzecich, szczegóły związane z przygotowywanymi spektaklami, detaliczne informacje na temat sposobu działania pracowni itd.). Jeżeli praca miałaby się ukazać w postaci książkowej (do czego gorąco zachęcam) to konieczne jest dokonanie bardziej „czułej” anonimizacji albo/i poproszenie rozmówców o autoryzowanie rozmów tak, by w pełni świadomie mogli zdecydować, jakiego rodzaju treści chcą upubliczniać. Jest to niezbędne, by chronić badanych przed negatywnymi konsekwencjami, jakie mogą ich dotknąć ze strony zarówno zarządzających teatrami, jak i współpracowników.

Druga techniczna uwaga to pytanie czy nie warto byłoby zastanowić się nad tym czy kody nadane respondentom nie mogłyby być bardziej doskonałe. W tej chwili określając one wyłącznie płeć badanych, a zmienna ta nie wydaje się być szczególnie istotna dla rozważań prowadzonych w dysertacji. Byłoby dobrze, gdyby czytelnik wiedział dzięki kodowi, ile lat ma badany/badana. To właśnie wiek wydaje się być istotną zmienną różnicującą postawy rzemieślników teatralnych.

Pozostając przy kwestiach technicznych, a dokładniej warsztatu naukowego, warto zwrócić uwagę na to, że autora używa w swojej pracy takich sformułowań, jak często, coraz częściej, bardzo często, nagminnie albo rzadko, coraz rzadziej. Kategorie te niezwykle wzmacniają retorycznie wnioski z badań, ale moim zdaniem są używane w nie do końca uprawniony sposób. Autorka nie prowadzi przecież analiz ilościowych, ale jakościowe. Takie frazy, jak: *Pracy rzemieślnika teatralnego często nie traktuje się jak pracy twórczej (...)* [str. 144]; *Najczęściej mowa jest o wyzysku ekonomicznym, jak w opowieści modystki(...)*[str.145]; *Najczęściej podawanym powodem, dla którego większość badanych nie należy do związku lub wypisała się z niego, jest nikły wpływ na sytuację pracowników* [str.175]; *Przestrzeń, gdzie konflikty klasowe na tle nierówności ekonomicznej wybuchają najczęściej, są projekty*

¹ Podobny problem, pojawia się też (choć w mniejszym stopniu) w przypadku omawiania działań i postaw Macieja Nowaka oraz Michała Zadary (zob. podr. 5.13)- temu pierwszemu zarzuca ona neoliberalizm, temu drugiemu zaś reakcyjność. I chociaż tu oceny te są lepiej ugruntowane, niż w przypadku Sławomira Tomaszuka, to nadal mamy do czynienia z problemem nadinterpretacji, oparcia bardzo mocnych zarzutów na dosyć nikłej podstawie. Trochę tak, jakby pasje publicystyczne i demaskatorskie przeważały nad tymi poznawczymi.

scenograficzne(...) [str.187] są więc o tyle nieuprawnione, że autorka nie mierzyła przecież częstości występowania określonych zjawisk, rodzajów konfliktów, typów relacji, ale prowadziła badania na niereprezentatywnej próbie rzemieślników teatralnych nakierowane na określenie co jest, a nie ile razy występuje.

Kolejna kwestia o charakterze technicznym to brak precyzyjnej definicji rzemieślnika/rzemiosła i idące za tym dosyć inkluzyjne włącznie do tej kategorii wszystkich w zasadzie pracowników technicznych zatrudnionych w instytucjach teatralnych (włącznie z portierami, szatniarzami oraz osobami sprzątającymi). Ten brak precyzji pojawia się też przy definiowaniu takich kluczowych dla pracy kategorii, jak *wyzysk*. Zwłaszcza ta ostatnia wymagałaby doprecyzowania, bo część relacji pracowniczych tym mianem w dysertacji określanych nie podpada pod nią według samych badanych. Doprecyzowanie tej kategorii może dodatkowo uczynić bardziej skuteczną walkę o prawa pracownicze i z panującymi w wielu instytucjach teatralnych patologiami związanymi z zarządzaniem nimi. Nazywanie licznych, przytaczanych w rozprawie form niesprawiedliwości mianem *wyzysku* ma ogromną moc zwracania uwagi, ale jest też bardzo konfrontacyjne, uniemożliwia dialog i agon, ustawia managerów w roli *wyzyskiwaczy*, a rzemieślników w roli niewolników. To zaś, jak sądzę uprzedmiotowia i jednych i drugich. Nie zawsze jest też trafne i sprawiedliwe.

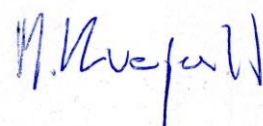
4. Konkluzje

Nie mam wątpliwości, iż rozprawa doktorska mgr Zofii Haliny Smolarskiej, zatytułowana *Ekologie teatru. Analiza relacyjna instytucji teatru z perspektywy rzemieślników teatralnych* zasługuje na pozytywną ocenę. Mamy tu bowiem do czynienia z dysertacją napisaną w sposób sprawny, przekonujący, opartą na rozległych, pomysłowo zaprojektowanych i dobrze przeprowadzonych badaniach empirycznych. Dodatkowo rozprawa mgr Smolarskiej wypełnia znaczącą lukę w analizach polskich teatrów, będąc jednocześnie ważnym głosem w toczących się dziś dyskusjach na temat tego rodzaju instytucji, kierunków ich zmian, panujących w nich warunków pracy. Traktuję ją też jako istotny przyczynek do badań nad sposobem wytwarzania i wartościowania dóbr kultury oraz nad indywidualnymi, społecznymi oraz środowiskowymi kosztami twórczości.

Biorąc pod uwagę liczne przymioty pracy, wartość zgromadzonego przez doktorantkę materiału empirycznego oraz to, że rozprawa jest ważnym głosem w dyskusjach nad przemianami teatru w Polsce apeluję o wspieranie wysiłków autorki na rzecz wydania *Ekologii teatru* drukiem.

W związku z powyższym wnioskuję o dopuszczenie mgr Zofii Haliny Smolarskiej do dalszych kroków postępowania w przewodzie doktorskim.

Prof. dr hab. Marek Krajewski



Wydział Socjologii UAM

w Poznaniu