

2021 tom 22 nr 4

Zarzą dzenie w Kulturze

ISSN 1896-8201

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

2021 tom 22 nr 4

Zarzą dzanie w Kulturze

Pod redakcją

Moniki Murzyn-Kupisz
Katarzyny Plebańczyk

„Zarządzanie w Kulturze”, 2021, 22, 4, red. Monika Murzyn-Kupisz, Katarzyna Plebańczyk
„Culture Management”, 2021, 22, 4, eds. Monika Murzyn-Kupisz, Katarzyna Plebańczyk

RADA NAUKOWA

*Barbara Czarniawska, Yiannis Gabriel, Łukasz Gawel, Tommy Jensen, Monika Kostera, Paweł Krzyworzeka,
Emil Orzechowski, Johan Sandström, Łukasz Sułkowski*

REDAKTOR NACZELNA

Małgorzata Ćwikła

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ

Marcin Laberschek

SEKRETARZ REDAKCJI *Patrycja Filarska*

PROMOCJA CZASOPISMA *Olga Kosińska*

CZŁONKOWIE ZESPOŁU REDAKCYJNEGO *Anna Góral, Marta Keil, Karolina Prykowska-Michalak,
Waldemar Rapior, Lidia Varbanova*

ADRES REDAKCJI

Instytut Kultury UJ, ul. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków
www.kultura.uj.edu.pl

PROJEKT OKŁADKI

Agnieszka Ćwikła

Projekt dofinansowany przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, a także Instytutu Kultury.

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński
Wydanie I, Kraków 2021
All rights reserved

Niniejsza publikacja stanowi utwór chroniony na podstawie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Prawami do tego utworu dysponuje Wydawca – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Bez zgody Wydawcy niedopuszczalne jest kopiowanie, rozpowszechnianie lub inne korzystanie z niniejszej publikacji w całości bądź z jej fragmentów z wyjątkiem dozwolonego użytku osobistego, publicznego lub licencji otwartego dostępu udzielonych przez Wydawcę.

ISSN 1896-8201 ISSN 2084-3976 (wydanie elektroniczne)

Pierwotną wersją czasopisma „Zarządzanie w Kulturze” (ISSN 2084-3976) jest wersja online, publikowana kwartalnie w internecie na stronie: www.ejournals.eu.



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Natalia Bahlawan, Marta Szaszkiewicz, Joanna Ślaga, Muzea i kolekcje uczelniane a koncepcja zrównoważonego rozwoju.....	385
Kama Pawlicka, Wdrażanie założeń zrównoważonego rozwoju w praktyce działań polskich teatrów	405
Małgorzata Gałęziowska, Prestiż. Kulturowy wymiar pracy w teatrze w aspekcie zrównoważonego rozwoju na Warmii i Mazurach.....	419
Emilia Cholewicka, Kobieta, balet i choreografia. Nierówna sytuacja choreografek na rynku pracy w Polsce.....	437
Jan Podniesiński, A co, jeśli Forest Green Rovers pozielienią? Wdrażanie strategii zrównoważonego rozwoju przez klub piłkarski.....	455
Informacje o autorach i redaktorach naukowych czasopisma.....	VII

Natalia Bahlawan  <http://orcid.org/0000-0002-9970-2437>

Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN
e-mail: natalia.bahlawan@uj.edu.pl

Marta Szaszkiewicz  <http://orcid.org/0000-0001-7840-7896>

Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego
e-mail: marta.szaszkiewicz@ug.edu.pl

Joanna Ślaga  <http://orcid.org/0000-0003-1769-1787>

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
e-mail: joanna.slaga@uj.edu.pl

Otrzymano/Received: 15.09.2021

Zaakceptowano/Accepted: 13.12.2021

Opublikowano/Published: 05.02.2022

Muzea i kolekcje uczelniane a koncepcja zrównoważonego rozwoju

Abstract

Museums, University Collections and the Concept of Sustainable Development

The paper attempts to contribute to the debate on the possibility of using tangible and intangible traces of scientific and cultural activity of universities in the implementation of sustainable development tasks, especially of utilising the cultural capital of museums and academic collections for building an engaged academic community. These objectives become both a need and an obligation, next to sustainability and accountability in the field of research, heritage protection, and popularisation. The aim of the paper is to discuss how the principles of sustainable development in the area

of culture can be linked to the cultural heritage of universities, and how to inscribe the implementation of these principles in the university's activity.

Keywords: sustainable development goals, cultural heritage, academic heritage, university collections

Słowa kluczowe: cele zrównoważonego rozwoju, dziedzictwo kulturowe i akademickie, muzea i kolekcje uczelniane

1. Wprowadzenie

W artykule podjęto próbę włączenia muzeów uczelnianych i dziedzictwa akademickiego w dyskurs dotyczący zrównoważonego rozwoju oraz powiązania działalności muzeów uczelnianych z polityką realizacji celów zrównoważonego rozwoju. Został on oparty na przekonaniu o tkwiącym w dziedzictwie uniwersytetów potencjale, którego zasoby mogą posłużyć jako istotny wkład w budowę i rozwój kapitału społecznego. Teza artykułu brzmi, że muzea uczelniane, jako jednostki sprawujące pieczę nad dziedzictwem uniwersytetów oraz dbające o jego popularyzację, mogą w sposób szczególnie przyczynić się do realizacji celów zrównoważonego rozwoju. Uwaga zwrócona zostanie nie tylko na materialne aspekty tego dziedzictwa, wyrażone w postaci cennych kolekcji zgromadzonych na polskich uczelniach, ale także na aspekt niematerialny, który wedle tradycji nakazuje budować wokół uniwersytetu szczególnie typ wspólnoty i kultury. Odnowa tak powstałych więzi dostarcza możliwości dla rozwoju kapitału społecznego, stanowiącego wszak jeden z filarów koncepcji zrównoważonego rozwoju. W artykule przywołane zostaną przykłady z prowadzonej już działalności, co – w przekonaniu autorek – nie oznacza, że zasoby tkwiące w dziedzictwie akademickim i możliwości muzeów uczelnianych w tym zakresie są w pełni wykorzystywane. Wiele obszarów wymaga usprawnienia i rozwoju, niemniej jednak powinna temu towarzyszyć także pewna refleksja teoretyczna. Przywołane w artykule dwa przypadki uniwersytetów i ich muzeów – Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego i powstającego Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego – to zestawienie dwóch różnych kontekstów. Pierwszy przypadek to muzeum uczelniane najstarszej polskiej uczelni o ugruntowanym statusie i pewnej tradycji funkcjonowania, która nie powinna jednak być przyjmowana bezkrytycznie. Drugi to muzeum będące w organizacji, od początku jednak kształtowane i budowane ze świadomością roli, jaką ma pełnić w uniwersytecie, w zgodzie z jego tożsamością. Mimo różnic oba przypadki wpisują się w możliwość realizacji celów zrównoważonego rozwoju, co zostanie wskazane w niniejszym artykule.

Historia, tożsamość, a także kultura organizacji i bieżące funkcjonowanie uniwersytetów to czynniki, które w ogromnym stopniu determinują codzienną działalność muzeów uczelnianych. Nie sposób zatem pisać o muzeach szkół wyższych bez odwołania się do ich organizatorów, bez których pozbawione są one tożsamości

i kontekstu. Dlatego też uwzględnione zostało stanowisko uczelni w obszarach istotnych z punktu widzenia tematu artykułu, m.in. celów zrównoważonego rozwoju, współpracy z miastem i otoczeniem, rolą społeczną uniwersytetu, ponieważ wyznaczają one ramy dla działalności ich muzeów. Wzięto pod uwagę jednak tylko te zagadnienia, które w dokumentach uniwersyteckich zostały bezpośrednio wyrażone. Nie odnoszą się one niekiedy bezpośrednio do działalności muzeów uczelnianych, np. w kontekście polityki zrównoważonego rozwoju. Mają często charakter ogólny, wspominając tylko o kulturotwórczej roli szkół wyższych. Pozwalają jednak wpisać prowadzoną przez interesujące nas muzea działalność w nurt debaty i powiązać ją z realizacją celów zrównoważonego rozwoju. Nie istnieją obecnie dokumenty łączące muzea uczelniane z polityką zrównoważonego rozwoju, nie można zatem podjąć ich analizy. Celem artykułu jest zarysowanie istniejących możliwości i powiązań, które w przyszłości pozwolą rozbudować tę politykę szkół wyższych o działalność prowadzoną przez muzea i opiekunów kolekcji znajdujących się w tego typu placówkach. Stąd w poniższym artykule przywołane zostały dokumenty, które mogą stanowić punkt wyjścia dla kształtowania świadomej polityki w tym obszarze.

2. Muzea a koncepcja zrównoważonego rozwoju

Zgodnie z założeniami Konwencji UNESCO dotyczącej ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego z dnia 20 października 2005 roku różnorodność kulturowa jest ogromnym bogactwem zarówno dla jednostek, jak i dla społeczeństw. Działania skupiające się na zabezpieczeniu wielokulturowego dziedzictwa i upowszechnianiu go mają służyć przyszłym pokoleniom. Powinny być przy tym realizowane w zgodzie ze zdiagnozowanymi potrzebami i w zakresie podstawowych obszarów zrównoważonego rozwoju, określonych w raporcie komisji Brundtland jako obszary: gospodarcze, społeczne i środowiskowe [Dz.U. 2007 nr 215 poz. 1585]. Zgodnie z intencją Międzynarodowej Rady Muzeów ICOM wspieranie zrównoważonego rozwoju jest moralnym obowiązkiem jednostek, społeczności, rządów i nacji [ICOM 2019]. Muzea wspierają ten proces, służąc społecznościom w realizacji poszczególnych jego etapów. W raporcie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów [NIMOZ 2012] została sformułowana rola, jaką muzea pełnią we wdrażaniu koncepcji zrównoważonego rozwoju. W raporcie odniesiono się do takich kwestii, jak: otwarty dostęp do zbiorów, edukacja (formalna, nieformalna, sytuacyjna i akcydentalna), zacieśnianie relacji społecznych czy poszanowanie praw i ochrony środowiska. Muzea mogą swoimi działaniami wspierać rozwój kultury i edukacji. Zaangażowanie w zachowanie kulturowego dziedzictwa odbywa się w ich przypadku m.in. poprzez sprawowanie opieki nad dziedzictwem architektonicznym oraz kolekcjami, wykorzystanie ich w działalności badawczej, edukacyjnej i upowszechniającej.

Szkoły wyższe łączą w swojej działalności kwestie dydaktyczne, badawcze i społeczne. Dla zwiększenia efektywności angażują indywidualne zasoby do współpracy między instytucjami i poszczególnymi dyscyplinami. W ten sposób mogą skutecznie uczestniczyć w procesie edukacji społeczeństwa i mierzenia się z wyzwaniami współczesnego świata [Copernicus Charta 2011]. Znalazło to potwierdzenie m.in. w podjętym przed wieloma laty zobowiązaniu *Copernicus Charta*, podpisanym między rokiem 1993 a 2011 przez 326 uniwersytetów.

Obserwuje się wciąż rosnące zaangażowanie uczelni w „realizację wyzwań zrównoważonego rozwoju, zarówno w zakresie edukacji, jak i na poziomie zarządzania i funkcjonowania, zatem poprzez włączanie tej odpowiedzialności do programów dydaktycznych i badawczych oraz codziennej działalności” [Kalinowska, Batorczak 2017, s. 284]. W założeniach i planach strategicznych szkół wyższych zakłada się także działania odpowiadające na wyzwania związane z ochroną dziedzictwa i jego upowszechnianiem w różnych formach (w tym m.in. włączanie się w dyskusje o interpretacji dziedzictwa). Zostało to uwzględnione zarówno w strategiach poszczególnych uczelni, jak i na forum porozumień międzynarodowych [European University Association 2021]. Podkreślić należy, iż szkoły wyższe, z uwagi na swoje usytuowanie, organizację i historyczne osadzenie, są również „krytycznymi” kustoszami wiedzy i tradycji i stają się pełnoprawnym, choć nie pierwszoplanowym uczestnikiem dyskursu w obszarze kultury i dziedzictwa.

O ile nie ma wątpliwości co do pozycji samych uczelni, o tyle inaczej kształtuje się kwestia muzeów i kolekcji uczelnianych. Jest to efektem struktury organizacyjnej tych jednostek, która w odrębności i bez udziału organizatora, jakim jest szkoła wyższa, traci swą rację bytu. W ostatnim dwudziestoleciu świadomość roli muzeów i kolekcji akademickich rośnie, co przejawia się m.in. utworzeniem międzynarodowych sieci współpracy. Dzieje się tak między innymi za sprawą Międzynarodowego Komitetu Uczelnianych Muzeów i Kolekcji (UMAC), powołanego w roku 2000 przez uznaną na świecie Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM), czy Universeum – Europejskiej Sieci Dziedzictwa Akademickiego, powołanej w 2000 roku. Działają one na rzecz profesjonalizacji muzeów uczelnianych, ale również tworzą platformę do wymiany doświadczeń i prowadzenia dyskusji [Szaszekiewicz, Ślaga 2021, s. 59]. W Polsce od 2015 roku istnieje ponadto Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych, zrzeszające ponad sto muzeów i kolekcji będących w posiadaniu szkół wyższych. Stowarzyszenie, działając na rzecz ochrony, zabezpieczenia i popularyzacji dziedzictwa akademickiego, regularnie organizuje konferencje naukowe i seminaria¹

¹ Zob. *Muzealizacja szczątków ludzkich. Praktyczne i etyczne aspekty gromadzenia i ewidencjonowania szczątków ludzkich w muzeach*, seminarium we współpracy z NIMOZ, 27–28 października 2021; *Dziedzictwo akademickie dla przyszłości nauki*, Kielce, 22–23 października 2020; *Dziedzictwo akademickie. Formy i kierunki partycypacji muzeów uczelni wyższych*, Gdańsk, 23–25 października 2019; *Muzea uczelniane: wyzwania, zagrożenia, możliwości*, Łódź, 17–19 października 2018; *Tożsamość i dziedzictwo. Muzea uczelniane*, Kraków, 22–24 listopada 2017.

poświęcone zagadnieniom istotnym dla tej grupy muzealnej, ale też dla szerszych kręgów społecznych zainteresowanych problematyką tego środowiska. Warto też dodać, że uniwersytety europejskie, odpowiadając na współczesne wyzwania, dążą do zacieśnienia współpracy i większej integracji w dziedzinie kształcenia, zrzeszając się w międzynarodowych konsorcjach, takich jak Coimbra Group czy UNA Europa. Istotnym obszarem współpracy w ramach tego rodzaju sojuszy jest właśnie dziedzictwo kulturowe uniwersytetów i jego twórcze wykorzystanie na potrzeby społecznego rozwoju. Można w rezultacie zaobserwować wzrastanie świadomości odnośnie do wszechstronnej roli, jaką odgrywają uczelnie, co przekłada się na większe możliwości rozwoju jednostek uniwersyteckich zajmujących się akademickim dziedzictwem.

Za punkt wyjścia do debaty o tym, co na gruncie działalności muzeów uczelnianych oznacza koncepcja zrównoważonego rozwoju, może posłużyć swoista instrukcja opracowana przez organizację Curating Tomorrow² [McGhie 2019]. Autorzy zwracają w niej uwagę m.in. na tworzenie działań bezpośrednio zorientowanych na ochronę i zabezpieczenie światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego, znajdującego się pod opieką muzeów, jak i poza nimi, włączenie się w prowadzenie badań na rzecz zrównoważonego rozwoju oraz umożliwienie jak najszerszego uczestnictwa w ofercie instytucji. Zaproponowane sformułowania mogą wydawać się abstrakcyjnymi hasłami, które niekoniecznie odnajdują bezpośrednie przełożenie w działalności instytucji muzealnych. Proces ochrony zarówno kulturalnego, jak i naturalnego dziedzictwa jest złożony, angażuje wiele instytucji i obszarów aktywności. Przeszłość i jej dorobek, doświadczenia i materia przekazywane z pokolenia na pokolenie są silnie powiązane z ideą zrównoważonego rozwoju. Muzea, jednostki paramuzealne, ośrodki interpretacji przeszłości, instytucje kultury, razem i poprzez indywidualne działania, wpływają na kształt, odporność i adaptację dziedzictwa. Istotne wydaje się działanie w myśl zasady umiarkowania, poszanowania drugiego człowieka, a przede wszystkim znalezienia złotego środka i pewnej równowagi.

Uniwersyteckie muzea i kolekcje, wraz ze swoimi organizatorami i przy ich wsparciu, stają się istotnym i świadomym uczestnikiem toczącego się procesu zmian. Za sprawą wieloletnich doświadczeń szkół wyższych budują one przyszłość w odniesieniu do swojej historii, nie zapominając przy tym o uniwersalnych prawach dotyczących poszanowania różnorodności i otwartości. Przygotowanie do tej roli wynika z interdyscyplinarnego zaplecza, wielowiekowych doświadczeń i krytycyzmu, które towarzyszą warsztatowi akademickiemu. „Inspirowani przeszłością budujemy przyszłość”³ – w zgodzie z naturą, w uznaniu różnorodności, z otwartością na dialog,

² Organizacja Curating Tomorrow, założona przez Henry'ego A. McGhie, pomaga muzeom projektować i tworzyć lepszą przyszłość, wspierając cele zrównoważonego rozwoju poprzez działania na rzecz klimatu i ochrony przyrody.

³ To hasło obchodów jubileuszu 650-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2014 roku.

w przyjaźni i bliskości. Te uniwersalne wartości i prawa wyznaczają także kierunek działalności jednostek, jakimi są muzea i kolekcje uczelniane.

Debata nad wpływem społecznym uczelni wyższych w kontekście działalności muzeów akademickich stała się jednym z ważniejszych punktów konferencji UMAC-Universum *New opportunities & new challenges in times of COVID-19* we wrześniu 2021 roku. Zainspirowane poruszonymi podczas konferencji kwestiami zdecydowałyśmy się podjąć próbę odniesienia najważniejszych z nich do dziedzictwa kulturowego uczelni i działań podejmowanych w muzeach, które reprezentujemy. Za punkt odniesienia posłużyły więc muzea Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Gdańskiego, a przedmiotem zainteresowania były działania realizowane przez te instytucje w kontekście realizacji misji uniwersytetów i wdrażania koncepcji zrównoważonego rozwoju oraz sposoby, w jakie muzea uczelniane współpracują z otoczeniem społecznym.

3. Społeczna rola uniwersytetu w kontekście wyzwań zrównoważonego rozwoju

Zarówno Uniwersytet Gdański, jak i Uniwersytet Jagielloński mają świadomość silnego zakorzenienia w krajobrazie miejskim i życiu społeczności lokalnej. Wyraźnie wybrzmiewa to w strategiach obu uniwersytetów, w których odnajdujemy nacisk na wdrożenie przedsięwzięć służących promowaniu i realizacji idei zrównoważonego rozwoju. Uniwersytety deklarują współpracę z przedsiębiorcami, administracją publiczną i organizacjami społecznymi w celu wypracowania rozwiązań istotnych problemów środowiskowych, zdrowotnych, technologicznych, gospodarczych i społecznych oraz służących rozwojowi kultury i edukacji. Uniwersytet Jagielloński „wnosi istotny wkład w poprawę zdrowia publicznego, profilaktykę chorób, ochronę i podniesienie jakości życia i zdrowia ludzi, ochronę środowiska naturalnego oraz w rozwiązywanie problemów społecznych i gospodarczych, w tym związanych z transformacją cyfrową i konsekwencjami zmian klimatycznych” [Strategia Uniwersytetu Jagiellońskiego do 2030 roku, s. 8]. Istotnym wymiarem wpływu społecznego Uniwersytetu staje się także dbałość o rozwój kultury oraz ochronę dziedzictwa materialnego i niematerialnego, jego dokumentowanie i upowszechnianie [tamże, s. 13]. W tym celu Uniwersytet zobowiązuje się do działań wzmacniających powiązania badań naukowych z innymi obszarami misji Uniwersytetu, który ma stanowić centrum innowacji, kultury, świadomości i aktywności społecznej. Z kolei do celów strategicznych polityki Uniwersytetu Gdańskiego włączono kulturalne, międzykulturowe i artystyczne aktywności, których celem jest „opracowanie i wdrożenie zintegrowanego modelu wsparcia działalności na rzecz upowszechniania nauki i kultury” [Strategia Uniwersytetu Gdańskiego 2020–2025, s. 12]. Ten kierunek – otwartość na dyskurs, promocja nauki i kultury – ma przyczynić się, w opinii kierujących uczelniami, do bezpiecznego planowania przyszłości. Tak rozumiane „oddziaływanie

społeczne” w odniesieniu do miasta i lokalnej społeczności przekłada się na wyraźnie sformułowane cele, które obejmują m.in. współpracę z samorządem miasta Krakowa i Małopolski w rozwoju miasta i regionu, dostarczanie wsparcia badawczego i eksperckiego oraz udział w rozwiązywaniu problemów lokalnych. O tym, że zarówno władze miejskie, jak i władze uniwersytetu dostrzegają wagę wzajemnego na siebie oddziaływania, jak również czują się odpowiedzialne za rozwój, świadczy także stała współpraca oraz sygnowanie przez Prezydenta Miasta Krakowa Jacka Majchrowskiego oraz Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Wojciecha Nowaka Deklaracji Poitiers w czerwcu 2019 roku, podczas dorocznej konferencji sieci najstarszych uniwersytetów europejskich Coimbra Group, która wówczas gościła w Krakowie. Tekst dokumentu potwierdza ściśle powiązania łączące miasta i uczelnie, m.in. przywołuje wielowiekową rolę i wzajemny wpływ, jaki na swój rozwój miały ośrodki miejskie i uniwersytety, uznaje rolę ich współpracy dla dobrostanu lokalnej społeczności poprzez rozwój nowoczesnych, ale zrównoważonych i przyjaznych środowisku technologii, a także mówi o wspólnym i żywotnym interesie zarówno miast, jak i ich uniwersytetów w dążeniu do rozwoju tej współpracy i zintegrowanych działań ukierunkowanych dla dobra wszystkich mieszkańców. Sygnatariusze Deklaracji zobowiązują się m.in. do składania wspólnych inicjatyw w obszarach działania samorządu, wspierania projektów promujących przedsiębiorczość opartą na badaniach naukowych wśród młodych, pogłębiania wspólnych i skoordynowanych działań na rzecz ochrony i wykorzystania budynków uniwersyteckich, polityki miejskiej, odpowiadających na zapotrzebowania mieszkalne i transportowe związane także z funkcjonowaniem uczelni.

Podobne inicjatywy, polegające na budowaniu pomostu między uczelnią a regionem, prowadzone są także na Pomorzu i angażują Uniwersytet Gdański. W 2020 roku powołano Związek Uczelni w Gdańsku im. Daniela Fahrenheita (FarU), który zrzesza trzy uczelnie wyższe: Uniwersytet Gdański, Politechnikę Gdańską oraz Gdański Uniwersytet Medyczny. Celem Związku jest wykorzystanie wspólnego (naukowego i promocyjnego) potencjału uczelni, m.in. na rzecz wspólnych badań naukowych i prac rozwojowych. Integracja trzech uniwersytetów w zakresie infrastruktury, pozyskiwania wspólnych środków finansowych, współpracy z biznesem i przemyśle bezpośrednio przyczyni się do powstania nowych dla nauki akademickiej inicjatyw, a to bezpośrednio wpłynie na budowanie pozycji Gdańska jako silnego ośrodka akademickiego w kraju i za granicą⁴. Dorozumiany jest udział jednostek muzealnych wspomnianych uczelni⁵ oraz użycie ich zbiorów w podejmowanych

⁴ Zob. Związek Uczelni w Gdańsku im. Daniela Fahrenheita, <https://faru.edu.pl/pl/o-zwiazku> [odczyt: 19.10.2021].

⁵ Uniwersytet Gdański: Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego, Muzeum Kryminalistyki Wydziału Prawa i Administracji, Muzeum Inkluzji w Bursztynie w Katedrze Zoologii Bezkręgowców i Parazytologii Wydziału Biologii Uniwersytetu Gdańskiego; Gdański Uniwersytet Medyczny: Muzeum

inicjatywach. Choć na tym etapie związek jeszcze niesformalizowany, znajdzie on odzwierciedlenie w przyszłym formalnym porozumieniu.

Na silne zakorzenienie w swoim społecznym otoczeniu wskazuje już sama dewiza Uniwersytetu Gdańskiego: *In mari via tua*, która określa tożsamość uczelni i wyznacza główny kierunek jej badań. Wpływ tego młodego uniwersytetu na rozwój sektora gospodarki morskiej jest niebagatelny, między innymi dzięki rozwijaniu ośrodka badań oceanograficznych, ale również zainicjowaniu działalności jednostek UG kluczowych dla tego sektora, m.in. Katedry Transportu i Handlu Morskiego na Wydziale Ekonomicznym, Katedry Prawa Morskiego na Wydziale Prawa i Administracji w Stacji Biologicznej Uniwersytetu Gdańskiego w Sobieszewie czy Stacji Morskiej im. Profesora Krzysztofa Skóry Instytutu Oceanografii w Helu. Ponadto Uniwersytet zaangażowany jest w działalność proekologiczną na rzecz ochrony Morza Bałtyckiego i jego przyrody, jest też odpowiedzialny za wiele kampanii informacyjnych i społecznych dotyczących flory i fauny Bałtyku. Wskutek wszystkich działań dążących do wykorzystania potencjału wynikającego z morskiej historii Uniwersytet Gdański włączył się w inicjatywę, jaką jest konsorcjum o nazwie European University of the Seas (SEA-EU). Sieć tę tworzy sześć europejskich i nadmorskich uczelni z Gdańska, Kadyksu, Brestu, Kilonii, Splitu oraz Malty. Celem tej międzynarodowej i interdyscyplinarnej współpracy jest przede wszystkim budowanie otwartego Uniwersytetu Europejskiego, którego zadaniem jest tworzenie przestrzeni do współpracy naukowej, wyrównywanie szans poprzez kształcenie oparte na wspólnych standardach i wartościach. Zadaniem Uniwersytetu jest również dążenie do zrównoważonego rozwoju (w tym gospodarczego) poprzez współpracę m.in. ze środowiskiem biznesowym i samorządowym.

W celu koordynacji inicjatyw podejmowanych przez naukowców Uniwersytetu Gdańskiego w zakresie wzmacniania relacji, nauczania zakresu STS (*science – technology – society*) w obszarze zmian klimatu i transformacji energetycznych powstało w 2021 roku Centrum Zrównoważonego Rozwoju⁶. Jednostka ta ma m.in. na celu realizację tzw. trzeciej misji uczelni, która wpisuje się w odpowiedzialność za rozwój społeczny i ekonomiczny kraju i regionu. Centrum podpisało również porozumienie⁷ z Hevelianum – nowoczesnym centrum naukowo-historycznym, o współpracy w zakresie edukacji ekologicznej, ochrony środowiska oraz propagowania 17 celów zrównoważonego rozwoju Agendy 2030 wśród uczniów, studentów i mieszkańców Pomorza w ramach programu edukacyjnego Domu Zdrojowego w Brzeźnie – miejsca edukacji ekologicznej.

Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego oraz kolekcje wydziałowe; Politechnika Gdańska: Sekcja Historyczna Biblioteki Politechniki Gdańskiej.

⁶ Zob. Centrum Zrównoważonego Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, <https://ug.edu.pl/news/pl/707/na-universytecie-gdanskim-powstaje-centrum-zrownowazonego-rozwoju> [odczyt: 21.11.2021].

⁷ Zob. Porozumienie Uniwersytetu Gdańskiego z Hevelianum, <https://ug.edu.pl/news/pl/1294/edukacja-ekologiczna-i-dzialania-na-rzecz-ochrony-srodowiska-porozumienie-z-hevelianum> [odczyt: 21.11.2021].

4. Muzea uczelniane a społeczna rola uniwersytetu

W literaturze przedmiotu podkreśla się, że instytucje muzealne są miejscami kształtowania i wyrażania tożsamości oraz utrwalania pamięci społeczności lokalnych, a także, że ich rola dla wzmacniania poczucia wspólnoty i budowania więzi jest istotna [Kostołowska 2006; Simon 2010; Barańska 2011; Mordyński 2012; de Rosset, Bednarz Doiczmanowa, Tołysz 2018]. Zwraca się także uwagę na ich znaczenie jako miejsc interakcji osób, przez co muzea mogą funkcjonować jako „infrastruktura kapitału społecznego” oraz „trzecie miejsca” [Jagodzińska 2018] – pomiędzy prywatną przestrzenią domu a przestrzenią pracy lub nauki⁸. Jednocześnie, przekazując wiedzę o historycznej i współczesnej różnorodności społeczno-kulturowej danego obszaru, mogą być „instytucjami sprzyjającymi kształtowaniu otwartych postaw, pełnych szacunku dla różnic kulturowych, wpływającymi na nawiązanie dialogu między różnymi grupami społecznymi, etnicznymi i wyznaniowymi. przyczyniającymi się do zmniejszenia wykluczenia społecznego” [Murzyn-Kupisz, Działek 2014, s. 21–22]. Zdaniem Moniki Murzyn-Kupisz oraz Jarosława Działka muzea posiadają znaczący potencjał dla działań na rzecz włączenia społecznego i zakres ich oddziaływania jest szeroki. Badacze zwracają uwagę m.in. na działania kulturalne skierowane do grup zmarginalizowanych, zaangażowanie w prace terapeutyczne z osobami niepełnosprawnymi czy programy adresowane do osób bezrobotnych. Wskazują także na szerszą rolę muzeów w procesach zmian społecznych jako miejsc publicznej debaty nad istotnymi społecznie kwestiami [Murzyn-Kupisz, Działek 2014, s. 23]. Oznacza to, że powinny one być instytucjami reagującymi na zmiany i wyzwania społeczne oraz dostarczać przestrzeni do dialogu i partycypacji społecznej.

Muzea zatem stanowić mogą „zwojniki” społeczności lokalnej i miejsca spotkań różnego rodzaju, wpływając na zacieśnianie więzi rodzinnych, sąsiedzkich i przyjacielskich (wzmacnianie kapitału społecznego wiążącego), jak również umożliwiać powstawanie nowych relacji (tworzenie kapitału społecznego pomostowego). Następnie jako miejsca budowania i wzmacniania tożsamości lokalnej mają wpływ na zasoby kapitału społecznego wiążącego, z kolei jako swoista baza oraz źródło inspiracji dla działalności stowarzyszeniowej i miejsca przyciągające lokalnych miłośników, aktywistów i wolontariuszy – wzmacniają zarówno kapitał wiążący, jak i pomostowy [Murzyn-Kupisz, Działek 2014, s. 28].

⁸ Kapitał społeczny wiążący odnosi się do mocnych więzi łączących osoby z grup rodzinnych, sąsiedzkich, przyjacielskich oraz do spajającego ich zaufania osobistego. Kapitał społeczny pomostowy obejmuje natomiast więzi o luźnym charakterze, głównie ze znajomymi z grup o bardziej zróżnicowanym składzie, a jego wyrazem jest często zaangażowanie w działalność stowarzyszeń. Zob. szerzej: Murzyn-Kupisz, Działek 2013, 2014.

Współczesne muzea stoją przed koniecznością redefinicji swojej działalności, ale także w obliczu szansy wzmocnienia ich obecności w społeczeństwie [Borusiewicz 2012; Folga-Januszewska 2015, 2018; Tołysz 2020]. Zdaniem Murzyn-Kupisz i Działka [2014, s. 33] nowe spojrzenie na instytucje muzealne i ich społeczne funkcje wychodzi przy tym znacząco poza uregulowania ustawowe czy ich tradycyjne rozumienie na gruncie nauk humanistycznych. Prowadzona przez badaczy obserwacja działalności małopolskich muzeów pozwala dostrzec pozytywne zmiany w tym względzie. Muzealne działania ukierunkowane są na integrację oraz na wzmacnianie więzi pomiędzy odwiedzającymi (kapitał społeczny wiążący), dając jednocześnie możliwość nawiązania nowych znajomości (kapitału społecznego pomostowego) [Murzyn-Kupisz, Działek 2014, s. 34–35]. Ważne jest, aby podjąć ten wątek w odniesieniu do muzeów uczelnianych, które wprawdzie formalnie nie są instytucjami kultury, ale prowadzą zblizoną działalność.

Muzea uczelniane mogą skorzystać z sieci powiązań istniejących pomiędzy uniwersytetem a miastem i lokalnymi wspólnotami, wynikających z roli, jaką pełni uniwersytet. Uczelnię i miasto łączą zarówno związki kulturowe, jak i gospodarcze. Dziedzictwo akademickie i architektura uczelni stanowią również istotny element krajobrazu miasta i regionu. Dzięki temu odbiorcami muzeum są zarówno turyści i mieszkańcy miasta, jak i grupy funkcjonujące wewnątrz uniwersytetu – studenci, absolwenci, pracownicy. Społeczna rola uniwersytetu zawiera się we wspólnocie akademickiej, która jest szczególnym rodzajem wspólnoty powstałej wokół organizacji. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na środowiska społeczne, które w rezultacie działalności uniwersytetów w naturalny sposób łączą uczelnie z szerszymi kręgami społecznymi. Absolwenci obu opisywanych uniwersytetów to grupy, które stanowią niezwykle cenny zasób, niedostatecznie dotąd wykorzystywany. Podtrzymywanie identyfikacji absolwentów z uniwersytetem (przede wszystkim tych aktywnych w życiu zawodowym i publicznym, ale nie tylko) mogłoby zaowocować posiadaniem przez uniwersytety swoich ambasadorów w wielu dziedzinach życia społecznego. Punktem wyjścia mogłaby tu być współpraca z organizacjami zrzeszającymi absolwentów uniwersytetu, m.in. z funkcjonującymi na uniwersytetach stowarzyszeniami lub klubami absolwentów, ale także tworzenie nowych płaszczyzn dla wspólnych projektów. Z kolei głównym celem docierania do studentów jest edukowanie o historii uniwersytetu, kulturze akademickiej oraz kształtowanie w nich tożsamości i poczucia związku z Alma Mater. Przykładem może być Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego, które dzięki współpracy z jednym wydziałowych stowarzyszeń – Stowarzyszeniem Absolwentów Wyższej Szkoły Handlu Morskiego w Sopocie, Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Sopocie i Wydziałów Ekonomicznych Uniwersytetu Gdańskiego, pozyskało do swojej kolekcji bardzo cenne dokumenty, pamiątki oraz spisane wspomnienia, które będą wykorzystane na przyszłej wystawie stałej. Współpraca ta zaowocowała również wystawą czasową, zorganizowaną z okazji

zakończenia obchodów 50-lecia uczelni pt. „Droga do Uniwersytetu Gdańskiego. Uniwersytet Gdański i jego poprzedniczki 1945–1970”⁹.

Obok współpracy z absolwentami istotna jest relacja z obecnie studiującymi i nawiązywanie kontaktów z przeszłymi adeptami uniwersytetu. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego realizuje te postulaty poprzez działania promujące uniwersytet wśród młodzieży licealnej; projekty angażujące studentów w działania muzealne; organizację wydarzeń muzealnych zorientowanych na studentów; elementy dydaktyki uniwersyteckiej we współpracy z Muzeum i z wykorzystaniem muzealnych kolekcji. Przykładem takich działań jest także trwająca od wielu lat współpraca pomiędzy Działem Konserwacji Muzeum a Akademią Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. W jej rezultacie studenci ASP mają możliwość prowadzenia swoich dyplomowych prac konserwatorskich pod opieką doświadczonych pracowników z Muzeum. Najlepsze prace zostały umieszczone na wystawie świętującej 200 lat współpracy między Uniwersytetem Jagiellońskim a krakowską Akademią Sztuk Pięknych, która prezentowana była w 2018 roku [Zob. Pollesch, Zdanek 2014].

Jeśli chodzi o strategię i możliwości współpracy, budowania i kształtowania nowych więzi ze społecznością lokalną, do najpopularniejszych i uznanych już za pewien standard w budowaniu relacji muzeów z publicznością należą koncepcje partycypacji zapoczątkowane przez Ninę Simon [2010]. Wprowadza ona wymóg otwartości takich jednostek i postuluje zaproszenie odbiorców do pogłębionego udziału w procesach interpretacyjnych i w budowaniu narracji o zasobach tworzących publiczne kolekcje, będące jednocześnie dobrem wspólnym. Więzi i relacje oparte na idei partycypacji wpisują się w ogólną dyskusję na temat współczesnego funkcjonowania instytucji kultury. Podobnych inspiracji do kształtowania innowacyjnych działań dostarcza także omawiana w literaturze idea ekomuzeum [Murzyn-Kupisz 2013]. Opiera się ona na podobnych założeniach, szczególnie w aspekcie, który dotyczy projektowania relacji jednostek muzealnych z odbiorcami. Kładzie bowiem nacisk na zaangażowanie i poczucie odpowiedzialności wśród członków społeczności lokalnej względem ich dziedzictwa [Mitura, Buczek-Kowalik 2021, s. 174]. Przedsięwzięcia odwołujące się do koncepcji partycypacyjnych zakładają przede wszystkim budowanie nowych sieci relacji i pogłębianie tych już istniejących, co oznacza m.in. konieczność przeformułowania strategii muzeum względem swych odbiorców [Simon 2010]. Jedną z przesłanek książki Simon, dotyczącą kształtowania spersonalizowanych, zindywidualizowanych i subiektywnych relacji odbiorców z muzeum, może powodować pewien trud dla muzeów, zwłaszcza dużych [Jagodzińska 2016]. Specyficzny profil muzeum uczelnianego, który opiera się na idei wspólnoty akademickiej, może z kolei ułatwiać to zadanie – więź z muzeum została

⁹ Zob. Wystawa czasowa „Droga do Uniwersytetu Gdańskiego. Uniwersytet Gdański i jego poprzedniczki 1945–1970”, <https://ug.edu.pl/news/pl/1093/wystawa-czasowa-droga-do-universytetu-universytet-gdanski-i-jego-poprzedniczki-1945-1970> [odczyt: 11.12.2021].

już zainicjowana dzięki doświadczeniu studiowania na uniwersytecie, obecności studenta w jego strukturach przez okres jego edukacji. Partycypacyjność mogłaby także wyznaczać muzeum uczelnianemu rolę pośrednika w realizacji społecznej roli uniwersytetu. Otwiera to nowe możliwości współpracy na wielu poziomach administracyjnych, w tym np. struktur uniwersyteckich i miejskich. Obecność w strukturach uczelni stanowi źródło możliwości i zasobów dla uczelnianych jednostek muzealnych, które należy traktować jako ogromny potencjał do działania. Kolejna kwestia wynikająca z ulokowania muzeów uczelnianych dostarcza podstawy do kształtowania różnych form współpracy między muzeum i innych jednostkami uczelnianymi (w obszarze dydaktyki, innych działań edukacyjnych, kulturalnych, ale także badań naukowych).

5. Wybrane działania muzeów uczelnianych w kontekście realizacji celów zrównoważonego rozwoju

Dotychczasowa aktywność muzeów uczelnianych w znacznej mierze czerpie z kulturowych zasobów dziedzictwa uniwersyteckiego. W większym stopniu wspiera się ona na jego warstwie materialnej, choć stara się nawiązywać i rozwijać również niematerialne przejawy dziedzictwa, związane z tradycją, wartościami i wspólnotą akademicką. W przypadku Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego na pierwszym planie z pewnością jest działalność wystawiennicza i edukatorska. Ponad 60-letnia już ekspozycja stała Muzeum poświęcona jest historii Uniwersytetu Jagiellońskiego i ceremoniałowi akademickiemu. Bogate i różnorodne zbiory zabytkowego instrumentarium naukowego pozwalają także podejmować tematy związane z historią nauki. Wokół tych obszarów tematycznych oscyluje większość podejmowanych przez Muzeum inicjatyw – wystaw czy warsztatów edukacyjnych. Inna jest nieco sytuacja będącego w organizacji Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego, które czerpiąc z literatury naukowej oraz doświadczeń innych tego rodzaju placówek, poszukuje inspiracji i formuły dla własnej narracyjnej wystawy stałej, zgodnej ze specyfiką Uniwersytetu Gdańskiego. Opracowywane na tym etapie scenariusze, kierunki i strategie działania mają na celu zaprojektowanie muzeum odpowiadającego na wyzwania społeczne, przed którymi stawia je współczesna rzeczywistość. Stąd tak ważne jest podjęcie, także w kontekście będącego w stadium organizacji muzeum, wątków dotyczących zrównoważonego rozwoju i roli w tym jednostek sprawujących pieczę nad dziedzictwem. Uniwersytet Gdański powstał w 1970 roku z połączenia dwóch innych uczelni wyższych. W latach 80. XX wieku, czyli okresie przemian ustrojowych, aktywności politycznych i działalności opozycyjnej, solidaryzował się z robotnikami w Stoczni Gdańskiej i dzięki temu zapisał się na łamach historii jako uniwersytet integrujący i aktywizujący środowisko studenckie. Jeśli chodzi o zachowanie dziedzictwa uczelni, Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego proponuje

model muzeum uczelnianego, które przy tworzeniu ekspozycji stałej inspiruje się opisanymi cechami muzeum partycypacyjnego. Organizatorzy muzeum, tworząc scenariusz wystawy, uwzględniają oczywiście historię uczelni, rozwoju nauki również w kontekście współpracy z otoczeniem społeczno-gospodarczym, jednak obok sekcji poświęconych historii i organizacji uczelni, rozwoju infrastruktury, badań naukowych, kierunków badawczych czy postaci związanych z Uniwersytetem Gdańskim ważne miejsce zajmie szeroko pojęta kultura studencka oraz realia studiowania w trudnych latach 80. Jednym z haseł przewodnich wystawy będzie „wspólnotowość” opierająca się na indywidualnych historiach studentów oraz pracowników uczelni. Prace związane z budową kolekcji i wystawy wspierane są kontaktami i stałą współpracą z absolwentami i pracownikami uczelni, którzy dzieląc się pamiątkami, obiektami, fotografiami wspomnieniami, tworzą wyjątkową przestrzeń wspólną, noszącą znamiona cech partycypacyjnych. W kontekście 50-letniej historii Uniwersytetu Gdańskiego stworzenie miejsca integrującego i angażującego, jakim będzie Muzeum, jest zasadne i konieczne. Wystawa stała będzie wystawą narracyjną, ukazującą dzieje uczelni przez pryzmat opowieści o związanej z nią wspólnotie akademickiej. Opowieść o losach uczelni będzie przedstawiona w odniesieniu do życia politycznego, naukowego i akademickiego powojennej Polski. Obok wystawy powstaje przestrzeń pod hasłem „laboratorium muzeum”, której zadaniem będzie angażowanie studentów kierunków o specjalizacji muzealniczej. W ramach zajęć studenci będą mieli okazję tworzyć własne wystawy czasowe, mając tym samym możliwość wykorzystania wiedzy poznanej na zajęciach w praktyce. Symbolicznego znaczenia nadaje kształtującemu się muzeum jego wyjątkowa lokalizacja – w okolicach Starego Miasta, w miejscu uczęszczanym przez turystów, sąsiadującym z Domem Opatów Pelplińskich, który mieści się w zabytkowej kamienicy z XVII wieku.

Wszystkie przybliżone w artykule inicjatywy projektowane były i realizowane ze świadomością leżących u ich podstaw idei partycypacyjnych (w miarę możliwości) oraz inkluzywnych. Nie wyczerpują one możliwości, jakie tkwią w muzeach i kolekcjach szkół wyższych, ale zarysowują kierunki działalności, które pozwalają w sposób twórczy korzystać ze wspólnego dziedzictwa kulturowego uczelni – zachować jego żywotność i aktualność dla społeczności lokalnych, powiązanych i powstałych wokół uniwersytetu, a tym samym przyczynić się do rozwoju kapitału społecznego.

Do ciekawych inicjatyw łączących idee partycypacyjne oraz budowę wspólczesnej wspólnoty akademickiej należą te, które wykorzystują stosunkowo nową historię uniwersytetu. Na Uniwersytecie Jagiellońskim takim projektem była wystawa opowiadająca o uniwersyteckim radiowęźle, zatytułowana „Od radiowęzłów do uniwersyteckiej rozgłośni. Alma Radio 1957–1993”. Wystawa bazowała na pracy magisterskiej obronionej w Instytucie Historii UJ przez Dominikę Stoszek, która na podstawie wywiadów z pracownikami Alma Radio napisała monografię rozgłośni będącej częścią kultury akademickiej UJ w czasach PRL-u. Opowiadała ona o historii i roli radia na uniwersytecie w tym czasie, ale i o społeczności, która się

wokół tego projektu wytworzyła¹⁰. Ekspozyty, które trafiły na wystawę, pochodziły m.in. ze zbiorów prywatnych dawnych pracowników radiowęzła. Były to pamiątki, zdjęcia, płyty, autentyczne sprzęty, które pozwoliły odtworzyć przestrzeń radiowęzła, przywołać dawne wspomnienia i odświeżyć przyjaźnie. Wernisaż wystawy był okazją do spotkania po latach niegdyś silnie związanej grupy, którą rozdzieliły różne koleje losu. Przygotowanie wystawy o Alma Radio mogłoby posłużyć jako model dla przyszłych działań partycypacyjnych, opartych na współpracy z różnymi środowiskami absolwentów, ale także z innymi jednostkami UJ (w tym przypadku Archiwum UJ), a poświęconych różnym tematom z życia wspólnoty akademickiej.

Przedsięwzięciem inspirowanym ideami partycypacji i aktywnego współuczestnictwa był skierowany do młodzieży szkolnej projekt „Irresistible”, realizowany przez Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego we współpracy z Instytutem Chemii UJ w ramach 7 Programu Ramowego „Science for Society”. Celem prawie trzyletniego projektu było połączenie nauki, badaczy i świata edukacji. Uczestniczyły w nim 33 szkoły z południowej Polski – gimnazja, licea i technika. W rezultacie w 2016 roku powstała wystawa pt. „Witamy w nanoświecie”, która przybliżała współczesną naukę, posiłkując się przykładami zaczerpniętymi ze świata nanotechnologii. Było to pod wieloma względami nowatorskie przedsięwzięcie, nie było dotąd tego rodzaju wystawy w tej placówce. Na wystawie znalazły się wyłącznie interaktywne ekspozyty, które zostały zaprojektowane, przygotowane i w dużej mierze wykonane przez samych uczniów. Interaktywny charakter wystawy miał umożliwiać nie tylko oddziaływanie między widzem i obiektem, ale także pomiędzy widzami¹¹. Innym rodzajem aktywności, wartym przywołania w tym kontekście, są projekty realizowane z inicjatywy Działu ds. Osób Niepełnosprawnych Uniwersytetu Jagiellońskiego i współrealizowane z innymi jednostkami uczelni. Projekty „Dotknij kultury”, realizowany we współpracy z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, oraz „Dotknij natury” – z udziałem Ogrodu Botanicznego, powstały z myślą o możliwości obcowania z przeszłością i bieżącymi osiągnięciami uczelni odbiorców ze szczególnymi potrzebami.

W obydwu przypadkach celem było budowanie wspólnoty i łączenie środowiska akademickiego i lokalnego „poprzez kulturę bez względu na wiek, niepełnosprawność, pochodzenie czy poglądy”¹², popularyzacja artystycznych, naukowych i naturalnych zasobów Uniwersytetu znajdujących się pod opieką przywołanych jednostek uniwersyteckich i poprzez udostępnianie ich osobom z niepełnosprawnościami.

¹⁰ Zob. Alma Radio 1957–1993 – niezwykła wystawa w Collegium Maius, https://www.uj.edu.pl/mobilna-wiadomosci/-/journal_content/56_INSTANCE_AeEt8NcL36zm/10172/136400916 [odczyt: 19.10.2021].

¹¹ Zob. Nanoświat w Collegium Maius UJ, https://www.uj.edu.pl/wiadomosci/-/journal_content/56_INSTANCE_d82lKZvhit4m/10172/124900259 [odczyt: 19.10.2021].

¹² Dotknij kultury, <https://don.uj.edu.pl/o-don/inicjatywy/dotknij-kultury> [odczyt: 21.11.2021].

Inicjatywy skierowane były do studentów, kadry akademickiej, ale również do wszystkich zainteresowanych spoza Uniwersytetu. W ramach działań projektowych przygotowywana została stała oferta wykładów, wycieczek, wydarzeń artystycznych. Przygotowania do „Dotknij kultury” trwały od 2007 roku, ale pierwsza edycja wydarzenia odbyła się dopiero 26 kwietnia 2012 roku, kiedy to udostępniono pierwszy przewodnik po stałej ekspozycji Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w języku Braille’a oraz w wersji przystosowanej dla osób słabowidzących. Przygotowane materiały wzbogacono adaptacjami graficznymi wybranych obiektów muzealnych autorstwa Lecha Kolasińskiego, które przeniesiono na papierowe arkusze techniką druku wypukłego. Istotnym elementem umożliwiającym prezentację dzieł sztuki i wnętrza najstarszego gmachu uczelni były adaptacje przestrzenne przygotowane przez studentów wzornictwa Uniwersytetu Pedagogicznego pod kierunkiem Malwiny Antoniszczak. Wszystkim obiektom towarzyszyły audiodeskrypcje¹³. Działanie to weszło na stałe do oferty Muzeum i jest rokrocznie rozwijane, co pozwala na udostępnianie coraz większej grupy obiektów muzealnych. Adaptacje graficzne lub przestrzenne obiektów oraz towarzyszące im opisy audiodeskryptywne wykonywane są zawsze we współpracy z kustoszem Muzeum. Podobny w założeniach program „Dotknij natury” realizowany jest w nieco innych formatach. W roku 2020 zainicjowano go poprzez instalację tyflografik prezentujących poszczególne rośliny oraz elementy architektoniczne ogrodu i udostępnienie aplikacji z audiodeskrypcją¹⁴. Dostępne słuchowiska pozwalają zwiedzającym zapoznać się z historią i właściwościami prezentowanych w Ogrodzie Botanicznym okazów. Obydwa formaty, które w czasie ich realizacji były pionierskimi, wpisują się dziś w założenia i powinności płynące z ustawy [Dz.U. 2019 poz. 1696], która nałożyła na instytucje obowiązek wspierania dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami.

Podsumowując, przykład muzeów uczelnianych wskazuje na szeroki wachlarz możliwości realizacji nurtu partycypacyjnego, odwołującego się do budowania więzi i różnego rodzaju powiązań. Przedstawione powyżej przykłady inicjatyw miały za zadanie wskazać, że rola i możliwości muzeów uczelnianych w zakresie budowania kapitału społecznego z racji ich specyfiki i ulokowania w strukturach szkół wyższych są wyjątkowe. Bogate i interdyscyplinarne zaplecze, jakiego dostarcza zespół dydaktyków i badaczy, muzea i kolekcje uczelniane wespół z administracją, a także studenci i absolwenci uniwersytetu, umożliwia kreowanie narzędzi i schematów działania pozwalających na głębszą interpretację przeszłości i budowanie więzi z uczelnią i jej tradycjami, ale także na intensywniejsze i wielowątkowe opracowanie zbiorów. Ponadto wskazane podmioty w szerokiej i powiązanej z miastem i regionem przestrzeni mogą na różne sposoby angażować społeczność pozaakademicką.

¹³ Dotknij kultury, <http://dotknijkultury.pl/pl/poprzednie-edycje/2012/wydarzenia> [odczyt: 21.11.2021]

¹⁴ Dotnij natury, <https://don.uj.edu.pl/o-don/inicjatywy/dotknij-natury> [odczyt: 21.11.2021].

6. Zakończenie

Odpowiedzialność instytucji publicznych za aktywny udział w kształtowaniu zrównoważonego rozwoju, w tym szczególnie placówek dydaktyczno-badawczych, takich jak szkoły wyższe, jest tematem niebudzącym wątpliwości. Kierując się przekonaniem o kulturze jako czwartym filarze zrównoważonego rozwoju, reprezentującym szersze niż dotychczas spojrzenie na jej rolę we współczesnym rozwoju społeczno-gospodarczym, podjęto się w niniejszym artykule poszerzenia rozważań o wątek muzeów i kolekcji uczelnianych. Zwrócono uwagę na powiązania między uniwersytetami i ich dziedzictwem kulturowym oraz potencjał, jaki w związku z tymi zasobami posiadają one w zakresie kształtowania zrównoważonego rozwoju.

Realizacja celów zrównoważonego rozwoju bez zaangażowania społeczeństwa i budowania więzi ze społecznością lokalną wydaje się niemożliwa. Wśród aktywnych uczestników i wykonawców polityki zrównoważonego rozwoju nie może zabraknąć uniwersytetów, nierozzerwalnie i wielowątkowo powiązanych z miastem i społecznym otoczeniem. W debacie na temat realizacji przez szkoły wyższe istotnych społecznie zadań naturalnie pojawiają się muzea jako jednostki odpowiedzialne za ochronę, propagowanie i twórcze wykorzystanie ich dziedzictwa. Nie są to kwestie oczywiste, w środowisku muzealników uczelnianych toczy się bowiem dyskusja dotycząca tożsamości tych muzeów, formuły ich funkcjonowania oraz zadań, które przed nimi stoją. Sposób organizacji muzeów i kolekcji uczelnianych jest tak nieregularny i różnorodny (muzea jako jednostki wydziałowe, pozawydziałowe, kolekcje instytutów, wyspecjalizowane centra itd.), że aktywność osób i zasobów odbywa się nie tylko lub nie zawsze wprost, ale i pośrednio – poprzez zaangażowanie w inicjatywy uczelni. Ponadto, mając na uwadze, iż organizatorem muzeów i właścicielem kolekcji jest zawsze rodzima uczelnia, nie sposób zarysować czasem granic działalności indywidualnej jednostki i centralnej uczelni. Stąd też w artykule pojawiły się również inicjatywy realizowane pod szyldem innych jednostek uczelni niż muzea.

Wyrosła na gruncie kultury akademickiej infrastruktura, obejmująca w aspekcie niematerialnym tradycję, ceremoniał i wspólnotowość, a materialnie kolekcje oraz instytucje powstałe w celu zabezpieczenia historycznego dziedzictwa, stanowi niewątpliwie potencjał do realizacji zadań uznawanych za element odpowiedzialnego planowania przyszłości, określanych jako cele zrównoważonego rozwoju. Debata dotycząca roli kultury dla zrównoważonego rozwoju pozostanie niepełna bez uwzględnienia różnorodności aktorów, którzy tę kulturę tworzą i kształtują. Także znaczenie uniwersytetów w tym zakresie jest wielowątkowe i wymaga właściwego odzwierciedlenia w dyskursie naukowym.

Bibliografia

- Barańska K. (2011), *Muzeum i jego otoczenie a tożsamość lokalna*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, t. 2, s. 11–19.
- Borusiewicz M. (2012), *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków: Universitas.
- Folga-Januszewska D. (2018), *Muzeum: definicja i pojęcie: czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, nr 49, s. 200–203.
- Folga-Januszewska D. (2015), *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków: Universitas.
- Hawkes J. (2001), *The fourth pillar of sustainability. Culture's essential role in public planning*, Melbourne: Cultural Development Network of Victoria.
- Jagodzińska K. (2018), *Muzea poza murami w kontekście koncepcji trzeciego miejsca*, „Muzealnictwo”, nr 59, s. 123–131.
- Jagodzińska K. (2016), *Granice partycypacji w muzeum*, „Muzealnictwo”, nr 57, s. 112–121.
- Kalinowska A., Batorczak A. (2017), *Uczelnie wyższe wobec wyzwań i celów zrównoważonego rozwoju*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie”, z. 104, s. 281–290.
- Kostołowska E. (2006), *Rola muzeum w kształtowaniu tożsamości*, [w:] M. Gołka (red.), *Kłopoty z tożsamością*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 247–265.
- Latawiec M. (2008), *Działania Muzeum Pałac w Wilanowie dla zrównoważonego rozwoju*, „Studia Ecologiae et Bioethicae”, t. 6, s. 421–431.
- McGhie H.A. (2019), *Museums and the sustainable development goals: a how-to guide for museums, galleries, the cultural sector and their partners*, Curating Tomorrow, UK, s. 40–46, www.curatingtomorrow.co.uk.
- Mitura T., Buczek-Kowalik M. (2012), *Ekomuzea w Polsce – przykład nowej muzeologii i promocji dziedzictwa naturalnego*, „Folia Geographica”, nr 20, s. 173–183.
- Mordyński K. (2012), *Muzeum, gość i przestrzeń potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo”, nr 53, s. 102–108.
- Murzyn-Kupisz M. (2013), *Kultura i dziedzictwo kulturowe a rozwój zrównoważony*, [w:] Z. Strzelecki, P. Legutko-Kobus (red.), *Gospodarka regionalna i lokalna a rozwój zrównoważony*, Warszawa: PAN, s. 92–105.
- Murzyn-Kupisz M., Działek J. (2013), *Cultural heritage in building and enhancing social capital*, „Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development”, t. 3, nr 1, s. 35–54.
- Murzyn-Kupisz M., Działek J. (2014), *Muzea a budowanie kapitału społecznego w środowisku lokalnym*, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu”, nr 5, s. 19–40.
- Negacz K., Para A. (2014) *Ekomuzeum jako przedsiębiorstwo społeczne realizujące założenia rozwoju zrównoważonego*, [w:] T. Jemczura, H.A. Kretek (red.), *Zrównoważony rozwój – debiut naukowy 2013*, Racibórz: Wydawnictwo PWSZ, s. 18–27.
- Pollesch J., Zdanek M. (2014), *Piękno darowane. Katalog wystawy*, Kraków: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- de Rosset T.F., Bednarz Doiczmanowa E., Tołysz A. (2018) (red.), *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce*, Warszawa: NIMOZ.
- Simon N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz.
- Szaszkiewicz M., Ślaga J. (2021), *Muzeum uczelniane – muzeum w uczelni. Strażnicy dziedzictwa akademickiego według uregulowań prawnych i praktyki*, „Muzealnictwo”, nr 62, s. 58–67.
- Ślaga J. (2020), *Pytanie 91: Potencjał muzeów uczelnianych w turystyce kulturowej. Jaki potencjał kryje się w muzeach uczelnianych dla turystyki kulturowej?*, „Turystyka Kulturowa”, nr 4, s. 215.
- Tołysz A. (2020), *Museum in the process. Selected tendencies in 20th-century museology*, „Muzealnictwo”, nr 61, s. 96–105.
- Wyka E. (2018), *Muzeum uczelniane w służbie społeczności akademickiej*, „Opuscula Musealia”, nr 25, s. 127–133.

Akty prawne

- Dz.U. 2007 nr 215 poz. 1585 Konwencja UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, sporządzona w Paryżu dnia 20 października 2005 r.
- Dz.U. 2019 poz. 1696 Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami.

Wystąpienia konferencyjne

- Dreyssé H., Lourenço M., Simpson A., Soubiran S. (2021), *University museums without walls. University Museums and Collections*, UMAC-Universeum, <https://www.youtube.com/watch?v=i4daeG77klo> [odczyt: 19.10.2021].
- McGhie H.A. (2021), *University museums like the future matters: the roles of university museums and collections in sustainable development*, UMAC-Universeum, <https://www.youtube.com/watch?v=i4daeG77klo> [odczyt: 19.10.2021].

Inne

- Copernicus Charta (2011), <https://www.copernicus-alliance.org/copernicus-charta> [odczyt: 19.10.2021].
- European University Association (2021), *University without walls. A vision for 2030*, <https://eua.eu/downloads/publications/universities%20without%20walls%20%20a%20vision%20for%202030.pdf> [odczyt: 19.10.2021].

- ICOM (2019), *On sustainability and the implementation of Agenda 2030, Transforming our world*, Resolution No.1, Kyoto, https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/09/Resolutions_2019_EN.pdf [odczyt: 19.10.2021].
- Magna Charta (2020), <http://www.magna-charta.org/magna-charta-universitatum/mcu-2020> [odczyt: 19.10.2021].
- NIMOZ (2012), *Raport. Strategia rozwoju muzealnictwa. Założenia programowe*, Warszawa, https://nimoz.pl/files/articles/133/Raport_Strategia_Rozwoju_Muzealnictwa_-_zalozenia_programowe001.pdf [odczyt: 21.11.2021]. Powszechna Deklaracja Praw Człowieka, https://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Powszechna_Deklaracja_Praw_Czlowieka.pdf [odczyt: 19.20.2021].
- UNESCO (2014), *UNESCO roadmap for implementing the Global Action Programme on Education for Sustainable Development*, <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002305/230514e.pdf> [odczyt: 19.10.2021].
- Strategia Uniwersytetu Gdańskiego 2020–2025, https://bip.ug.edu.pl/sites/default/files/nodes/akty_normatywne/92705/files/zalu155u19_strategia_ug_20-25.pdf [odczyt: 19.10.2021].
- Strategia Uniwersytetu Jagiellońskiego do 2030 roku, https://www.uj.edu.pl/documents/10172/147755975/uchw_nr_71_2021_zal_1.pdf/841519be-0f3d-4890-8cc4-580ddaad814 [odczyt: 19.10.2021].

Strony internetowe

- Alma Radio 1957–1993 – niezwykła wystawa w Collegium Maius, https://www.uj.edu.pl/mobilna-wiadomosci/-/journal_content/56_INSTANCE_AeEt8NcL36zm/10172/136400916 [odczyt: 1.10.2021].
- Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego, <https://cep.uj.edu.pl/wystawy> [odczyt: 21.11.2021].
- Centrum Dokumentacji Zsyłek, Wypędzeń, Przesiedleń Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, <https://zsyłkiwypedzenia.up.krakow.pl/> [odczyt: 21.11.2021].
- Centrum Zrównoważonego Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, <https://ug.edu.pl/news/pl/707/na-uniwersytecie-gdanskim-powstaje-centrum-zrownowazonego-rozwoju> [odczyt: 21.11.2021].
- Dotknij kultury, <http://dotknijkultury.pl/pl/popzednie-edycje/2012/wydarzenia> [odczyt: 21.11.2021].
- Dotknij kultury, <https://don.uj.edu.pl/o-don/inicjatywy/dotknij-kultury> [odczyt: 21.11.2021].
- Dotknij natury, <https://don.uj.edu.pl/o-don/inicjatywy/dotknij-natury> [odczyt: 21.11.2021].
- European University of the Seas – SEA-EU, <https://sea-eu.ug.edu.pl/o-nas/> [odczyt: 19.10.2021].
- Magna Charta Universitatum, <http://www.magna-charta.org/magna-charta-universitatum/mcu-2020> [odczyt: 19.10.2021].
- Nanoświat w Collegium Maius UJ, https://www.uj.edu.pl/wiadomosci/-/journal_content/56_INSTANCE_d82lKZvhit4m/10172/124900259 [odczyt: 1.10.2021].

Porozumienie Uniwersytetu Gdańskiego z Hevelianum, <https://ug.edu.pl/news/pl/1294/edukacja-ekologiczna-i-dzialania-na-rzecz-ochrony-srodowiska-porozumienie-z-hevelianum> [odczyt: 21.11.2021].

Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych, <https://muzeauczelniane.pl/o-smu/> [odczyt: 21.11.2021].

Wystawa czasowa „Droga do Uniwersytetu Gdańskiego. Uniwersytet Gdański i jego poprzedniczki 1945–1970”, <https://ug.edu.pl/news/pl/1093/wystawa-czasowa-droga-do-universytetu-uniwersytet-gdanski-i-jego-poprzedniczki-1945-1970> [odczyt: 11.12.2021].

Związek Uczelni w Gdańsku im. Daniela Fahrenheita, <https://faru.edu.pl/pl/o-zwiazku> [odczyt: 19.10.2021].

Kama Pawlicka  <http://orcid.org/0000-0003-4738-290X>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
e-mail: kamapawlicka@hotmail.com

Otrzymano/Received: 30.02.2021

Zaakceptowano/Accepted: 13.12.2021

Opublikowano/Published: 05.02.2022

Wdrażanie założeń zrównoważonego rozwoju w praktyce działań polskich teatrów

Abstract

Implementation of the Principles of Sustainable Development in the Practice of Polish Theaters

The aim of the paper is to present how Polish theatres implement the principles of sustainable development in practice in their day-to-day operations. The background for the considerations involves the evolution of the approach to sustainable development observed from the perspective of international documents discussing this concept. The author's own empirical research consisted of the preliminary survey of the information available on the websites and social media of selected Polish theatres and the questionnaire sent to the theatres in the first half of 2021. The research has made it possible to distinguish four main types of activities undertaken in this respect by the theatres: 1) the content of performances and other artistic endeavours; 2) the day-to-day functioning of the institution; 3) the theatre building and its surroundings, and 4) co-creation and participation in broader initiatives for sustainable development. The questionnaire results indicate that the dynamics of activities in this domain has nothing to do with the size of the urban area in which a given theatre operates, but it is more associated with the fact that the theatres align themselves with the environmental policy of their local governments, and with the possibility of obtaining funds for such initiatives. Furthermore, and perhaps above all, it depends on the theatre's strategy determining how it operates in the local milieu. Building upgrades involve savings and help theatres build an image of an environmentally-friendly organisation.

Keywords: sustainability, theater, design, ecology, environment

Słowa kluczowe: zrównoważony rozwój, teatr, projektowanie, ekologia, środowisko naturalne

1. Wprowadzenie

Za datę inicjującą debatę o zrównoważonym rozwoju przyjmuje się m.in. rok 1968, kiedy to część obrad Międzynarodowej Konferencji Ekspertów Naukowych UNESCO poświęcono wzajemnym powiązaniom środowiska i rozwoju. W jej trakcie powstał interdyscyplinarny program „Człowiek i biosfera”. Wydany w 1969 roku raport sekretarza generalnego ONZ Sithu U Thanta *Człowiek i jego środowisko* odegrał ważną rolę w międzynarodowym dyskursie, dotyczącym ekologii oraz zagrożeń płynących z nieodpowiedniego gospodarowania zasobami naturalnymi. Do przełomowych wydarzeń w zakresie promowania wrażliwości na kwestie ekologiczne zaliczyć należy również I Konferencję ONZ poświęconą środowisku człowieka, zorganizowaną w Sztokholmie w 1972 roku, w efekcie której wydana została Deklaracja Konferencji Narodów Zjednoczonych w sprawie środowiska naturalnego pt. *Środowisko i człowiek*. Jej twórcy podkreślali potrzebę powszechnego uwzględniania ochrony środowiska w polityce publicznej [Gudowski 2009, s.13 i 14]. W tym samym roku Klub Rzymski, grupujący środowiska naukowe, biznesowe i polityczne, opublikował raport pt. *Granice wzrostu*, pokazujący skalę wykorzystywania surowców naturalnych przez człowieka i kreślący negatywne skutki dalszego wzrostu presji człowieka na środowisko [Zyplikiewicz 2013, s. 467]. Z kolei w 1987 roku ukazał się raport Światowej Komisji ds. Środowiska i Rozwoju (tzw. Komisji Brundtland) pt. *Nasza wspólna przyszłość*, w którym po raz pierwszy wspomniano o kulturze jako czwartym wymiarze zrównoważonego rozwoju. Koncepcja ta zwraca uwagę na powiązania pomiędzy odpowiedzialnością za środowisko, dobrobytem gospodarczym, sprawiedliwością społeczną i vitalnością kulturową [Plebańczyk 2018, s. 169]. W raporcie tym sformułowano najbardziej znaną definicję rozwoju zrównoważonego, rozumianego jako rozwój, który „gwarantuje zaspokojenie potrzeb obecnych pokoleń, nie zagrażając zdolności przyszłych pokoleń do zaspokajania własnych potrzeb” [Pawłowski 2009, s. 987]. Międzynarodowa Unia Ochrony Przyrody i jej Zasobów (Union for the Conservation of Nature and Natural Resources) w 1980 roku zaprezentowała natomiast *Światową strategię ochrony przyrody* (*World Conservation Strategy*). Głównym celem strategii było „stworzenie warunków, które będą przyczyniały się do trwałego rozwoju przez ochronę żywych zasobów przyrody” [Plebańczyk 2017, s. 309]. W 1992 roku w Rio de Janeiro zorganizowano II Konferencję ONZ, na której podpisano dwa ważne dokumenty: *Deklarację z Rio w sprawie środowiska i rozwoju* oraz *Globalny program działań – Agenda 21*. Przedstawiono w nim m.in. sposób opracowania i wdrażania programów zrównoważonego rozwoju w życie lokalne [Plebańczyk 2017, s. 310]. Najważniejszym zapisem w *Agendzie 21* był imperatyw do działania zgodnego z wymogami ochrony środowiska. Podczas szczytu przyjęto definicję zrównoważonego rozwoju, uważaną do dziś za obowiązującą. Czytamy w niej: „Rozwój zrównoważony jest strategią przekształceń ekologicznych, społecznych, techniczno-technologicznych

i organizacyjnych, których celem jest osiągnięcie racjonalnego i trwałego poziomu dobrobytu społecznego, umożliwiającego przekazanie go następnym pokoleniom bez obawy zagrożenia destrukcją zasobów naturalnych” [Gudowski 2009, s. 17 i 18]. Jego polska wersja ukazała się w roku 1993 w opracowaniu *Dokumenty końcowe Konferencji Narodów Zjednoczonych „Środowisko i rozwój”*. Zwrócono w nim uwagę także na ochronę środowiska, wydzielono sfery zasobów naturalnych, położono nacisk na ich racjonalne wykorzystywanie [Burchard-Dziubińska, Rzeńca, Drzazga 2014, s. 17]. Przyjęto także konieczność ograniczenia korzystania z zasobów naturalnych [Mazur-Wierzbicka 2005].

Szczyt w Rio był niewątpliwie istotnym impulsem przyspieszającym kształtowanie i wdrażanie idei zrównoważonego rozwoju na świecie zarówno na poziomie globalnym, jak i w poszczególnych krajach oraz przez jednostki samorządów lokalnych. Jedną z podstawowych idei zrównoważonego rozwoju stało się stwierdzenie: „myśleć globalnie – działać lokalnie”. Opiera się ono na dążeniu do osiągnięcia równowagi w trzech wymiarach rozwoju – ekologicznym, ekonomicznym i społecznym, oraz do zapewnienia poprawy jakości życia współczesnych i przyszłych pokoleń [Katoła 2011, s. 95]. Światowa organizacja United Cities and Local Governments w 2004 roku przygotowała nawiązujący do *Agendy 21* dokument *Agenda 21 dla kultury*. W dokumencie tym położono nacisk m.in. na środowisko, edukację, dziedzictwo kulturowe, prawo obywateli do kultury [Murzyn-Kupisz 2013]. Przyjęło go wiele samorządów lokalnych w różnych krajach, w tym również polskie samorządy. Kolejnym milowym krokiem było ogłoszenie na forum UNESCO deklaracji pt. *Placing culture at the heart of sustainable development policies* [UNESCO 2013], podpisanej w Hangzhou w Chinach, gdzie odbył się w 2013 roku Międzynarodowy Kongres UNESCO [Plebańczyk 2018, s. 169].

2. Wdrażanie zasad zrównoważonego rozwoju w praktyce działań teatrów na świecie

Koncepcja zrównoważonego rozwoju rozpatrywana jest najczęściej w skali makro. Jednak jej realizacja w praktyce wymaga zaangażowania jednostek, przedsiębiorstw i organizacji działających w mikrosystemach, jakimi przykładowo są instytucje kultury [Mazur-Wierzbicka 2005, s. 9]. Jak pisze Ewa Mazur-Wierzbicka:

Wiąże się to zatem z efektywnym wykorzystaniem zasobów naturalnych i ochroną środowiska. (...) Z punktu widzenia zarządzania środowiskowego w przedsiębiorstwie największe znaczenie ma ta zasada zrównoważonego rozwoju, która dotyczy zapobiegania powstawania zanieczyszczeń i innych obciążeń środowiska w czasie każdej działalności i na każdym etapie procesów wytwórczych z uszeregowaniem ważności podejmowanych czynności [Mazur-Wierzbicka 2005, s. 9].

W sektorze teatralnym polityka ekologiczna nie jest już dodatkiem do produkcji teatralnych. Często staje się jednym z ważniejszych elementów składowych ich działań. Szczególnie widoczne jest to na londyńskim West Endzie i nowojorskim Broadwayu, gdzie niemal nie powstają obecnie produkcje, w których przynajmniej kostiumy nie zostałyby uszyte z materiałów z odzysku. Działania takie, wymuszone początkowo przez ograniczone budżety, związane z przymusem ponownego przemyslenia projektów teatralnych, zainspirowały i otworzyły drogę do wypracowania zupełnie nowego podejścia do produkcji spektakli, z wykorzystaniem możliwości recyklingu i upcyklingu. Wzięcie pod uwagę „przepływu” materiałów jako zasady organizującej produkcję w trosce o środowisko przyniosło teatrom nieprzewidziane korzyści [Johnston 2014]. Twórcy spektakli i performansów coraz częściej biorą pod uwagę, skąd czerpana jest energia, jak pozyskiwane jest drewno do budowy dekoracji, tkaniny i inne materiały do kostiumów oraz jak długą drogę pokonują, aby dotrzeć do danego teatru. Przedmiotem większego namysłu jest też, jak pomysłowo i efektywnie można je wykorzystać podczas procesu przygotowań i w trakcie spektaklu; oraz co się z nimi dzieje po zakończeniu wystawiania danego przedstawienia. Przykładowo w Londynie w 2013 roku na deskach Trafalgar Studios wystawiono tragedię Williama Szekspira *Makbet*. W produkcji poddano recyklingowi i ponownie wykorzystano mundury wojskowe zakupione od dostawców nadwyżek z armii oraz ubrania ze sklepów vintage oraz sklepów charytatywnych [Johnston 2014]. W National Theatre próby prowadzone są przy roboczym świetle, wyłączane są światła sceniczne, kiedy ich użycie nie jest konieczne. Po zakończeniu eksploatacji danego tytułu scenicznego całe scenografie, rekwizyty i kostiumy zostają poddane recyklingowi. Londyńskie teatry korzystają również z usług firm zajmujących się odpadami produkcyjnymi, które zajmują się recyklingiem materiałów. Często wypożycza się też lub oddaje te odpady lokalnym organizacjom, szkołom i programom, takim jak Community Repaint [Johnston 2014]. Instytucje teatralne, takie jak National Theatre, Bush Theatre czy Royal Court Theatre w Londynie, wprowadziły ponadto do swych repertuarów sztuki o tematyce związanej ze zmianami klimatycznymi.

Dynamiczne zmiany w sektorze teatralnym w Wielkiej Brytanii zaczęły się w 2008 roku, kiedy to burmistrz Londynu Boris Johnson ogłosił *Green Theatre Plan (Zielony plan dla teatrów)*. Zawarto w nim wskazówki, w jaki sposób teatry w Londynie mogą zredukować emisję dwutlenku węgla o 60% do 2025 roku. Plan jest przeznaczony dla wszystkich jednostek pracujących w branży teatralnej – od małych, niezależnych firm produkcyjnych i obiektów artystycznych po duże grupy teatrów komercyjnych. Ponad sto budynków teatralnych śledzi obecnie i udostępnia online wyniki swoich audytów energetycznych na stronie Instytutu Zmian Środowiskowych Uniwersytetu Oksfordzkiego, co stanowi cichą rewolucję w zarządzaniu energią w teatrach [Hinton, Armesto 2011]. Julie's Bicycle – organizacja działająca na rzecz inspirowania sektora kultury i sztuki do działań związanych z przeciwdziałaniem kryzysowi klimatycznemu i ekologicznemu – uruchomiła ponadto nowy

program, obejmujący całą Wielką Brytanię, mający na celu pomoc branży teatralnej w poprawie równowagi ekologicznej i dostosowaniu się do gospodarki niskoemisyjnej, w zakresie energii odnawialnej. Program *Green Theatre* zmusza dostawców do podpisania umów, które zapewnią minimalizację zużycia energii w londyńskich teatrach [Hinton, Armesto 2011]. Arcola Theatre w Londynie jest pierwszym na świecie teatrem neutralnym pod względem emisji dwutlenku węgla. Modernizacja budynku wykonana w latach 2007–2012 obejmowała m.in. instalacje paneli słonecznych oraz oświetlenia energooszczędnego. Podczas renowacji budynku teatru użyto cegieł pozyskanych z rozbiórki okolicznych budynków [Mansfield 2012]. Lyric Theatre w stolicy Wielkiej Brytanii umieścił na dachu budynku 3 ule, które zamieszkuje około 200 tysięcy pszczół. Administracja teatru od pięciu lat nie używa papieru do drukowania i kopiowania dokumentów. Dach pokryto rozchodnikiem, rośliną, która jest żywicielem dla motyli [lyric.co.uk/our-home/about-us/Green/].

W tym samym roku 2008 zainaugurowano projekt *Broadway Green Alliance*, skierowany do całej branży teatralnej w USA. Jego celem jest edukacja, motywacja i inspiracja społeczności teatralnej i jej mecenasów do wprowadzania praktyk przyjaznych dla środowiska. Ciekawym rozwiązaniem jest wynajmowanie przy produkcji tzw. zielonego kapitana, wolontariusza, a jednocześnie eksperta w dziedzinie proekologicznych rozwiązań, który wspiera, zachęca, tłumaczy i wprowadza w tematykę ekologizacji produkcji całą załogę pracującą przy spektaklu. Rolę taką pełniła m.in. Satomi Hofmann, która była wolontariuszką przy produkcji *Upiora w operze* w Majestic Theatre w Nowym Jorku w 2018 roku. Poszukując zrównoważonego sposobu na pozbycie się zużytych biletów do metra, Hofmann znalazła artystkę z Williamsburga, Ninę Boesch, która używa biletów do tworzenia kolaży. Dzięki temu nie trafiają one na wysypiska śmieci [Stevenson 2019]. W broadwayowskich teatrach wprowadzono także działania mające na celu redukcję wykorzystania baterii do mikrofonów i mikroportów używanych podczas spektakli. W trakcie wystawiania musicalu *Wicked* w Gershwin Theatre zmniejszono ich liczbę z ponad 15 tysięcy do mniej niż 100 w czasie eksploatacji musicali [Stevenson 2019].

Sydney Theatre Company w 2007 roku rozpoczął realizację projektu *Greening The Wharf*, którego celem było przekształcenie pięknego, wpisane na listę dziedzictwa kulturowego budynku teatru w inspirujący przykład przywództwa w zakresie ochrony środowiska. Ukończony w 2011 roku, wielokrotnie nagradzany projekt, jest powszechnie uważany za wzorcowy pod względem skali i kompleksowego podejścia. Działania australijskiej instytucji kultury w zakresie zrównoważonego rozwoju koncentrowały się na takich obszarach, jak energia, woda, odpady, *green design* (łańcuch dostaw i produkcja teatralna) [Aouf 2021].

We Francji budynek teatru Seine Musicale w Paryżu został tak zaprojektowany, by panele słoneczne na ruchomym „żaglu” przetwarzały promieniowanie słoneczne w energię elektryczną [Griffiths 2017].

3. Cel i metodologia opracowania

W kontekście przytoczonych wcześniej przykładów działań podejmowanych przez instytucje kultury w Polsce oraz zagraniczne placówki teatralne zasadne wydaje się postawienie pytania: jak w praktyce instytucje teatralne w Polsce odnoszą się do założeń zrównoważonego rozwoju? Interesujące jest, w jakim stopniu polityka ekologiczna i troska o środowisko wpisują się w strategię funkcjonowania branży teatralnej oraz jakie konkretne działania w tym zakresie podejmują polskie teatry.

Dotychczasowe publikacje dotyczące wykorzystania narzędzi zrównoważonego rozwoju w polskich teatrach są bardzo nieliczne i ograniczają się do kilku artykułów, które można znaleźć w internecie. Czytamy w nich o przykładach projektów związanych ze zrównoważonym rozwojem. Dlatego też na potrzeby artykułu przygotowałam, a następnie rozesłałam krótką sondażową ankietę skierowaną do 45 publicznych teatrów dramatycznych, znajdujących się w bazie adresowej teatrów na stronie e-teatr.pl. Adresatami sondażu byli rzecznicy prasowi lub kierownicy działów promocji i marketingu poszczególnych instytucji. Ankietę, która nie była anonimowa, rozesłałam dwa razy, tj. na początku marca i na początku kwietnia 2021 roku, dając adresatom miesiąc na odpowiedź. Maile z informacjami zwrotnymi uzyskałam od 15 instytucji, a więc od zaledwie jednej trzeciej ankietowanych. W badaniu ankietowym zadałam następujące pytania: 1) Czy Państwa teatr podjął w ostatnim czasie jakieś działania związane z ekologią i ochroną środowiska; jeśli tak, to jakie? 2) Czy były to działania jednorazowe, czy projekty długofalowe? 3) Jakie były skutki podjętych działań? Dodatkowo, poza pozyskanymi z ankiety danymi, przeprowadziłam również kwerendę internetową, identyfikując wybrane przykłady działań teatrów związanych ze zrównoważonym rozwojem. Wykorzystałam do tego wyszukiwarke Google, w którą wpisywałam słowa kluczowe: „projekt ekologiczny w teatrze” oraz „ekologizacja w teatrach”. Pomimo niewielkiego odsetka wypełnionych ankiet obie metody pozyskiwania informacji pozwoliły na wyodrębnienie kilka rodzajów działań, jakie najczęściej podejmują polskie teatry, angażując się w inicjatywy wpisujące się w rozmaite wymiary zrównoważonego rozwoju. Są to zarówno projekty lokalne, jak i działania realizowane z większym rozmachem, o zasięgu ogólnopolskim. Zostaną one omówione w kolejnych częściach tekstu.

4. Działania związane ze zrównoważonym rozwojem podejmowane przez polskie teatry

4.1. Treść spektakli i innych działań artystycznych

Częstym sposobem wpisywania działań proekologicznych w strategię teatrów w Polsce są produkcje teatralne poświęcone temu tematowi. Jedna czwarta teatrów, które odpowiedziały na ankietę, wyprodukowała „ekologiczne” spektakle, którym najczęściej

towarzyszyły warsztaty edukacyjne, poszerzające wiedzę, zwłaszcza dzieci i młodzieży, na temat ekologii i ochrony środowiska. Przykładowo jesienią 2019 roku w ramach Konkursu im. Jana Dormana Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu zrealizował przedstawienie pt. *Greta i ostatni wieloryb* Karola Kalinowskiego, w reżyserii Macieja Podstawnego. To sztuka poświęcona ekologii, adresowana do dzieci i młodzieży, inspirowana postacią słynnej nastoletniej szwedzkiej aktywistki ekologicznej Greta Thunberg. Przedstawienie było grane w ramach gościnnych występów w szkołach. Po każdym z pokazów organizowany był warsztat dotyczący ekologii. Z kolei Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr w Warszawie nagrało w 2019 roku piosenkę *Plastik* Barbary Wrońskiej oraz zrealizowało dwa spektakle: *Morze* Barbary Wrońskiej w reżyserii Pii Partum i *Grupa warszawska* w reżyserii Eglė Švedkauskaitė, bezpośrednio odnoszące się do kryzysu klimatycznego. W lutym 2019 roku w Teatrze Polskim im. H. Konieczki w Bydgoszczy odbyła się też premiera sztuki Artura Pałygi *Trump i pole kukurydzy* w reżyserii Pawła Łysaka, która oscylowała wokół tematu zmian klimatycznych. Spektaklowi towarzyszyły również specjalnie przygotowane warsztaty dla uczniów szkół licealnych dotyczące podejścia *zero waste*. Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu w ostatnich latach wystawił dwie produkcje promujące pozytywne postawy ekologiczne, m.in. *Miejskie ziółka* Joanny Kowalskiej i Nataszy Sołtanowicz w reżyserii Nataszy Sołtanowicz i *Wszystkie stworzenia, czyli jak włochatym bywa źle* w reżyserii Jerzego Połońskiego. Działania w tym zakresie podjął również Teatr Powszechny im. Z. Hübnera w Warszawie, przygotowując przedstawienia takie jak: *Ronja, córka zbójnika* na podstawie powieści Astrid Lindgren w reżyserii Anny Ilczuk, *Martwa natura* Mateusza Atmana i Agnieszki Jakimiak w reżyserii Agnieszki Jakimiak czy *Jak ocalić świat na małej scenie?* Pawła Łysaka i Pawła Sztarbowskiego w reżyserii Pawła Łysaka. Z kolei *Filmy z epoki smogu* wyreżyserowane w tym samym teatrze przez Michała Zadarę to multimedialny spektakl – połączenie działania obywatelskiego, sztuki teatralnej i filmu – zwracający uwagę na problem smogu w dużych aglomeracjach.

4.2. Codzienne funkcjonowanie instytucji: zużycie materiałów biurowych i promocyjnych, woda pitna, recykling i upcykling scenografii oraz plakatów

W wielu polskich teatrach wdrożono w ostatnich latach rozmaite działania i programy na rzecz minimalizacji zużycia produktów jednorazowych, ograniczania zużycia papieru, recyklingu i upcyklingu scenografii i plakatów, segregacji śmieci oraz zamawiania akcentujących potrzebę proekologicznych postaw materiałów promocyjnych.

Dobrym przykładem takich wielokierunkowych inicjatyw jest Mazowiecki Instytut Kultury. Jego dyrektor powołał grupę pod nazwą Zielony Patrol, która wprowadza w instytucji ekologiczne rozwiązania. W pomieszczeniach wspólnych

(dla pracowników i dla odwiedzających) stanęły kosze na cztery rodzaje odpadów. W każdym pomieszczeniu służbowym segreguje się makulaturę. W najbliższych planach jest też zamiana baniaków na wodę na dzbanki filtrujące wodę kranową. Ponadto MIK wraz z Mazowieckim Wojewódzkim Ośrodkiem Medycyny Pracy w Radomiu wziął udział w Budżecie Obywatelskim Mazowsza, zgłaszając projekt ponownego wykorzystania deszczówki i udostępniania jej do podlewania okolicznym mieszkańcom. Dział Marketingu i Promocji MIK wdraża też od dwóch lat projekt ograniczenia druku plakatów i banerów oraz zużycia papieru podczas drukowania. Większość informacji o działalności instytucji umieszczana jest w przestrzeni wirtualnej oraz na nośnikach zasilanych prądem. Zlecono ponadto wyprodukowanie materiałów promocyjnych („gadżetów ekologicznych”), takich jak kalendarze książkowe z szarego papieru (niepowlekane folią), woskowijki (materiałowe chusty przeznaczone do pakowania żywności), wyprodukowane na Mazowszu bawełniane skarpetki bez opakowania foliowego, świece z ekologicznego sojowego wosku, maseczki bawełniane wielokrotnego użytku, torby papierowe niezawierające farb oraz foli, a także „bee bomby”, czyli bomby siewne pełne nasion i biohumusu, które rzucone na miejskie nieużytki zmieniają je w łąkę dla pszczół.

Od początku sezonu 2018/19 Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu oraz Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Płocku przestały drukować programy do spektakli w formie papierowej. Są one teraz dostępne online na stronach internetowych teatrów. To rozwiązanie podyktowane jest wygodą i chęcią unowocześnienia tego sposobu przygotowania do spektaklu, ale także względami ekologicznymi i chęcią ograniczenia marnowania dużych ilości papieru. Okazało się to także szczególnie przydatne w czasie związanych z pandemią lockdownów i uruchomienia streamingów.

Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr w Warszawie od kilku lat podejmuje różnego rodzaju kroki w stronę ekologizacji funkcjonowania instytucji – od takich oczywistych zmian, jak segregacja śmieci, rezygnacja z butli z wodą pitną na rzecz wody z kranu, nieużywanie jednorazowych naczyń czy dwustronne drukowanie, po bardziej zaawansowane zmiany dotyczące funkcjonowania budynku, np. ustawienie jednej, niższej od dotychczasowej, temperatury w pomieszczeniach.

Teatr Polski w Bydgoszczy wprowadził segregację odpadów – na trzy frakcje w częściach biurowych oraz na pięć frakcji na zapleczu technicznym teatru. W 2020 roku wszyscy pracownicy teatru otrzymali butelki z filtrem, aby zmniejszyć zużycie plastiku, zachęca się ich również do picia wody z dystrybutorów, aby nie kupowali wody w butelkach. W Teatrze Polskim w Bydgoszczy stosuje się również upcykling scenografii, a w szczególności rekwizytów, które otrzymują drugie życie w innych produkcjach teatralnych. Plakaty teatralne do sztuk, które zostały zdjęte z afisza, wykorzystywane są ponownie w trakcie warsztatów przeprowadzanych w teatrze.

W związku ze zmianami klimatycznymi Teatr Polski w Bielsku-Białej wprowadził politykę środowiskową, polegającą m.in. na ograniczeniu zużycia papieru, także

na cele promocyjne, zmniejszeniu zużycia energii, zakazie używania plastikowych opakowań oraz nakazie segregacji śmieci. W niektórych z wymienionych wyżej teatrów, np. Międzynarodowym Centrum Kultury Nowy Teatr w Warszawie wprowadzono też zmiany w charakterystykach. Zminimalizowano zużycie produktów jednorazowych, takich jak waciki, ręczniki papierowe etc.

4.3. Budynek teatru oraz jego otoczenie

W ramach wdrażania przez teatry działań związanych ze zrównoważonym rozwojem na dachach teatrów pojawiły się pasieki, wpisujące się w światowy trend ochrony pszczół. Wśród instytucji, które zainicjowały takie projekty, znajdują się: Teatr Wielki Opera Narodowa w Warszawie, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, Teatr Ochoty w Warszawie, Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu czy Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie.

Teatr Wielki Opera Narodowa posiada trzy ule, umieszczone na dachu tarasu wewnętrznego budynku teatralnego, do którego dostęp mają tylko wybrane osoby. Opiekę nad nimi wynajęty przez teatr pszczelarz. Pszczoły zbierają nektar w pobliskim Ogrodzie Saskim. Miód miejski ma szczególne walory, wolny jest od pestycydów i nawozów sztucznych. Miodobranie odbywa się dwa razy do roku. Miody sprzedawane są w teatralnym sklepiku w specjalnie zamawianych słoiczkach. Teatr Ochoty w Warszawie również udostępnił fragment dachu budynku na małą miejską pasiekę. Z kolei Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie wykorzystał możliwość włączenia się w akcję hodowli pszczół zgodnie z uchwałą podjętą przez miejscowych radnych, zezwalającą na hodowlę pszczół w mieście. Teatr sprzedawał „miód teatralny” podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Komedia Talia [Chwał 2019]. W Wałbrzychu w maju 2019 roku, dzięki współpracy z Sudeckim Klubem Pszczelarza Polanka i pasieką Emaus, na dachu budynku Teatru Dramatycznego zostały zainstalowane „ule Szaniawskiego”. Uruchomienie teatralnej pasieki było znakomitą okazją do spotkania z pszczelarzami oraz do rozmów na temat tych wyjątkowo pożytecznych owadów i ich niezwykłej roli w przyrodzie. Dodatkowo wałbrzyski teatr przygotował na tę okazję czytanie performatywne o pszczołach. Pszczoły z teatralnej pasieki są pod stałą opieką pszczelarzy i zapylają okoliczne drzewa owocowe – pozostałość po ogródkach działkowych, które znajdowały się kiedyś blisko teatru.

Podobnym typem działań proekologicznych realizowanych przez teatry jest pozyskiwanie deszczówki oraz – jeśli dana instytucja zarządza jakiegoś typu przestrzenią zieloną (skwer, ogród) – łąki kwietne z hotelami dla owadów. Na przykład Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr w Warszawie zainstalowało specjalne zbiorniki na zewnątrz budynku na wodę przy rynnach – w ten sposób pozyskiwana jest deszczówka do podlewania roślin w teatralnym ogrodzie. W 2020 roku teatr ten

przeprowadził internetową ankietę z pytaniem, jakie funkcje powinien spełniać pas zieleni znajdujący się pod opieką teatru. Mieszkańcy Warszawy i użytkownicy placu zdecydowali, że powstanie tam łąka kwietna z hotelami dla owadów. Po wdrożeniu tego pomysłu znajdująca się w gestii teatru przestrzeń publiczna szybko stała się lubianym miejscem spotkań okolicznych mieszkańców.

Ze względu na fakt, iż budynek Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu usytuowany jest w centrum miasta, w otoczeniu parku, elewacja instytucji bywa miejscem, gdzie mieszkają niektóre gatunki ptaków. Z tej przyczyny zakupiono budki lęgowe dla jerzyków i wróbli. Obecnie instytucja jest w trakcie dużej inwestycji, związanej z zagospodarowaniem terenu przed teatrem. Zadbano o to, by projekt uwzględnił miejsca zielone, różnorodną roślinność oraz ogród wertykalny, składający się z traw i bluszczu, który na pewno będzie miejscem bytowania niektórych gatunków owadów i ptaków.

Kwestie minimalizacji wpływu na środowisku oraz zużycia energii mogą być brane pod uwagę w trakcie remontów i modernizacji budynków teatralnych. Na przykład Teatr Polski we Wrocławiu systematycznie prowadzi modernizacje należących do niego budynków. W latach 2018–2019 był to kompleksowy remont dachu Dużej Sceny im. J. Grzegorzewskiego, związany m.in. z ociepleniem 4 tys. m² powierzchni dachowej, co pozwala na znaczne zredukowanie strat ciepła, a tym samym także wydatków teatru na ogrzewanie budynku. Obecnie prowadzone są wymiany oświetlenia w części biurowej obiektu, z tradycyjnego żarowego na energooszczędne. W innym teatrze – Wrocławskim Teatrze Współczesnym – w 2018 roku zakończyły się remont i przebudowa budynku wraz z termomodernizacją oraz podniesieniem efektywności energetycznej. Na dachu zainstalowano baterie fotowoltaiczne, dzięki czemu efektywność energetyczna wzrosła aż o 66%. Teraz w znacznej części teatr zasilany jest energią słoneczną [*Wrocławski Teatr Współczesny...* 2019].

„Wychodzenie” przez instytucje teatralne poza mury samych teatrów może wiązać się również z dbałością o społeczność lokalną. Na przykład Teatr im. H. Modrzejewskiej w Legnicy znany jest z tego, że od początku dyrekcji Jacka Głomba buduje silne relacje ze społecznością lokalną. Spektakle swe wystawia w miejscach nieoczywistych, takich jak kino w dzielnicy Zakaczawie czy dawny Teatr Varietes. Podejmuje również działania związane z historią Legnicy czy ukierunkowane na współpracę z mieszkańcami. Od września 2020 roku na osiedlu Piekary, legnickim blokowisku, teatr wynajmuje lokal po sklepie z armaturą sanitarną. Urządził w nim Przystanek Piekary, w którym organizuje warsztaty, spotkania, debaty i projekcje filmów dla mieszkańców osiedla oraz wszystkich zainteresowanych. Przed budynkiem zamontowane zostały ławeczki i posadzono kwiatki, co uczyniło z otoczenia dawnego sklepu miejsce przyjazne mieszkańcom tej legnickiej dzielnicy, dotychczas uznawanej za sypialnię miasta, bez ciekawej oferty spędzania czasu wolnego.

4.4. Szersze działania promujące proekologiczne i prospołeczne postawy

Teatry mogą same inicjować działania zachęcające do proekologicznych zachowań i promujące korzystne dla środowiska postawy lub też uczestniczyć w szerszych projektach o takim ukierunkowaniu. Przykładem może być Teatr Dramatyczny, który zaangażował się w 2019 roku w akcję miasta stołecznego Warszawy związaną z promowaniem ekodziałalności. W zamian za wrzucenie do automatu do recyklingu pustych butelek lub puszek widzowie otrzymywali punkty, które mogli wymienić na zniżkowe bilety do Teatru Dramatycznego. Projekt przeprowadzono z myślą o długofalowej współpracy między Teatrem Dramatycznym a warszawskim Ratuszem, niestety ograniczenia związane z pandemią COVID-19 utrudniły funkcjonowanie programu.

Inną stołeczną placówką teatralną, która włącza się w edukację na rzecz zrównoważonego rozwoju, jest Teatr Powszechny im. Z. Hübnera. Choć w ostatnich miesiącach życie społeczne koncentruje się na temacie walki z epidemią, zmiany klimatyczne nadal pozostają największym zagrożeniem dla współczesnego świata. W marcu 2021 roku w Teatrze Powszechnym odbyło się Forum Przyszłości Kultury, którego organizatorem był gospodarz wydarzenia. Podczas Forum dyskutowano m.in. o zmianach klimatycznych i sposobach walki o przyszłość naszej planety. Uczestnicy mieli możliwość wzięcia udziału w praktycznych warsztatach poświęconych ekologii, natomiast aktywiści klimatyczni spotykali się na nieformalnych warsztatach. W ramach Powszechnych Spotkań Klimatycznych zorganizowano cykl miniwykładów, m.in.: „Kreatywny upcykling niepotrzebnych rzeczy”, „Edukacja klimatyczna w szkole”, „Polityka mieszkaniowa a klimat”.

Jeszcze szerszą inicjatywą jest „Kultura dla Klimatu”. To jeden z ciekawszych, nowych projektów proekologicznych, w ramach którego od marca 2021 roku zaczęła funkcjonować strona www.kulturadlaklimatu.pl. Jest to oddolna inicjatywa ekologiczna pracowniczek sektora kultury, na co dzień związanych z takimi instytucjami, jak: Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski czy Centrum Cyfrowe. We wspólnym manifestie czytamy:

Starając się wprowadzać proekologiczne zmiany w swoich projektach oraz miejscach pracy, zauważyliśmy, że wraz z rosnącym zainteresowaniem ekologią i ochroną środowiska nie idą w parze przystępne źródła wiedzy. Tak zrodził się pomysł stworzenia Przewodnika, którego celem jest dostarczenie wiedzy na temat działań przyjaznych środowisku [kulturadlaklimatu.pl, 2021].

Obszary „ekologii kultury” omawiane w Przewodniku dotyczą zarówno technologii (budynek, komunikacja, konserwacja), projektów kulturalnych (produkcja, materiały), odpowiedzialności za ekosystem (dobre sąsiedztwo, lokalna przyroda),

jak i codziennych zachowań czy kształtowania postaw zespołu. „Średniej wielkości instytucja kultury zużywa rocznie 400 ryz papieru, czyli około 30 drzew. Musimy podjąć działania, które pozwolą zmniejszyć tempo zachodzących zmian. Mamy mało czasu” [kulturadlaklimatu.pl, 2021].

5. Zakończenie

Wdrażanie projektów wpisujących się w koncepcję zrównoważonego rozwoju nie jest na razie powszechnym zjawiskiem w sektorze teatralnym w Polsce, choć większość teatrów – zarówno z własnej inicjatywy, jak i pod wpływem zachęt ze strony swych organizatorów – chętnie angażuje się w proekologiczne działania o charakterze ogólnym, typu segregacja śmieci czy ograniczanie zużycia papieru lub korzystania z wody w plastikowych pojemnikach. Najczęstszymi przykładami projektów proekologicznych są produkcje teatralne odwołujące się w swej treści do tematu zmian klimatycznych, segregacji śmieci, ograniczenia zużycia plastiku czy ekologicznych postaw. Z 15 teatrów, które odpowiedziały na moją ankietę, w ofercie pięciu znalazły się tego typu produkcje. Wszystkie są autorstwa polskich dramaturgów, edukatorów lub jest to zbiorowe dzieło osób zaangażowanych w projekt. Lokalna społeczność również bywa włączana w takie projekty kulturalne, najczęściej w mniejszych aglomeracjach miejskich. Jej udział polega na partycypacji w warsztatach czy spotkaniach edukacyjnych towarzyszącym spektaklom. Tak jest w czterech instytucjach, z którymi nawiązałam kontakt. Jak wynika z uzyskanych w ankietach odpowiedzi, wszystkie z przytoczonych wyżej projektów przyczyniły się do wzrostu świadomości ekologicznej, zarówno wśród pracowników instytucji kultury, jak i odbiorców oferty teatralnej.

Działania związane ze zrównoważonym rozwojem są długofalowe, jednak już dziś widoczne są pierwsze ich efekty. U osób, które brały udział w poszczególnych programach, zaobserwowano wzrost zainteresowania zarówno ofertą teatralną, jak i problematyką ekologii. Modernizacja budynków, w których mieszczą się dwa opisane teatry, pozwoliła na znaczne ograniczenie zużycia wykorzystywanej energii. Projekty realizowane przez te instytucje mają pozytywny wpływ na promowanie postaw dotyczących ochrony środowiska. Uczestniczące w warsztatach edukacyjnych dzieci i młodzież pogłębiają wiedzę w zakresie ekologii, rozwijają swą wrażliwość i empatię w stosunku do istot żywych, poszerzają swój światopogląd. Świadczy o tym pozytywny oddźwięk po przeprowadzanych działaniach zarówno ze strony młodych widzów, jak i ich opiekunów, nauczycieli czy rodziców. Wdrażanie tego typu projektów służy rozwijaniu kompetencji proekologicznych wśród młodych ludzi, uświadamia i zwraca uwagę na obowiązek włączenia się w proces świadomego myślenia o przyszłości planety i nas, którzy tę planetę zamieszkujemy. Instalowanie pasiek w obrębie budynków teatralnych wpisuje się z kolei w ogólnopolską kampanię

ochrony pszczół. Dynamika działań w tym zakresie nie jest związana z wielkością aglomeracji, w jakiej dany teatr funkcjonuje. Łączy się z wpisywaniem się teatrów w politykę ekologiczną odpowiednich samorządów oraz wykorzystaniem możliwości pozyskiwania funduszy na takie inicjatywy. Także, a może przede wszystkim, zależna jest od strategii funkcjonowania danej instytucji w środowisku lokalnym. Modernizacja budynków zakłada oszczędności, wpływa także na budowanie wizerunku danej placówki jako dbającej o środowisko naturalne.

Każda organizacja to mikrospołeczność, która funkcjonuje w szerszym otoczeniu. Teatr jako instytucja kultury ma wpływ na kształtowanie się postaw społecznych, w tym wypadku tych związanych ze świadomością odpowiedzialności za naszą planetę. Dlatego tak ważne są działania w tym obszarze. Instytucje teatralne prowadzące własną politykę ekologiczną mogą stać się laboratoriami nowych praktyk społecznych oraz platformami wymiany wiedzy. Mogą odegrać bardzo ważną rolę w przekształcaniu modeli konsumpcji i wykształcaniu postaw większego szacunku dla środowiska wokół nas oraz rozpoznania konieczności jego ochrony. Okres zamknięcia i ponownego otwarcia teatrów po kolejnej fali pandemii COVID-19 jest więc dobrym czasem na podjęcie modernizacji budynków teatralnych w kierunku proekologicznych rozwiązań, ale także dynamizacji proekologicznych działań edukacyjnych oraz „ekologicznej” optymalizacji działań samych teatrów, inspirowanych dobrymi praktykami z kraju i zagranicy.

Bibliografia

- Aouf S. (2021), *Hassell renovates historic Wharf building on Sydney Harbour for the Sydney Theatre Company*, <https://www.dezeen.com/2021/03/10/sydney-theatre-company-wharf-hassell/> [odczyt: 7.11.2021].
- Burchard-Dziubińska M., Rzeńca A., Drzazga D. (2014), *Zrównoważony rozwój – naturalny wybór*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Chwał P. (2019), *Miód z miasta? Tak! Z uli na dachu teatru Solskiego w Tarnowie*, <https://gazetakrakowska.pl/miod-z-miasta-tak-z-uli-na-dachu-teatru-solskiego-w-tarnowie/ar-c1-14348785> [odczyt: 12.03.2012].
- Green triumph for the Lyric Theatre* (2016), <https://www.lbhf.gov.uk/articles/news/2016/01/green-triumph-lyric-theatre> [odczyt: 7.11.2021].
- Griffiths A., *Shigeru Ban's La Seine Musicale incorporates a wall of moving solar panels*, <https://www.dezeen.com/2017/10/04/shigeru-ban-la-seine-musicale-music-complex-moving-solar-panel-wall-paris-france/> [odczyt: 7.11.2021].
- Gudowski J. (2009), *Ignacy Sachs jako prekursor koncepcji zrównoważonego rozwoju*, [w:] *Od koncepcji ekorozwoju do ekonomii zrównoważonego rozwoju*, red. D. Kielczewski, Białystok: WSE, s. 12–19.

- Hinton D., Armesto S. (2011), *Act now: can theatre help with climate change?*, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/19/theatre-green-sustainability> [odczyt: 10.06.2021].
- Johnston S. (2014), *Tips for green, more sustainable show*, <https://www.theguardian.com/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2014/jan/29/tips-green-sustainable-shows-production> [odczyt: 11.06.2021].
- Katoła A. (2011), *Rola samorządu terytorialnego we wdrażaniu zrównoważonego rozwoju*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu”, nr 229, s. 94–101.
- Mansfield I., *The gutted interior of the Arcola Theatre revealed*, <https://www.ianvisits.co.uk/blog/2012/07/30/the-gutted-interior-of-the-arcola-theatre-revealed/> [odczyt: 30.06.2021].
- Mazur-Wierzbička E. (2005), *Koncepcja zrównoważonego rozwoju jako podstawa gospodarowania środowiskiem przyrodniczym*, [w:] D. Kopycińska (red.), *Funkcjonowanie gospodarki polskiej w warunkach integracji i globalizacji*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Katedry Mikroekonomii US, s. 33–43.
- Murzyn-Kupisz M. (2013), *Kultura i dziedzictwo kulturowe a rozwój zrównoważony*, „Studia KZPK PAN”, nr 152, s. 92–193, <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/111906/edition/97173/content> [odczyt: 4.06.2021].
- Pawłowski A. (2009), *Teoretyczne uwarunkowania rozwoju zrównoważonego*, „Rocznik Ochrona Środowiska”, t. 11, s. 985–994, http://ros.edu.pl/images/roczniki/archive/pp_2009_071.pdf [odczyt: 11.06.2021].
- Plebańczyk K. (2017), *Kultura i zrównoważony rozwój – wykorzystanie narzędzi partycypacji zaangażowanej*, „Zarządzanie w Kulturze”, 18(3), s. 307–325, [file:///C:/Users/DELL/Downloads/zarz%20w%20kult_3_2017_307-325%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/zarz%20w%20kult_3_2017_307-325%20(5).pdf) [odczyt: 11.06.2021].
- Plebańczyk K. (2018), *Rola kultury we współczesnych strategiach rozwoju zrównoważonego*, „Studia Ekonomiczne”, nr 376, s. 163–181, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/149350/plebanczyk_role_kultury_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y [odczyt: 15.03.2021].
- Stevenson A. (2019), *Environmentalism behind the scenes on Broadway and beyond*, <https://howl-round.com/environmentalism-behind-scenes-broadway-and-beyond> [odczyt: 12.06.2021].
- UNESCO, 2013, *Placing culture at the heart of sustainable development policies*, Hangzhou, <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/FinalHangzhouDeclaration20130517.pdf> [odczyt: 11.06.2021].
- www.teatr.walbrzych.pl/programy-teatralne/ [odczyt: 15.03.2021].
- www.teatr.bielsko.pl/ps [odczyt: 9.03.2021].
- www.kulturadlaklimatu.pl/
- Wrocławski Teatr Współczesny rusza po remoncie z repertuarem*, <https://www.wroclaw.pl/wroclawski-teatr-wspolczesny-otwarty-po-remoncie> [odczyt: 2.04.2019].
- Zybliekiewicz L. (2013), *Klub rzymski po 45 latach*, Kraków: Księgarnia Akademicka.

Małgorzata Gałęziowska  <http://orcid.org/0000-0002-4255-260X>

Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie
e-mail: gosia.galeziowska@wp.pl

Otrzymano/Received: 30.02.2021

Zaakceptowano/Accepted: 13.12.2021

Opublikowano/Published: 05.02.2022

Prestiż. Kulturowy wymiar pracy w teatrze w aspekcie zrównoważonego rozwoju na Warmii i Mazurach

Abstract

Prestige. Cultural Dimension of Work in the Theater in Terms of Sustainable Development in Varmia and Masuria

The aim of the text is to show the role of culture in sustainable development as a process in which the values, that define work, are transferred and consolidated. The example is the prestige of artistic work in the theatre in Varmia and Masuria region. The cultural function of work is expressed here in the values that determine the prestige of workplaces and professions. Prestige is a concept that specializes and prioritizes the perception of work. It means public respect which is expressed by at least two participants of communication. The theatre is the object of expressing prestige in the performance of work. The subject of the analysis are congratulatory diplomas given to a well known actress of the Olsztyn theatre from the 1940s to 1980. The topics analysed include the reasons for expressing prestige, ways of determining merit, phrases emphasizing prestige and its non-verbal forms. The prestige of the theatre institution and prestige of persons who work there is not directly a result of their professional activities but is determined by other, external factors. The 'subordinate', service and non-profit character of cultural institutions and their workers is emphasized. Moreover, the prestige is expressed in a specific cultural context of a region which suffered from significant population changes resulting from the change of Polish borders after 1945..

Keywords: prestige, work, theatre, congratulatory diploma, Varmia and Masuria

Słowa kluczowe: prestiż, praca, teatr, dyplom gratulacyjny, Warmia i Mazury

„Kultura wykonuje brudną robotę władzy, będąc błyskotliwą zmien-
ną zależną, którą do woli manipuluje przyziemna struktura spo-
łeczna” [Alexander 2010, s. 133].

1. Wprowadzenie

Zgłębianie znaczenia kultury prowadzi do opisu wartości, stanów psychospołecznych dotyczących dobra, piękna, do charakterystyki zwyczajów, materialnych wytworów kultury [Kłoskowska 1981; Dyczewski 1995; Sztompka 2019]. Uznanie roli kultury w zrównoważonym rozwoju każe przyjąć, że w konkretnych, na przykład lokalnych czy regionalnych, warunkach „zastana dana kultura decyduje o kształcie przyszłości, który w kontekście innych perspektyw oglądu może być odbierany albo pozytywnie, albo negatywnie” [Janikowski 2009, s. 36].

Wrażliwym odzwierciedleniem kultury w zrównoważonym rozwoju jest prestiż, którym otaczany jest artysta i działania kulturalne. Prestiż definiuje się w odniesieniu do wartości kulturowych, do cech pracy i statusu społecznego. Jest on formą szacunku, zaliczanego do wartości kulturowych [Sztompka 2019]. Należy do kulturowych wytworów, praktyk i stylów życia, które stały się częścią zrównoważonego rozwoju, na równi z wymiarem ekonomicznym i społecznym [Murzyn-Kupisz 2013]. Jako przykład posłuży Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie – spektakle, gra aktorska i inne aktywności podejmowane przez ludzi tego teatru. Zakłada się, że cechy i znaczenie prestiżu pracy artystycznej w teatrze są składową kultury, długofalowo określającą jej oddziaływanie w zrównoważonym rozwoju regionu. W tym przypadku istotna jest najnowsza, powojenna historia Warmii i Mazur. Zjawiska społeczno-ekonomiczno-kulturowe zachodzące na Warmii i Mazurach po zakończeniu II wojny światowej ukształtowały specyficzne zależności między tworzoną od nowa strukturą organizacyjną a działalnością kulturalną. Intrygujące jest, jak lokalne władze administracyjne postrzegały pracę w teatrze, jak wyrażały uznanie wobec niej i ludzi, którzy ją wykonywali. Z zależności finansowych i merytorycznych między instytucją kultury a jej instytucjonalnym organizatorem wynikają długofalowe konsekwencje dla kultury w sensie organizacyjnym – procesualnym i symbolicznym. Są one zauważalne w rozmaitych formach prestiżu, którym obdarzano pracę artystyczną, i z dużym prawdopodobieństwem rzutują one na postrzeganie kultury w zrównoważonym rozwoju.

Przywołane na początku zdanie Jeffreya C. Alexandra wskazuje na – jedną z wielu – instrumentalną rolę kultury w zrównoważonym rozwoju. Kultura jako równowartościowy wymiar tego rozwoju nie może funkcjonować wyłącznie jako narzędzie konsumpcji, doraźna rozrywka, źródło dochodu. Byłaby wówczas podobnie eksploatowana jak zasoby naturalne, których dewastacja przyczyniła się

do powstania teorii zrównoważonego rozwoju [Rokicka, Woźniak 2016]. Kulturę oddają znaczenia i wartości zawarte w powiązanych ze sobą znakach, symbolach, obecne w działaniach społecznych [Alexander 2010]. Według Antoniny Kłoskowskiej charakterystyczną cechą kultury jest to, że „(...) podmiotem i przedmiotem kulturalnie określonych działań są tutaj sami ludzie, że regulujący wpływ kultury odnosi się w tym wypadku nie do żadnych innych substancji lub wartości, lecz do stosunków, ról i układów ludzi w ich wzajemnych powiązaniach” [Kłoskowska 1981, s. 111]. Kultura jest procesem przebiegającym w czasie i przestrzeni, a jego elementy – ważne artefakty, stany psychospołeczne i zachowania – są utrwalane i przekazywane przez ludzi [Dyczewski 1995]. W zrównoważonym rozwoju kultura jest najczęściej zawężona do użyteczności rozmaitych wymiarów kultury i jest mierzona dostępem do wydarzeń kulturalnych czy zwiększaniem atrakcyjności regionu [Plebańczyk 2018]. Jednak użyteczność może być rozumiana przynajmniej dwojako – jako instrumentalna, doraźna przydatność lub jako funkcjonalna dobroczynność.

Pomniejszanie wartości pracy kulturalnej i wykonujących ją ludzi, widoczne na przykładzie pracy artystycznej w olsztyńskim teatrze, wskazuje, że instrumentalna rola kultury jest silnie zaznaczona w zrównoważonym rozwoju. Cechy prestiżu tej pracy są wskaźnikiem roli kultury w zrównoważonym rozwoju.

2. Prestiż pracy w zawodzie artystycznym a rozwój regionu w aspekcie działalności kulturalnej

Prestiż przypisywany pracy artystycznej, jako jeden ze wskaźników symbolicznego wymiaru kultury, jest zawarty w znaczeniach – określeniach czynności zawodowych, przyjętych nazwach formalnych, przymiotach osób. Znaczenia współkształtują wartości dotyczące społecznej użyteczności działań kulturalnych. Konkretyzują to, co ważne i cenione w lokalnej rzeczywistości. Prestiż oddany w znaczeniach przedstawia wartości, które następnie, w zrównoważonym rozwoju, mówią o motywacjach i celach działalności człowieka, kotwiczą go w określony sposób w ekonomii, przyrodzie i społeczeństwie.

Teatr funkcjonujący w Olsztynie po 1945 roku jest przykładem ważnej lokalnie działalności kulturalnej. Teatr ten jest dziś częścią powojennego dziedzictwa kulturowego, które zostało w dużej mierze skonstruowane przez administrację państwową i lokalną oraz wymienioną po wojnie społeczność regionu. W szerokim ujęciu jest to instytucja na pograniczu kultury masowej i elitarnej, jest tak zwaną organizacją kultury, która przez retransmisję sztuki oddziałuje na środowisko lokalne i wytwarza kompetencje konieczne do odbioru wytworów artystycznych. Należy, według podziału zaproponowanego przez Kłoskowską, do drugiego układu czynności kulturalnych, czyli do „lokalnej sieci ponadlokalnej organizacji życia kulturalnego” [Kłoskowska 1972, s. 61]. Pozostałe układy kultury to te, które wynikają z masowego przekazu

oraz centralnej organizacji życia społeczno-politycznego. Przy tym teatr pełni funkcje usługowe i kulturotwórcze wobec lokalnej władzy i środowiska lokalnego poprzez pośredniczenie w obcowaniu z dziełami artystycznymi, a także poprzez udostępnienie infrastruktury i zasobów ludzkich. Twórczość teatralna sprzyja kształtowaniu bliskich relacji, kształtuje wrażliwość społeczną, budzi refleksję nad motywacjami i celami życiowymi. Przenosi wartości związane z pracą, estetyką, dążeniami społecznymi, będące siłą napędową w zrównoważonym rozwoju regionu.

Prestiż jest wyróżnikiem wszystkiego, co postrzegane jest jako cenne. Jest silnym katalizatorem partycypacji społecznej, integracji, wyznacznikiem celów działalności człowieka [Plebańczyk 2017]. Prestiż ma także funkcje hierarchizujące i oceniające rozmaite zachowania społeczne [Domański 2019]. Każdy prestiż powstaje w procesie interakcji i komunikacji, w którym pojawia się obopólna zgoda na statusowe umiejscowienie tego, kto prestiż wyraża, i tego, wobec którego jest on formułowany. Uczestnicy tej komunikacji mają kontrolę nad interakcją, więc należy się liczyć z odrzuceniem już wyrażonego prestiżu względnie oporem przed wymuszaniem statusu związanego z konkretnym prestiżem [Strauss 2013, s. 77–81].

Prestiż jest najczęściej kojarzony z zawodem i miejscem pracy, czyli z formalną rolą człowieka w środowisku społecznym – tak też jest często badany [Domański, Sawiński 1991]. Wydaje się, że sposób wyrażania prestiżu wobec zawodu jest silnie warunkowany przeświadczeniami o tym, jakie czynności i funkcje są ważne społecznie. Wyrażanie prestiżu jest częścią procesu kulturowego, w którym hierarchizują się wartości oraz cele pracy, więzi społeczne oraz poważanie uczestników tych relacji.

Prestiż zawodu aktora w PRL-u, charakteryzowany odpowiednio do wykorzystanych danych empirycznych, czyli według badań z końca lat 80. XX wieku, był dość wysoki [Słomczyński, Kacprowicz 1979]. Znaczącym prestiżem cieszyły się wówczas zawody, „które odznaczały się najwyższym poziomem złożoności pracy z ludźmi, najwyższym poziomem złożoności pracy z symbolami i brakiem kontaktów z przedmiotami” [Słomczyński, Kacprowicz 1979, s. 15]. Ponadto jest to ten rodzaj aktywności zawodowej, której kapitał instytucjonalny nie zdezwuował się znacznie w procesie transformacji ustrojowej [Ziółkowski 2012].

Praca, jako aktywność ludzka, jest ściśle związana ze wszystkimi wymiarami zrównoważonego rozwoju, jest także kulturotwórcza. Określa czynności, aktywności, działania, które przekształcają wszystkie sfery rzeczywistości i osobę działającą [Dyczewski 1995]. Zmiany, które są rezultatem pracy, są policzalne, gdy dotyczą wydajności. Są też symboliczne w sferze wzrostu umiejętności, a także podtrzymywania i przekazywania wartości [Gałęziowska 2012]. Kulturotwórczość pracy wprawdzie znacznie różnicuje się w konkretnych miejscach zatrudnienia, środowiskach lokalnych, ale w sumie tworzy oparty na podzielanych ideach system społeczno-kulturowy [Archer 2019, s. 84–89]. Według Margareth Archer praca może być sprawcza, gdyż jest realizowana w rzeczywistości społecznej jako efekt autonomicznych refleksji człowieka, które przyjmują realny kształt. Kultura nie jest dla ludzkiej pracy wyłącznie

skrzynką z narzędziami, zasobem, kapitałem traktowanym instrumentalnie, gdyż przede wszystkim zanurza pracującego w procesach interakcyjnych, relacyjnych, tożsamościowotwórczych [Archer 2013, s. 173–177, 255–259].

Czy gra na scenie, w teatrze, kreacje postaci scenicznych – to praca? W odniesieniu do dość trwałego podziału na pracę fizyczną i pracę umysłową uznanie gry scenicznej za pracę może być trudne, jakkolwiek ma ona kulturowe cechy wynikające z nadawania sensu, włączania do wspólnoty, wyznaczania kierunku samorozwoju [Dyczewski 1995]. Praca w teatrze jest twórczością, polega na intencjonalnym wytwarzaniu i przekształcaniu znaczeń i więzi w procesie interpretacji [Jezior 2005]. Jest wysoce więziotwórcza, jeśli chodzi o relacje między aktorem kreującym rolę, ekipą współtworzącą spektakl i widzom – uczestnikiem tej symbolicznej komunikacji.

Praca w teatrze wiąże się z systemem ekonomicznym, chociaż jej rezultatem jest wytwarzanie i dystrybucja dóbr kultury oraz wartości kulturowych. W powojennym Olsztynie aktor grał na scenie, przygotowywał recytacje wygłaszane podczas uroczystości, akademii, spotkań rocznicowych, brał udział w kampaniach wyborczych, wspomagał amatorskie kółka teatralne swoim zawodowym doświadczeniem, a także uświetniał swoją obecnością rozmaite wydarzenia. Współcześnie aktor pracuje podobnie, co jest rezultatem potrzeb konsumpcyjnych i ekonomicznych [Portet 2007]. Praca w teatrze jest szczególna, wymaga specyficznego zaangażowania własnej tożsamości, oddania emocjonalnego i nieustannej konfrontacji twórczości z potrzebami, oczekiwaniami i wyobrażeniami. Tadeusz Prusiński przytoczył opinię wieloletniej aktorki olsztyńskiego teatru, Ireny Telesz-Burczyk:

Ten zawód może być uprawiany tylko przez ludzi o wyjątkowych cechach, uważa Irena. Miłość do ludzi musi ich charakteryzować. Wrażliwość, otwartość. Zachłanność na świat, na życie. Rozedrganie duszy musi ich charakteryzować. Gotowość do ciągłego uczenia się, poznawania nowego... Ale przede wszystkim – przez ludzi potrafiących zachować w sobie dziecko. Do końca życia. „I coś jeszcze nieokreślonego w aktorach musi być...” – myśli sobie Irena [Prusiński 2005, s. 200].

3. Specyfika prowadzenia działalności kulturalnej na Warmii i Mazurach

Kulturę na Warmii i Mazurach nazaczył szok społeczno-kulturowy, spowodowany zmianą przynależności państwowej regionu, dokonaną w 1945 roku. Dotyczył on zarówno kultury w sensie symbolicznym i materialnym, jak i działalności kulturalnej, czyli kultury w sensie instytucjonalnym. Można przypuszczać, że taka negacja przedwojennej przeszłości dotykała także indywidualnych twórców i artystów, którzy osiedlili się tu po 1945 roku. Ich jubileusze pracy liczono najczęściej od chwili

zatrudnienia w instytucji na Warmii i Mazurach, zaznaczając tylko, że to „jubileusz pracy na olsztyńskiej scenie” [zob. np. DH 3230 OMO, DH 3259 OMO]. Oczywiście było, że „olsztyńska scena” oznaczała powojenną działalność teatru w Olsztynie. Instytucja ta funkcjonowała od 1925 roku, chociaż w zupełnie innym środowisku społecznym i w innym państwie [Prusiński 2005, s. 23–24].

Taka sztuczna – narzucona – granica w procesie kulturowym powodowała wiele negatywnych konsekwencji. Dla działań twórczych najważniejsze wydają się te, które dotyczą braku, nieciągłości czy przerwania relacji mistrz-uczeń w procesie tworzenia. Bardzo skomplikowane stało się sięganie do zasobów przeszłości. Niełatwy był kontekst pracy artystycznej, wobec nieugruntowanych kulturowo oczekiwań i kompetencji odbiorcy, publiczności, krytyki, mecenasów. Wynikało to choćby z niemal całkowitej wymiany ludności na Warmii i Mazurach. Osadnicy z rozmaitych stron przywieźli ze sobą różnorodne, ale podobnie porwane wątki kulturowe. W miejscach osiedlenia nastąpiło „zderzenie kultur”, obecne właściwie w każdej sferze procesu kulturowego [Sakson 1990]. Nie bez znaczenia były centralizacyjne zasady ustrojowe państwa, a także silne zinstytucjonalizowanie hierarchii wartości, podyktowane socjalistycznymi ideami oczekiwania co do stylu kreacji i celów artystycznych. Kultura i twórcy kultury zostali podporządkowani władzy administracyjnej. Twórcy, ich miejsca pracy i dzieła często były finansowane przez urzędy, powstawały w organizacjach, pod ich nadzorem, w ramach administracyjnych planów pracy, a w pewnym okresie także w odniesieniu do współzawodnictwa pracy.

Za wydarzenia kulturalne były odpowiedzialne wydziały kultury w strukturach władz wojewódzkich i miejskich – przy Miejskiej Radzie Narodowej i przy Wojewódzkiej Radzie Narodowej. W latach 1945–1980 olsztyński teatr utrzymywały kolejno władze miejskie, centralne, wojewódzkie [Prusiński 2005]. Przed 1989 rokiem każda instytucja kultury w Polsce, która istniała w sferze publicznej, była objęta opieką władzy publicznej i wydawała publiczne pieniądze. Obecnie jest to zróżnicowane, jednak nie ma większych wątpliwości, że kultura, operując finansami z tychże publicznych źródeł, przybiera kształt instytucjonalny [Potocki 2018; Plebańczyk 2017]. Często jest to odzwierciedlone w nazewnictwie: w czasie finansowania przez Miejską Radę Narodową teatr w Olsztynie był określany wdzięcznym mianem: „oświatowa placówka gminy Olsztyn” [Prusiński 2006, s. 378]. Wydarzenia kulturalne były animowane przez odpowiednie komórki oraz instruktorów kulturalno-oświatowych w partiach, stowarzyszeniach oraz organizacjach. Instytucje te w dużym stopniu zawłaszczały rozmaite wydarzenia kulturalne, podporządkowując je okresowym planom pracy, uwzględniającym święta państwowe, wybrane rocznice historyczne, lokalne – ale powojenne – jubileusze. W ujęciu administracyjnym kultura była zawężana do tych wydarzeń i traktowana jak ich jedyny wymiar [Plebańczyk 2018]. Po części wynikało to z instrumentalnego nastawienia do spektakli, wystaw muzealnych, twórczości plastycznej, a po części z tego, że abstrakcyjne rozumienie

kultury, jej wymiar autoteliczny, wymiar wartości prawdopodobnie nie musiały być zasadniczym przedmiotem rozważań większości pracowników urzędów planujących te wydarzenia. Kulturalne spotkanie w teatrze oznaczało poważną – paradoksalnie – rozrywkę, spędzenie wolnego czasu w sposób niecodzienny, być może nobilitujący [Kłoskowska 1972], którego znaczącym wymiarem było zaistnienie w biurokratycznym wymiarze sfery publicznej.

4. Dyplomy uznania jako źródło wiedzy o zmieniającym się prestiżu kultury i rozumieniu jej roli w rozwoju regionu

Podkreślanie statusu i roli osób oraz ważności wydarzeń poprzez trwałe materialny znak, w postaci odznaczeń, pucharów, statuetek i dyplomów, jest silnie zakorzenionym zwyczajem kulturowym. Jest też regulowane w Kodeksie pracy, zgodnie z którym pracownik może być nagradzany za pracę [Art. 105 KP].

Dyplomy, które są przedmiotem analizy ze względu na cechy prestiżu, zostały wręczone Eugenii Śnieżko-Szafnaglowej (1898–1981), aktorce, czy też artystce dramatycznej, w czasie jej pracy w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie. Była ona związana z tą instytucją od momentu jej założenia w 1945 roku do końca lat siedemdziesiątych, czyli do przejścia na emeryturę. Doświadczyła zmian dyrektorów, reorientacji artystycznych wizji oraz przekształceń celów polityki kulturalnej. Ilustrują to jej dyplomy. Są one częścią kolekcji dotyczącej historii teatru, która od 1982 roku znajduje się w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie. Kolekcja była wielokrotnie wykorzystywana przez badaczy zajmujących się dziejami tej instytucji. W 2020 roku dyplomy zostały włączone do projektu badawczego dotyczącego prestiżu pracy w teatrze. Tutaj wykorzystano 38 dyplomów z tego zbioru, co wydaje się reprezentatywne dla zmian prestiżu pracy artystycznej po 1945 roku na Warmii i Mazurach, w czasie gdy w tym regionie tworzył się zupełnie nowy system społeczno-kulturowy. Dyplomy powstały w organizacjach, urzędach administracji i zostały podpisane przez osoby pełniące funkcje publiczne. Nie obejmują one lat 80. XX wieku, kiedy rozpoczęły się znaczne przekształcenia podmiotowości społecznej i hierarchii wartości obywatelskich [Ziółkowski 2012; Kolasa-Nowak 2020].

Dyplomy są traktowane jako obraz dyskursu o prestiżu, gdzie dyskurs jest rozumiany jako „pewna grupa stwierdzeń, które nadają strukturę sposobowi myślenia o danej rzeczy oraz temu, jak działamy, opierając się na tym myśleniu” [Rose 2010, s. 174]. Wydaje się to odpowiednie dla szukania kulturowych fundamentów zrównoważonego rozwoju. Analizie poddano treść dyplomów: wyrażanie prestiżu, okazję/powód oraz osobę/organizację wyrażającą [Peräkylä 2005]. Polegała ona na wyszukaniu prawidłowości werbalnych i ikonograficznych, wskazujących na trwałe cechy prestiżu towarzyszącego osobie znanej i cenionej, wykonującej zawód aktorki w instytucji zaliczanej do kulturalnych.

W analizie uwzględniono czasowy i społeczny kontekst konstruowania dyplomów, gdyż silnie zależał on od aktualnych trendów w polityce kulturalnej państwa i wyrażał się w ich formie i treści. Podczas analizy ważne były następujące pytania:

1. Jakie były sposoby wyrażania/zaznaczania prestiżu?
2. Jakie wartości leżały u podstaw wyrażania prestiżu?
3. Jakie były powody/okazje do zaznaczania prestiżu?
4. Jakie znaczenie dla prestiżu miała estetyka dyplomu?

Dyplomy w zbiorach Muzeum są wyrwane z kontekstu wręczenia – jeśli takowe miało miejsce, czyli z atmosfery uroczystości, składania życzeń, obdarowywania kwiatami, drobnymi prezentami czy nagrodami, które czasem są wspomniane w treści dyplomu. Nie wiemy, jakie dodatkowe okoliczności towarzyszyły wręczeniu dyplomu – świąteczne spotkanie, poczęstunek, alkohol czy też prozaiczne poświadczenie odbioru. Są to zazwyczaj masowo drukowane formularze, wypełniane odręcznie lub na maszynie, zaopatrzone w pieczętki imienne i pieczętki instytucji. Formularze mają neutralne dekoracje, w najlepszym przypadku są to graficzne przedstawienia masek weneckich, ale aktorze wręczono też dyplom ozdobiony scenami charakterystycznymi dla przemysłu ciężkiego [DH 3163 OMO] lub wizerunkami naukowców – z okazji „Dnia Działacza Kultury” [DH 3253 OMO]. Wśród formularzy częste są firmowe papeterie partii, urzędów i stowarzyszeń, na których są symbole i nazwy tych organizacji. Są to także wyrazy uznania zapisane na zwykłych kartkach papieru podaniowego, lepszej i gorszej jakości. Do wyrażania prestiżu wykorzystywano gotowe, szablonowe teksty i grafiki z jednakowymi wyrażeniami, życzeniami, gratulacjami, z nieodmienionymi końcówkami żeńskimi, w które wpisywano na maszynie lub odręcznie nazwisko nagradzanego/honorowanego. W tekstach zdarzają się błędy literowe, dotyczyło to również nazwiska adresatki [DH 3215 OMO, DH 3229 OMO, DH 3269 OMO]. Zamiast podpisów wyrazilieli prestiżu są nieczytelne zygzaki, niekiedy podparte imienną pieczętką lub nazwiskiem w maszynopisie, używano także faksymile.

W rezultacie analizy dyplomów zostały wyodrębnione następujące składowe prestiżu, jakim obdarzano aktorkę z olsztyńskiego teatru:

- okoliczności wyrażania prestiżu, autorzy i adresatka,
- określenia pracy, jako głównego powodu wyrażania prestiżu,
- style podziękowań i gratulacji, które wzmacniają prestiż wyrażany oraz prestiż osób i instytucji wyrażających,
- rodzaje życzeń dotyczące przyszłości adresata prestiżu, korespondujące z wartościami kultury.

Wymienione składowe prestiżu charakteryzują wartości procesu kulturowego w regionie oddane przez instytucje nadzorujące, regulujące znaczną część działań kulturalnych.

5. Prestiż zawodu aktorskiego w kontekście uwarunkowań instytucjonalnego rozwoju kultury na Warmii i Mazurach

5.1. Okoliczności wyrażania prestiżu, autorzy i adresatka

O prestiżu wydarzenia kulturalnego decydowała ranga święta i jubileuszu, obecność i opinia przedstawicieli lokalnych władz: „przekazują wyrazy uznania za wielki dorobek, który zdobył szacunek widzów w naszym województwie i wysoką ocenę władz oraz stał się trwałą częścią kultury Elbląga” [DH 3263 OMO]. Okazją do wyrażenia prestiżu były przede wszystkim cykliczne święta państwowe, jak np. Narodowe Święto Odrodzenia Polski 22 lipca, okazjonalne uroczystości stowarzyszeń, partii i organizacji, jak też dni szczególne – Dzień Działacza Kultury, Dzień Kobiet, kolejne rocznice powstania teatru i wreszcie indywidualne jubileusze artystki, wynikające z urodzin i lat pracy na scenie. W latach 50. i 60. XX wieku wyrażano prestiż z powodu „udziału w współzawodnictwie pracy przy wykonywaniu prac związanych z wystawianiem sztuki «Grube Ryby» Bałuckiego” [DH 3220 OMO] czy też podkreślano „czynny udział w socjalistycznym współzawodnictwie pracy” [DH 3159 OMO, DH 3169 OMO]. Pojedyncze są okazje, które nie do końca wiążą się z twórczością teatralną, a raczej dotyczą uprzejmości aktorki, jak wdzięczność za „wypożyczenie materiałów na wystawę «Olsztyn w 25-leciu PRL»” [DH 3227 OMO].

Wobec kreacji aktorskich i pozateatralnej aktywności E. Śnieżko-Szafnagłowej prestiż wyrażały całe instytucje oraz – indywidualnie – przedstawiciele ich najwyższych władz. Są wśród nich przede wszystkim wojewódzkie i miejskie władze Olsztyna i Elbląga, jako że przez wiele lat teatr funkcjonował na tych dwóch scenach. Wyróżniają się prezydenci i wojewodowie, ale są też kierownicy wydziałów kultury, przewodniczący prezydiów rad narodowych. Zdarzyły się również dyplomy od władz państwowych i ogólnopolskich branżowych organizacji związkowych.

Wyraziciele organizacyjni to wojewódzkie komitety działających wówczas partii, spółdzielnie pracy, Zarząd Wojewódzki Ligi Kobiet, redakcja „Dziennika Bałtyckiego”, dyrektorzy Okręgu Poczty i Komunikacji, Towarzystwo Miłośników Olsztyna, wojewódzkie oddziały Polskiego Związku Zachodniego, Towarzystwa Przyjaciół Żołnierza czy Komisji Specjalnej do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym. Były to również szkoły średnie czy instytucje, takie jak komitet pomocy powodziarom z 1958 roku. Pojedyncze są podziękowania przygotowane przez lokalne, amatorskie trupy teatralne. Nieoczywistym wyrazicielem prestiżu wobec członka własnego zespołu był sam teatr. Reprezentowali go dyrektor, pracownicy, ale też członkowie rady zakładowej i podstawowej organizacji partyjnej.

Artysta, twórca, człowiek wykonujący pracę zaliczaną do sfery działań kulturalnych występuje w podwójnej roli – jest obdarzany prestiżem, a jednocześnie jego praca i sama obecność podnosi prestiż wydarzeń, w których uczestniczy. Aktor jest ozdobą wydarzeń, świąt i imprez, wzmacnia ich rangę, legitymizuje ich kulturalny

aspekt. E. Śnieżko-Szafnagłowa była najczęściej określana jako „obywatelka”, „obywatelka aktorka”, względnie „obywatel”. Pozostałe określenia to: „przewodnicząca” czy „wieloletnia/honorowa przewodnicząca”, „zasłużona nestorka”, „artystka Państwowego Teatru im. S. Jaracza”, „artystka dramatyczna”, „koleżanka”, Nieco kuriozalnie wyglądają w druku: „Szan. Pani”, bardzo urzędowy charakter ma skrót „ob.” – obywatelka, natomiast dość częsty, prosty zwrot „Pani” zyskuje wiele, jeśli imię przed nazwiskiem jest rozwinięte. Zwroty emocjonalne są rzadkie: „Bardzo Droga Pani” [DH 3230 OMO], „Miłej Pani Geni” [DH 3236 OMO], „najmilszej aktorcy” [DH 3258 OMO] czy też „droga i młoda Jubilatka” [DH 3243 OMO]. W analizowanym zbiorze dyplomów nie pojawiło się określenie „towarzyszka”, natomiast przy zwrocie „obywatelka” czasem używano formy „wy” w tekście gratulacji [DH 3219 OMO; DH 3232 OMO, DH 3256 OMO, DH 3265 OMO, DH 3271 OMO]. Jednorazowy jest zwrot w trzeciej osobie, zastosowany przez Gustawa Holoubka, przewodniczącego Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu – Związek Artystów Scen Polskich (SPATiF-ZASP): „jesteśmy pełni podziwu dla Jej pięknej drogi artystycznej i nie wątpimy, że publiczność Olsztyna ujrzy jeszcze wiele wspaniałych kreacji stworzonych na tej scenie, której od początku tak twórczo była koleżanka wierna” [DH 3275 OMO].

5.2. Określenia pracy, głównego powodu wyrażania prestiżu

Gratulacje, podziękowania, życzenia dotyczą głównie pracy, która najczęściej jest określana jako „twórcze działanie”, „działanie artystyczne”, „wkład w zaangażowanie” oraz „udział”, „pomoc”. Aktorstwo wydawało się bardzo cenioną społecznie pracą, gdyż realizowało przekraczanie warstwowych podziałów: „wzięciem udziału w akademii dała obywatelka wyraz uspołecznienia i zrozumienia posłannictwa pracowników kultury i sztuki” [DH 3217 OMO].

Dyplomy, jakie otrzymała E. Śnieżko-Szafnagłowa, określają jej prestiż w sferze działalności zawodowej i w odniesieniu do ogółu spraw publicznych: „cenny wkład twórczego i obywatelskiego zaangażowania w sprawy rozwoju kultury narodowej” [DH 3273 OMO]. W tym ujęciu praca na scenie jest najczęściej „owocna, społeczna, aktywna, wydajna, zawodowa, pionierska, gorliwa, pełna poświęcenia, ofiarna, rzetelna, dotychczasowa”, a także – rzadziej – „pożyteczna, czynna, pełna oddania, bogata, wieloletnia” lub też jest to „odpowiedzialne zadanie”. Konkretnie i powtarzające się wskazania rezultatów wykonanej przez aktorkę pracy są następujące: „tworzenie sceny w Elblągu”, „urozmaiciliście nasze akademie pełnymi uczuć patriotycznymi recytacjami”, „kulturalny rozwój”.

Prestiż zawodu aktora, który najpełniej oddaje cechy pracy na scenie teatralnej, jest zawarty w niewielu dyplomach. Najcelniej został sformułowany przez znawców przedmiotu, takich jak Jan Kreczmar: „wiemy, że te 40 lat, które oddała Pani teatrowi,

a które kwituje się skromną jednowieczorową uroczystością – to 40 lat usilnej pracy, poświęcenia i nieustającej walki z samym sobą o osiągnięcie doskonałości artystycznej, która jest ostatecznym celem każdego prawdziwego artysty” [DH 3239 OMO]. Prestiż tak sformułowany nie koncentruje się na pracy zawodowej i jej publicznej użyteczności, ale na jej wartościach, które kształtują człowieka zaangażowanego, na rozwoju intelektualnym i estetycznym.

Sfera materialna w procesie wyrażania prestiżu wobec pracy w instytucji kultury jest najczęściej pomijana. Zaznacza się w tych sytuacjach, w których honorowano nie tylko same czynności, ale także ich darmowy i służebny charakter. W niewielu dyplomach dodano informację o przyznaniu aktorce nagrody finansowej [DH 3235 OMO, DH 3244 OMO, DH 3252 OMO]. Zasadniczo prestiż, wyrażany wobec pracy twórczej, zdecydowanie podkreśla jej altruistyczny wymiar. Oczywisty wręcz brak wynagrodzenia za pracę dotyczy głównie zatrudnienia aktorki podczas aktywności innych niż sceniczne. Praca tak opisana jest „bezinteresowna, okazana, łaskawa i szczerą”. Prestiż wynika z wyświadczonej przysługi i ogniskuje się na podziękowaniach oraz gratulacjach.

5.3. Style podziękowań i gratulacji

Dyplomy zawierają wiele podziękowań i gratulacji, które obejmują kreacje sceniczne, aktywną obecność aktorki w życiu publicznym oraz jej właściwości i dyspozycje, które ujawniała w sytuacjach publicznych. Styl tych podziękowań i gratulacji jest najczęściej oficjalny: „podziękowanie za Wasz trud i wysiłek w umocnieniu zdobywcy naszego Narodu, za wzorowe wykonywanie obowiązków, które powierzyła Wam nasza Ojczyzna” [DH 3232 OMO]. Dążenie do wyrażania prestiżu w sposób sformalizowany owocowało w podziękowaniach i gratulacjach nieco zabawnymi zestawieniami: „za pionierską długoletnią pracę artystyczną na Warmii i Mazurach w dniu jubileuszu 40-lecia pracy artystycznej” [DH 3167 OMO]. Rzadko były to nieszablonowe sformułowania i wyrażenia, jak prośba o „przyjęcie wyrazów wdzięczności w postaci staropolskiego «Bóg zapłać»” [DH 3213 OMO].

W standaryzowanej stylistyce gratulacji i podziękowań wyróżniają się te, które odnoszą się wprost do pracy aktora wśród podobnych jemu: „cieszy nas, kolegów Pani, że dziś, w dniu jubileuszu, znajdujemy ją w rozkwicie talentu i w pełni sił, które pozwalają zmierzyć się z tak odpowiedzialnym zadaniem jak rola Pani Dulskiej” [DH 3239 OMO]. Niezbyt częste są gratulacje, które odnoszą się do umiejętności kształtowania relacji: „wdzięczni za jej znakomitą, pełną pogody oraz wiary w godność i wartość człowieka sztukę sceniczną” [DH 3258 OMO], „od pierwszych swych ról (...) potrafiłaś Droga Jubilatko zdobyć zyczliwość i wielkie uznanie publiczności” [DH 3249 OMO]. Podobne, choć nieporadnie wypowiedziane, jest twierdzenie: „Zjednoczyła Pani sobie uznanie i szacunek całego społeczeństwa” [DH 3276 OMO].

Praca aktora nie była (i nie jest) wyłącznie aktywnością na scenie, prestiż kultury obejmuje wiele innych działań. Jak wspomniano, podkreślanie pozascenicznej aktywności aktora łączyło się z wdzięcznością, że zechciał on podjąć się jej bez wynagrodzenia, np. podczas organizacji zabaw dochodowych, sylwestrowych, akademii okolicznościowych, wydarzeń sportowych. Przykładem służy dyplom przyznany przez Komitet Wojewódzki Stronnictwa Demokratycznego za udział aktorki w akcji przedwyborczej w 1952 roku: „jesteśmy wdzięczni wam, że urozmaiciliście nasze akademie pełnymi uczuć patriotycznych recytacjami tym więcej, że wiemy jak bardzo zaabsorbowani jesteście swoją pracą zawodową a mimo to nie oszczędziliście swych sił i czasu dla bezinteresownego udziału w naszych akademiach traktując to jako czyn społeczny” [DH 3219 OMO]. Wymienione w analizowanych dyplomach podziękowania, jako składowe prestiżu otaczającego aktorkę, dotyczą „recytacji” i takich form aktywności, jak „praca w organizacji i przeprowadzenia II Zimowych Mistrzostw Lekkoatletycznych Polski” w 1947 roku [DH 3210 OMO], a także „za uświetnienie wojewódzkiego zjazdu nauczycieli S.L.-owców” [DH 3215 OMO] oraz „szczerą i bezinteresowną pomoc w organizowaniu Akademii 1-majowej w tut. [sic!] Delegaturze i za uświetnienie jej pięknymi recytacjami” [DH 3216 OMO]. Jest to też wdzięczność własnego środowiska aktora za „pomoc przy organizacji balu sylwestrowego” [DH 3224 OMO] czy podziękowania kombatantów za „udział w części artystycznej” podczas spotkania byłych więźniów [DH 3225 OMO].

Działalnością niewątpliwie prospołeczną było zaangażowanie aktorki w akcję na rzecz powodzi w 1958 roku, co zostało uwiecznione następująco: „za czynny i bezinteresowny udział w imprezie Kino-Estrady w kinie «Odrodzenie»” [DH 3221 OMO]. Gwoli wyjaśnienia – Kino-Estrada należało do systemu państwowych agencji estradowych, które powstawały w miastach w powojennej Polsce, a od końca lat 60. XX wieku, jako Wojewódzkie Przedsiębiorstwa Estradowe, zostały podporządkowane radom narodowym.

Na wyróżnienie zasługują podziękowania, które Zarząd Miejski Ligi Kobiet (ZMLK) w Olsztynie zapragnął wyrazić za pośrednictwem dyrektora teatru, prosząc go, „by zechciał łaskawie na Wieczornicy zorganizowanej z okazji 8 marca [1963] w Waszym zakładzie pracy złożyć ob. Eugenii Śnieżko-Szafnaglowej członkini Z.M.L.K. jak najserdeczniejsze wyrazy podziękowania za duży wkład pracy w rozwoju naszej organizacji” [DH 3223 OMO]. Można przypuszczać, że według członkiń Ligi Kobiet będzie miało to większe znaczenie dla artystki, że tym sposobem o jej aktywności dowie się jej zwierzchnik, a ostatecznie – co osobliwe – że uważały osobiście złożone gratulacje za mniej prestiżowe.

Podziękowaniom i gratulacjom często towarzyszą życzenia, w szczególny sposób podkreślające to, co uznawano za ważne.

5.4. Życzenia dotyczące przyszłości

Niech nam będzie zawsze zdrowa Eeugenja [sic!] Szafnagłowa
Niechaj działa, kręci, huka, byle nie powstała luka
(Dobra Luka jest na scenie ale nigdy w Pani Genie)
Niech jej los kochankiem będzie (Jnnych [sic!] sama znajdzie wszędzie)
Niech Jej szczęściem sypie w oczy Niech radości Jej nie mroczy
Dnie niech ścielą się jak piernat, tego życzy zawsze wierna
brać aktorska [DH 3229 OMO].

Wyrażanie życzeń z rozmaitych okazji należy do rytualnych działań kulturowych, które regulują relacje między ludźmi, wiążą się z zaistnieniem dobra w ich życiu. Życzenia wyrażają wolę pozytywnego działania wobec innego człowieka, mogą mieć moc zmiany, choćby tylko wobec nastrojów i stanów psychospołecznych. Jeśli pełnią wyłącznie funkcje towarzyskie, wówczas mogą przybrać postać konwenansu i ich sprawczość nie jest tak znacząca [Sikora 2011]. Życzenia zawarte w dyplomach są raczej standaryzowane, chociaż nawet w takiej formie trudno im odmówić wartości dobrego słowa i przychylności. Najczęściej dotyczą pracy i cech osobistych adresatki. Są skoncentrowane na zdrowiu, długim życiu, sukcesach i pomyślności, ale w kontekście wykorzystywania tego zdrowia w pracy i na potrzeby społeczne. Stanowi to najsilniejszy wydzźwięk życzeń, które towarzyszą wyrażaniu prestiżu w rozmaitych okolicznościach: „zdrowia, dobrego samopoczucia i sił, które mogą być spożytkowane dla dobra kultury olsztyńskiej, a twórczości teatralnej przede wszystkim” [DH 3276 OMO].

Są to określenia, które mają oddać najważniejsze – w mniemaniu autorów życzeń, cele i sens życia człowieka. Wyróżniają się życzenia „solskich lat” [DH 3242 OMO], pozostałe są podobne: „dalszych długich lat życia”, „powodzenia i szczęścia w życiu osobistym”, „sił, pogody i zadowolenia w życiu osobistym”, „dużo szczęścia i radości”, „poczucia osobistego szczęścia”. Są to także wyraźne wskazania, jakiego rodzaju aktywność zawodowa jest dobrze widziana i oczekiwana: „sukcesów artystycznych”, „twórczych długich lat pozytywnej działalności”, „dalszej owocnej pracy na niwie kultury”, „kontynuacji pracy twórczej”, „dalszych sukcesów w działalności kulturalnej”, „dużo, bardzo dużo sukcesów ciekawych dobrej publiczności [sic!]”, „dalszej pomyślności w służbie sceny polskiej”, „wiele serdecznych życzeń w dalszej pracy artystycznej”, „wielu jeszcze wspaniałych kreacji aktorskich i wzruszeń scenicznych”, „powodzenia w pracy zespołowej”, „życzenia dalszej owocnej pracy”, „dalszych sukcesów w podbijaniu serc olsztyńskich widzów”, „wielu znakomitych ról”.

Forma, okazja i funkcja autora mogą znacznie ograniczać zawartość życzeń do konwenansu przyjętego w kontekście kulturowym. Tutaj jednak preferowana jest praca na rzecz dobra publicznego, a minimalizowana indywidualna korzyść, na przykład w postaci osobistego osiągnięcia.

6. Wnioski

W rezultacie analizy dyplomów uznania aktorki, która przez wiele lat pracowała w regionalnym teatrze, można wskazać, że praca artystyczna – praca aktora w instytucji kultury – mieści się w głównym nurcie kultury wytworzonej w regionie po zakończeniu II wojny światowej [Portet 2007]. W ogólnym ujęciu „to kultura pełni funkcję motywującą i oceniającą w stosunku do pracy, natomiast wartości, cele i koncepcja człowieka obecne w danej kulturze kształtują relacje między pracą i pracującym” [Jezior 2005, s. 19]. Dlatego w zrównoważonym rozwoju, a szczególnie w jego kulturowej warstwie, są realizowane utrwalone w przeszłości przeświadczenia o instrumentalnym prestiżu pracy w instytucji kultury. Jakkolwiek była ona ceniona, nie wyróżniała się specjalnie spośród innych typów pracy. Jej prestiż zależał zasadniczo od wydajności, liczby spektakli i widzów, a tylko w jakimś stopniu od talentu i popularności. Był silnie warunkowany dodatkową działalnością aktora, czyli aktywnością w rozmaitych organizacjach, skłonnością do prac społecznych i współpracą podczas oficjalnych uroczystości. Prestiż pracy artystycznej łączył się z tymi jej cechami, które ją definiują i wyodrębniają, na równi z cechami, które można uznać za dodatkowe. Prestiż obejmował to, co było zrozumiałe, uważane za prospołeczne, spełniało funkcje rozrywkowe, zaspokajało oczekiwania i wyobrażenia o aktywności aktora i teatru. Zależał też od uznania lokalnych władz i zasadniczo był regulowany przez te władze – to one wybierały okazję i sposób formułowania uznania w dyplomach. Często nieporadność i nieadekwatność tych komunikatów o prestiżu, w kontekście pracy artystycznej i wrażliwości aktorów, również przenosiła ciężar ważności z wymiaru talentu na doraźną policzalność rezultatów pracy.

Można to tłumaczyć właściwościami ówczesnego systemu społeczno-politycznego, stylem komunikacyjnym instytucji oraz cechami osób, które prestiż wyrażały. Jednak ukształtowane i utrwalane przez dziesiątki lat procesy i stany kulturowe, wartości, struktura organizacji i rodzaj działań kulturalnych mają teraz swój udział w zrównoważonym rozwoju. W tym procesie prestiż był (i jest) katalizatorem działania człowieka. Wytworzyła się hierarchia ważnych społecznie własności, celów i narzędzi, siłą rzeczy charakterystycznych dla kultury w jej wymiarze aksjonormatywnym [Hałas 1991]. Wzmocniła się utylitarna, funkcjonująca wyłącznie w głównym nurcie rola kultury, postrzeganej jako dodatek do rzeczywistości ekonomicznej i przyrodniczej. Według współczesnej diagnozy w regionie „kultura nie jest w optyce władz samorządowych postrzegana jako kategoria rozwoju społeczności lokalnej lecz jako zasób dóbr materialnych (natury i dziedzictwa kulturalnego) do rabunkowego wykorzystania” [Fatyga i in. 2012, s. 146]. Tymczasem wydaje się, że w relacji między środowiskiem naturalnym, ekonomią i społeczeństwem oraz kulturą w zrównoważonym rozwoju odpowiednia hierarchia wartości w kulturze ma szansę uratować naturę i zabezpieczyć pozostałe wymiary tego rozwoju. Na tym mogłaby polegać wysublimowana użyteczność kultury.

Prestiż umocowany w procesie kulturowym, obserwowany na przykładzie olsztyńskiego teatru, nie będzie obejmował niekonwencjonalnych, twórczych, awangardowych działań. Tego rodzaju prace artystyczne będą dużo częściej narażone na niezrozumienie, a co za tym idzie – na nieakceptację i niedofinansowanie. Współgrają z tym w pewien sposób niskie wskaźniki innowacyjności województwa warmińsko-mazurskiego, które w ostatnich latach znalazło się na ostatnim miejscu w rankingu [Grabowska-Powaga, Jakubowska 2016, s. 381–382]. Ten stan znajduje również odzwierciedlenie w sposobie postrzegania kultury w regionalnym zrównoważonym rozwoju. Charakterystyczna dla regionu różnorodność kulturowa oraz lokalne walory przyrodnicze mają przyciągać turystów i zapewniać utrzymanie mieszkańcom [Plebańczyk 2018, s. 173]. W wojewódzkiej strategii rozwoju 2030 podtrzymano utylitarne funkcje kultury w regionie, odnosząc ją do „oferty turystyczno-kulturowej” i współpracy gospodarczej z Litwą. Gwoli ścisłości – zaznaczono też konieczność „rozwoju kompetencji obywatelskich i kulturowych w kształceniu innym niż formalne” oraz „odpowiedzialnego udostępniania zasobów materialnych dziedzictwa kulturowego” [Warmińsko-Mazurskie 2030]. Ostatecznie jednak prestiż pracy aktora, wyłaniający się z analizy dyplomów Eugenii Śnieżko-Szafnagłowej, rzutuje na dzisiejszą, użyteczną w sensie instrumentalnym, rolę kultury w zrównoważonym rozwoju regionu.

Bibliografia

- Archer M. (2013), *Człowieczeństwo. Problem sprawstwa*, przeł. A. Dziuban, Kraków: Nomos.
- Archer M. (2019), *Kultura i sprawczość. Miejsce kultury w teorii społecznej*, przeł. P. Tomanek, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Alexander J.C. (2010), *Znaczenia społeczne. Studia z socjologii kulturowej*, przeł. S. Burdziej, J. Gądecki, Kraków: Nomos.
- Domański H. (2019), *Stratyfikacyjne funkcje prestiżu*, „Przeгляд Socjologiczny”, 68(2), s. 187–208.
- Domański H., Sawiński Z. (1991), *Wzory prestiżu a struktura społeczna*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dyczewski L. (1995), *Kultura polska w procesie przemian*, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Fatyga B., Dutkiewicz M., Tomanek P., Michalski R. (2012), *Kultura pod chmurnym niebem. Dynamiczna diagnoza stanu kultury województwa warmińsko-mazurskiego. Raport i rekomendacje praktyczne*, Olsztyn–Warszawa: Zakład Metod Badania Kultury ISNS UW, CEiK.
- Gałęziowska M. (2012), *Norma przekroczona! Upolitycznienie pracy w latach 50. XX w.*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy. Nauki Społeczne”, t. 2, s. 125–145.
- Grabowska-Powaga A., Jakubowska A. (2016), *Rola kapitałów kulturowego i kreatywnego w kształtowaniu kapitału społecznego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie”, z. 97, s. 375–385.

- Hałas E. (1991), *Znaczenia i wartości społeczne. O socjologii Floriana Znanieckiego*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Janikowski R. (2009), *Kultura osiłą zrównoważonego rozwoju*, [w:] R. Janikowski, K. Krzysztofek (red.), *Kultura a zrównoważony rozwój. Środowisko, ład przestrzenny, dziedzictwo w świetle dokumentów UNESCO i innych organizacji międzynarodowych*, Warszawa: Polski Komitet do spraw UNESCO, s. 17–39.
- Jezior J. (2005), *Wartość pracy. Studium socjologiczne na podstawie badań w regionie środkowo-wschodniej Polski*, Lublin: UMCS.
- Kłoskowska A. (1972), *Społeczne ramy kultury*, Warszawa: PWN.
- Kłoskowska A. (1981), *Socjologia kultury*, Warszawa: PWN.
- Kodeks pracy, Dz.U. 1974 Nr 24 poz. 141, <http://isap.sejm.gov.pl> [odczyt: 5.06.2021].
- Kolasa-Nowak A. (2020), *Sprawczość i przeszłość w socjologicznych analizach społeczeństwa polskiego*, „Studia Socjologiczne”, nr 3(238), s. 79–105, DOI: 10.24425/sts.2020.132471.
- Murzyn-Kupisz M. (2013), *Kultura i dziedzictwo kulturowe a rozwój zrównoważony*, „Studia Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju”, nr 152, s. 92–105.
- Plebańczyk K. (2017), *Kultura i zrównoważony rozwój – wykorzystanie narzędzi partycypacji zaangażowanej*, „Zarządzanie w Kulturze”, 18(3), s. 307–325.
- Plebańczyk K. (2018), *Rola kultury we współczesnych strategiach rozwoju zrównoważonego*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach”, nr 376, s. 163–181.
- Portet S. (2007), *Elastyczność zatrudnienia w Polsce*, [w:] M. Marody (red.), *Wymiary życia społecznego. Polska na przełomie XX i XXI w.*, Warszawa: Scholar, s. 126–134.
- Potocki A. (2018), *Zależność samorządowych instytucji kultury w aspektach prawnoadministracyjnych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”, nr 203, s. 197–209, DOI:10.15584/znurprawo.2018.23.15.
- Peräkylä A. (2005), *Analyzing talk and text*, [w:] N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Handbook of qualitative research*, Thousand Oaks: Sage Publishing, s. 869–886.
- Prusiński T. (2005), *Jest teatr w Olsztynie*, Olsztyn: Teatr im. Stefana Jaracza.
- Prusiński T. (2006), *Teatry Olsztyna*, [w:] Achremczyk S., Ogrodziński W. (red.), *Olsztyn 1945–2005. Kultura i nauka*, Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego, s. 370–437.
- Rokicka E., Woźniak W. (2016), *W kierunku zrównoważonego rozwoju. Koncepcje, interpretacje, konteksty*, Łódź: Uniwersytet Łódzki.
- Rose G. (2010), *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA.
- Sakson A. (1990), *Mazurzy – społeczność pogranicza*, Poznań: Instytut Zachodni.
- Sikora K. (2011), *Winszowanie i dobre słowo w gwarze*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica”, 6, s. 171–189.
- Słomczyński K., Kacprowicz G. (1979), *Skale zawodów*, Warszawa: Akademia Nauk Instytut Filozofii i Socjologii.

- Strauss A. (2013), *Zwierciadła i maski. W poszukiwaniu tożsamości*, przeł. A. Hałas, Kraków: Nomos.
- Sztompka P. (2019), *O pojęciu kultury raz jeszcze*, „Studia Socjologiczne”, nr 1, s. 7–23, DOI: 10.24425/122488.
- Warmińsko-Mazurskie 2030. Strategia rozwoju społeczno-gospodarczego, <https://strategia2030.warmia.mazury.pl> [odczyt: 6.06.2021].
- Ziółkowski M. (2012), *Kapitał społeczny, kulturowy i materialny i ich wzajemne konwersje we współczesnym społeczeństwie polskim*, „Studia Edukacyjne”, nr 22, s. 7–27.

Źródła (sygnatury dyplomów w zbiorach Działu Historii i Etnografii Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie)

- DH 3156 OMO 7 III 1946, wojewoda olsztyński Zygmunt Robel
- DH 3159 OMO 22 VII 1966, Teatr im. S. Jaracza Olsztyn-Elbląg
- DH 3169 OMO 22 VII 1967, Teatr im. S. Jaracza Olsztyn-Elbląg
- DH 3163 OMO 8 marca l. 50. XX w., Teatr im. S. Jaracza Olsztyn-Elbląg
- DH 3167 OMO 12 XI 1961, prezydium Miejskiej Rady Narodowej (MRN) w Olsztynie
- DH 3210 OMO 10 II 1947, Wojewódzki Urząd Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego w Olsztynie
- DH 3213 OMO 7 II 1948 r., Polski Związek Zachodni
- DH 3215 OMO 15 III 1949, Stronnictwo Ludowe Zarząd Wojewódzki w Olsztynie
- DH 3216 OMO 4 V 1950, Komisja Specjalna do Walki z Nadużyciami i Szkodnictwem Gospodarczym Delegatura w Olsztynie
- DH 3217 OMO marzec 1951, Zakład Sieci Elektrycznych w Olsztynie
- DH 3219 OMO 2 XII 1952, Komitet Wojewódzki Stronnictwa Demokratycznego
- DH 3220 OMO 20 XII 1956, Komisja Współzawodnictwa Pracy Teatru im. S. Jaracza w Olsztynie
- DH 3224 OMO 23 I 1965, Rada Pracowników przy Teatrze im. S. Jaracza
- DH 3225 OMO 30 IV 1968, Związek Bojowników o Wolność i Demokrację
- DH 3227 OMO 13 VI 1969, Związek Młodzieży Socjalistycznej
- DH 3229 OMO 1947, Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie
- DH 3230 OMO 1955, jubileusz 10-lecia pracy w Olsztynie, Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie
- DH 3232 OMO 22 VII 1957, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (WRN)
- DH 3235 OMO 1960, Ministerstwo Kultury i Sztuki (MKiS), XV-lecie teatru
- DH 3236 OMO listopad 1960, Komenda Chorągwi Warmińsko-Mazurskiej Związku Harcerstwa Polskiego
- DH 3239 OMO 28 X 1961, Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu – Związek Artystów Scen Polskich (SPATiF-ZASP)
- DH 3242 OMO 11 XI 1961, prof. dr E. Grabda, Zakład Chorób Ryb Wyższej Szkoły Rolniczej w Olsztynie

- DH 3243 OMO 12 XI 1961, Okręg Poczty i Telekomunikacji
- DH 3244 OMO 12 XI 1961, Liga Kobiet, 40-lecie pracy
- DH 3249 OMO 12 XI 1961, Egzekutywa Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (KW PZPR) w Olsztynie
- DH 3252 OMO 18 XI 1965, Wydział Kultury WRN w Olsztynie, XX-lecie teatru
- DH 3253 OMO 15 V 1966, Wydział Kultury WRN w Olsztynie, Dzień Działacza Kultury
- DH 3256 OMO 8 IV 1972, KW PZPR w Olsztynie
- DH 3258 OMO 8 IV 1972, I Liceum Ogólnokształcące w Elblągu
- DH 3259 OMO 9 IV 1972, życzenia od Rady Zakładowej przy Teatrze im. S. Jaracza, z okazji setnej roli w olsztyńskim teatrze
- DH 3263 OMO 9 IV 1972, Wydział Kultury WRN w Gdańsku
- DH 3265 OMO maj 1973, Wydział Kultury WRN w Olsztynie
- DH 3269 OMO 18 XI 1975, prezydent Olsztyna i Miejska Rada Narodowa (MRN) w Olsztynie, XXX-lecie pracy w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie
- DH 3271 OMO 20 XI 1975, Zarząd Towarzystwa Kultury Teatralnej
- DH 3272 OMO lipiec 1978, MRN w Olsztynie
- DH 3273 OMO 30 XI 1978, MKiS, 80. urodziny E. Śnieżko-Szafnagłowej
- DH 3275 OMO 1980, SPATiF-ZASP
- DH 3276 OMO, 18 XI 1980, KW PZPR

Emilia Cholewicka  <http://orcid.org/0000-0001-9814-6750>

Centrum Badań nad Gospodarką Kreatywną Uniwersytetu SWPS

e-mail: echolewicka@st.swps.edu.pl

Otrzymano/Received: 30.07.2021

Zaakceptowano/Accepted: 13.12.2021

Opublikowano/Published: 05.02.2022

Kobieta, balet i choreografia. Nierówna sytuacja choreografek na rynku pracy w Polsce

Abstract

Women, Ballet and Choreography. Unequal Situation of Female Choreographers in the Labor Market in Poland

One of the key tasks of the UN's 2030 Agenda for Sustainable Development is to strengthen gender equality and the position of women around the world. Unfortunately, the artistic milieu is still far from reaching the goal set by the United Nations. When analysing the history and literature on ballet and looking at the contemporary repertoires of leading ensembles, it is easy to observe that women outnumber men, which, however, does not translate into the leading role of women in the sphere of management and creation in this artistic field (choreography). The paper is aimed at discussing the circumstances of women in the Polish labour market of choreographers in the context of the above-mentioned goal of sustainable development. The analysis is focused on the occupational situation of Polish female choreographers working in leading ballet ensembles and unravels the prevailing inequalities between women and men as well as the potential solutions to overcome them.

Keywords: women, dance, artists' labour market, gender inequalities

Słowa kluczowe: kobiety, taniec, rynek pracy artystów, nierówności płci

1. Wprowadzenie

W 2015 roku, kiedy dotychczasowe ogólnoświatowe milenijne cele rozwoju Organizacji Narodów Zjednoczonych zostały przekształcone w cele zrównoważonego rozwoju, uznano, że wśród 17 punktów *Agendy na rzecz zrównoważonego rozwoju 2030* jeden poświęcony będzie równości płci i wzmocnieniu pozycji kobiet na świecie. Wyróżniono w nim takie zadania, jak: wyeliminowanie wszelkich form dyskryminacji i przemocy wobec kobiet i dziewcząt na całym świecie, docenienie nieodpłatnej pracy kobiet i opieki sprawowanej przez nie w domu i w rodzinie, wyeliminowanie wszelkich krzywdzących praktyk w kontekście przymusowych małżeństw czy rytualnego okaleczania dziewcząt, zapewnienie powszechnego dostępu do ochrony zdrowia seksualnego i reprodukcyjnego, a także upowszechnienie korzystania z technologii w celu wzmocnienia pozycji kobiet oraz wzmocnienie polityki, a więc rozwiązań systemowych promujących równość płci i znaczenie kobiet w życiu społecznym [*Równość płci...* 2021]. Wśród zadań na rzecz równouprawnienia płci znalazło się zapewnienie kobietom pełnego i efektywnego udziału w procesach decyzyjnych na wszelkich szczeblach życia politycznego, ekonomicznego i publicznego oraz nieskrępowanego dostępu do pełnienia funkcji przywódczych. Artykuł podejmuje tę problematykę w kontekście kobiet i kultury, a dokładniej rynku pracy choreografów i choreografek w Polsce – ich dostępu do scen, kanonu dzieł czy udziału w rynku pracy, a więc finalnie wpływu na kształt baletowego dziedzictwa scenicznego w Polsce, a także rozwijającego się dobrobytu społecznego jako takiego.

2. Artystki na rynku pracy w kontekście ogólnej sytuacji kobiet na rynku pracy w Polsce

Sytuacja kobiet na rynku pracy w Polsce nie przedstawia się korzystnie. Statystyki od lat pozostają niezmiennie. Średnia aktywność zawodowa kobiet jest w Polsce niższa niż w Unii Europejskiej (odpowiednio 63% i 68% aktywnych zawodowo kobiet). Kobiety aktywne zawodowo to głównie osoby z wyższym wykształceniem, w wieku 25–49 lat [Magda 2020]. Takie wykształcenie posiada niemal 45% pracujących kobiet, podczas gdy najliczniejszą grupę pracujących mężczyzn stanowią osoby o wykształceniu zasadniczym [GUS 2018]. Zauważyć należy również tendencję spadkową liczby pracujących kobiet w wieku produkcyjnym na przestrzeni ostatnich lat. W okresie 2011–2017 liczba ta zmniejszyła się o 79 tysięcy. W tym samym czasie liczba pracujących mężczyzn wzrosła o 90 tysięcy [GUS 2018]. Na aktywność żeńskiej części społeczeństwa na rynku pracy wpływają głównie: poziom wykształcenia, miejsce zamieszkania oraz liczba posiadanych dzieci i ich wiek. Z danych GUS wynika, że 16,5% kobiet pracuje w niepełnym wymiarze czasu właśnie z powodu nieodpłatnej pracy opiekuńczej na rzecz gospodarstwa domowego

i innych członków rodziny. Zwiększenie aktywności zawodowej kobiet jest kluczowe dla funkcjonowania państwa, choćby ze względu na wyzwania demograficzne czy niewydolny system emerytalny. Polityka publiczna nie wspiera jednak kobiet, a w szczególności matek czy też starszych osób po 60. roku życia. Kobiety zarabiają w Polsce mniej niż mężczyźni. Dysproporcję tę nazywamy luką płacową, która po skorygowaniu¹ wynosi 16,8% [Magda 2020].

Od lat toczy się dyskusja na temat pracy kobiet zwanej „domową”, która uznawana jest za nieodpłatny obowiązek połowy społeczeństwa. Hegemonia mężczyzn spowodowała, że przez lata rolą kobiety było prowadzenie domu. Druga fala feminizmu umożliwiła im jednak wyjście poza progi domostw i ekstensywne rozpoczęcie karier zawodowych [Evans 1995; Thompson 2002]. To spowodowało jednak zmianę sytuacji kobiet pracujących w kierunku przeciwnym do egalitaryzmu względem mężczyzn. Kobieta zyskała nową pracę, ale nie wyzbyła się dotychczasowych, nieodpłatnych obowiązków domowych.

[Opieka] tworzy kapitał ludzki i społeczny – następane pokolenie pracowników obdarzonych ludzkimi i społecznymi umiejętnościami, dobrych obywateli, na których można polegać. Matki nie mogą się jednak domagać wynagrodzenia od pracodawców zatrudniających ich dzieci. Praca opiekuńcza pozostanie więc niedochodowa, a osoby, które ją wykonują – nadmiernie wyzyskiwane, dopóki nierynkowe instytucje nie zadbają o to, by każdy ponosił jej ciężar [Folbre 2012, s. 64].

W efekcie kobiety w większym stopniu niż mężczyźni kontynuują odgrywanie dwóch ról w pomnażaniu dobrobytu i kapitału społeczeństwa – o charakterze nieodpłatnym (prospołecznym) oraz zawodowym (profesjonalnym).

Nieodpłatna praca to również domena artystów i artystek, których sytuacja ekonomiczna od lat jest niekorzystna. Ogólne tendencje właściwe dla kobiet i mężczyzn na rynku pracy tożsame są z tymi z obszaru branż kultury. Kobiety artystki są zwykle lepiej wykształcone – 89,6% z nich posiada wyższe wykształcenie ogólne, a 58% wyższe wykształcenie artystyczne, podczas gdy wśród mężczyzn jest to odpowiednio 77% i 47% [Ilczuk i in. 2020, s. 44]. Jednocześnie to kobiety zarabiają zdecydowanie mniej niż mężczyźni – średnio jest to różnica 800 zł netto miesięcznie, gdy weźmiemy pod uwagę medianę, i 1152 zł, gdy patrzy się na średnią [Ilczuk i in. 2020, s. 47]. Wśród wszystkich branż kultury jest to odpowiednio: 3090 zł brutto i 4331 zł brutto [Ilczuk i in. 2020, s. 48]. Jeśli chodzi o tygodniowy czas pracy wśród wszystkich branż artystycznych, kobiety pracują łącznie 43 godziny, w tym twórczo 21 godzin. Jest to wynik niższy niż w przypadku mężczyzn, którzy średnio

¹ W takim wypadku pod uwagę bierze się różnicę zarobków między kobietami i mężczyznami na tym samym stanowisku, a nie procentową różnicę między średnimi zarobkami wszystkich kobiet i mężczyzn.

pracują 47 godzin, w tym twórczo 22 godziny [Ilczuk i in. 2020, s. 56]. Potwierdza to ponownie tendencję ogólnie panującą na rynku pracy – kobiety pracują krócej niż mężczyźni, zwykle ze względu na obowiązek pracy opiekuńczej i zajmowanie się domem [Magda 2020; Scott 2021].

3. Sytuacja choreografek na rynku pracy na świecie

Badania Dance Data Project prowadzone w USA pokazały, że w 50 czołowych zespołach baletowych w Ameryce, w sezonie 2019/2020, 79% choreografii stworzonych było przez mężczyzn. Jest to niewielka zmiana w kierunku „równości”, bowiem w roku artystycznym 2018/2019 było to 81% wszystkich prac choreograficznych (Dance Data Project 2019). Jessica Teague pokazuje podobną zależność wśród brytyjskich twórców. Wskazuje ona na brak równowagi płci w czterech z pięciu wybranych najważniejszych zespołach baletowych (The Royal Ballet, English National, Scottish Ballet, Birmingham Royal Ballet, Northern Ballet). Choć wszystkie te zespoły w swoim repertuarze posiadają prace kobiet, to tylko Scottish Ballet cechuje przewaga choreografek (57%) nad choreografami w sezonie 2016/2017. Największy zespół baletowy w Anglii, The Royal Ballet, ma najniższy wskaźnik reprezentacji kobiet (4%) – na 22 męskich twórców sezonu przypada tylko jedna kobieta: Cristal Pite. Potwierdza to proporcję rangi zespołu do liczby choreografek. Im jest ona wyższa, tym mniej jest dzieł kobiet.

Zarówno historia, jak i literatura baletowa, a także kształt współczesnych repertuarów zespołów baletowych wskazują na męską dominację wśród twórców spektakli baletowych [Haskell 1969; Meglin, Brooks 2012; Jennings 2013; Mackrell 2013; Cooper 2016; Teague 2016; Kelly 2017; Cholewicka 2018]. W profesjonalnych zespołach baletowych, które charakteryzuje zwiększona konkurencja (nie wspominając już o wyzwaniach związanych z tańcem na puentach, który charakterystyczny jest wyłącznie dla tancerek), niewiele kobiet ma czas, energię, a przede wszystkim ambicje do podejmowania choreograficznych wyzwań [Jennings 2013].

Socjolożka Christine L. Williams w 1992 roku opublikowała badania dotyczące mężczyzn w zawodach zdominowanych przez kobiety. Dowodzi ona, że podczas gdy kobiety w zawodach, gdzie liczebnie dominują mężczyźni, doświadczają zjawiska zwanego szklanym sufitem (*glass ceiling*), uniemożliwiającego im awans, a które spowodowane jest dyskryminującym podejściem mężczyzn – przełożonych, w zawodach typowo kobiecych mężczyźni mogą liczyć na swoiste „wyniesienie”, dzięki szklanym ruchomym schodom (*glass escalator*), co przejawia się w widocznym wsparciu ich promocji i awansu w danym obszarze zawodowym. Williams stwierdza, że kobiece mniejszości zatrudnione w zawodach, w których przeważają mężczyźni, napotykają na liczne trudności – przepisy prawne lub instytucjonalne utrudniające zatrudnienie i awansowanie kobiet w danych specjalnościach. Nieformalne podejmowanie

decyzji awansowych skutkuje dyskryminacją w zatrudnianiu i szkoleniu, widoczny jest także brak wsparcia dla ambitnych kobiet ze strony kolegów. Badaczka dowodzi, że mężczyźni nie stoją jednak przed analogicznymi wyzwaniami, gdy podejmują pracę, w której liczebnie przeważają kobiety; wręcz przeciwnie, mogą doświadczyć przywilejów w zatrudnianiu i awansowaniu [Williams 1992, s. 254–256]. Twierdzenie Williams sprawdza się także w przypadku środowiska baletowego, gdzie choć kobiety przeważają liczebnie, to mężczyźni mogą liczyć na swoiste „wyniesienie“, co pokazują zebrane przeze mnie dane.

4. Metodyka badań własnych dotyczących analizy repertuarów baletowych

W celu zbadania sytuacji kobiet na rynku pracy osób tworzących choreografię należy przyrzeć się ich dostępowi do scen, a więc spektaklom pokazywanym na scenach teatralnych. Wskaźnikiem tego zjawiska są repertuary – sezony baletowe w zespołach baletowych, które ustalane są przez instytucje, a dokładniej – przez dyrektorów artystycznych zespołów baletowych. W badaniach dotyczących rozkładu płci w zespołach baletowych pod uwagę bierze się największe z nich [Teague 2016]. Dla zrozumienia podłoża nierówności oraz poznania faktycznych proporcji płci na gruncie polskim przeprowadziłam analizę zastanych danych ilościowych (*documentary evidence analysis*) [MacDonald, Tipton 1993] uzyskanych ze stron internetowych wybranych zespołów baletowych w sezonie 2018/2019.

Ich lista została ustalona na podstawie oficjalnego portalu [taniecpolska.pl](https://www.taniecpolska.pl) prowadzonego przez Instytut Muzyki i Tańca², gdzie za zespoły baletowe uznaje się:

1. Polski Balet Narodowy
2. Zespół baletowy Teatru Wielkiego w Łodzi
3. Zespół baletowy Teatru Wielkiego w Poznaniu
4. Zespół baletowy przy Operze Krakowskiej
5. Zespół baletowy przy Operze na Zamku w Szczecinie
6. Zespół baletowy przy Operze Śląskiej
7. Balet Opery Nova w Bydgoszczy
8. Balet Opery we Wrocławiu
9. Balet Opery Bałtyckiej.

Dodatkowe kryteria wyboru przyjęte przeze mnie to: wielkość zespołu (powyżej 20 artystów i artystek), forma zatrudnienia (umowa o pracę), repertuar (przeważająca większość spektakli osadzona w technice tańca klasycznego lub technikach pokrewnych – autorskich, przynajmniej jeden balet klasyczny o dużej formie, np. *Jezioro Łabędzie*, *Giselle* itp.), ugruntowana pozycja na polskiej scenie baletowej

² Instytucje, zespoły baletowe, <https://www.taniecpolska.pl/instytucje/filtr/16> [odczyt: 6.04.2020].

(zespoły funkcjonujące min. 20 lat – również z przerwami, jak w przypadku baletu Opery Bałtyckiej, które zostały założone jako zespoły baletowe).

Wartości i skala pomiaru spektakli baletowych

W celu określenia proporcji spektakli autorstwa kobiet i mężczyzn stosuję metodę badań statystycznych, gdzie zakładam, że zmienne tworzą skalę pomiarową [Agresti, Finlay 2013]. Jessica Teague w swoich badaniach dotyczących reprezentacji choreografek na scenach europejskich i amerykańskich przyjęła, że wieczór baletowy składający się z trzech części odpowiada wartości 3 – każda część jest oddzielną choreografią. Jeden wieloaktowy spektakl, *Jezioro Łabędzie*, odpowiada wartości 1 [Teague 2016]. W moim przekonaniu i zgodnie z moją wiedzą spektakle wieloczęściowe, tzw. wieczory baletowe, mają często mniejszą rangę niż te będące całością samą w sobie – z historycznego, ekonomicznego i recepcyjnego punktu widzenia. W związku z tym, zgodnie z przyjętymi przeze mnie zmiennymi (płeć twórcy oraz materia, z której choreografię się tworzy – zespoły baletowe), stworzona została autorska skala pomiarowa, gdzie:

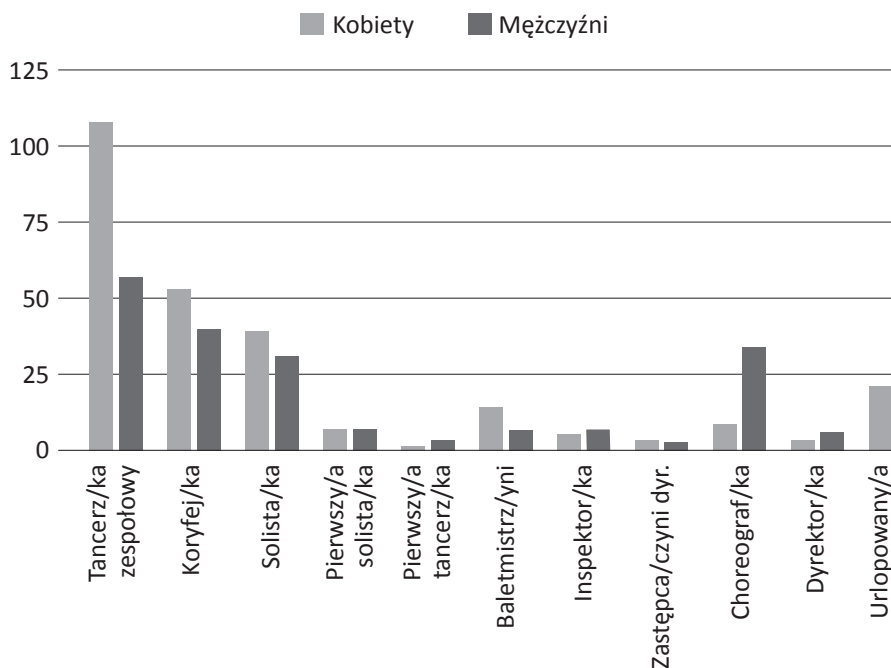
- pełen spektakl baletowy przyjmuje wartość 1,
- dzieło sceniczne wchodzące w skład trzyczęściowego wieczoru baletowego (*triple bill*) przyjmuje wartość 0,3 (i odpowiednio: x-częściowego wieczoru baletowego – wartość 0,x)³.

5. Sytuacja przedstawicieli i przedstawicielek tańca i baletu na rynku pracy w Polsce

Kobiety tańca – niezależnie od prezentowanej techniki czy zawodu – zarabiają średnio 2379 zł brutto, podczas gdy mężczyźni 3449 zł brutto. Jednocześnie kobiety stanowią większość przedstawicieli i przedstawicielek tej branży – 75%, co jest najwyższym odsetkiem kobiet we wszystkich branżach artystycznych, gdzie średnio stanowią one 47% [Ilczuk i in. 2020, s. 8]. W balecie sytuacja jest analogiczna, co nie przekłada się na kobiecą dominację wśród tworzących choreografie czy zarządzających zespołami baletowymi. Ich udział liczbowy w poszczególnych etapach kariery baletowej – rangach w zespołach baletowych – proporcjonalnie spada. W sezonie 2019/2020 wszystkich kobiet pracujących w 9 czołowych zespołach baletowych w Polsce było 59,3%, tj. 283 kobiety w porównaniu ze 194 mężczyznami.

³ Najczęstszą formą wieczorów baletowych – form łączonych różnych choreografów i choreografek – są formy trzyczęściowe, choć zdarzają się również balety dwu- czy czteroczęściowe.

Na najniższym szczeblu kariery wśród tancerek i tancerzy zespołowych (tzw. *corps de ballet*) kobiety stanowiły 62%, jednocześnie wśród będących na uznawanym za najbardziej twórczy, cenionym i prestiżowym szczeblu choreografów i choreografek było ich zaledwie 19%. Podobnie sytuacja wygląda wśród kadry zarządczej, gdzie wśród kierujących czołowymi kompaniami baletowymi w Polsce są zaledwie 3 kobiety w stosunku do 6 mężczyzn. Kobiety jednak – podobnie jak w nauce [Młodożeniec, Knapińska 2013] i innych dziedzinach – silnie zasilają kadrę pedagogiczną – baletmistrzyń było aż 67% [Cholewicka 2021]. Tendencję spadkową udziału kobiet wraz ze wzrostem rangi (pięciem się po szczeblach kariery) przedstawia rys. 1.

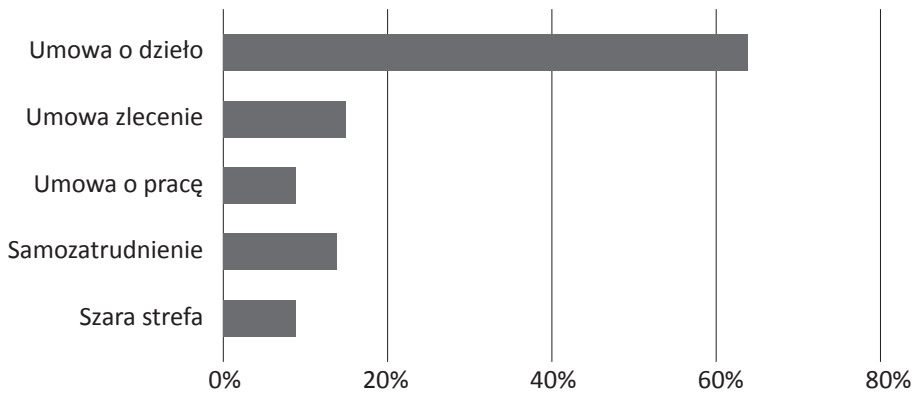


Rys. 1. Liczba kobiet i mężczyzn zajmujących poszczególne stanowiska w zespołach baletowych w Polsce w sezonie 2018/2019

Źródło: opracowanie własne na podstawie analizy danych dotyczących składów wybranych 9 zespołów baletowych pochodzących ze stron internetowych oper i teatrów w sezonie 2019/2020.

6. Formy zatrudnienia oraz nierówności pomiędzy kobietami a mężczyznami pracującymi w zawodzie choreografa

Jak wynika z badań pod kierunkiem Doroty Ilczuk [Ilczuk, Gruszka, Walczak 2018], w przypadku artystów i artystek trudniących się choreografią większość to przedstawiciele artystycznego prekariatu. Przeważającą formą zatrudnienia jest w ich przypadku umowa o dzieło (64%), 15% osób zawiera umowy zlecenia, tylko 9% posiada przywilej zatrudnienia stałego, na zasadach umowy o pracę, aż 14% jest samozatrudnionych. Szarą strefę zasila 9% choreografów i choreografek, pracujących bez umowy, a więc bez podstawowych świadczeń socjalnych, takich jak ubezpieczenie zdrowotne (rys. 2).



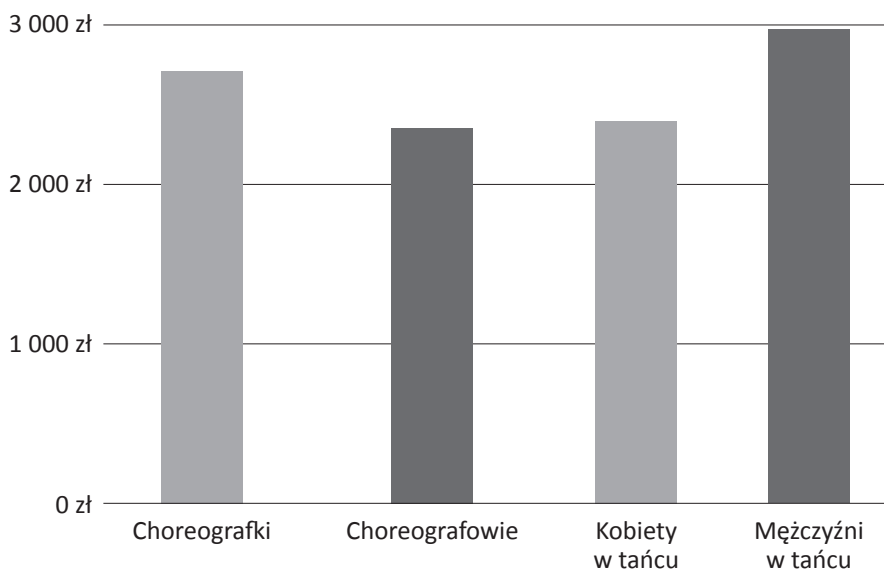
Rys. 2. Formy zatrudnienia wśród osób wykonujących zawód choreografa/choreografki w Polsce w 2018 roku

Źródło: opracowanie własne na podstawie Ilczuk, Gruszka, Walczak 2018.

Wśród wszystkich trudniących się choreografią aż 60% posiada artystyczne wykształcenie wyższe, 20% to osoby z wykształceniem średnim, 5% – z wykształceniem podstawowym, a jedynie 15% nie posiada żadnego wykształcenia artystycznego. W przypadku wykształcenia ogólnego 90% biorących udział w badaniu to osoby z wykształceniem wyższym, pozostałe 10% – średnim. Znacznie większa liczba kobiet niż mężczyzn pracujących w tym zawodzie jest lepiej wykształcona – jest tak w przypadku ogółu społeczeństwa, wszystkich artystów i artystek w Polsce, a także wśród przedstawicieli i przedstawicielek choreografii.

Średnie miesięczne zarobki osób trudniących się choreografią wynoszą 2643 zł netto (według GUS w 2018 roku przeciętne miesięczne wynagrodzenie netto w gospodarce narodowej wynosiło 3728 zł), co stanowi wartość wyższą niż średnia

dla branży „taniec” (2524 zł). Choreografki zarabiają średnio 2714 zł, a choreografowie 2357 zł. Zarobki netto w branży „taniec” wynoszą: dla kobiet – 2411 zł, dla mężczyzn – 2978 zł [Ilczuk, Gruszka, Walczak 2018]. Co ciekawe, choreografowie zarabiają mniej niż przedstawiciele tańca w ogóle, z kolei choreografki więcej niż kobiety w branży „taniec” (rys. 3).



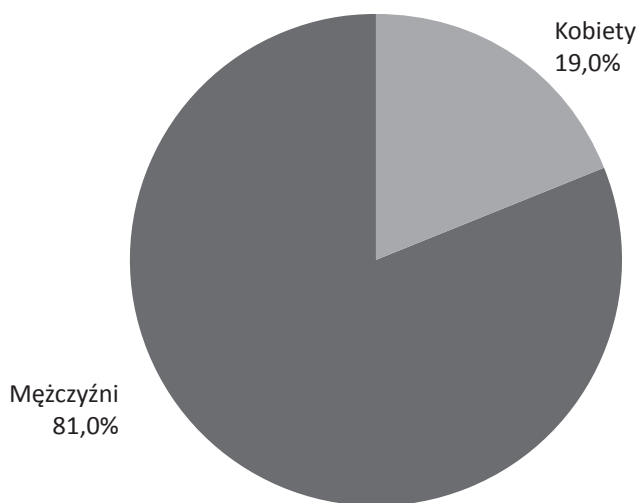
Rys. 3. Średnie zarobki netto według płci w branży „taniec” oraz wśród osób tworzących choreografię w Polsce w 2018 roku

Źródło: opracowanie własne na podstawie Ilczuk, Gruszka, Walczak 2018.

Choreografowie i choreografki pracują średnio 43 godziny w ciągu tygodnia, a więc podobnie jak ogół artystów i artystek, gdzie średni tygodniowy czas pracy wynosi dla kobiet 43 godziny, a dla mężczyzn 47. Czas pracy twórczej choreografów i choreografek jest jednak znacznie dłuższy od przeciętnego czasu pracy artysty czy artystki aż o 10 godzin – dla ogółu jest to 21 godzin w tygodniu, a dla choreografii 31. Aktywność twórcza autorów i autorek spektakli tanecznych wynosi prawie 17 lat, z czego lata zarobkowe to zaledwie nieco ponad 14 lat [Ilczuk, Gruszka, Walczak 2018].

7. Dominacja mężczyzn jako twórców choreografii spektakli baletowych wystawianych w Polsce. Analiza repertuarów w sezonie 2019/2020⁴

Na początku trzeciego stulecia XXI wieku w Polsce – w sezonie 2019/2020, 81% wszystkich choreografów i choreografek pracujących w 9 czołowych zespołach baletowych stanowili mężczyźni. Ich liczba wynosiła 36. Choreografek było znacznie mniej, bo 8, co stanowi mniej niż 20% całej badanej grupy (rys. 4). Większość pokazywanych prac tworzona była przez artystów i artystki żyjące. Wśród historycznych twórców i twórczyń również przeważali mężczyźni. W sezonie 2019/2020 znalazły się prace 3 mężczyzn (Conrad Drzewiecki, Jean Coralli, Jules Perrot) oraz 1 kobiety – niezwykle ważnej figury dla faworyzującej mężczyzn historii tańca: Bronisławy Niżyńskiej.



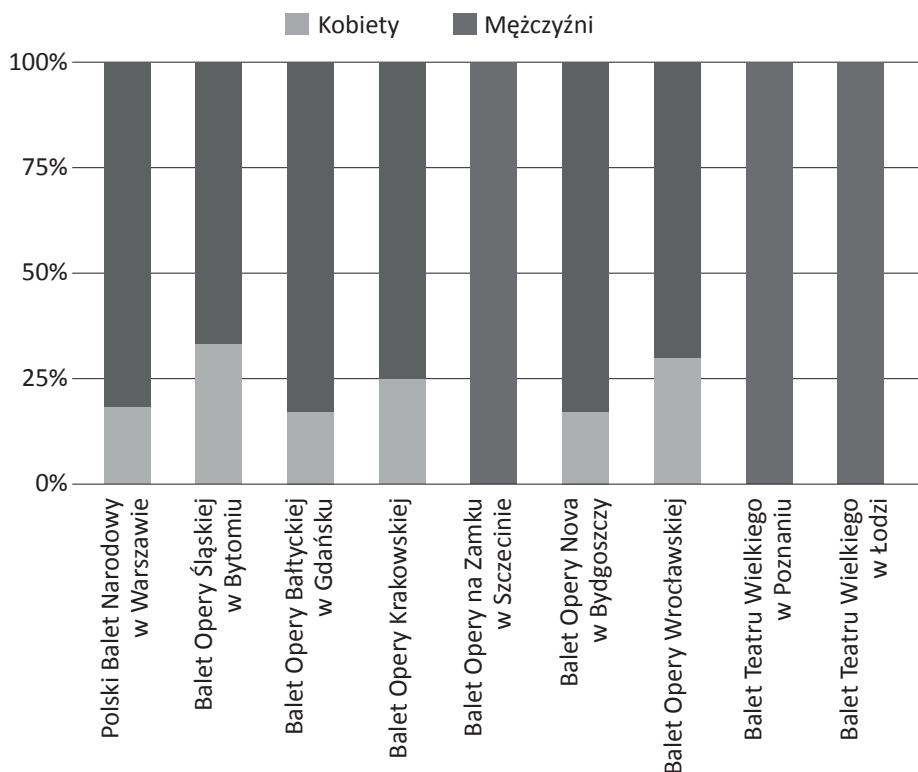
Rys. 4. Choreografki i choreografowie w Polsce w sezonie 2019/2020

Źródło: opracowanie własne na podstawie stron internetowych wybranych zespołów baletowych w sezonie 2019/2020.

Patrząc na historię tańca, trudno jest znaleźć choreografki baletowe, a trend ten pozostaje niezmienny. Wśród 9 polskich kompanii baletowych są takie, których repertuary całkowicie pomijały dzieła kobiet (nawet jako części wieczorów baletowych). Były to: Opera na Zamku w Szczecinie, Teatr Wielki w Łodzi oraz Teatr

⁴ Ta część badań została opublikowana w artykule *Women to the placards! The socio-economic situation of female choreographers in the male world of ballet art* [Cholewicka 2021].

Wielki w Poznaniu. Warto zauważyć, że ten ostatni zespół pokazał prace aż 9 różnych choreografów w sezonie 2019/20. Wśród nich nie było żadnej kobiety (rys. 5).



Rys. 5. Proporcje kobiet i mężczyzn tworzących choreografię w sezonie 2019/2020 w Polsce

Źródło: opracowanie własne na podstawie wybranych repertuarów baletowych w sezonie 2019/2020.

W Polsce w sezonie 2019/2020 najwięcej prac – 5, było autorstwa Henryka Konwińskiego. Drugim czołowym twórcą w Polsce, którego 5 pełnospektaklowych prac można było zobaczyć w tym sezonie, był Giorgio Madia. Robert Bondara również znacząco przyczynił się do wzbogacenia sezonu baletowego, pokazując zarówno spektakle pełne, jak i choreografie wchodzące w skład wieczorów baletowych różnych zespołów.

Wśród pozostałych 19% twórców i twórczyń było 8 choreografek: Anna Hop, Iwona Runowska, Anna Majer, Izabela Sokołowska-Boulton, Violetta Suska, Bronisława Niżyńska oraz Zofia Rudnicka i wybitna tancerka Ewa Głowacka. Duet ten zrealizował inscenizację romantycznego baletu *Giselle*, na podstawie oryginalnej choreografii Jeana Corrallego i Jules'a Perota. Spektakl ten, znajdujący się

w repertuarze Opery Wrocławskiej, nie jest więc spektaklem autorskim. Część choreografek zrealizowała wyłącznie fragment – jeden akt spektaklu nieautorskiego. Izabela Sokołowska-Boulton wspólnie z Wojciechem Warszawskim⁵ na podstawie oryginalnej choreografii stworzyli II akt tego samego baletu romantycznego – *Giselle*.

Są wśród choreografek artystki, które tworzą wyłącznie spektakle własne. Oryginalne choreografie Anny Hop mają w repertuarze aż dwa zespoły: Polski Balet Narodowy – jednoaktowy balet *Mąż i żona*, będący jedną z dwóch części wieczoru baletowego *Fredriana* (na scenie kameralnej), natomiast Opera Wrocławska – *Karnawał zwierząt* (jednoaktowy balet dla dzieci).

8. Dlaczego choreografek wciąż brakuje? Próba nakreślenia przyczyn

Przeprowadzone badania mają charakter ilościowy. Poglądowo przedstawiają sytuację kobiet trudniących się choreografią na rynku pracy; niezbędne jest przeprowadzenie dalszych badań, by poznać przyczyny takiego stanu rzeczy. Jak wynika z analizy badań [Ilczuk, Gruszka, Walczak 2018], nie ma istotnych różnic między mężczyznami i kobietami w choreografii w sferze chociażby zarobków czy tygodniowego czasu pracy. Choreografki – lepiej wykształcone, pozostają jednak mniejszością. Jak przyznał w Międzynarodowym Dniu Baletu 2021 Krzysztof Pastor – dyrektor Polskiego Baletu Narodowego: „Oczywiście uważam, że choreografkom trudniej jest się przebić”, kontynuując swoją myśl z 2016 roku, gdzie we wstępie do książki *Dziesięć tańczących kobiet* napisał: „Tamara Rojo, dyrektorka English National Ballet, postanowiła ułożyć wieczory baletowe według parytetu i okazało się, że kobiet choreografek nie miała do dyspozycji aż tak wiele. [...] zaryzykowałbym tezę, że mężczyźni jako kreatorzy dojrzejewają wolniej i później, by powołać się na przykład na Emanuela Gata czy Jérôme’a Bela, a także paru innych twórców awangardowych” [Marczyński 2016, s. 7–8].

Można by się zastanawiać, czy każda kariera choreograficzna jest kolejnym, niezbędnym i pożądanym krokiem na ścieżce kariery kobiety w balecie. Oczywiście nie każda tancerka pragnie rozwoju w dziedzinie choreografii, tak jak nie każdy aktor dąży do zostania reżyserem. Kobiety pozostają jednak znaczną mniejszością w choreografii. Odwracając postawione wyżej pytanie, należałoby się zastanowić, czy każdy choreograf niegdyś był tancerzem. Śledząc biografie choreografów i choreografek, można zauważyć, że prawie kariera choreograficzna poprzedzona jest dłuższą lub krótszą pracą sceniczną.

Nierzadko to właśnie w trakcie pracy w zespole baletowym artyści i artystki podejmują pierwsze próby działań choreograficznych, chociażby w czasie warsztatów twórczych wchodzących w skład repertuarów. W czasie takich przedsięwzięć

⁵ Stanowią oni ciało zarządzające baletem Opery Bałtyckiej.

mają oni okazję sprawdzić się zarówno w pracy choreograficznej, jak i innych działaniach – przy kostiumach, świetle czy projekcjach wideo. Tu również kobiety stanowią mniejszość wśród osób decydujących się podjąć stworzenia własnej miniaturowej choreograficznej. Jak pokazuje przykład warsztatów choreograficznych *Kreacje* organizowanych przez największy zespół baletowy w Polsce – Polski Balet Narodowy, kobiet jest mniej niż mężczyzn; w poszczególnych edycjach było ich odpowiednio: *Kreacje 12* (2020): 3–8⁶; *Kreacje 11* (2019): 3–11; *Kreacje 10* (2018): 5–10; *Kreacje 9* (2017): 3–6.

O tym, jaki repertuar i jacy choreografowie będą prezentowani każdego roku, decydują dyrektorzy artystyczni zespołów baletowych – pełniący rolę *gatekeeperów* [Teague 2016, s. 8]. Stanowiska te zwykle zajmowane są przez mężczyzn: „Podobnie jak teatr i orkiestra, taniec jest do pewnego stopnia podzielony zawodowo i płciowo. Stanowiska nietaneczne – zdominowane przez mężczyzn, są najbardziej wpływowe” [Hanna 1987, s. 23]. W Polsce w sezonie 2019/2020 6 na 9 zespołów baletowych kierowanych było przez mężczyzn. Zatem zarówno choreografia, jak i sfera zarządcza w balecie zdominowane są przez mężczyzn.

Podobna tendencja panuje w środowisku akademickim, gdzie obserwuje się częstsze przyjmowanie doktorantów płci męskiej przez profesorów tej samej płci.

Zjawisko to w polu nauk ścisłych nazwane zostało *płciowym apartheidem* [Etzkowitz, Kemelgor, Uzzi 2000]. Osoby uprzywilejowane, w pozycji władzy, zwierzchnicy starają się dobrać podopiecznych, których płeć, styl, zainteresowania będą odpowiadać ich własnym. Daje to szansę na swego rodzaju naukową lub artystyczną „nieśmiertelność”. W sytuacji młodych artystów czy naukowców rola mentora i jego wybory są kluczowe w rozwoju i rozpoczęciu kariery w ogóle [Cholewicka 2018].

9. Podsumowanie

W ostatnich latach coraz więcej mówi się o alternatywnych źródłach dochodów danego kraju. W perspektywie kryzysu każdy czynnik pomnażający dochód krajowy stanowi istotny element polityki gospodarczej kraju. Kultura i związane z nią przemysły [Nowak, Wieteska 2020] oraz praca kobiet, wpływające *explicite* na spadek bezrobocia i pomnażanie PKB, w końcu stały się obiektami zainteresowania ekonomistów [Throsby 2010, s. 64; Scott 2021, s. 52]. W 2006 roku ukazała się pierwsza

⁶ Specyficzna premiera online w czasie pandemii, której realizacja wiązała się z dodatkowymi wymogami operatorsko-audiowizualnymi. Wzięły w niej udział 4 kobiety – Anna Hop i Joanna Drabik stworzyły własne choreografie, a Olga Yaroshenko i Rosa Pierro współtworzyły choreografię wraz z męskimi partnerami kreacyjnymi.

publikacja *Global Gender Gap Report* Światowego Forum Ekonomicznego, który wprowadził do ekonomii perspektywę płci. Jednocześnie skierował uwagę na relację między dobrobytem i zrównoważonym rozwojem danego kraju a włączaniem kobiet w życie gospodarcze na równych prawach [Scott 2021, s. 53]. Rolę kobiet i kultury podkreślić należy również w ujęciu tak często omawianego problemu zrównoważonego rozwoju, który aż do 2015 roku ograniczał się głównie do kwestii środowiskowych, pomijając problem równouprawnienia kobiet i mężczyzn czy wartości kulturowych, coraz bardziej zacierających się w obliczu globalizacji. „To są istotne kwestie – zwiększanie ludzkich możliwości, a nie produktu krajowego, powinno być celem polityki rozwoju” [Griffin 1996, s. 233].

Choreografie spektakli baletowych od lat pozostają domeną męską, podobnie jak stanowiska kierownicze w zespołach baletowych. Mimo lepszego wykształcenia kobiety w balecie zarabiają mniej i pracują krócej. Trudno więc mówić o egalitarnym rozwoju obu płci w tej sferze oraz „zapewnieniu kobietom pełnego i efektywnego udziału w procesach decyzyjnych” [*Równość płci...* 2021]. „Większość tancerek tańczy w baletach stworzonych przez mężczyzn, a także w zespołach kierowanych przez mężczyzn, przez cały okres trwania swojej kariery” [Macaulay 2017].

Wiek XXI jest czasem zmian równościowych na rynku pracy podyktowanych odgórnie, np. przez Organizację Narodów Zjednoczonych. Choć powoli, docierają one także do świata tańca i baletu. Większa świadomość artystek, zmiany w systemie edukacji artystycznej, walka o równość płac oraz ich transparentność, inicjatywy prokobiece wspierające młode choreografki, takie jak wieczory baletowe dedykowane kobiecym choreografiom⁷, są niezbędne i kluczowe na drodze do równości, zrównoważonego rozwoju i równoważności płci w balecie, a także większego udziału kobiet zarówno w polskim, jak i światowym dziedzictwie scenicznym oraz międzynarodowym rynku pracy. Jak pisze Linda Scott:

Mężczyźni stanowią podstawę siły roboczej na całym świecie. Można więc założyć, że jeśli nie nastąpi gwałtowny wzrost ich produktywności, trudno zakładać zwiększenie obecnie wypracowanej przez nich koniunktury. Osiągnęli oni bowiem poziom bliski maksimum produktywności. Dlatego też kobiety, jako zasób nie w pełni wykorzystany, stanowią szansę na rozwój, wzrost gospodarczy i zwiększenie dobrobytu, a nie zagrożenie i konkurencję dla mężczyzn na rynku pracy [Scott 2021, s. 56].

Jest to niezwykle istotne w kontekście kobiet choreografek. Należy pamiętać, że czas ich kreatywnej produktywności jest ograniczony, a jeszcze bardziej ograniczony jest czas zdobywania doświadczenia scenicznego – niezbędnego dla każdego twórcy czy twórczyni choreografii. Kariera tancerki jest niezwykle krótka i krucha – z powodu

⁷ Wśród obecnie funkcjonujących inicjatyw wyróżnić należy: *She Persisted* (English National Ballet), *ABT Women's Movement* (American Ballet Theater) czy *Venus Rising* (New Zealand Royal Ballet).

nieustannego ryzyka kontuzji, a także ograniczeń ciała, które, jako najistotniejszy zasób tancerki, zużywa się. Dlatego tak ważne jest wsparcie rozwoju zawodowego kobiet w branży tanecznej, podobnie jak w innych dziedzinach działalności kulturalnej i gospodarczej. „Trzy obszary, w których polityka publiczna może zwiększyć aktywność zawodową kobiet, to: rynek pracy przyjazny rodzicom, lepsza jakość usług opiekuńczych i edukacyjnych dla małych dzieci, większe zaangażowanie mężczyzn w opiekę i prace domowe” – wylicza Iga Magda [2020, s. 1]. Zniesienie dyskryminacji i wsparcie kobiet jest kluczem do zróżnicowanego i równościowego rozwoju zarówno globalnego, jak lokalnego. „To nie bogate kraje stać na wyzwolenie kobiet – to wyzwolenie kobiet czyni kraje bogatymi” [Scott 2021, s. 53].

Bibliografia

- Agresti A., Finlay B. (2013), *Statistical methods for the social sciences*, <http://0-lib.myilibrary.com/wam.city.ac.uk/Open.aspx?id=527386> [odczyt: 10.01.2021].
- Bąkowska K., Marczewski K., Sawulski J., Sztolsztejner A., Nowak J., Wieteska M. (2020), *Rola gospodarki kreatywnej w Polsce*, PIE [raport], https://pie.net.pl/wp-content/uploads/2020/07/PIE-Raport_Gospodarka_kreatywna.pdf [odczyt: 20.03.2021].
- Boserup E., Tan S.F., Toulmin C. (2013), *Women's role in economic development*, London, New York: Routledge.
- Cholewicka E. (2018), *Rola płci w edukacji tanecznej i na rynku tańca. Perspektywa stolicy w kontekście ogólnopolskim*, [w:] H. Raszewska-Kursa (red.), *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura*, Warszawa: Fundacja Artystyczna PERFORM, Fundacja Rozwoju Teatru NOWA FALA.
- Cholewicka E. (2021), *Women to the placards! The socio-economic situation of female choreographers in the male world of ballet art*, „Studia de Cultura”, 13(2), s. 72–89.
- Cooper M. (2016), *This man is trying to reinvent the Pennsylvania Ballet*, „The New York Times”, March 17.
- Dance Data Project (2019), *208-2019 Season Overview*, <https://www.dancedataproject.com/just-released-2018-2019-season-overview/> [odczyt: 26.11.2021].
- Evans J. (1995), *Feminist theory today. An introduction to second-wave feminism*, Thousand Oaks: Sage.
- Etzkowitz H., Kemelgor C., Uzzi B. (2000), *Athena unbound: The advancement of women in science and technology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Folbre N. (2012), *Niewidzialne serce: opieka a gospodarka światowa*, [w:] N. Visvanathan, L. Duggan, L. Nisonoff, N. Wiegiersma (red.), *Kobiety, gender i globalny rozwój. Wybór tekstów*, Warszawa: Polska Akcja Humanitarna.
- Griffin K. (1996), *Studies in globalization and economic transitions*, London: Macmillan.
- GUS (2018). *Kobiety i mężczyźni na rynku pracy. Raport*.

- Hanna J. (1987), *Patterns of dominance: Men, women, and homosexuality in dance*, „The Drama Review: TDR”, t. 31, nr 1, s. 22–47, <http://www.jstor.org/stable/1145764> [odczyt: 11.12.2021].
- Haskell A. (1965), *Balet*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Ilczuk D., Dudzik T., Gruszka E., Jeran A. (2015), *Artyści na rynku pracy*, Warszawa: Wydawnictwo Attyka.
- Ilczuk D., Gruszka E., Walczak W. (2018), *Szacowanie liczebności artystów twórców i wykonawców*, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Ilczuk D., Gruszka-Dobrzyńska E., Socha Z., Hazanowicz W. (2020), *Policzone i policzeni! Artyści i artystki w Polsce*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Instytucje, zespoły baletowe, Instytut Muzyki i Tańca, <https://www.taniecpolska.pl/instytucje/filtr/16> [odczyt: 6.04.2020].
- Kelly, C. LaM. (2015). *Dancing up the glass escalator: Institutional advantages for men in ballet choreography*, „Columbia Undergraduate Research Journal”, 2(1).
- Jennings, Luke. 2013. *Sexism in dance: Where are all the female choreographers?*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/28/women-choreographers-glass-ceiling> [odczyt: 25.11.2021].
- Macaulay J. (2017), *Of women, men and ballet in the 21st century*, „The New York Times”, <https://www.nytimes.com/2017/01/12/arts/dance/of-women-men-and-ballet-in-the-21st-century.html> [odczyt: 13.03.2021].
- Mackrell, J., (2013) *Why are women choreographers two steps behind the lords of the dance?*, „The Guardian”, <http://www.theguardian.com/stage/2013/apr/19/women-choreographers-experiment-laban-dance> [odczyt: 13.02.2022].
- MacDonald K., Tipton C. (1993), *Using documents*, [w:] N. Gilbert (red.), *Researching social life*, London: Sage, s. 187–200.
- Magda I. (2020), *Jak zwiększyć aktywność zawodową kobiet w Polsce?*, https://ibs.org.pl/app/uploads/2020/01/IBS-PP-01-2020_PL.pdf [odczyt: 14.02.2022].
- Marczyński J. (2016), *Dziesięć tańczących kobiet*, Warszawa: Axis Mundi.
- Meglin, J. A., Brooks, L.M. (2012). *Where are all the women choreographers in ballet?*, „Dance Chronicle” 35.1.
- Parpart J.L., Rai S.M., Staudt K.A. (red.) (2003). *Rethinking empowerment. Gender and development in a global/local world*, London: Routledge.
- Rozwadowska A. (2017), *Strajk kobiet. Po co wspierać kobiety na rynku pracy? To proste: dla zysku*, <http://wyborcza.pl/7,75398,21467199,striak-kobiet-po-co-wspierac-kobiety-na-ryнку-pracy-to-proste.html> [odczyt: 26.12.2020].
- Równość płci a cele zrównoważonego rozwoju*, <https://www.un.org.pl/rownosc-płci-a-cele-zrownowazonego-rozwoju> [odczyt: 19.03.2021].
- Scott L. (2021), *Kapitał kobiet. Dlaczego równouprawnienie wszystkim się opłaca*. Warszawa: Wydawnictwo Filtry.
- Teague J. (2016), *Where are the female choreographers? A study on the gender imbalance among professional choreographers working in the fields of classical ballet and contemporary dance*, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEw>

j67tzlsuP1AhWos4sKHVJzARgQFnoECAIQAQ&url=http%3A%2F%2Fwww.danceicons.org%2F_doc%2FFemanleChoreograohers.pdf&usg=AOvVaw1pc7hEpe4booo1g2lhbU5Q [odczyt: 14.02.2022].

Thompson B. (2002), *Multiracial feminism. Recasting the chronology of second wave feminism*, „Feminist Studies”, 28(2), s. 337–360.

Throsby D. (2010), *Ekonomia i kultura*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Viasvanathan N., Nisonoff L., Duggan L., Wiegersma N. (2012), *Kobiety, gender i globalny rozwój. Wybór tekstów*, Warszawa: Polska Akcja Humanitarna.

Jan Podniesiński  <http://orcid.org/0000-0003-1285-6466>

Wydział „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski

e-mail: janpodniesinski@gmail.com

Otrzymano/Received: 30.02.2021

Zaakceptowano/Accepted: 13.12.2021

Opublikowano/Published: 05.02.2022

A co, jeśli Forest Green Rovers pozielenieją? Wdrażanie strategii zrównoważonego rozwoju przez klub piłkarski

Abstract

And What if Forest Green Rovers Go Green? An Implementation of the Sustainable Development Strategy by a Football Club

Sport and sports organisations are often some of the most important aspects of local culture and identity. As in the case of cultural institutions, recent years have seen numerous interesting initiatives for sustainable development undertaken by athletes and sports clubs. The paper explores the implementation and social reception of the sustainable development strategy adopted in 2010 by the professional football club called Forest Green Rovers FC in Great Britain. Using the method of content analysis, the author attempts to analyse the critical reflection on the strategy presented in the national opinion-forming press and to show how the club's environmentally-friendly actions are perceived by the community of its fans.

Keywords: Forest Green Rovers FC, sustainable strategy, content analysis, media, social reception

Słowa kluczowe: Forest Green Rovers FC, strategia zrównoważonego rozwoju, analiza treści, media, odbiór społeczny

1. Wprowadzenie

W 1988 roku Zbigniew Raszewski rozpoczął swój artykuł pt. *Partytura teatralna* spostrzeżeniem natury ogólnej: „Zazwyczaj mało dostrzegamy podobieństwa między meczem piłki nożnej a przedstawieniem *Kordiana*. Tymczasem trojakię znaczenie gry jest bardzo stare. (...) dawniej ludzie upatrywali więcej podobieństwa pomiędzy zbiorową zabawą, teatrem i muzyką” [Raszewski 1988, s. 134]. To, co ponad 30 lat temu anonsował patron Instytutu Teatralnego, obecnie zdarza się coraz częściej. W 2011 roku w Gdańsku odbyła się konferencja pt. *Futbol w świecie sztuki*, której owocem jest antologia tekstów omawiających związki między tą dyscypliną sportu a różnymi obszarami życia społecznego [Ciechowicz, Moska 2012]. W jednym z nich Tomasz Tomasik [2012, s. 51] mocno wyartykułował tezę zbieżną z sugestiami Raszewskiego:

Byłoby dużym uproszczeniem traktować futbol tylko jako rodzaj popularnej, masowej rozrywki, nowy rodzaj opium dla ludu, zabawy dla dużych chłopców. Mamy bowiem w istocie do czynienia ze skomplikowanym zjawiskiem kulturowym, które kumuluje w sobie cechy widowiska, performansu, medialnego spektaklu, teatru, religii, święta, obrzędu. Odnosi się to też oczywiście do innych dyscyplin sportowych (...).

Z kolei Dariusz Konrad Sikorski [2012, s. 84], analizując zjawisko tzw. *graffiti attack* jako formę agresywnej manifestacji „plemiennej siły” w przestrzeni miejskiej, odwołał się do własnych doświadczeń przebywania w przestrzeni miasta:

W Łodzi, którą przechodziłem pieszo, obserwując mury, na terenie, gdzie władzę sprawują zwolennicy ŁKS-u, pojawiają się napisy klasyczne dla wielu miast, typu: „ŁKS mafia” (...). Inny napis prezentuje bardziej Łódzki styl: „Rachu ciachu, Żydzew w piachu. RTS ty k****” (tu między słowami gwiazdy Dawida).

Jeśli opis ten jest ciekawy, to przede wszystkim dlatego, że przez ostatnią dekadę styl komunikacji między fanami piłki nożnej nieco się zmienił. Między innymi za sprawą osoby (performera?!) o pseudonimie Janusz III Waza, która zainicjowała „rozsiewanie” po mieście napisów zachowujących wprawdzie konfrontacyjny ton, ale rezygnujących z wulgarnej ekspresji na rzecz operowania żartem i paradoksem. Choć oryginalne napisy są najczęściej szybko zmywane, fotografie wielu hasel krążą po internecie w formie memów. W 2017 roku ich twórca udzielił wywiadu portalowi Weszlo.com, w którym odsłonił swoje intencje:

Wujek ze Zgierza, który nie wie, że ja maluję te napisy, strasznie się wściekł o *Widzew jeździ na wakacje do Zgierza*. Byłem w szoku jak się obruszył, nigdy go tak zdenerwowanego nie widziałem. (...) Moim totalnym marzeniem są derby, na których kibice przerzucają się kreatywnymi hasłami *ŁKS nie czyta książek!*, *Widzew jeździ Tico!* To byłoby coś” [Milewski 2017].

Futbol jest zatem nie tylko elementem kultury, lecz wytwarza też subkultury, ewoluujące wraz z upływem czasu i przemianami społecznymi. Sport ten posiada jeszcze inną kluczową cechę, którą zdiagnozował cytowany już Tomasz [2021, s. 51], odnosząc się do postaci Davida Beckhama:

(...) jego działalność celebrycka, małżeństwo z gwiazdą muzyki pop, udział w kampaniach reklamowych, granie własnym wyglądem doprowadziły do powiązania dwóch światów: sportu i mody, a co za tym idzie – do interferencji dwóch, będących do tej pory w kolizji, systemów kulturowych (...).

Przykład Anglika zaświadcza, że piłka nożna ma zdolność kształtowania postaw i trendów, a co za tym idzie, podmioty działające w jej polu (jednostki i instytucje) są potencjalnie sprawcze w zakresie promowania idei uznawanych za ważne. Ideą taką może być zrównoważony rozwój i ochrona środowiska naturalnego.

Interesujących dowodów istnienia i praktycznego wykorzystania tego potencjału dostarcza działalność angielskiego klubu Forest Green Rovers FC (FGR FC), wiekowej, choć stosunkowo małej organizacji sportowej z siedzibą w miasteczku Nailsworth w hrabstwie Gloucestershire. Od roku 2010 klub ten realizuje i promuje pionierską strategię zrównoważonego rozwoju, obmyśloną przez jego właściciela Dale'a Vince'a, będącego również założycielem firmy Ecotricity, jednego z największych dostawców energii wytwarzanej ze źródeł odnawialnych w Wielkiej Brytanii. Celem niniejszego artykułu było poddanie analizie społecznej recepcji wspomnianej strategii przyjętej przez FGR FC, a także prześledzenie krytycznej refleksji snutej na jej temat. Zamiarem autora było sprawdzenie, czy strategia zrównoważonego rozwoju spotyka się z aprobatą fanów drużyny piłkarskiej, czy istnieją osoby jej przeciwnie, a jeśli tak, to jakie aspekty strategii budzą ich sprzeciw.

2. Idea zrównoważonego rozwoju a działalność brytyjskich klubów piłkarskich

Praktyki zrównoważonego rozwoju w pewnym stopniu dotarły już do brytyjskiego środowiska piłkarskiego. W 2017 roku brytyjski dziennik „The Telegraph” przepytął uczestników Premier League na temat podejmowanych przez nich proekologicznych inicjatyw [por. Tweedale 2018]. Ankiety wypełniło 12 z 20 klubów. Pytano w niej o pięć szczegółowych kwestii dotyczących: wykorzystywania odnawialnych źródeł energii, dostępności wegańskiego lub wegetariańskiego menu dla kibiców, korzystania z lokalnych produktów spożywczych, gromadzenia danych o zużyciu plastiku i planowanej redukcji (bądź rezygnacji z) użycia plastiku. Jedynie Brighton & Hove Albion F.C. zadeklarował, że prowadzi działania we wszystkich 5 obszarach, natomiast jeden klub – walijski Cardiff City F.C. – nie podał żadnej odpowiedzi twierdzącej. Najwięcej organizacji (10) używało lokalnych produktów. Najgorzej

było z energią odnawialną (korzystały z niej tylko 4 kluby) i bezmięsnym menu (oferowano je na zaledwie 3 stadionach).

Fenomen FGR FC oraz jego szerszy kontekst nie umknął uwadze badaczek i badaczy. W 2015 roku, na łamach czasopisma „Quality in Sport” Marta Ceglińska [2015, s. 7–17] opublikowała artykuł pt. *Wybrane zagadnienia zarządzania środowiskowego na przykładzie brytyjskich klubów piłkarskich*. Kevin Brown, Gareth White i Anthony Samuel wygłosili referat *A season with the vegans of Forest Green Rovers Football Club. A visual typology of visitor reactions* [Brown i in. 2018, s. 29], a z okazji Macromarketing Conference w Lipsku Anthony Samuel przygotował tekst pt. *Macromarketing insights ninety minutes at a time: A season with Forest Green Rovers, the world's greenest football club* [Samuel 2018].

Dotychczas eksplorowane perspektywy badawcze obejmowały proekologiczne procesy zarządcze w organizacjach sportowych [Ceglińska 2015] oraz sprawczość klubu w wywoływaniu lub wspieraniu określonych postaw konsumenckich. Publikacja Samuela stanowi wynik badań wykonanych metodą obserwacji uczestniczącej i dostarcza antropologicznej analizy reakcji kibiców odwiedzających stadion w Nailsworth, na którego terenie obowiązuje dieta wegańska. Autor klasyfikuje kibiców w zależności od wyrażanych przez nich postaw: podziwu (*The Admirer*), wsparcia (*The Supporter*), zaciekawienia (*The Intrigued*), dowcipkowania (*The Humorist*), obojętności (*The Unconcerned*) oraz rzucania wyzwania (*The Defiant*) [Samuel 2018].

Wymienione rozważania nad działaniami w duchu zrównoważonego rozwoju praktykowanymi przez organizacje sportowe wpisują się w szerszy, widoczny od kilku lat, nurt badawczy. Sygnalizowali to m.in. Chris Porter, Anthony May i Annabel Kiernan, pisząc w 2016 roku wstęp do specjalnego numeru periodyku „Football & Society”. Stwierdzili w nim: „Zrównoważony rozwój to idea, w którą świat futbolu coraz bardziej zaczyna się angażować, nawet jeśli nie rozumie jeszcze jego znaczenia w całości lub w spójny sposób” [Porter, May, Kiernan 2016, s. 661]. Na uwagę zasługuje także fakt, że od ponad dekady przybywa nie tylko raportów badawczych, lecz także analiz tworzonych przez gremia zarządzające piłkarskim biznesem.

Drogę, którą przebyli dotychczas piłkarscy decydenci, najlepiej ilustruje chyba akcja „Green Goal”, powiązana z organizacją mistrzostw świata, rozpoczęta w 2006 roku. Zawierający jej koncepcję dokument, stworzony przy wsparciu Öko Institut na trzy lata przed terminem niemieckiego turnieju, zatytułowany został *Cele środowiskowe dla FIFA World Cup 2006*. Stwierdzono w nim: „Zrównoważony rozwój piłki nożnej jako sportu jest jasno wyrażanym założeniem, w którym nie chodzi o wykreowanie zielonej wyspy na miesiąc mundialu 2006 roku, a raczej o długofalowy wkład w poprawę sytuacji środowiskowej” [Hochfeld, Stahl 2003]. Dwa lata później – na rok przed turniejem – oficjalna strona FIFA cytowała słowa Jürgena Trittina, ówczesnego ministra środowiska RFN:

Green Goal stanowi niezbadany obszar dla Komitetu Organizacyjnego (...). Po raz pierwszy zobowiązaliśmy się do realizacji kompleksowych, mierzalnych celów środowiskowych podczas dużej, zdecentralizowanej imprezy sportowej (...). Ambitnym celem Green Goal jest ograniczenie wpływu imprezy na globalny klimat do absolutnego minimum [Fifa.com 2017].

Aktualna *Strategia zrównoważonego rozwoju*, przyjęta w związku z organizacją mundialu mającego się odbyć w Katarze w roku 2022, zawiera następującą deklarację:

Zrównoważony rozwój był podstawą Mistrzostw Świata FIFA 2022 od samego początku, a planowanie i realizacja opierały się na założeniu, że przyszłe pokolenia powinny uznać naszą wspólną planetę za bardziej zielone, sprawiedliwsze miejsce, wolne od dyskryminacji i pełne możliwości dla wszystkich [Fifa.com 2021].

W innym miejscu dokumentu pojawia się jasno i odważnie postawiony cel: „Zobowiązujemy się zorganizować Mistrzostwa Świata w pełni neutralne pod względem emisji dwutlenku węgla” [Fifa.com 2021]. Stopień realizacji tych wizji, a także ich spójność z rzeczywistością będą domagały się wnikliwej i uczciwej analizy po zakończeniu imprezy. W tej chwili warto podkreślić, że FIFA nie tylko kumuluje wiedzę organizacyjną, ale też zaostrza stawiane sobie wymagania (od minimalizowania wpływu w 2006 roku do neutralności w roku 2022).

3. Metody i pytania badawcze

Zamiarem autora tekstu było spojrzenie na omawiane zagadnienie z dwóch perspektyw: odgórznej, tj. dyskursu medialnego wokół strategii zrównoważonego rozwoju wdrażanej przez klub piłkarski, oraz oddolnej, tj. jej odbioru przez osoby deklarujące się jako kibice drużyny. W pierwszym przypadku posłużono się metodą analizy zawartości przekazów medialnych (analizy treści), w drugim metodą badania ankietowego przeprowadzonego wśród fanek i fanów FGR FC. Zastosowaną w obu przypadkach pięciostopniową skalę reakcji zaprojektowano jako odbicie kibicowskich postaw wyszczególnionych przez Anthony’ego Samuela (z pominięciem dowcipkowania, które wymaga intelektualnego dystansu) [Samuel 2018].

Analiza zawartości, określana też jako analiza treści (*content analysis*) jest, w ujęciu Stanisława Michalczyka [2009, s. 97]:

empirycznym, systematycznym i intersubiektywnym opisem treściowych i formalnych cech przekazów medialnych. Chodzi w niej o ujęcie rzeczywistości społecznej dzięki analizie jawnych cech tekstów oraz analizie kontekstów, w których one występują.

W nowszych artykułach metodologicznych pojawia się często twierdzenie, że definicją najbardziej zakorzenioną w polskim kontekście jest definicja stworzona w 1983 roku przez Walerego Pisarka [por. Idzik, Klepka 2019, s. 14]. Zgodnie z nią analiza zawartości to:

Zespół różnych technik systematycznego badania strumieni lub zbiorów przekazów, polegających na możliwie obiektywnym (w praktyce zwykle: intersubiektywnie zgodnym) wyróżnianiu i identyfikowaniu ich możliwie jednoznacznie skonkretyzowanych, formalnych lub treściowych, elementów oraz na możliwie precyzyjnym (w praktyce: zwykle ilościowym) szacowaniu rozkładu występowania tych elementów i na głównie porównawczym wnioskowaniu. Analiza taka ma zmierzać przez poznanie zawartości przekazów do poznania innych elementów i uwarunkowań procesu komunikacyjnego [Pisarek 1983, s. 45].

Istotne z punktu widzenia zarówno skuteczności metody, jak i zachowania rygoru naukowej poprawności jest opracowanie przejrzystych reguł analizy, pozwalających osiągnąć wspomniany przez Pisarka i Michalczyka stan zobiektywizowanej intersubiektywności. Wymagania stawiane badaczom Michalczyk [2009, s. 101] podsumowuje następująco:

Kluczową czynnością podczas praktycznej analizy zawartości jest tzw. *operacjonalizacja*, przez którą rozumiemy postawienie pytania (problemu) badawczego, określenie pojęć oraz sformułowanie hipotez w konkretnym przedsięwzięciu. Innymi słowy, chodzi o określenie, jakie aspekty zawartości chcemy badać i jakimi jednostkami (kategoriami) będziemy je opisywać.

Przeprowadzoną tu analizę treści przekazów medialnych dotyczących klubu podzielono na dwa etapy. W pierwszym etapie postawiono trzy szczegółowe pytania badawcze:

1. Jak liczny jest zbiór publikacji dotyczących klubu i jaką jego część stanowiły artykuły odnoszące się – pośrednio lub bezpośrednio – do wdrażanej przez niego strategii zrównoważonego rozwoju? (Do określenia liczby analizowanych publikacji wykorzystano internetowe archiwa czasopism. Z pozyskanego zbioru rekordów wyłączono sprawozdania omawiające jedynie sportowe wyniki drużyny, a także materiały na temat życia prywatnego właściciela klubu).
2. Jaka była wiodąca tematyka kolejnych artykułów (o czym chciano poinformować lub co chciano skomentować)?
3. Jaki był wydźwięk artykułów dotyczących klubu? (Do jego oceny przyjęto pięciostopniową skalę: 2 – bardzo pozytywny; 1 – pozytywny; 0 – neutralny; -1 – krytyczny; -2 – bardzo krytyczny).

Ocena wydźwięku artykułów jest oczywiście w dużej mierze subiektywna. Zdecydowano się jednak podjąć próbę uchwycenia tego wymiaru analizy, zdaniem autora istotnego dla zobrazowania postrzegania działań klubu.

W drugim etapie analizy pod uwagę wzięto wyłącznie te artykuły, dla których impulsem była chęć przedstawienia lub skomentowania idei stojącej za przyjętą strategią zrównoważonego rozwoju. Wyselekcjonowane w ten sposób treści poddano analizie jakościowej, zadając pytanie:

1. Czy informowaniu o strategii zrównoważonego rozwoju wdrażanej przez klub przez media towarzyszy krytyczna refleksja? Jeśli tak, jakie są wyrażane wobec niej zarzuty bądź wątpliwości?

Badania doniesień prasowych obejmowały ponad dekadę: publikacje w prasie od roku 2010 (moment przejścia klubu Forest Green Rovers przez Ecotricity) do marca 2021 roku (zakończenie badań dla potrzeb artykułu). Media, których treść została poddana analizie, to pięć ogólnokrajowych brytyjskich dzienników (wraz z ich wydaniami niedzielными): „The Times”, „The Sunday Times”, „The Guardian”, „The Observer”, „The Daily Telegraph”, „The Independent” i „The Financial Times”. Przy dokonywaniu selekcji konkretnych tytułów prasowych wykorzystano artykuł Lucyny Słupek [2004] pt. *Rynek mediów w Wielkiej Brytanii. Wybrane zagadnienia*. Przedstawiona przez Autorkę klasyfikacja lokuje wybrane tytuły w kategorii prasy prestiżowej, odróżniając je od dzienników regionalnych oraz prasy popularnej, tzw. *midmarket papers* i prasy sensacyjnej [por. Słupek 2004, s. 37–39]. Wydaje się, że właśnie takie gazety – czytane masowo, a przy tym stawiające na intelektualny poziom publikacji – pozwolą skonstruować najpełniejszy obraz ogólnospołecznej, nieograniczonej regionalnie bądź środowiskowo, recepcji strategii przyjętej przez organizację sportową. We wstępnej fazie plan badawczy zakładał uwzględnienie również trzech periodyków, które Słupek etykietuje jako tygodniki opiniotwórcze [por. Słupek 2004, s. 38–39]. Są to: „The Economist”, „The Spectator” i „The Statesman”. Kwerenda wykazała jednak, że czasopisma z tego segmentu pochyliły się nad tematem FGR FC zaledwie raz. Tygodniki te wyłączono zatem z analizy, przyjmując założenie, że na podstawie tylko jednego tekstu trudno mówić o odbiorze zjawiska czy kwestii.

Jak już wspomniano, w celu zbadania oddolnej recepcji strategii Forest Green Rovers zostało przeprowadzone badanie ankietowe, wykorzystujące internet. Kwestionariusz ankiet udostępniono na trzech kibicowskich forach: dwóch zamkniętych grupach na portalu Facebook (o nazwach Forest Green Rovers #chat i Forest Green Rovers FC Nordic Supporters) a także na oficjalnym klubowym forum dla zarejestrowanych fanów (dostępnym pod adresem: <https://forum.fgr.co.uk/>). Wykorzystane narzędzia dotarcia miały nieco odmienną charakterystykę. Forum na oficjalnej stronie jest moderowane przez pracowników klubu, a dostęp do niego mają kibice z całego świata. Grupy na Facebooku to z kolei inicjatywy oddolne, również otwarte na międzynarodową społeczność – dotyczyło to nawet tej teoretycznie dedykowanej „kibicom nordyckim”. Można zatem powiedzieć, że w badaniu ankietowym wzięli

udział przedstawiciele międzynarodowej społeczności. Pytania o szczegółowe dane demograficzne celowo nie zostały ujęte w ankiecie – by więz z klubem i jego fanami stanowiła jedyną płaszczyznę autoidentyfikacji, a społeczna rola kibica – jedyną „aktywną” perspektywę wyrażania opinii. Odpowiedzi respondentek i respondentów napływały w okresie od 7 do 13 marca 2021 roku. Łącznie zebrano 43 ankiety. Wypełniły je osoby deklarujące długość stażu kibicowania od 1 roku do aż 51 lat. Najważniejszymi pytaniami postawionymi w ramach ankietach były:

1. Jakie jest obecnie Pana/Pani ogólne nastawienie (postawa) wobec celów zrównoważonego rozwoju stawianych przez klub? (Zaproponowana została skala: Podziw, Akceptacja, Obojętność, Wątpliwość i Odrzucenie).
2. Jaka jest Pani/Pana osobista opinia na temat tzw. wegańskiej transformacji stadionowego menu?
3. Jakie są Pana/Pani (ogólne) prywatne przemyślenia na temat zmian klimatycznych i zrównoważonego rozwoju?

4. Klub Forest Green Rovers i jego strategia zrównoważonego rozwoju

Klub piłkarski Forest Green Rovers powstał w 1890 roku w małym miasteczku Nailsworth w hrabstwie Gloucestershire [Bernard 2014]. Jeśli chodzi o sukcesy sportowe, FGR wygrywali dotychczas głównie rozgrywki regionalne: na przykład Country Cup w 1927 roku lub rozgrywki Southern League w latach 1997–1998. Największym jak dotąd sukcesem klubu jest przejście fazy play-off w National League (piąty poziom rozgrywkowy w Anglii) dające awans na szczebel centralny [<https://www.fgr.co.uk/our-history>]. W 2010 roku klub przejęła posiadająca siedzibę w jego pobliżu działająca w branży „zielonej” energii firma Ecotricity, która wcześniej utrzymywała z nim relacje sponsorskie. Warto w tym miejscu podkreślić, że zbieżność nazwy klubu i jego zielonych celów strategicznych jest przypadkowa. Siedzibę Ecotricity w Stroud dzieli od stadionu w Nailsworth 5 mil (około kwadrans jazdy samochodem). Należy uznać, że firma zainwestowała w klub własnej lokalnej społeczności. Miała jednak wobec niego precyzyjne zamiary. Po przejściu klubu przystąpiono od razu do reformy struktur organizacji, połączonej z tworzeniem oraz natychmiastowym wdrażaniem strategii zrównoważonego rozwoju. To właśnie jej wdrażanie sprawiło, że klub zaistniał medialnie i został szerzej dostrzeżony w skali globalnej.

Na stronie internetowej organizacji opublikowano treść strategii opracowanej dla klubu, zatytułowanej *Another way (Inna droga)*. Wyszczególnione w niej różnorodne cele związane ze zrównoważonym rozwojem pokazuje tabela 1. Zwraca uwagę fakt, że przyjęte zobowiązania mają przede wszystkim infrastrukturalny charakter, a ich osiągnięcie dopiero w kolejnych krokach może wpływać na kulturę organizacji lub indywidualne postawy jej członków (np. świadome wybory konsumenckie lub oszczędzanie energii elektrycznej).

Tabela 1. Obszary i cele strategii zrównoważonego rozwoju FGR FC

Obszar	Cel	Opis działań i ich zamierzonych efektów
Nasz zielony stadion	Zielona energia	Całość zużywanej energii elektrycznej pochodzi ze źródeł odnawialnych, a część jest produkowana przez sam klub, dzięki panelom fotowoltaicznym zainstalowanym m.in. na dachu stadionu
	Organiczne boisko	Do pielęgnacji płyty boiska nie stosuje się pestycydów i środków owadobójczych
	Elektryczny <i>mow-bot</i>	Do pielęgnacji płyty boiska używana jest sterowana technologią GPS i napędzana energią słoneczną kosiarka
	Retencja deszczówki	Zebrana deszczówka jest wykorzystywana do nawadniania płyty boiska
	Punkty ładowania samochodów elektrycznych	Klub rekomenduje używanie niskoemisyjnych środków transportu i zapewnia kibicom punkty ładowania samochodów elektrycznych
100% vegan	Zostanie w pełni wegańskim klubem piłkarskim	Oferowanie piłkarzom, pracownikom klubu oraz kibicom wyłącznie potraw wegańskich
Eco park	Zbudowanie najbardziej zielonego stadionu piłkarskiego na świecie	Obiekt sportowy zbudowany w całości z drewna, z 500 drzewami i 1,8 km krzewów okalającymi przestrzeń parkingową

Źródło: opracowanie własne na podstawie materiałów internetowych klubu, stan na 02.09.2021.

Warto zauważyć, że wszystkie wymienione wyżej działania mieszczą się w obszarze „Planeta”, zdefiniowanym w *Agendzie na rzecz zrównoważonego rozwoju ONZ* z 2015 roku. Dotyczą przynajmniej kilku określonych w niej celów zrównoważonego rozwoju wyznaczonych do 2030 roku, takich jak: 7) dostęp do zielonej energii; 9) budowa infrastruktury, innowacyjność; 12) wzorce zrównoważonej konsumpcji; 13) przeciwdziałanie zmianom klimatu oraz 17) wzmocnienie środków wdrażania zrównoważonego rozwoju¹. Jednocześnie istotna wydaje się retoryczna warstwa opisu strategii FGR FC. Warto zacytować choćby wstępną deklarację uwzględnioną w jej ramach:

Zrównoważony rozwój jest kluczowy dla wszystkiego, co robimy jako Forest Green Rovers. Od paneli słonecznych i punktów ładowania pojazdów elektrycznych na stadionie (The Innocent New Lawn) do naszego wegańskiego menu. Wskazujemy, że kluby sportowe mogą przewodzić w walce ze zmianami klimatycznymi. I to działa [https://www.fgr.co.uk/another-way].

Działalność klubu jest tym samym spójna z misją i wizją jej właściciela – firmy Ecotricity, która opisuje ją w następujący sposób:

¹ O celach zrównoważonego rozwoju 2030 można przeczytać np. na polskojęzycznej stronie ONZ: <http://www.un.org.pl/> [odczyt: 02.09.2021].

W Ecotricity naszą misją jest walka ze zmianami klimatycznymi. Najlepszym sposobem, w jaki możemy tego dokonać, będąc firmą z branży energetycznej, jest zakończenie używania paliw kopalnych dzięki dostarczeniu ludziom alternatywy – zielonej energii. [<https://www.ecotricity.co.uk/our-story/our-mission>].

Obie wizje są zbieżne na poziomie celów (zmniejszenie śladu węglowego), metod (proponowania alternatywy lub zamienników), a nawet stosowanej metafory (walki). Nie jest to zaskoczeniem, ale stanowi ważną informację. A ponieważ to Ecotricity wykupiło Forest Green Rovers (a nie odwrotnie), wyraźny jest kierunek wywierania wpływu. Ze słów Tima Bernarda, relacjonujących zdarzenia z sezonu 2009/2010, wynika nawet coś więcej:

Ze spraw pozaboiskowych, Ecotricity uzyskuje kontrolny pakiet w nowych strukturach klubu i zamierza wykorzystać Forest Green Rovers do promowania „zielonych spraw” i zanieśienia własnego eko-przekazu do fanów futbolu. W lutym uwagę opinii publicznej przyciąga decyzja o zaprzestaniu sprzedaży mięsa na terenie klubu. Fala popularności zalewa Rovers, zaskakując wielu kibiców. FGR znajduje się na radarach, ale nie z powodu osiągnięć sportowych [Bernard 2014, s. 289].

Klub troszczy się o to, by informacje o jego pozaboiskowych sukcesach docierały do wiadomości opinii publicznej (nie tylko kibiców). Skalę zdobywanej popularności obrazują trzy osiągnięcia klubu, wybrane i podkreślone przez niego na oficjalnej stronie internetowej [<https://www.fgr.co.uk/another-way>]. W 2017 roku klub otrzymał znak jakości od Vegan Society, stając się pierwszą (i jak dotąd jedyłą) oficjalnie certyfikowaną organizacją sportową na świecie. W 2018 roku ONZ uznała FGR za pierwszy klub piłkarski na świecie neutralny pod względem emisji dwutlenku węgla. Obiekt klubowy ma nosić nazwę Eco Park i być najbardziej ekologicznym i zielonym stadionem piłkarskim na świecie.

Klub piłkarski stał się zatem w rękach Ecotricity (a *de facto* właściciela firmy Dale’a Vince’a) skutecznym narzędziem do upowszechniania proekologicznych idei. Jego działania zostały dostrzeżone nie tylko w Wielkiej Brytanii. Można o nich przeczytać m.in. na stronie internetowej poświęconej *Ramowej konwencji Narodów Zjednoczonych w sprawie zmian klimatu*. Przytaczane są tam następujące dane:

- ślad węglowy generowany przez Forest Green Rovers spadł o 3% od 2017 roku;
- od sezonu 2011/12 ślad węglowy w przeliczeniu na jednego kibica zmniejszył się o 42%;
- w sezonie 2016/17 klub poddał recyklingowi ponad 8% zużytej wody z głównego wodociągu;
- zmniejszono ilość wytwarzanych odpadów w sezonie 2017/18 o 14,7% [*Ramowa konwencja...* 2021].

Powyższe zestawienie nie jest pełne, bowiem klub podejmuje też inne działania (np. zawodnicy używają strojów z recyklingowanych tkanin). Fakty te mogą dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę, że dotyczą one klubu wprawdzie zawodowego, ale zaledwie czwartoligowego. Sugerują też, iż przyjęty przez Ecotricity koncept strategiczny dla klubu piłkarskiego okazał się sukcesem. Jednak to właśnie spektakularność tego sukcesu zachęca, by dokładniej przyjrzeć się, jak postrzegane są działania klubu.

5. Doniesienia na temat strategii zrównoważonego rozwoju wdrażanej przez Forest Green Rovers w brytyjskiej prasie

W okresie 2010–2021 w czołowych brytyjskich dziennikach opublikowano aż 681 artykułów dotyczących FGR FC (tab. 2). Prawie 9% z nich (60 publikacji) dotyczyło wdrażanej przez klub strategii zrównoważonego rozwoju (tab. 3).

Tabela 2. Liczba publikacji dotyczących FGR FC w analizowanych brytyjskich tytułach prasowych w okresie od stycznia 2010 do marca 2021 roku

Tytuł dziennika	Liczba artykułów ogółem	Liczba artykułów dotyczących strategii zrównoważonego rozwoju
„The Times” „The Sunday Times”	231	20
„The Telegraph”	148	19
„The Independent”	271	9
„The Guardian” „The Observer”	27	9
„The Financial Times”	4	3
Łącznie	681	60

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 3. Tematyka i ton doniesień prasowych związanych z działalnością klubu FGR FC oraz wdrażaniem przez niego strategii zrównoważonego rozwoju

Tematyka	„The Financial Times”		„The Independent”		„The Guardian” „The Observer”		„The Times” „The Sunday Times”		„The Daily Telegraph”	
	L	W	L	W	L	W	L	W	L	W
Ogólny opis idei strategii	1	1	2	1 2	2	1 2	6	2 1 1 2 2 2	3	2 2 2
Dale Vince jako wizjoner	1	2	2	2 1			1	1	2	1 2
Hector Bellerin inwestorem			1	0	1	0			1	0
ONZ					1	1				
Nowy stadion					3	0 1 0	3	0 1 2	1	0
Kobieta dyrektorką akademii piłkarskiej							1	1		
Gary Neville jako wizjoner							1	1		
Kampania przeciwko fast foodom									1	1
Klub piłkarski zatrudnia dyrektora artystycznego									1	1
Stroje piłkarskie z materiałów z recydingu			1	2						
Wzmianka kontekstowa	1	0	3	2 0 0	2	1 1	8	0 0 0 2 2 2 1 2	10	2 -1 1 1 0 0 2 1 1 0
Legenda: L – liczba publikacji, W – „wydźwięk” poszczególnych artykułów: 2 – bardzo pozytywny; 1 – pozytywny; 0 – neutralny; -1 – krytyczny; -2 – bardzo krytyczny										

Źródło: opracowanie własne.

Powyższe zestawienie prezentuje kolejno: tematy przewodnie tych artykułów, w których komentowano klubową strategię zrównoważonego rozwoju, łączną

liczbę publikacji w danym tytule, które poruszały wymienione wątki, a wreszcie ton poszczególnych dziennikarskich wypowiedzi. Jeśli omawiana tu strategia nie była „tematem przewodnim”, ale została przywołana jako kontekst dla innego zjawiska społecznego, artykuł taki klasyfikowano jako „wzmiankę kontekstową”.

Tabela 4. Krytyczne komentarze prasowe dotyczące strategii zrównoważonego rozwoju przyjętej przez FGR

Charakter wątpliwości/zarzutu	Kategoria wątpliwości/zarzutu
Decyzje są podejmowane wbrew społeczności kibiców	Arbitralne lub zbyt radykalne metody działania
Forest Green brzmi jak tandetna nazwa lunchu z wegetariańskiej restauracji	Narażenie na śmieszość
Jeśli poza godzinami pracy i poza klubem pracownicy mogą nie przestrzegać wegańskiej diety, cała narracja o przejściu na weganizm jest oszustwem	Hipokryzja/oszustwo
Działania FGR są tak niezwykle, że należy o nich bardzo jasno informować zawodników, których klub chce pozyskać – w celu uniknięcia pretensji i rozczarowań	Zrównoważony rozwój koliduje z głównymi celami (sportowymi)
Rosnąca popularność klubu, a także fakt posiadania bogatego sponsora	Rozpoznawalność wzbudza agresję i zazdrość
Kibice nie od razu zaakceptowali pomysły Ecotricity – szczególnie zmianę menu na wegańskie	Arbitralne lub zbyt radykalne metody działania
Środowisko piłkarskie jest „twardogłowe” i „maczystowskie”, więc wprowadzenie idei zrównoważonego rozwoju jest ekstremalnie trudne	Źle wybrane, nieprzyjazne środowisko wdrażania strategii
Zakaz sprzedawania mięsa na stadionie FGR spowodował powstanie surrealistycznych (i ironicznych) stadionowych przyśpiewek. Refren jednej z nich „Gdzie się podziały wasze hot-dogi, Rovers?”	Narażenie na śmieszość
Dale Vince chce sfeminizować futbol.	Źle wybrane, nieprzyjazne środowisko wdrażania strategii
Dale Vince wmusza własne wartości innym	Arbitralne lub zbyt radykalne metody działania
Ze wszystkimi klubami zarządzanymi przez oligarchów, kontraktami sponsorskimi z firmami motoryzacyjnymi i liniami lotniczymi, a także wydatkami ponad stan Premier League (najwyższy poziom rozgrywkowy w Anglii) nie wydaje się najlepszym miejscem na rozmowę o zrównoważonym sposobie życia	Źle wybrane, nieprzyjazne środowisko wdrażania strategii
Czy nie jest tak, że stadion zbudowany z drewna będzie bardziej podatny na pożary?	Przeszkody obiektywne
Pamiętam kibiców Bath City śpiewających „Gdzie odjechał wasz van z burgerami?”. Fani innej drużyny skandowali po prostu: „Mięso! Mięso! Mięso!”	Narażenie na śmieszość

Charakter wątpliwości/zarzutu	Kategoria wątpliwości/zarzutu
Podchodzono do nas z ironią, wytykając palcami jako tych „organicznych wegan”	Narażenie na śmieszność
Niektóre wyzwania mają logistyczną naturę. Nawet na wyjazdach wszystko, za co ma płacić klub, musi być wegańskie. To rodzi nieporozumienia, choćby z pracownikami hoteli	Przeszkody obiektywne
Koledzy z innych klubów pytają: jak możliwe, że dieta wegańska jest odpowiednia dla zawodowych sportowców?	Przeszkody obiektywne
Środowisko piłkarskie jest „maczystowskie” i podejrzliwe wobec odmienności	Źle wybrane, nieprzyjazne środowisko wdrażania strategii
Kibice drużyn przeciwnych drwią z kibiców FGR, wyzywając ich od „bogaczy” i „vegan”	Rozpoznawalność wzbudza agresję i zazdrość
Forest Green Rovers kupiło rozgłos, zamiast wygrać go na boisku	Zrównoważony rozwój koliduje z głównymi celami (sportowymi)
Środowisko piłkarskie to trudne miejsce dla formułowania proekologicznego przekazu	Źle wybrane, nieprzyjazne środowisko wdrażania strategii.
Nawet piłkarze przekonani do weganizmu i chętnie utrzymujący tę dietę mają czasami apetyt na mięso	Przeszkody obiektywne
W klubowej lodówce korespondenci „The Timesa” znaleźli ukryte w tyłu opakowanie niedopitego i nieświeżego krowiego mleka	Hipokryzja/oszustwo

Źródło: opracowanie własne.

W treści 14 artykułów², w których podjęto krytyczną refleksję nad strategią zrównoważonego rozwoju klubu oraz jej wdrażaniem, wyartykułowano 22 różnorodne zarzuty lub wątpliwości co do obranego kierunku działań (tab. 4). Zaproponowanie ich przejrzystej typologii byłoby trudnym zadaniem: podnoszono albo kwestie relacji społecznych (kibiców FGR FC z szefostwem klubu z jednej, oraz z fanami innych drużyn z drugiej strony); albo też argumenty pragmatyczne (przyjęte cele były oceniane jako nierealne do osiągnięcia, nieadekwatne w danym kontekście albo też sprzeczne z nadrzędnymi ambicjami sportowymi). Istotne jest natomiast, że stosunkowo niewiele (2) było podejrzeń o nieszczerą intencję (hipokryzję czy też oszustwo, jeśli chodzi o wdrażanie strategii).

² Zestawienie tekstów prasowych wykorzystanych w drugim etapie badania znajduje się w bibliografii.

6. Postrzeganie działań klubu związanych ze zrównoważonym rozwojem przez jego fanów

Dostęp do wykorzystanych przestrzeni komunikacji posiadały łącznie 962 osoby. Odesłane zostały 43 wypełnione ankiety, co dało współczynnik zwrotu w wysokości 4,47%. Taki stan rzeczy nie jest niespotykany – Magdalena Szpunar stwierdza, że podobne inicjatywy badawcze mogą liczyć na reakcję około 5–10% potencjalnych ankietowanych [por. Szpunar 2008, s. 45]. Wydaje się więc, że uzyskany wynik mieści się w dolnej granicy akceptowalności.

Jeśli chodzi o postawy wobec strategii zrównoważonego rozwoju wdrażanej przez klub, akceptację i podziw dla niej zadeklarowało ponad trzy czwarte respondentów (76,7% ankietowanych; jedna z odpowiedzi zawierała nawet adnotację: „właśnie dlatego zostałem/zostałam kibicem”). Akceptację wyraziło 13,9% ankietowanych, zaś obojętność tylko jedna osoba. Brak było osób negujących zupełnie obrany kierunek działania klubu. Dwie osoby (4,6%) zgłaszały natomiast wątpliwości. Jedną z nich opatrzone dodatkowym uzasadnieniem:

Mam mieszane uczucia. Jestem bardzo dumny, że przecieramy szlaki dochodzenia do zrównoważonego rozwoju i że inni zaczynają nas naśladować. Jednak czuję się niekomfortowo ze świadomością powiązań między klubem a organizacją Sea Shephard, której metody ocierają się o terroryzm (wypowiedź z ankiety nr 40).

Wraca tu wątek arbitralnych metod, widoczny także w dyskursie medialnym, przy czym jest on uzupełniony o aspekt legitymizowania (subiektywnie postrzeganej) przemocy dokonywanej przez organizacje partnerskie. Zarzuty i wątpliwości dochodziły do głosu również w refleksji na temat wprowadzenia wegańskiego menu do stadionowej restauracji (mimo że także w tym punkcie nie pojawiła się ani jedna bezwarunkowa negacja takiego rozwiązania przyjętego przez klub). Zebrane wątki refleksji podsumowuje tabela 5. Nie wydaje się zaskakujące, że w głosach społeczności pojawia się kategoria nieobecna w dyskursie prasowym: obawa zrażenia do klubu części kibiców lub wywołania w nich poczucia wykluczenia ze społeczności kibiców.

Tabela 5. Wątpliwości fanów FGR FC dotyczące wprowadzenia wegańskiego menu wyrażone w ankietach

Rodzaj wątpliwości/zarzutu	Kategoria wątpliwości/zarzutu
„Nie przejmuję się tym, że klub jest inny. Ale nie lubię, gdy ludzie zakładają, że wszyscy nasi piłkarze albo kibice są weganami. Nie są. Otrzymują jedynie wegańskie potrawy w trakcie pracy a to, co jedzą kiedy indziej, zależy wyłącznie od nich. Wiele osób na świecie jest antyweganami i ta sprawa może dzielić naszych kibiców”	Zagrożenie wykluczenia osób ze społeczności
„Odświeżająca zmiana, ale wykluczyła wielu fanów”	Zagrożenie wykluczenia osób ze społeczności
„Nie jestem pewien/a, czy weganizm jest nieodzowny, ale ograniczenie spożycia mięsa z całą pewnością jest, jeśli wierzyć naukowcom. Osobiście stosuję dietę wegetariańską, nie w pełni wegańską”	Przeszkody obiektywne
„Sądzę, że zmiana dokonała się prawdopodobnie zbyt szybko, i przez wiele osób była odebrana jako wmuszanie innym stylu życia Dale’a. Moje stanowisko sytuuje się gdzieś pośrodku – rozumiem, że dieta roślinna ma swoje zalety i że nikt nikogo nie zmusza do jedzenia na stadionie piłkarskim. Byłoby o wiele lepiej, gdyby wspierać dietę wegańską razem z innymi stylami odżywiania; zamiast sugerować, że każda osoba spożywająca mięso jest wyrotowcem”	Arbitralne lub zbyt radykalne metody działania
„[Dieta wegańska] powinna być jedną z możliwości szerszego wyboru”	Arbitralne lub zbyt radykalne metody działania

Źródło: opracowanie własne.

7. Wnioski i dyskusja

Działania podejmowane przez klub piłkarski z Nailsworth związane z realizowaną przez niego strategią są relatywnie często komentowane w pięciu największych angielskich dziennikach. Impulsem do powstawania kolejnych artykułów okazują się: wzmianka o FGR przy okazji innego przewodniego tematu (np. popularność weganizmu, porady turystyczne) oraz chęć przedstawienia idei proekologicznego klubu. Z wydarzeń bieżących uwagę dziennikarzy najczęściej przyciągają innowacje: infrastrukturalne (stadion z drewna, instalacja paneli słonecznych) oraz kadrowe (zatrudnienie kobiety w roli kierowniczkii piłkarskiej akademii³, zatrudnienie muzyka jako dyrektora artystycznego⁴ czy też wejście w biznesową relację z piłkarzami

³ Została nią Hannah Dingley [por. Ziegler 2021].

⁴ Jest nim muzyk, Robert del Naja [por. Schilling 2021].

innych klubów, prowadzących podobną działalność⁵. Jeśli chodzi o ton badanych publikacji, wypada stwierdzić, że jest on generalnie pozytywny. Teksty o Forest Green Rovers uzyskały średnią ocenę 1,03 (w skali od -2 do 2). Sama idea zrównoważonego rozwoju w klubie piłkarskim jest postrzegana w jeszcze jaśniejszych barwach: artykuły o niej otrzymały średnią notę 1,64 (można ją określić jako „bardzo dobrą” lub „zdecydowanie dobrą”). Co więcej, 21 z 60 (a więc 35%) artykułów poświęconych FGR uzyskało najwyższą możliwą ocenę (2, można ją określić jako „znakomitą, pochlebną”). Jedyne artykuły o negatywnym wydźwięku (-1 w przyjętej skali) ukazał się w „The Telegraph” 20 marca 2020 roku i dotyczył bezwarunkowego wdrażania wegańskiej diety w firmach, w których nie wszystkie osoby stosowałyby ją dobrowolnie [por. Howell 2020]. Jednocześnie dostrzeganie działań i inicjatyw klubu idzie w parze z krytyczną refleksją nad nimi. W dyskursie medialnym odnaleziono 22 zarzuty lub wątpliwości, które dają się podzielić na 7 kategorii. W kolejności od najczęściej do najrzadziej wymienianych są to: zły wybór otoczenia, w którym strategia jest realizowana (5); niemożność pokonania czynników obiektywnych (4), narażenie klubu na śmieszność (4), stosowanie „przemocowych” metod (3), narażenie kibiców i piłkarzy na agresję wynikającą z zazdrości (2), hipokryzja (2) oraz kolizja celów wynikających ze zrównoważonego rozwoju z celami głównymi, o charakterze pragmatycznym (2).

Uwagę zwraca fakt, że żaden z przebadanych komunikatów medialnych nie kontestował idei zrównoważonego rozwoju jako takiej. Opublikowana w ich ramach krytyka albo dotyczyła konsekwencji i stylu działań podejmowanych na drodze do strategicznych celów, albo podważała możliwość ich osiągnięcia.

Wiele zarzutów doczekało się kontry już w treści artykułu, który je formułował (co wynika zapewne z rzemiosła zawodu dziennikarskiego, które nakazuje oddanie głosu wszystkim zainteresowanym). I tak na przykład, gdy jeden z kibiców określił pomysły Vince’a jako „feminizowanie futbolu”, riposta brzmiała: „wezmę tę uwagę i będę ją nosił niczym odznakę honorową” [por. Drury 2019]. Gdy podjęto wątek bezpieczeństwa na drewnianym stadionie, właściciel komentował:

To zrozumiałe pytanie (...) Odpowiedź brzmi: w razie pożaru drewno jest bezpieczniejsze od stali. Podczas gdy stalowe konstrukcje się zawalają, drewno się zwęglą. Można to kontrolować, belki będą przewymiarowane. Stadion z drewna będzie bezpieczniejszy niż jego stalowy odpowiednik. Z łatwością spełni wszystkie normy bezpieczeństwa [Kay 2016].

Gdy chodzi o badanie ankietowe, wypada podkreślić, że na pytanie o prywatne przemyślenia na temat zmian klimatycznych udzielono 42 odpowiedzi. Żadna nie

⁵ Chodzi o Garry’ego Nevill’a, byłego obrońcę Manchesteru United, i Hectora Bellerina, czynnego wciąż w wahadłowym Arsenalu Londyn. Obaj są reprezentantami swoich krajów i zawodnikami z najwyższego poziomu rozgrywkowego: Premier League [por. Fisher 2021].

wyrażała otwartego sprzeciwu lub choćby najmniejszej wątpliwości co do konieczności i słuszności podejmowania działań związanych z ograniczeniem zmian klimatycznych. Gdyby takie wyniki zostały powtórzone w ramach badań większej grupy kibiców futbolu, można byłoby postawić – być może zaskakującą – tezę, że fanów futbolu łatwiej przekonać do ogólnej idei ochrony środowiska niż do konkretnych działań i innowacji związanych z jej wdrażaniem w praktyce.

Dodatkowym ograniczeniem, jeśli chodzi o wiarygodność przeprowadzonych badań, jest fakt, iż ankieta internetowa była ogólnodostępna, a zatem jej uczestnikami niekoniecznie byli fani zespołu czy też lokalni kibice klubu. Najwięcej odpowiedzi udzielili członkowie grupy skupiającej kibiców ze Skandynawii (34 ankiety na 248 osób, tj. 13,7% uczestników ankiety). Mogłoby to potwierdzać obiegową opinię o tej części Europy jako o czempionie zrównoważonego rozwoju, jednak z uwagi na międzynarodowy charakter tej grupy decydujące mogły być tutaj zupełnie inne czynniki (np. otwartość lub stopień zorganizowania konkretnej grupy badanych). Otwarte pozostaje więc pytanie, czy brytyjskie oraz globalne środowisko piłkarskie rzeczywiście w pełni dostrzega zagrożenia związane ze zmianami klimatycznymi oraz akceptuje ideę zrównoważonego rozwoju. Istnienie postaw negatywnych (*The Defiants*) potwierdził przecież Anthony Samuel [Samuel 2018]. Skoro nie przebijają się one na łamy prestiżowych dzienników, wynik niniejszych badań można uznać za komplementarny wobec konkluzji walijskiego badacza.

Autor wyraża gorące podziękowania każdemu fanowi FGR, który wziął udział w badaniach, a także koordynatorom forów i grup internetowych związanych z klubem: Panom Neil Munro, Jarmo Pasanen i Shawn Bedwell.

Bibliografia

- Bernard T. (2014), *Something to shout about. The history of Forest Green Rovers FC*, Cheltenham: The History Press.
- Brown K., White G., Samuel A. (2018), *A season with the vegans of Forest Green Rovers Football Club. A visual typology of visitor reactions*, [w:] G. Grigore, A. Stancu, C.D. Ditlev-Simonson (red.), *Working Papers Series on Social Responsibility, Ethics & Sustainable Business: The 7th International Conference on Social Responsibility, Ethics, and Sustainable Business*, Bukareszt: ASE Publishing, s. 29.
- Ceglińska M. (2015), *Wybrane zagadnienia zarządzania środowiskowego na przykładzie brytyjskich klubów piłkarskich*, „Quality in Sport”, 1(4), s. 7–17.
- Ciechowicz J., Moska W. (red.) (2012), *Futbol w świecie sztuki*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku.
- Idzik J., Klepka R. (2019), *O analizie zawartości, czyli jak badać medialne obrazy świata?*, [w:] J. Idzik, R. Klepka (red.), *Medialne obrazy świata*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, t. 2, s. 11–33.

- Michalczyk S. (2009), *Uwagi o analizie zawartości mediów*, „Rocznik Prasoznawczy”, nr 3, s. 95–109.
- Pisarek W. (1983), *Analiza zawartości prasy*, Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych.
- Porter C., May A., Kiernan A. (2016), *Thinking long and wide: which communities have a future within the global game?*, „Soccer & Society”, 17(5), s. 661–665.
- Raszewski Z. (1988), *Partytura teatralna*, [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 134–163.
- Samuel A. (2018), *Macromarketing insights ninety minutes at a time: A season with Forest Green Rovers, the world's greenest football club*, [w:] *Conference Proceedings. Macromarketing Conference 2018, Change between complexity and simplicity*, Lipsk: Uniwersytet w Lipsku, s. 1153–1176, <http://society.macromarketing.org/assets/proceedings/2018-macromarketing-proceedings.pdf> [odczyt: 19.11.2021].
- Sikorski K. (2012), *Plemiona i idolatria – rozważania o kulturze piłki nożnej*, [w:] J. Ciechowicz, W. Moska (red.), *Futbol w świecie sztuki*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, s. 77–88.
- Słupek L. (2004), *Rynek mediów w Wielkiej Brytanii. Wybrane zagadnienia*, [w:] A. Hess, T. Sa-sińska-Klas (red.), *Media a integracja europejska*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 33–51.
- Szpunar M. (2008), *Jak zwiększać odsetek wypełnień w badaniu internetowym – fakty i mity na temat kwestionariuszy on-line*, „Studia Medioznawcze”, 1(38), s. 42–54.
- Tomasik T. (2012), *Futbol jako quasi-wojenny męski rytuał*, [w:] J. Ciechowicz, W. Moska (red.), *Futbol w świecie sztuki*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego – Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, s. 50–63.

Wykaz artykułów prasowych uwzględnionych w drugim etapie analizy treści

- Aizlewood J. (2017), *Forest Green: Eyes on the prize*, „The Sunday Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/eyes-on-the-prize-t2ns6vp22> [odczyt: 20.03.2021].
- Autor anonimowy (2015), *Forest Green Rovers: the (almost) 100% vegan football club*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/football/shortcuts/2017/may/15/forest-green-rovers-the-almost-100-vegan-football-club> [odczyt: 20.03.2021].
- Burgess K. (2017), *Tiny vegan club promoted to the Football League*, „The Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/tiny-vegan-club-promoted-to-the-football-league-gzqlw3bhl> [odczyt: 20.03.2021].
- Caulkin G. (2017), *Forest Green Rovers – the club where meat is off the menu and the pitch is fed seaweed*, „The Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/forest-green-rovers-the-club-where-meat-is-off-the-menu-and-the-pitch-is-fed-seaweed-kp2zkw35d> [odczyt: 20.03.2021].
- Dennys H. (2013), *City Diary: Eco-tycoon banks on Forest Green Rovers having a brighter future*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/finance/comment/citydiary/10524054/>

- City-Diary-Eco-tycoon-banks-on-Forest-Green-Rovers-having-a-brighter-future.html [odczyt: 20.03.2021].
- Drury C. (2019), *From League Two to UN ambassadors: how a tiny English football club is leading the world's climate change fight*, „The Independent”, <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/forest-green-rovers-dale-vince-carbon-neutral-sports-club-vegan-ecotricity-a9030556.html> [odczyt: 20.03.2021].
- Fisher B., *Arsenal's Hector Bellerin invests in Forest Green in eco-friendly push*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/football/2020/sep/08/arsenal-hector-bellerin-invests-in-forest-green-in-eco-friendly-push> [odczyt: 19.11.2021].
- Gammie W. (2010), *Power is money but part timers are drained of their energy*, „The Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/power-is-money-but-part-timers-are-drained-of-their-energy-krw9h2fwxct> [odczyt: 20.03.2021].
- Hart S. (2015), *Forest Green's blistering start is toasted by fans with vegan beer*, „The Independent”, <https://www.independent.co.uk/sport/football/football-league/forest-green-s-blistering-start-toasted-fans-vegan-beer-10507058.html> [odczyt: 20.03.2021].
- Kay O. (2016), *An eco-friendly football revolution*, „The Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/an-eco-friendly-football-revolution-vpw9brhln> [odczyt: 20.03.2021].
- Murad A. (2019), *Green credentials prove big winner for tiny English football team*, „The Financial Times”, <https://www.ft.com/content/d66ba036-763a-11e9-be7d-6d846537acab> [odczyt: 20.03.2021].
- Stuart J. (2017), *Forest Green: the eco-friendly club with a robot mower and big ambitions*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/football/2017/jul/31/forest-green-rovers-league-two> [odczyt: 20.03.2021].
- Sunderson D. (2015), *Who ate all the pies? Not Vegans United*, „The Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/who-ate-all-the-pies-not-vegans-united-dnckqn92cbc> [odczyt: 20.03.2021].
- Tweedale A. (2018), *Why don't Premier League clubs follow Forest Green Rovers' example as the greenest club in the world?*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/football/2018/11/21/dont-premier-league-clubs-follow-forest-green-rovers-example/> [odczyt: 20.03.2021].
- White J. (2017), *Forest Green Rovers – welcome to the greenest football club in the country*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/football/2017/07/31/forest-green-rovers-welcome-greenest-club-country/> [odczyt: 20.03.2021].

Źródła internetowe

- Ecotricity, <https://www.ecotricity.co.uk/our-story/our-mission> [odczyt: 17.03.2021].
- FIFA World Cup Qatar 2022 Sustainability strategy (2019), Fifa.com, <https://www.oeko.de/oekodoc/169/2003-044-en.pdf> [odczyt: 12.06.2021].
- Forest Green Rovers FC, <https://www.fgr.co.uk/another-way> [odczyt: 17.03.2021].
- Forest Green Rovers FC, <https://www.fgr.co.uk/our-history> [odczyt: 18.03.2021].

- Hochfeld C., Stahl H. (2003), *Green Goal – Environmental objectives for the 2006 FIFA World Cup*, Oeko.de, <https://www.oeko.de/oekodoc/169/2003-044-en.pdf> [odczyt: 12.06.2021].
- Howell M. (2020), *If only vegetarian expenses are allowed at work, where does that leave meat eaters?*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/food-and-drink/features/vegetarian-expenses-allowed-work-does-leave-meat-eaters/> [odczyt: 19.03.2021].
- Milewski L. (2017), *Marzę, by na derbach skandowano „ŁKS nie czyta książek!”*, „Widzew jeździ Tico!”, Weszło.com, <https://weszlo.com/2017/10/23/marze-by-derbach-skandowano-lks-czyta-ksiazek-widzew-jezdzi-tico/> [odczyt: 12.06.2021].
- Organizacja Narodów Zjednoczonych, <http://www.un.org/pl/> [odczyt: 02.09.2021].
- Ramowa konwencja Narodów Zjednoczonych w sprawie zmian klimatu*, <https://unfccc.int/climate-action/momentum-for-change/climate-neutral-now/creating-the-greenest-football-club-in-the-world-forest-green-rovers> [odczyt: 02.09.2021].
- Shilling J., *An artistic director at a football club? It might just work*, „The Telegraph”, <https://www.telegraph.co.uk/news/2020/10/11/artistic-director-football-club-might-just-work/> [odczyt: 20.03.2021].
- Ziegler M., *Forest Green Rovers appoint first woman academy boss*, „The Times”, <https://www.thetimes.co.uk/article/forest-green-rovers-appoint-first-woman-academy-boss-xp99fd6rv> [odczyt: 20.03.2021].

Informacje o autorach i redaktorach naukowych czasopisma

Natalia Bahlawan – absolwentka kulturoznawstwa, studiów bliskowschodnich oraz muzealnictwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktor nauk społecznych UJ. Adiunkt w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie od 2021 roku pełni funkcję Głównego Inwentaryzatora. Pasjonatka zagadnienia muzeów uczelnianych i dziedzictwa akademickiego, działająca w strukturach Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych. Ponadto badaczka problematyki związanej ze światem arabskim, w szczególności dotyczącej Libanu, zajmująca się zagadnieniem kultury społeczeństw wielowyznaniowych. Kierownik Pracowni Badań nad Islamem Współczesnym i Kulturą Arabską w Zakładzie Cywilizacji Islamu Instytutu Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN.

Emilia Cholewicka – doktorantka w Centrum Badań nad Gospodarką Kreatywną Uniwersytetu SWPS, tancerka (pracowała z takimi twórcami jak Mariusz Treliński, Jacek Przybyłowicz, Marta Ziółek, Kaya Kołodziejczyk, Jacek Tyski czy Paulina Wycichowska), stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Instytutu Muzyki i Tańca, a także Rektora i Dziekana Uniwersytetu SWPS. Ekspertka II Kongresu Tańca (Instytut Muzyki i Tańca). Od 2016 roku współpracuje z Fundacją Ciało/Umysł. Naukowo zajmuje się rynkiem pracy artystów, związkami ekonomii, kultury i sztuki, a także zagadnieniami z dziedziny *women studies*. Swoją pracę doktorską poświęca tematyce kobiet w balecie – ich sytuacji społeczno-ekonomicznej na rynku pracy w Polsce.

Małgorzata Gałęziowska – doktor w dziedzinie nauk społecznych, kustosz dyplomowany w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie. Ukończyła historię na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika (1996), socjologię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II (2002). Zainteresowania badawcze koncentruje na kulturowych i komunikacyjnych aspektach współczesności i historii najnowszej. Autorka i współautorka scenariuszy wystaw oraz publikacji na temat rozmaitych historycznych przykładów tożsamości, kultury organizacyjnej, stylów komunikacji, pracy, ideologii i propagandy, m.in. monografii *Tożsamość organizacyjna mniejszości niemieckiej na Warmii i Mazurach* (2017); *Cechy instytucji totalnej na przykładzie kultury organizacyjnej Więzienia Progresywnego w Jaworznie 1951–1956* (2019).

Monika Murzyn-Kupisz – dr hab. nauk ekonomicznych, magister nauk humanistycznych. Absolwentka Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie oraz uniwersytetów w Brukseli, Tilburgu, Bilbao i Loughborough. Profesor w Instytucie Geografii i Gospodarki Przestrzennej

Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Członek Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS. Jako ekspert współpracowała m.in. z NID, NIMOZ, NCN, MCK oraz OECD i UNESCO. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół geografii miast, polityki kulturalnej i ekonomii kultury, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki ekonomicznych i społecznych aspektów zarządzania dziedzictwem kulturowym, funkcjonowania muzeów oraz roli sektora kreatywnego, kultury i artystów we współczesnym rozwoju społeczno-gospodarczym. W latach 2019–2023 kieruje projektem badawczym NCN pt. „Rynek mody w kontekście zrównoważonego rozwoju”.

Jan Podniewski – doktor w dziedzinie nauk humanistycznych oraz dyscyplinie nauk o kulturze i religii. Interesuje się zarządzaniem strategicznym oraz organizacjami funkcjonującymi w obszarze kultury i sztuki. Prowadzi zajęcia akademickie, a także warsztaty i szkolenia dla osób na różnych etapach edukacji. Pomysłodawca Fundacji Kawiarni Najchętniej, współpracuje z Laboratorium Leadership Wydziału „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego.

Kama Pawlicka – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, asystentka w Katedrze Zarządzania Kulturą na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół zarządzania w kulturze, funkcjonowania instytucji kultury, w szczególności teatrów, komunikacji marketingowej, zarządzania wizerunkiem. Jest menedżerką kultury, pracowała między innymi w Instytucie Książki, obecnie w Muzeum Getta Warszawskiego.

Katarzyna Plebańczyk – doktor zarządzania w naukach humanistycznych, pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Jej zainteresowania naukowe skupiają się – z jednej strony – wokół polityki publicznej, zarządzania publicznego w kontekście kultury czy sektora kreatywnego, z drugiej – wokół różnorodnych aspektów zarządzania w publicznych i niepublicznych organizacjach kultury, np. rozwoju organizacji kulturalnych, audience development, relacji podaży i popytu, zarządzania zasobami ludzkimi (w tym zarządzania twórczością, talentami); z jeszcze innej zaś – wokół człowieka w zarządzaniu – menedżerów kultury, menedżerów artystycznych czy artystów.

Marta Szaszkievicz – magister etnologii, absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego. Obecnie doktorantka w Instytucie Etnologii i Antropologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dyrektor Muzeum Uniwersytetu Gdańskiego i Sekretarz Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych. Interesuje się zagadnieniami współczesnego muzealnictwa, w szczególności w kontekście etnograficznym.

Joanna Ślaga – magister prawa, muzealnik, kustosz, wicedyrektor Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się zagadnieniem ochrony zbiorów muzealnych, ich statusem oraz specyfiką kolekcji uniwersyteckich jako części dziedzictwa akademickiego. Od 2019 roku jest wiceprezesem Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych. Współpracuje także w strukturach sieci europejskich konsorcjów, w tym jako członek Coimbra Heritage Working Group, Umac czy Universeum.

