

# KRYTYKA TEATRALNA W POLSCE W CZASIE PANDEMII

## RAPORT **COVID-19** Z BADAŃ

Małgorzata Ćwikła

Marcin Laberschek

Waldemar Rapior

Zofia Smolarska

Raport został przygotowany w ramach badań polskiego teatru i życia teatralnego w czasie pandemii prowadzonych w 2020 roku z inicjatywy Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Zaproszone do współpracy zespoły badaczek i badaczy przyjrzały się funkcjonowaniu siedmiu obszarów działalności teatralnej w tej wyjątkowej sytuacji społecznej. Na tej podstawie powstały raporty dotyczące: strategii i celów działania teatrów, sytuacji pracowników teatrów, publiczności teatralnej, obecności teatrów w przestrzeni online, artystów teatru, krytyki teatralnej i teatru amatorskiego.

Koordynatorki projektu: Maria Babicka, Justyna Czarnota

Konsultant naukowy: Tomasz Kukołowicz

Redakcja i korekta: Joanna Targoń

Opracowanie graficzne: Kama Sokolnicka

ISBN

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

# **SPIS TREŚCI**

Wstęp – 5

**Metodologia** – 12

**Analiza elementów badania** – 19

I. Etap wstępny – badanie ankietowe – 20

II. Etap właściwy – wywiady jakościowe – 33

III. Etap uzupełniający – obserwacja Internetu – 87

**Wnioski** – 93

**Podsumowanie** – 102

**Rekomendacje** – 106

**Załączniki** – 109

I. Kwestionariusz ankiety – 110

II. Scenariusz wywiadu – 118



Krytyka teatralna pośredniczy między artystami i widzami, jest ważnym filarem komunikowania o teatrze, a także wpisywania dyskusji o nim w przestrzeń społeczną. Wiąże się też z etosem pracy opartym na dążeniu do obiektywizmu, rzetelności i troski o jakość wypowiedzi. Jest więc zjawiskiem twórczym, plasującym się na granicy sztuki pisarskiej i dziennikarstwa. Przez dekady na łamach prasy regularnie publikowane były omówienia nowych spektakli i innych zjawisk teatralnych, towarzyszące procesom kształtowania się współczesnego społeczeństwa. Świadczą o tym teksty dokumentujące nie tylko rozwój krytyki, ale przede wszystkim ewolucję form teatralnych i tematów, które były dla twórców istotne. Te ślady życia teatralnego w ostatnich latach stopniowo zanikają w dotychczasowej postaci. Jak pisał Stanisław Godlewski w rozprawie doktorskiej poświęconej współczesnej krytyce teatralnej:

*W potransformacyjnej Polsce wraz z upływem lat stopniowo zredukowano działy kulturalne w wielu gazetach i czasopismach<sup>1</sup>.*

Do redukcji miejsca dla teatru w mediach dochodzi niepewne finansowanie pism branżowych (np. w 2017 roku „Didaskalia” nie otrzymała dofinansowania z MKiDN; decyzję zmieniono pod wpływem protestów środowiska). W konsekwencji wzmacniają się strategie dywersyfikacji działań krytyczek i krytyków, którzy oprócz pisania tekstów biorą na siebie także role kuratorów, selekcyonerów, dramaturgów, współpracując z teatrami czy festiwalami (co wywołuje dyskusje na temat zagrożenia niezależności opinii).

Jednocześnie powstają branżowe portale internetowe, które współistnieją, a może raczej konkurują z blogami i innymi formami krytyki

---

<sup>1</sup> Stanisław Godlewski, *Teoria, historia i strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Krzysztofa Kurka, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa, Katedra Teatru i Sztuki Mediów, [https://bip.amu.edu.pl/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0029/156629/Godlewski-Stanislaw\\_rozprawa-doktorska.pdf](https://bip.amu.edu.pl/__data/assets/pdf_file/0029/156629/Godlewski-Stanislaw_rozprawa-doktorska.pdf), s. 221, [dostęp: 27.12.2020].

pisanej przez teatromanów często nieposiadających kompetencji teatrologicznych czy dziennikarskich. Emilia Zimnica-Kuzioła wspominała w tym kontekście o procesie dedystancjacji, czyli „malejącym dystansie kultury prawomocnej i tej, która nie jest legitymizowana instytucjonalnie (nieprawomocnej)”, co w konsekwencji prowadzi do „demokratyzacji dyskursu teatralnego”<sup>2</sup>. Nie wszyscy jednak postrzegają ową demokratyzację pozytywnie – swego czasu, w ramach szerokiej dyskusji na temat etyki i roli współczesnej krytyki teatralnej, zainicjowanej na łamach „Dziennika”, jeden z najważniejszych polskich krytyków, Janusz Majcherek, ów udział „uczestników forów teatralnych” w debacie o teatrze postrzegał jako przyczynę „zaniku krytyki teatralnej”<sup>3</sup>.

Efekty tych procesów, odzwierciedlających nowe wzory postrzegania, ale także tworzenia kultury w społeczeństwie późnej nowoczesności, sprawiły, że coraz trudniej jest jednoznacznie zdefiniować zawód krytyka teatralnego. Dorota Fox w internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego określa krytykę następująco: „działalność związana z relacjonowaniem, opiniowaniem, interpretacją i oceną bieżącej twórczości teatralnej”, zauważając jednocześnie, że współcześnie „rola krytyka jako moderatora kultury teatralnej zdecydowanie osłabła, zmienił się także jego status”<sup>4</sup>. Z przeglądu literatury przedmiotu wynika jednak, że brakuje obecnie dookreślenia przez badaczy tej nowej roli i nowego miejsca krytyki w kulturze, szczególnie w obliczu dynamicznych zmian na rynku medialnym (czy szerzej: na rynku pracy) oraz w kontekście gorących debat wokół takich pojęć jak „klasa kreatywna” i „prekariat”. Być może praca doktorska Godlewskiego, gdy ukaże się drukiem, skłoni do takich analiz. Póki co mnożą się pytania: Czy można dziś mówić o zawodzie, czy raczej o zadaniach towarzyszących innym aktywnościom profesjonalnym? Czy chodzi o zarabianie, dorabianie, czy o podążanie za własną pasją? Czy krytyka teatralna to pisanie, a może także inicjowanie, prowadzenie lub kuratorowanie innych

---

<sup>2</sup> Emilia Zimnica-Kuzioła, *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde Parkiem*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017 nr 16, s. 93.

<sup>3</sup> Janusz Majcherek, *Krytyka teatralna zanika*, „Dziennik” nr 159, s. 93, 10 lipca 2007; <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/41557/krytyka-teatralna-zanika> [dostęp: 27.12.2020].

<sup>4</sup> Krytyka teatralna, hasło w Encyklopedii Teatru Polskiego, autor: Dorota Fox, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/62/krytyka-teatralna> [dostęp: 27.12.2020].

zjawisk okołoteatralnych – warsztatów, debat, festiwali? Jeszcze większym wyzwaniem jest próba zbadania krytyki w sytuacji pandemii. Jak pisze Godlewski, trwający kryzys społeczno-gospodarczy wywołany pandemią jest sygnałem alarmowym, który powinien wreszcie – po latach zaniedbań instytucjonalnych – skłonić krytyków do walki o warunki, w których mogliby uprawiać krytykę zawodowo, walki „o lepsze prawo do pracy, do godziwego życia czy bezpieczeństwa, które umożliwiałyby krytyczną pracę”<sup>5</sup>.

Pierwszym krokiem na tej drodze była rozmowa Katarzyny Niedurny z Witoldem Mrozkiem, Katarzyną Waligórą i Stanisławem Godlewskim, opublikowana na portalu [dwutygodnik.com](https://www.dwutygodnik.com)<sup>6</sup>. Poruszone przez rozmówców tematy to niskie wynagrodzenia, malejące znaczenie pracy krytyków, nikłe zainteresowanie redakcji ich losem czy zacieranie granic między pracą i nie pracą. Niedurny mówiła:

*Dochodzimy też niestety do tego, że z punktu widzenia rynku i dużych redakcji jest to niepotrzebny i kosztowny zawód. Droga fanaberia, coś, na co można sobie pozwolić w czasach prosperity finansowej, ale też coś, czego łatwo się pozbyć.*

Ta odosobniona próba zainicjowania debaty wielokrotnie powracała w cytowanych w niniejszym raporcie wypowiedziach badanych, na razie nie doprowadziła jednak do wypracowania propozycji rozwiązań na rzecz poprawy losu krytyczek i krytyków.

Na potrzeby tego raportu za punkt wyjścia przyjęliśmy pierwotnie sytuację pandemii. Podejście takie okazało się jednak zbyt wąskie. Mówiąc o krytyce teatralnej z perspektywy końca 2020 roku, nie sposób skupiać się wyłącznie na obecnej sytuacji, zapominając o zmianach trwających dłużej – wolniejszych i mniej widocznych niż doświadczenie pandemii wymuszającej dynamiczne ruchy dostosowawcze, ale równie ważnych dla prób odnajdywania miejsca krytyki w systemie współczesnego teatru. Nie tylko teatr, ale i krytyka stają dziś przed koniecznością zdefiniowania własnej tożsamości

---

<sup>5</sup> Stanisław Godlewski, *Teoria, historia i strategię...* dz. cyt., s. 203.

<sup>6</sup> *Niepoważny zawód*. Rozmowa Katarzyny Niedurny ze Stanisławem Godlewskim, Katarzyną Waligórą i Witoldem Mrozkiem, „dwutygodnik.com” nr 281, 05/2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8933-niepowazny-zawod.html> [dostęp: 9.12.2020].

na nowo. Zresztą krytyka teatralna nie jest tu odosobniona – obecnie zmienia się oblicze całej krytyki artystycznej, o czym świadczą głosy jej przedstawicieli z różnych dziedzin cytowane w materiale *Raport: zawód krytyk*<sup>7</sup>. Dorota Jarecka, współpracowniczka „Gazety Wyborczej”, mówiła wówczas w tonie podobnym do cytowanej wcześniej Katarzyny Niedurny:

*Dzisiejszy stan krytyki w Polsce można też wyjaśnić ekonomicznie, jest ona w tej chwili tak nieopłacalna, że przestała mieć jakiegokolwiek znaczenie. [...] Wiemy wszyscy, że praca w kulturze w Polsce jest bardzo niedoceniona i nisko płatna. [...] Dziennikarstwo kulturalne jest częścią tego samego systemu: jest bardzo źle opłacane, bo kultura jest nisko ceniona, więc żeby z tego wyżyć, trzeba bardzo dużo pisać. Siłą rzeczy jakość tych tekstów się obniża. [...] Jest mi głupio, że w Polsce nie ma zawodowej, rzetelnej, wyznaczającej wartości codziennej krytyki. Ale widzę to jako błąd systemu, a nie jednostek. Nie potrafiliśmy stworzyć odpowiednich warunków.*

Za misję krytyki teatralnej uznawano do tej pory przede wszystkim kształtowanie opinii o teatrze, a także zachęcanie widzów do podejmowania wysiłku intelektualnego i dyskursywnego przyglądania się rozwojowi sztuk performatywnych. Oprócz tego krytyka nazywała generacje twórców, identyfikowała trendy, odczytywała nowe estetyki, a nawet wpływała na losy artystów, o czym pisał Godlewski w tekście *Na szczytach panuje gwar. Hierarchie, autorytety i pokolenia*<sup>8</sup>. Realizacja tych niebagatelnych dla funkcjonowania całego systemu teatralnego zadań krytyki stała się problematyczna w momencie, gdy budynki instytucji kultury opustoszały, a z konieczności sztuka przeniesiona została do Internetu. Również krytyczki i krytycy skupili się w tym czasie na teatrze w sieci, co postrzegać należy jako przełom – wymuszony wprawdzie i obarczony wyrzeczeniami, ale jednak sankcjonujący nową przestrzeń zapośredniczonego spotkania, wymagającej od krytyków nowych umiejętności opisu i analizy, innych niż w przypadku oglądania spektakli na żywo.

---

<sup>7</sup> *Raport: Zawód krytyk*, „Notes na 6.tygodni” nr 89, grudzień 2012-styczeń 2013, [https://issuu.com/beczmiiana/docs/notes89-internet\\_6eb2944f2f5a6f/3](https://issuu.com/beczmiiana/docs/notes89-internet_6eb2944f2f5a6f/3) [dostęp: 22.12.2020].

<sup>8</sup> Stanisław Godlewski, *Na szczytach panuje gwar. Hierarchie, autorytety i pokolenia*, „Dialog” 2020 nr 3, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/na-szczytach-panuje-gwar-hierarchie-autorytety-i-pokolenia> [dostęp: 22.12.2020].



Ta nieprzewidziana sytuacja, mimo wielu związanych z nią trudności, pokazała, że rola krytyczek i krytyków się nie skończyła. Przeciwnie, w rzeczywistości radykalnej zmiany ich głos może pomóc rozpoznać potencjał Internetu jako środowiska dla teatru, a także sprawić, że widzowie lepiej będą się orientować w ofercie kultury w sieci i nie wpadną w pułapkę nadmiaru. Istotne jest też dokumentowanie momentu wdrażania internetowych rozwiązań, a także podejmowanie prób spoglądania na nowo na teatralne archiwa, wreszcie refleksja na temat sposobów cyfryzacji scenicznego dziedzictwa. Tym ważnym procesom przygląda się krytyka dzisiaj, wykraczając poza obiegowe myślenie redukujące ją do oceny spektakli. Zwiększająca się różnorodność jej zadań, którą obserwujemy dzisiaj, potwierdza zresztą spostrzeżenia Jerzego Koeniga. Pisał on:

*Zajmować się teatrem można bardzo różnie, wariantów myślenia o nim, jak i pisania jest wiele. Można przyjąć postawę twórcy, którego interesuje wyłącznie to, co sam robi, odrzucając resztę jako konkurencję w przekonaniu, że ja wiem lepiej, a reszta mało mnie obchodzi, co służy oczywiście podniesieniu własnego samopoczucia. Można zachowywać się tak jak pisarz, dla którego teatr jest jednym z wielu tematów.*

Nie wyczerpuje to jednak wszystkich możliwości, Koenig dodaje bowiem: „Można – co z uporem podtrzymują pewni fanatyczni uczeni – uznać teatr za przedmiot dociekań ściśle naukowych”, wreszcie uzupełnia: „Innym jeszcze postrzeganiem teatru jest widzenie go jako zjawiska historycznego, w różnej zresztą interpretacji”<sup>9</sup>. Tematów, ścieżek uprawiania krytyki i pomysłów nie brakuje, również w sytuacji zawieszenia działalności teatrów w czasie pandemii.

W niniejszym raporcie opartym na oryginalnych badaniach własnych staramy się przemyśleć krytykę teatralną, jako zjawisko społeczno-organizacyjno-artystyczne, na dwóch poziomach. Z jednej strony skupiliśmy się na miejscu krytyki w ekosystemie tworzenia, organizowania i oceniania sztuk performatywnych. Z drugiej zaś na odczuciach i strategiach krytyczek i krytyków, ich podejściu do sytuacji

---

<sup>9</sup> Jerzy Koenig, *Kto ma mieć pomysły? Szkice i felietony teatralne z lat 1978-2008*, Instytut Książki, Miesięcznik „Teatr”, Kraków – Warszawa 2014, s. 41.

pandemii zarówno w kontekście wykonywania zadań profesjonalnych oraz kondycji bytowej, jak i oceny teatru w sieci, a także ich motywacji do pisania o teatrze w perspektywie przyszłości. W celu operacjonalizacji badań, nie dysponując satysfakcjonującą definicją zawodu krytyka, która by uwzględniała wszystkie aktualne przemiany, za krytyczki teatralne i krytyków teatralnych uznaliśmy osoby, które same identyfikują się z grupą komentującą zjawiska teatralne w ramach aktywności profesjonalnej (zarówno poświęcając się wyłącznie krytyce teatralnej, jak i zajmując się nią dodatkowo) oraz własnej chęci zabrania głosu w sprawach teatralnych przy użyciu różnych kanałów, na przykład blogów czy mediów społecznościowych. Mówiąc wprost: badania koncentrowały się na osobach, które same siebie określały jako krytyczki i krytycy, a nie na osobach, którym przypisuje się to miano. Jest to podejście inspirowane koncepcją Brunona Latoura, który definicje podzielił na ostensywne, np. stworzone przez naukowców, oraz performatywne – pochodzące z terenu, stworzone przez same osoby badane<sup>10</sup>. W niniejszych badaniach posłużono się definicją performatywną, w związku z czym to właśnie osoby, które uważają się za adresatów badań jako krytyczki teatralne i krytycy teatralni, wzięły w nich udział.

W trakcie badań potwierdziło się przypuszczenie, że sformułowanie jednoznacznej definicji krytyki teatralnej, uwzględniającej wszystkie jej odcienie, w tym te związane z kulturą 2.0 i stawaniem się nie tylko odbiorcą i twórcą w Internecie<sup>11</sup>, ale także właśnie krytykiem, jest trudne i powinno się dokonać w ramach pogłębionych, poświęconych temu tematowi projektów naukowych. Po napisaniu raportu otwarte pozostaje także pytanie, czy krytykę można traktować jako zawód – chociaż większość badanych odcinała się od takiego stwierdzenia, nadal w uzusie językowym funkcjonuje określenie krytyki teatralnej jako zawodu. Prawdopodobnie wynika to z braku alternatywnych dróg opisu oraz z przyzwyczajenia. Warto jednak zwrócić uwagę, że dzięki wstępnemu badaniu ankietowemu wyodrębniono listę działań, które podejmują osoby określające się jako krytycy (zarówno

---

<sup>10</sup> Bruno Latour, *The powers of association* [w:] *Power, Action and Belief - A New Sociology of Knowledge?*, red. John Law, Routledge Kegan & Paul, London, Boston 1986. s. 261-277

<sup>11</sup> Edwin Bendyk, Tomasz Kulisiewicz, Mirosław Filiciak, Justyna Hofmoki, Alek Tarkowski, *Kultura 2.0. Wyzwania cyfrowej przyszłości*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2007, [https://kpsc.umk.pl/Content/45368/Raport\\_Kultura\\_2.0.pdf](https://kpsc.umk.pl/Content/45368/Raport_Kultura_2.0.pdf) [dostęp: 22.12.2020].

po to, by zajmować się teatrem w ramach hobby, ale także by zapewnić sobie przychody). Lista ta może stać się punktem wyjścia do stworzenia precyzyjnej definicji współczesnej krytyki teatralnej.

# METODOLOGIA

Badania były realizowane od połowy października do połowy grudnia 2020 roku. Poprzedziła je faza koncepcyjna związana z analizą zakresu tematu, formułowaniem pytania badawczego oraz określeniem podejścia metodologicznego. Za adekwatną uznano metodologię jakościową w obrębie badań społecznych o charakterze eksploracyjnym, a za główną metodę badawczą studium przypadku konkretnego zjawiska – krytyki teatralnej i związanej z nią osób w czasie pandemii<sup>12</sup>. W badaniu uwzględniono trzy powiązane ze sobą etapy, odpowiadające zastosowanym technikom zbierania danych:

1. ankietę na etapie wstępnym (w raporcie: etap I) mającą pomóc zidentyfikować wątki do pogłębienia w dalszych badaniach,
2. wywiady jakościowe o charakterze narracyjnym jako etap właściwy badań (etap II),
3. obserwację Internetu pod kątem monitorowania obecności krytyki teatralnej w sieci w ramach etapu uzupełniającego (etap III).

Krytycy teatralni są grupą niehomogeniczną; różnią ich powszechnie przyjmowane w socjologii kategorie jak płeć, wiek, wykształcenie, dochód, ale także rodzaje relacji społecznych, w które wchodzi z innymi krytykami i organizatorami życia teatralnego, sposób zatrudnienia czy bardziej indywidualne i sytuacyjne czynniki. Ankieta posłużyła nam do (a) wstępnego rozpoznania różnic w obrębie grupy krytyczek i krytyków w kontekście pandemii COVID-19, (b) zorientowania się, kto czuje się krytykiem teatralnym, nawet jeśli komentowaniem życia teatralnego zajmuje się dodatkowo bądź sporadycznie, (c) dokonania wyboru osób do wywiadów jakościowych, (d) skonstruowania scenariusza wywiadu jakościowego. Ponadto uznaliśmy (ze względu na skalę zjawiska prezentowania teatru w sieci w czasie pandemii), że warto podjąć bardziej szczegółowo temat przeniesienia działalności krytycznej do Internetu, co przeprowadzono w ramach obserwacji sieci. Wnioski, odpowiedzi na pytania badawcze i rekomendacje zostały skonstruowane na podstawie analizy danych zebranych w efekcie triangulacji tych trzech technik<sup>13</sup>. Równocześnie z uwagi na jakościowy charakter badań oraz procedurę ich interpretacji nie chciano osiągnąć

---

<sup>12</sup> Izabela Koładkiewicz, Marta Strumińska-Kutra, *Studium przypadku*, [w:] *Badania jakościowe*, tom 2, red. Dariusz Jemielniak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

<sup>13</sup> Wojciech Czakon, *Podstawy metodologii badań w naukach o zarządzaniu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.

reprezentatywności. Podstawowy cel badawczy dotyczył poznania sytuacji krytyczek i krytyków teatralnych w Polsce w czasie pandemii COVID-19, z uwzględnieniem różnych jej faz:

- pierwszy lockdown – marzec–maj 2020, zamknięcie teatrów, przeniesienie działalności programowej do Internetu (czas przed rozpoczęciem badań, rekonstruowany poprzez nacisk na podejście narracyjne w wywiadach, nawiązujące do wspomnień badanych),
- częściowe odmrożenie – maj–październik 2020, umożliwienie funkcjonowania teatrów przy zredukowanej liczbie widzów do 25/50% (realizacja ankiety),
- drugi lockdown – od listopada 2020, ponowne zamknięcie teatrów (realizacja wywiadów oraz obserwacja Internetu),
- postpandemia – projekcje związane z przyszłością krytyki teatralnej oraz własnym losem jako krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego (jeden z głównych wątków w wywiadach).

Dodatkowym celem było sprawdzenie, jak rozumiana jest krytyka teatralna przez osoby, które identyfikują się z nią profesjonalnie (czerpiąc z niej dochody bądź nie). Ważne było przy tym określenie, czy istnieje „środowisko krytyki teatralnej”, czy raczej działalność w tym obszarze jest niszowa i rozproszona, a także na jakich zasadach jest ona wykonywana (stałe zatrudnienie, praca dorywcza, niepłatne hobby). Tak sformułowany wątek uzupełniający okazał się ważny dla badania, pokazując indywidualne tropy rozumienia i uprawiania krytyki, a także pogłębiające się rozłamy między osobami, które łączy enigmatyczne hasło „krytyka teatralna”, a wszystko inne, co jest z nią związane – dzieli. Uwzględnienie dodatkowych elementów było możliwe dzięki otwartej konstrukcji badań, promującej wzmożoną refleksyjność, akceptującą emergentność nowych wątków oraz strategii badawczych<sup>14</sup>. Kierowano się przy tym chęcią nasycenia materiału bez wstępnych założeń, jaką ma on mieć postać<sup>15</sup>.

Za główne pytanie badawcze uznano: **Jaki wpływ na sytuację krytyki teatralnej ma pandemia i jakie można zaobserwować wśród**

---

<sup>14</sup> Barbara Czarniawska, *Badacz w terenie, pisarz przy biurku. Jak powstają nauki społeczne?*, Wydawnictwo SIZ, Łódź 2018.

<sup>15</sup> Krzysztof Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

**krytyczek i krytyków strategii dostosowawcze względem nowych warunków wypowiedzania się na temat teatru?** W czasie badania, po zrealizowaniu i przeanalizowaniu ankiety, sformułowano dziesięć pomocniczych pytań badawczych na potrzeby wywiadów, związanych z tematyką sprawczości, projektowaniem dalszych losów krytyki, postrzeganiem własnej roli w czasie pandemii, teatrem w sieci. Dodano także jedno badawcze pytanie pomocnicze na potrzeby obserwowania krytyki w Internecie oraz pytania cząstkowe służące do jej omówienia na podstawie klucza kategoryzacyjnego.

Mającą służyć wstępnemu rozeznaniu tematu ankieta została zrealizowana za pomocą narzędzia [webankieta.pl](http://webankieta.pl). Zaproszenia do wypełnienia ankiety zostały przesłane do osób związanych z krytyką teatralną uwzględnionych w bazie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Spis kontaktów został uzupełniony przez zespół badawczy, głównie w celu dodania kontaktów do krytyczek i krytyków z mediów regionalnych oraz blogerów. Ankieta była aktywna od 22.10.2020 do 4.11.2020.

Do drugiego etapu zostały zaproszone osoby, które wyraziły zgodę na udział w dalszej części badań oraz udzieliły odpowiedzi w ankiecie. Ankietowani mogli zostawić w formularzu ankiety swoje adresy e-mail, jeśli chcieli uczestniczyć w drugiej części badań, czyli wywiadzie (patrz: załączona ankieta, pytanie 23). Okazało się, że osoby, które zgłosiły chęć wzięcia udziału w wywiadach, odzwierciedlają docelowy zbiór respondentów zgodnie z kryterium różnorodności w kwestii wieku, płci, wykonywanych zawodów, uprawianych form krytyki, form wsparcia, z których korzystali w czasie pandemii, oraz mediów, z którymi współpracują. Badacze dysponowali informacjami o imieniu i nazwisku osób, które zostawiły swoje dane kontaktowe, dzięki czemu możliwa była weryfikacja doboru. Co warto podkreślić, osoby, które się zgłosiły, prawie dwukrotnie częściej niż reszta deklarowały w ankiecie chęć uczenia się nowych umiejętności i podejmowania nowych form współpracy w czasie pandemii, co może też tłumaczyć ich większą niż pozostałych gotowością do podtrzymania kontaktu z badaczami. Pytane później podczas wywiadów o motywację wzięcia udziału w dalszej części badania, osoby te mówiły, że kierują się chęcią pomocy w poznaniu tematu. Uważają problemy krytyki

teatralnej za istotne, szczególnie w kontekście pandemii, a przy tym rzadko podejmowane. Jeden z respondentów wyraził nadzieję, że w wyniku tego badania zostaną wypracowane wnioski, które „zostaną dla przyszłych pokoleń jako jakaś lekcja czy jakieś źródło, jak postępować, gdyby sytuacja się powtórzyła (M26\_07)”.

Wszystkie osoby, które się zgłosiły, zaproszono do drugiej części badania. Jedna osoba z tej grupy zrezygnowała, mimo pierwotnie deklarowanej gotowości do udziału w wywiadzie, motywując swoją nagłą odmowę faktem odwołania konferencji *Wojtyła-Grotowski & Religijny horyzont nowoczesnego teatru i dramatu w Polsce i na świecie*. Konferencja ta miała odbyć się 12-14 listopada 2020 roku w Instytucie Teatralnym, ale została czasowo odwołana z powodu, jak pisze organizator, obostrzeń pandemicznych. Respondent, mimo naszych próśb, nie wyjaśnił swoich motywacji, wyraził jedynie oburzenie tą decyzją. W tej sytuacji zamiast niego zaproszono inną osobę o zbliżonym profilu. Przykład ten zdecydowaliśmy się przytoczyć, ponieważ pokazuje różne podziały, o których w innym kontekście piszemy w dalszej części raportu, a także nieufność wobec instytucji zajmujących się kulturą teatralną w Polsce. Dosadność wiadomości wysłanej do badaczy przez respondenta wskazała ponadto na potrzebę manifestowania swoich poglądów, do czego być może brakuje okazji w publicznej debacie.

Dodatkowo grupę respondentów uzupełniono o jedną osobę dobraną zgodnie ze specyficznymi kryteriami (kobieta, która nie ukończyła 40. roku życia, zatrudniona na etacie, zajmująca się krytyką teatralną w ramach swojej podstawowej działalności zawodowej), chcąc w ten sposób urozmaicić badania i poznać inne perspektywy patrzenia na badany problem. Co ważne, niełatwo było znaleźć respondentów zatrudnionych na umowę o pracę w redakcji pisma teatralnego albo innej organizacji. Jak się okazało, dwóch uczestników badań do niedawna miało stałą umowę, ale tuż przed pandemią z różnych przyczyn zdecydowało się na bycie freelancerem (pisanie o teatrze, bądź szerzej o kulturze, dodatkowe zlecenia związane z teatrem, np. prowadzenie zajęć na uczelni). Dwóch innych w czasie pandemii straciło etaty, nadal jednak zajmuje się krytyką. Wieloletnie doświadczenie tych czterech osób z pracy na etacie okazało się cenne i w ten sposób



wyrównano pewną dysproporcję wśród respondentów, z których większość w tym momencie zajmuje się krytyką w ramach umowy o dzieło. Wywiady, podobnie jak ankiety, potraktowano anonimowo, stąd imiona i nazwiska cytowanych osób oraz informacje o ich miejscach zatrudnienia zostały utajnione.

Przyjęto następujący sposób kodowania wywiadów: K – kobieta lub M – mężczyzna, liczba określająca wiek osoby badanej oraz numer porządkowy z listy osób, które w ankiecie wyraziły zgodę na rozmowę (np. K29\_03). Początkowo zamierzano również oznaczyć, czy dana osoba współpracuje z drukowanymi mediami branżowymi (P), czy też jest blogerem lub krytykiem publikującym w Internecie (B), ale ze względu na rozdrobnienie instytucjonalne krytyki i fakt, że wielu badanych współpracuje obecnie zarówno z pismami drukowanymi, jak i internetowymi oraz że podziały te coraz bardziej się zacierają (np. pismo branżowe „Didaskalia” istnieje już tylko w wersji online), zrezygnowano z tej klasyfikacji, zostawiając jedynie istotne dla badaczy określenia płci oraz wieku.

Wywiady były realizowane przez trzy osoby z zespołu badawczego w okresie 16–26.11.2020. Czwarta osoba prowadziła codzienną, trzytygodniową obserwację Internetu (2-22.11.2020) w celu sprawdzenia, jak w tym środowisku funkcjonuje krytyka teatralna. Element ten wprowadzono jako uzupełnienie, traktując go jako jakościową technikę zbierania danych, dotyczącą widocznych śladów działalności krytyków. Zaznaczyć należy, że koncentracja na środowisku sieci okazała się istotnym urozmaiceniem całych badań i meta-perspektywą w kontekście tematu. Konieczność zajmowania się przez krytyków teatrem w sieci w czasie pandemii przemieniono tu w optykę dostosowaną do specyficznego otoczenia<sup>16</sup>. Ten zabieg metodologiczny to ukłon w stronę krytyczek i krytyków teatralnych, których starania w czasie epidemii były przez zespół śledzone i dokumentowane. Kryteria prowadzenia obserwacji nieuczestniczącej w sieci zostały opracowane na podstawie wyników ankiety przez zespół tak, aby oddać różnorodność zidentyfikowaną w związku z odmiennym pojmowaniem krytyki

---

<sup>16</sup> Dariusz Jemielniak, *Socjologia 2.0: o potrzebie łączenia Big Data z etnografią cyfrową, wyzwaniach jakościowej socjologii cyfrowej i systematyzacji pojęć*, „Studia Socjologiczne” 2018 nr 2 (229), s. 7-29.

teatralnej. Dobór obserwowanych „miejsc” w sieci korespondował ponadto z wyborem respondentów do wywiadów. Obserwacją objęto media stołeczne, regionalne, tradycyjne (publikujące materiały drukowane i elektroniczne) oraz media społecznościowe i blogi. Wzięto pod uwagę zarówno media teatralne, kulturalne, jak i społeczno-polityczne. Tym samym można mówić o hybrydowym podejściu badawczym, a w kontekście samej techniki o inspiracji podejściem netnograficznym<sup>17</sup>.

Wynikiem obserwacji Internetu było zgromadzenie materiału badawczego, zawierającego „ślady” aktywności krytyków w sieci w okresie drugiej fali pandemii koronawirusa i nieco ją poprzedzającym. W celu uzyskania odpowiedzi na pomocnicze pytanie badawcze: **w jaki sposób w środowisku internetowym funkcjonuje krytyka teatralna**, zastosowano jakościową analizę treści wraz z kluczem kategoryzacyjnym (zbiorem kategorii), który jest immanentnym elementem tego rodzaju analizy<sup>18</sup>. Przyjęty tutaj klucz kategoryzacyjny składał się z dziewięciu kategorii: „krytyk”, „media”, „obecność”, „forma”, „sposób”, „instytucje”, „dzieło”, „tematyka”, „czas”. Poszczególne kategorie klucza odnosiły się do skonstruowanych na potrzeby niniejszego badania dziewięciu pytań częściowych, które bezpośrednio wynikały z głównego pytania badawczego. Opracowano następujące pytania częściowe: 1) kim byli krytycy działający w Internecie w badanym okresie? 2) w jakich mediach pojawiali się i jakich mediów używali? 3) jakim rodzajem obecności w Internecie się wyróżniali (czy pisali recenzje, opinie, prowadzili wywiady, a może o nich pisano itd.)? 4) jaką formę recenzji przyjmowali? 5) w jaki sposób oglądali i uzyskiwali dostęp do recenzowanych dzieł? 6) jakie instytucje/organizacje stojące za stworzeniem dzieła wzbudzały zainteresowanie krytyków? 7) jakie dzieła recenzowali, jakie gatunki i formy? 8) jaka była tematyka recenzowanych dzieł, jakie poruszały problemy? 9) w jakim czasie recenzowane dzieło powstało w odniesieniu do pojawienia się recenzji? Klucz kategoryzacyjny pozwolił odpowiednio uporządkować pozyskany z obserwacji sieci materiał badawczy i poddać go analizie w obrębie każdej kategorii z osobna.

---

<sup>17</sup> Robert V. Kozinets, *Netnografia. Badania etnograficzne online*, Polskie Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

<sup>18</sup> Earl Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008; David Silverman, *Prowadzenie badań jakościowych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

# **ANALIZA ELEMENTÓW BADANIA**

# I. ETAP WSTĘPNY – BADANIE ANKIETOWE

Pierwszy etap badania obejmował realizację ankiety dotyczącej aktualnej sytuacji krytyczek i krytyków teatralnych w czasie pandemii. Przy tej okazji dążono również do bliższego zrozumienia określenia „krytyka teatralna” z perspektywy osób, które identyfikują się z tym obszarem aktywności i dlatego przystąpiły do wypełnienia ankiety. Ankieta uporządkowana została wokół trzech podstawowych zagadnień:

- ogólne informacje na temat krytyki teatralnej,
- sytuacja życiowa krytyczek i krytyków teatralnych w czasie pandemii COVID-19,
- przyszłość krytyki teatralnej.

Oryginalny kwestionariusz znajduje się na końcu raportu jako załącznik. Ankiety przygotowano za pomocą narzędzia dostępnego na stronie [webankieta.pl](http://webankieta.pl), a link do niej wysłano do osób działających w obszarze krytyki teatralnej (piszących recenzje i inne teksty dotyczące teatru, przeprowadzających wywiady z przedstawicielami środowiska teatralnego oraz prowadzących blogi). W rozpowszechnieniu informacji o ankiecie pomogły Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Instytut Badań Organizacji Kultury IBOK. Oprócz tego badacze indywidualnie kontaktowali się z osobami, które na podstawie kryterium omawiania zjawisk teatralnych w mediach (internetowych, tradycyjnych, społecznościowych) uznano za przedstawicieli krytyki teatralnej. Wysyłka celowa dotyczyła siedemdziesięciu osób, poza tym przez cały czas trwania ankiety w mediach społecznościowych dostępny był link do niej. Otrzymało zwrot trzydziestu jeden poprawnie wypełnionych ankiet. Sto jedenaście ankiet zaczęto wypełniać, ale nie dokończono. Dla badaczy był to sygnał, że standaryzowany i ustrukturyzowany kwestionariusz ankiety może nie być najlepszym narzędziem zbierania danych w przypadku tego tematu. Uznano, że wynika to między innymi z rozmytego znaczenia terminu „krytyka teatralna” oraz trudności z identyfikowaniem się z tym

obszarem w przypadku osób, które sporadycznie zajmują się teatrem albo traktują to zajęcie jako hobby, a nie jako część pracy. Podobne komentarze pojawiły się w prywatnych rozmowach z osobami, które związane są z publicystyką teatralną, ale nie czuły się adresatami ankiety, bo na przykład nie piszą recenzji albo specjalizują się w tańcu. Taka informacja zwrotna była dla zespołu ważną wskazówką i pomogła przygotować scenariusz wywiadu pogłębionego, o znacznie bardziej elastycznym charakterze, umożliwiającym dopasowanie do danego respondenta. Mimo niewielkiego zwrotu ankiet, zebrany materiał okazał się zróżnicowany, a odpowiedzi pokazały wiele niuansów związanych z krytyką teatralną w szczególnym czasie pandemii i pozwoliły na eksploracyjną procedurę badawczą. Dokładna charakterystyka osób, które wypełniły ankietę, znajduje się w metryczce zamieszczonej pod koniec tej części raportu.

Chęć wzięcia udziału w drugiej części badania (wywiady) zadeklarowało jedenaście osób. Wyniki ankiet analizowano jakościowo, skupiając się na zauważalnych tendencjach, ale także przykładając wagę do odpowiedzi jednostkowych. Sprawdzone również korelacje między zmiennymi (np. wiek, rodzaj wykorzystywanego medium, aktualna sytuacja życiowa rzutująca na możliwość wykonywania pracy związanej z teatrem). Na tej podstawie stworzono profil respondenta do wywiadów oraz projektowano wstępne pytania.

## **1. Jakie działania obejmuje Pani/Pana aktywność jako krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego?**

Na to pytanie można było udzielić kilku odpowiedzi. Zdecydowanie najwięcej osób zajmuje się pisaniem recenzji (93,6% – 29 osób). W następnej kolejności znajdują się: pisanie esejów i dłuższych tekstów krytycznych (74,2% – 23 osoby), przeprowadzanie wywiadów (54,8% – 17 osób), jurorowanie w konkursach (41,9% – 13 osób) i prowadzenie rozmów oraz spotkań (38,7% – 12 osób). Oprócz tego praca krytyczek i krytyków teatralnych obejmuje prowadzenie warsztatów z zakresu krytyki teatralnej (25,8% – 8 osób), opracowywanie programów i zapowiedzi spektakli (16,1% – 5 osób) i kuratorowanie festiwalu (16,1% – 5 osób). Pojawiły się też pojedyncze odpowiedzi: przygotowanie podcastów, prowadzenie zajęć na uczelniach na temat

krytyki teatralnej, korekta i redakcja tekstów, prowadzenie fanpejdża okołoteatralnego i pisanie recenzji książek teatralnych. 12,9% odpowiedzi dotyczyło kategorii „inne”. Reakcje na to pytanie pokazały, że krytyka teatralna to obszar złożony, choć dominuje w nim tradycyjne zadanie związane z pisaniem recenzji spektakli. Równocześnie zauważono, że krytyka teatralna w dużym stopniu łączy się z edukacją (przez objaśnianie zjawisk teatralnych, a nie tylko ocenianie spektakli).

Ta różnorodność działań stała się istotną informacją dla autorów niniejszego raportu w kontekście tego, jakie osoby należy wyselekcjonować do wywiadów indywidualnych. Trzeba było zachować heterogeniczność grupy, tak by wśród badanych znalazły się osoby reprezentujące różne działania, przy założeniu, że każde z nich (np. prowadzenie wywiadów z artystami albo selekcjonowanie spektakli na potrzeby festiwalu) ma przynajmniej jednego reprezentanta. Dobór osób do badań podyktowany był także wynikami z metryczki – zachowano równowagę choćby pomiędzy płcią i wiekiem badanych.

## **2. Jaki procent Pani/Pana dochodów stanowią wynagrodzenia za pracę krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego?**

Na podstawie odpowiedzi na to pytanie trzeba stwierdzić, że dla większości respondentów krytyka teatralna to „dodatek” do innego rodzaju pracy zawodowej. Średnio jedna trzecia (34,1%) dochodów respondentów pochodzi z pracy krytyka/krytyczki, a dwie trzecie z innych źródeł. Tylko w przypadku nielicznych osób krytyka teatralna generuje 100% dochodów. Są też osoby, które w ten sposób w ogóle nie zarabiają. Aspekt ten można połączyć z odpowiedziami na pytania otwarte dotyczące osobistego nastawienia do krytyki. Wiele osób wspomina o pasji, miłości do teatru, co należy rozumieć jako rekompensatę braku dochodów. Obserwacje te nie są zaskakujące w kontekście świata kultury i twórczości. Wiele związanych z nim osób akceptuje niskie dochody oraz konieczność ciągłego zabiegania o nowe zlecenia<sup>19</sup>.

Różnice dotyczące dochodów z działalności krytycznej również były ważną informacją, jeśli chodzi o konstrukcję i przebieg wywiadów indywidualnych. Wzięto je pod uwagę, tworząc pytania do wywiadów,

---

<sup>19</sup>Ruth Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

choćby: „Jak wyglądała praca krytyczek/krytyków w czasie pandemii?” czy „Jakie są główne czynniki różnicujące sytuację krytyczek i krytyków w czasie pandemii?”.

### **3. Ile otrzymał/a Pan/Pani zleceń miesięcznie na prace dotyczące teatru?**

Odpowiedzi na to pytanie pokazały, że najtrudniejszy był czas całkowitego zamknięcia instytucji kultury (pierwszy lockdown, od marca do maja 2020), bo wówczas zmalała liczba zleceń. W czasie „odmrożenia” i umożliwienia grania spektakli przy 25% lub 50% wypełnienia widowni pojawiło się nieznaczne ożywienie. Od nowego sezonu teatralnego 2020/2021 zauważono zwiększenie liczby zleceń, choć dotyczyło to jednostek. Przed pandemią dominanta wynosiła pięć zleceń miesięcznie, w czasie lockdownu jedno, a od nowego sezonu teatralnego trzy. Przed pandemią każda z badanych osób miała przynajmniej jedno zlecenie miesięcznie. To się zmieniło. W trakcie pierwszego lockdownu i od nowego sezonu teatralnego w przypadku kilku osób zdarzało się, że w ciągu miesiąca nie było żadnego zlecenia związanego z krytyką teatralną. Interesujące jest również, że w trakcie pandemii i po rozpoczęciu sezonu zwiększyła się liczba zleceń dla krytyków. Dotyczyło to jednak tylko wybranych osób. Przed pandemią liczba zleceń rozkładała się bardziej równomiernie wśród krytyków. Pandemia spowodowała więc rozwarstwienie pod kątem realizowanej liczby zleceń. To rozwarstwienie również stało się wątkiem prowadzonych w następnej kolejności wywiadów indywidualnych. Jedno z podstawowych pytań dotyczyło powodów tych różnic. Dodatkowo zauważono konieczność pogłębienia tematu kondycji bytowej krytyków w czasie pandemii na tle innych osób związanych z teatrem, na przykład artystów.

### **4. Czego dotyczyły zlecenia w czasie pandemii?**

W czasie pandemii najwięcej zleceń dotyczyło pisania o spektaklach online (61,3%), następnie spektakli archiwalnych udostępnionych w Internecie (22,6%), przeprowadzania wywiadów online (19,4%). Pojawiły się też pojedyncze odpowiedzi: zlecenia kuratorskie,

udział w pracach komisji Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, recenzje książek teatralnych, naukowe opracowanie tematów okołoteatralnych. W tym czasie pisanie o spektaklach na żywo było rzadkością. Warto zaznaczyć, że potwierdza to opinię jednej z osób zawartą w komentarzu do innego pytania. W czasie pandemii bowiem z uwagi na warunki zaczęto pisać o wydarzeniach teatralnych online, które wcześniej uważano za dalekie od istoty teatru, tym samym nieadekwatne dla krytyki teatralnej. Wątki te utwierdziły zespół w przekonaniu, że ważne w badaniach będzie uchwycenie zmian związanych z tematami poruszonymi przez krytyczki i krytyków, a także szukanie odpowiedzi na pytanie czy mogą mieć one trwały charakter.

### **5. W ilu spektaklach brał/a Pan/Pani udział średnio miesięcznie?**

Przed pandemią osoby związane z krytyką teatralną oglądały średnio siedem spektakli miesięcznie. W czasie od marca do sierpnia 2020 roku średnio dwa, a od początku sezonu artystycznego 2020/2021 średnio trzy. Były osoby, które w czasie lockdownu w ogóle nie oglądały spektakli (w tym spektakli online). Rozbieżności te, jak i dotyczące kolejnego, szóstego pytania, również wzięto pod uwagę w wywiadach jakościowych.

### **6. Ile spektakli online obejrzała Pani/obejrzał Pan w czasie pandemii?**

Precyzując poprzednie pytanie w kontekście oglądania spektakli w Internecie, zauważyć trzeba, że w większości oglądano spektakle polskie (średnio osiemnaście), rzadziej zagraniczne (średnio pięć). Zdarzały się pojedyncze osoby, które tę sytuację wykorzystały do intensywniejszego oglądania spektakli niż przed pandemią. Odpowiednio: 90 spektakli polskich (jedna osoba obejrzała taką liczbę spektakli) i 30 spektakli zagranicznych (dwie osoby). Oznaczało to, że teatr w sieci dawał impuls do rozwijania różnych strategii związanych z zajmowaniem się teatrem.



## **7. Co było dla Pani/Pana najtrudniejsze w czasie pandemii w związku z wykonywaniem roli krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego?**

Odpowiedzi na to pytanie uporządkować można w obrębie kilku kategorii. Pierwsza dotyczy braku dostępu do żywego teatru. Obejmuje ona nie tylko brak spektakli w teatrach, ale również zanik spotkań z koleżankami i kolegami zajmującymi się teatrem. Druga związana jest z trudnościami wynikającymi z przeniesieniem teatru do Internetu. Respondenci wspominali o znużeniu, słabej jakości materiałów, źródłach na temat teatru wyłącznie w formie elektronicznej. Trzecia kategoria wynika z niepewności finansowej – braku płatnych zleceń, odwoływania spektakli, braku ubezpieczenia. Sytuacja pandemii zdecydowanie utrudniła krytyczkom i krytykom pracę. Wiązało się to ze strachem, koniecznością noszenia maseczek w trakcie spektakli, zanikiem motywacji, lękiem przed podróżami pociągami, żeby zobaczyć spektakle i zamknięciem placówek edukacyjnych i wychowawczych. Oba zidentyfikowane tutaj problemy, czyli zamknięcie teatrów i działalność online, wymagały pogłębienia. Zdecydowano się więc, by ująć je w wywiadach indywidualnych – zarówno w węższym zakresie, obejmującym problemy wynikające z pracy online, jak i bardziej ogólnie w kontekście sytuacji bytowej i chęci poznania kondycji konkretnej grupy w czasie pandemii.

## **8. Czy Pani/Pana sytuacja finansowa w trakcie pandemii pogorszyła się, polepszyła, pozostała bez zmian?**

Dla większości osób (61,3% – 19 osób), które wypełniły ankietę, sytuacja pandemii oznaczała pogorszenie sytuacji finansowej (znaczne bądź nieznaczne). Dla 35,5% (11 osób) respondentów w tym zakresie nic się nie zmieniło, a w przypadku niewielkiego odsetka (3,2% – 1 osoba) sytuacja finansowa się polepszyła. Odpowiedzi wyraźnie wskazały, że sprawy finansowe były jednym z najważniejszych problemów krytyków w pandemii. Wątek ten pogłębiono w wywiadach, traktując go jako jeden z głównych kierunków analizy, pokazujący zresztą nie tylko problemy związane z pandemią, ale brakiem rozwiązań systemowych dotyczących krytyków.

## **9. Czy stawki za zamawiane przez redakcje teksty zmieniły się w czasie pandemii?**

W opinii zdecydowanej większości osób stawki za teksty nie uległy w tym czasie zmianie. Jeśli stawki nie uległy zmianie, a większość badanych wskazała, że ich sytuacja finansowa uległa pogorszeniu podczas pandemii, to można przypuszczać, że jednym z powodów tego stanu rzeczy była mniejsza liczba zleceń dla krytyków (jak odnotowano wcześniej, tylko nieliczne osoby miały w analizowanym czasie więcej zleceń). Jedna czwarta ankietowanych nie ma w tym zakresie orientacji, co można powiązać z tym, że część osób nie otrzymuje wynagrodzenia za pracę związaną z krytyką teatralną. W odpowiedziach na to pytanie zidentyfikowano różnice pomiędzy płciami. Mężczyźni wyraźnie częściej zaznaczali, że stawki za teksty się nie zmieniły. Ponieważ ankieta miała charakter eksploracyjny i w związku z tym nie można wyciągać z niej zbyt daleko idących wniosków, postanowiono przyrzeć się temu problemowi w wywiadach pogłębionych.

## **10. Czy korzystał(a) Pan/Pani w czasie pandemii z którychś z następujących form pomocy finansowej?**

W czasie pandemii większość osób korzystała z różnych form wsparcia. Najwięcej, 35,5% (11 osób), otrzymało wsparcie od bliskich, 12,9% (4 osoby) miało stypendium, 9,7% (3 osoby) skorzystało z programów wsparcia MKiDN, a 6,5% (2 osoby) z zapomogi. Niewielki odsetek (3,2% – 1 osoba) skorzystał z pożyczki, taki sam z dodatkowego zlecenia od pracodawcy oraz zasiłku dla bezrobotnych. Problem wsparcia, zwłaszcza w kontekście roli bliskich osób, stał się jednym z głównych pytań wywiadów indywidualnych. Dodatkowo uznano, że warto poruszyć temat solidarności środowiskowej i współpracy w obrębie grupy osób utożsamiających się z krytyką teatralną.

## **11. Czy sytuacja rodzinna/prywatna/bytowa w czasie pandemii wpłynęła na Pani/Pana pracę jako krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego (np. z powodu trudności w organizacji pracy z domu)?**

Dla większości osób sytuacja prywatna, rodzinna, bytowa nie miała znaczenia dla pracy jako krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego. 32,3%, czyli 10 osób wskazało jednak, że w tym czasie ich możliwości pracy były ograniczone, głównie z uwagi na brak warunków do pisania, co wynikało z konieczności opieki nad dziećmi bądź rodzicami. Utrudnienie stanowiła także sytuacja finansowa i brak możliwości wyjazdu na spektakle z uwagi na wysokie koszty dodatkowe, na co wskazała jedna osoba. Istotne było to, że problem opieki nad dziećmi bądź rodzicami deklarowały przede wszystkim kobiety. W wywiadach indywidualnych postanowiono pogłębić ten wątek, aby dowiedzieć się, jakie znaczenie dla podejmowania działalności w obrębie krytyki teatralnej ma płeć.

## **12. W jaki sposób w czasie pandemii zmieniła się Pani/Pana praca jako krytyka w zakresie podejmowanych tematów/form i gatunków/wykorzystywanych mediów albo platform publikacji?**

Odpowiedzi na to pytanie pozwoliły stworzyć cały katalog zmian zauważalnych na trzech wymienionych poziomach.

W obrębie podejmowanych tematów wspomniano o:

- przeglądowych ujęciach,
- analizie twórczości udostępnianej online (oryginalny komentarz na temat teatru w sieci: „choć krytycy nie mają narzędzi na temat teatru w sieci, by o nim pisać, a twórcy nie wiedzą, jak go robić”),
- sytuacji teatrów,
- rozmowach z twórcami o ich problemach w czasie pandemii,
- teatrze zapośredniczonym przez media,
- pisaniu o książkach (i to tylko dostępnych jako e-booki),
- pisaniu o realizacjach starszych (np. z archiwów).

W kontekście form:

- pisano coraz mniej tradycyjnych recenzji na temat aktualnego repertuaru,

- dominowały krótkie wypowiedzi,
- częściej tworzono portrety artystów teatru.

W odniesieniu do wykorzystywanych mediów:

- wzrosła obecność w mediach społecznościowych (np. pojawiły się wideoblogi),
- z Internetu czerpano materiały źródłowe,
- intensywnie korzystano z komunikatorów typu Zoom.

### **13. Czy sytuacja pandemiczna skłoniła Panią/Pana do podjęcia nauki nowych dla siebie umiejętności niezwiązanych z krytyką teatralną?**

Chociaż większość osób nie zdecydowała się w analizowanym czasie na zdobywanie nowych umiejętności wykraczających poza krytykę teatralną, warto zwrócić uwagę, że prawie jedna trzecia ankietowanych rozpoczęła naukę nowych rzeczy. Większość z nich ma charakter praktyczny i dotyczy na przykład nauki języki angielskiego, intuicyjnego pisania, prowadzenia social mediów, obsługi narzędzi internetowych (Zoom, Teams, konferencje online). Jedna osoba rozpoczęła studia podyplomowe, inna zdecydowała się na kurs polskiego języka migowego. Oprócz tego jedna osoba wskazała na nowe inspiracje związane z planowanymi zajęciami na uczelni. Tym samym można mówić o zainteresowaniu zdobywaniem kompetencji praktycznych, technicznych, naukowych. Niektóre osoby wyraźnie rzadziej podejmowały się nauki nowych umiejętności, postanowiono więc pogłębić tę kwestię na dalszym etapie badań i znaleźć wyjaśnienie. Ponadto dostrzeżono ciekawy odcień tematu przyszłości krytyki teatralnej i znaczenia nowych kompetencji w kontekście dalszej chęci zajmowania się krytyką.

**14. Czy w okresie pandemii podjęła Pani/podjął Pan jakąś nową współpracę z podmiotem instytucjonalnym/nieformalnym/inną osobą jako krytyczka teatralna/krytyk teatralny? Jeśli tak, proszę napisać z jakim rodzajem podmiotu (np. z redakcją, teatrem prywatnym, NGO, artystami, blogerami itp.).**

Większość osób nie podjęła w czasie pandemii dodatkowej pracy związanej z krytyką teatralną. 32,3% osób (10 respondentów), które wypełniły ankietę, rozpoczęło jednak współpracę z redakcjami, teatrami i instytucjami kultury, z organizacjami trzeciego sektora, z Instytutem Teatralnym, Konkursem na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Interesującym wątkiem do wywiadów indywidualnych była różnica w podejmowaniu współpracy przez młodszych (40 lat i mniej) i starszych (więcej niż 40 lat). Ci pierwsi wyraźnie częściej podejmowali taką współpracę. Ważnym pytaniem stało się, z czego ta różnica może wynikać: z większej stabilizacji zatrudnienia starszych osób, z większej elastyczności i otwartości młodszych – a może z jednego i drugiego.

**15. Czy w sytuacji pandemii oraz docelowo po pandemii nadal chce Pani/Pan zajmować się krytyką teatralną?**

Na to pytanie zdecydowana większość badanych, 93,6% (29 osób), odpowiedziała twierdząco. Jako uzasadnienie podawano czynniki, które można uporządkować w obrębie trzech kategorii:

- entuzjazm – fragmenty wypowiedzi „kocham to”, „chcę się rozwijać”, „robię to od lat”,
- pragmatyzm – pisanie o teatrze oznacza dodatkowy dochód albo jest integralną częścią pracy,
- misja – potrzeba rozwijania krytyki, obserwacja, że za mało jest w Polsce krytyki.

Jedna osoba odpowiedziała przecząco, gdyż straciła entuzjazm do tej pracy, która wydaje się jej coraz mniej istotna w odbiorze społecznym. Jedna osoba nie miała na ten temat zdania. Emocjonalne odpowiedzi pokazały, jak ważna dla zajmujących się nią osób jest krytyka teatralna.

## 16. Czy Pani/Pana zdaniem pandemia COVID-19 spowoduje trwałe zmiany w funkcjonowaniu życia teatralnego?

Większość osób jest przekonana, że pandemia COVID-19 spowoduje trwałe zmiany w funkcjonowaniu życia teatralnego. Twierdząco odpowiedziało 74,2% % ankietowanych (23 osoby). Potencjalne zmiany, o których wspomnieli ankietowani, uporządkować można według kilku kategorii:

- aspekt finansowy – będzie mniej środków dla teatrów i dla prasy, publiczność przyzwyczai się, że kultura jest oferowana za darmo, bilety będą musiały podrożeć, co spowoduje, że nastąpi zwrot w stronę repertuaru „komercyjnego”,
- nowe rozwiązania w teatrze – powszechne staną się spektakle online, twórcy i teatry korzystać będą z nowinek technologicznych, pisanie o spektaklach online będzie czymś zwyczajnym,
- nowe wzory zachowań społecznych – pozostanie strach przed zgromadzeniami, społeczeństwo przyzwyczai się do dystansu,
- kryzys krytyki – zaniknie zainteresowanie opiniami specjalistów z obszaru teatru,
- nowe formy zarządzania kulturą – teatry będą musiały szukać rozwiązań pomagających walczyć o widza, oferta teatrów będzie uboższa.

25,8% (8 osób) odpowiedzi związanych było z przekonaniem, że nastąpi powrót do utrwalonych wzorów życia teatralnego. Pytanie to nawiązywało do różnych projektów badawczych prowadzonych w czasie pandemii, na przykład badań zainicjowanych przez Narodowe Centrum Kultury *Gotowość do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych*<sup>20</sup>. Trzeba zaznaczyć, że takie przewidywania formułowane w niepewnej, dynamicznej rzeczywistości są rodzajem sondy, a nie ostatecznymi wnioskami.

---

<sup>20</sup> *Gotowość do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych*, Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury (2020), Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, <https://nck.pl/en/badania/aktualnosci/aktywnosc-kulturalna-po-zniesieniu-ograniczen-epidemicznych> [dostęp: 23.12.2020].

# METRYCZKA

<b>Wiek</b>	Do 30 – 35,5% (11 osób) 31-40 – 32,2% (10 osób) 41-50 – 9,7% (3 osoby) Od 51 – 22,6% (7 osób)
<b>Płeć</b>	Kobieta – 51,6% (16 osób) Mężczyzna – 45,2% (14 osób) Inna – 3,2% (1 osoba)
<b>Forma zatrudnienia</b>	Umowa o dzieło – 74,2 % (23 osoby) Umowa zlecenia – 38,7 % (12 osób) Umowa o pracę z innym podmiotem – 19,4% (6 osób) Brak umowy – 16,1%% (5 osób) Umowa o pracę w redakcji – 9,7% (3 osoby) Samozatrudnienie – 3,2% (1 osoba)
<b>Rodzaj medium, w którym publikuje Pani/Pan swoje teksty o teatrze</b>	Drukowane pismo branżowe 41,9% (13 osób) Drukowana gazeta/pismo ogólnopolskie 32,3% (10 osób) Drukowana gazeta/pismo lokalne 9,7% (3 osoby) Internetowe pismo branżowe 58,1% (18 osób) Internetowa gazeta/pismo/portał ogólnopolskie 41,9% (13 osób) Internetowa gazeta/pismo/portał lokalne 16,1% (5 osób) Radio ogólnopolskie 3,2% (1 osoba) Radio lokalne 6,5% (2 osoby) Blog prywatny 9,7% (3 osoby) Podcast 3,2% (1 osoba) Inne (jakie?) 12,9% (4 osoby): Drukowane i internetowe pisma branżowe zagraniczne 3,2% (1 osoba) Fanpejdz 3,2% (1 osoba) Tygodnik społeczno-polityczny 3,2% (1 osoba)
<b>Miejsce zamieszkania</b>	Wieś 0% Miasto do 20 tys. mieszkańców 0% Miasto od 20 tys. do 100 tys. mieszkańców 0% Miasto od 100 tys. do 500 tys. mieszkańców 22,6% (7 osób) Miasto powyżej 500 tys. mieszkańców 77,4% (24 osoby)

**Jaki jest  
Pana/Pani  
(główny)  
wykonywany  
zawód?**

Krytyczka/krytyk – 19,4% (6 osób)  
Pracownik uczelni (badacz, nauczyciel akademicki) – 25,8% (8 osób)  
Pracownik instytucji kultury – 9,7% (3 osoby)  
Studentka/student – 6,5% (2 osoby)  
Nauczyciel – 6,5% (2 osoby)  
Dziennikarz – 6,5% (2 osoby)  
Specjalista ds. public relations/promocji – 6,5% (2 osoby)  
Redaktor – 6,5% (2 osoby)  
Urzędnik – 3,2% (1 osoba)  
Redaktor językowy – 3,2% (1 osoba)  
Aktor – 3,2% (1 osoba)  
Dramaturżka – 3,2% (1 osoba)



## II. WYWIADY JAKOŚCIOWE

Scenariusz wywiadu został opracowany na podstawie wyników ankiety i uporządkowany wokół dziesięciu pomocniczych pytań badawczych. W tej części raportu podsumowano wywiady, przywołując wspomniane pytania. Zacytowano wiele oryginalnych wypowiedzi krytyczek i krytyków. Ostatecznie w grupie uczestników tego etapu znalazło się 13 osób, w tym: 6 kobiet i 7 mężczyzn, 8 osób do 40 roku życia, 5 osób w wieku 40 lat i więcej, 3 osoby na etacie (w redakcji bądź na uczelni), 10 osób zajmujących się krytyką na podstawie umowy o dzieło i/lub umowy zlecenia albo bez umowy.

### **1 JAKIE SĄ PODSTAWOWE PROBLEMY KRYTYCZEK/KRYTYKÓW TEATRALNYCH W CZASIE PANDEMII? JAK WYGLĄDAŁA PRACA KRYTYCZEK/KRYTYKÓW W CZASIE PANDEMII?**

Pandemia w znacznym stopniu wpłynęła na działalność krytyczek i krytyków teatralnych, choć w tym gronie dostrzegalne są wyraźne różnice warunkowane przede wszystkim formą zatrudnienia. Sytuacja okazała się szczególnie dotkliwa dla osób, które nie mają umowy o pracę albo regularnej umowy zlecenia i są uzależnione od umów o dzieło. Gdy nagle odwoływane są premiery i festiwale, trzeba mieć rozwinięte zdolności dostosowawcze i być wytrwałym. Dwie osoby wśród badanych tuż przed pandemią zrezygnowały ze stałego zatrudnienia i zdecydowały się pisać o kulturze (w tym o teatrze) w ramach wolnego zawodu, dwie inne straciły etat w czasie pandemii. Mimo że na początku doświadczały licznych trudności, z czasem udało im się wypracować sposób funkcjonowania zapewniający zamówienia na teksty. Dla osób zatrudnionych na podstawie umowy o pracę pandemia nie oznaczała rażącego pogorszenia w sensie finansowym. Dotyczyło to pracowników redakcji kulturalnych, jak i osób, które związane są na przykład z uczelniami, a o teatrze piszą dodatkowo. Jeden z respondentów wspominał, że jego wynagrodzenie w dużej redakcji zostało przez kilka miesięcy zredukowane o 20%. Jeżeli

chodzi o liczbę zamawianych tekstów, większość respondentów zauważyła, że było ich mniej. Kilka osób miało jednak wrażenie, że pisały więcej, bo nowa sytuacja instytucji kultury, dyskusje wokół ich zamykania i otwierania na szczególnych zasadach były dla redakcji interesujące. Łączy się to z innym spostrzeżeniem – osoby, które przed pandemią pisały przede wszystkim recenzje, mają obecnie trudniej niż te, które zajmowały się ogólniejszym, kontekstowym podejściem do teatru.

## **Pandemia to dla jednych spowolnienie, a dla innych presja czasu**

Oprócz kwestii finansowych często poruszano problem czasu. Osoby, które zarabiają na pisaniu o teatrze i potrzebują kolejnych zleceń, musiały pisać szybko, szukać interesujących tematów wykraczających poza problematykę teatru w sieci (stała się ona dla redakcji, piszących i najprawdopodobniej dla czytelników nużąca). Na przykład:

*Dlatego musiałam wtedy pisać naprawdę dużo, już miałam tak, że dwa dni – jeden tekst, musiałam w takim tempie produkować, żeby zarobić pieniądze na utrzymanie. To było strasznie dużo, to było strasznie męczące w tej sytuacji... niepewności jakby... Jakoś źle się czułam wtedy, w pierwszym lockdownie, bardzo, i że trzeba było produkować tytuły, produkować pomysły (KP29\_03).*

Redakcje rzadko sugerowały tematy i krytyczki oraz krytycy często sami je proponowali. Ponieważ powstawało mnóstwo nowych projektów (przygotowanych przez instytucje teatralne i indywidualnych artystów), trzeba było je jak najszybciej omawiać, zanim pojawiły się kolejne. Z tego samego powodu wiele ciekawych rzeczy przegapiono. Powyższe spostrzeżenie stoi w sprzeczności z równie częstymi opiniami badanych, że nie było o czym pisać, bo nie odbywały się spektakle na żywo. Poza tym tylko niewiele osób (tych zajmujących się krytyką dodatkowo) mogło sobie pozwolić na komfort wybierania, o czym chce pisać. Natomiast dla freelancerów, których budżet w większej mierze zależy od zarobków z pisania, pandemia to czas walki o przetrwanie i pisania o wszystkim, co mogłoby zainteresować media gotowe zapłacić za tekst.

## **Doświadczenie teatru w sieci jest męczące**

Dużym problemem dla osób biorących udział w badaniu było przeniesienie działalności teatrów do Internetu. Przede wszystkim trzeba było obudzić w sobie zainteresowanie tą formą. Zanik teatru tworzonego i odbieranego na żywo, co jest esencją tej sztuki, okazał się barierą dla osób zajmujących się teatrem, z których część w ogóle nie ogląda teatru w sieci. Ci, którzy z jakiegoś powodu to robili, mówią o swoim sceptycyzmie, a nawet niechęci i pewnym przymusie, by jednak z tą formą obcować. Kilka osób w pierwszych tygodniach pandemii korzystało z udostępnianych materiałów, ale z czasem się tym zmęczyło. Teatry nie wyczuły ich zdaniem momentu, kiedy pojawił się przesyć i nie stawiały na nowe formy, na przykład słuchowiska teatralne. Za nietrafioną uznano też strategię teatrów, by wybrane produkcje udostępniać w Internecie tylko na krótki czas. Wprowadzało to niepotrzebne ograniczenia, choć mogło wynikać z umów czy praw autorskich. Redakcje często nie były zainteresowane tekstami o czymś, co trwa bardzo krótko i będzie zastąpione przez kolejne realizacje. Rzadko zatem pisano o jednorazowych streamingach. Poza tym teatr w sieci nie może konkurować z profesjonalnymi produkcjami filmowymi. Jeden z krytyków dodał:

*Pandemia pokazała, że szereg najważniejszych zjawisk ostatniej dekady w polskim teatrze nie został uwzględniony przez Telewizję Polską i w związku z tym nie mógł się znaleźć na przykład w dobrej jakości na platformie VOD TVP (M34\_13).*

## **Trudność w rozpoczynaniu pracy jako krytyczka/krytyk**

Inne trudności mogły być odczuwane przez młodszych krytyków, którzy w tym czasie nie mieli możliwości nawiązywania nowych relacji z redakcjami. Na przykład:

*Miałem taką sytuację późną wiosną, kiedy bardzo zależało mi, aby rozwinąć siatkę współpracy z różnymi czasopismami, z którymi współpracuje teraz czy też współpracowałem przez lata, tudzież takimi, z którymi nie współpracowałem, a myślę, że czas najwyższy podjąć współpracę, i profilem teatralnym*

*zająć się też w innym wymiarze. No i okazało się, że to jest bardzo trudne. W zdecydowanej większości miejsc obecnie, mówię tutaj o sytuacji z maja, czerwca i lipca, bardziej maja i czerwca, trwa walka o przetrwanie, nie szukanie np. nowych recenzentów, krytyków, osób, które mogą wnieść coś nowego, nawet jeśli profil pisma jest kulturalny i o teatrze akurat się tam pisze okazjonalnie, bo nie ma żadnego specjalisty, który by zwracał uwagę na tę dziedzinę kultury (K37\_03).*

Wyczuwalne były też pułapki wynikające z tego, że osoby profesjonalnie zajmujące się teatrem musiały poświęcić się czemuś innemu niż pisanie recenzji. O tym wspomina inna osoba:

*A to jest jeszcze jedna rzecz, która jest trudna w tym wszystkim... Że jeżeli chcę, żeby moje teksty były czytane i się niosły jakoś szerzej, to muszę pisać pozytywnie, bo wtedy teatr udostępni ten tekst na swojej stronie i już będzie jakiś ruch wokół tego tematu. Artysta jeden i drugi zamieści. Jak napiszę negatywnie, to nie będą tego zamieszczać. W związku z tym jestem w jakimś klinclu. I to jeszcze z kolejnej strony, taką szansą na zarabianie pieniędzy w zawodzie jest bardzo mocno wchodzenie w zależność i we współpracę z teatrami. I to jest trudne, kiedy musisz oceniać swojego pracodawcę... i wiadomo, że powstaje potem taka... dziwny rodzaj krytyki towarzyszącej, która, co nie jest mówione też wprost, no ale jeżeli chcę prowadzić jakieś spotkania w teatrze, to raczej muszę być pozytywnie kojarzona przez ten teatr, co jest megaryzykowne dla uczciwości zawodowej (K29\_03).*

Interesująca jest w tej wypowiedzi determinacja, z jaką badana próbuje czynić z krytyki swój zawód, a jednocześnie rozdzielić między dążeniem do profesjonalizmu a etyką krytyka.

### **Lęk, samotność, brak odświętności**

Ponadto wskazywano na brak zainteresowania sytuacją krytyków. Dbano głównie o losy i bezpieczeństwo artystów i widzów, a nie osób, które oglądają spektakle, by o nich pisać dla szerszego grona odbiorców. W czasie otwarcia teatrów w okresie wiosenno-letnim

występowały też obawy przed przemieszczaniem się, chociaż kilka osób się na nie zdecydowało „z tęsknoty” i „z rozpacz”. W pracy publicystycznej problemem był utrudniony dostęp do źródeł. Wprawdzie wiele materiałów jest w Internecie, ale zamknięcie bibliotek niekorzystnie wpłynęło na możliwość pisania o teatrze. Jedna osoba zauważyła: „Dostęp do źródeł bibliotecznych, archiwalnych i tak dalej, został zablokowany przez zamknięcie bibliotek i innych instytucji” (M40\_09). Choć dodała: „Są też inne źródła”. W rozmowach pojawiał się również często wątek braku odświeżności w obcowaniu z teatrem. Wspomniano też między innymi o chaosie życia teatralnego podczas pandemii i braku możliwości poznania jego rytmu. Z uwagi na to, że teatry zaczęły udostępniać zarówno premiery, jak materiały archiwalne, nie było jasne, co jest „stare”, a co „nowe”. Wspomniano także o kryzysie krytyki, która pozbawiona jest „fermentu, odwagi i ryzyka” (M59\_10).

## **2 KTO JEST ODBIORCĄ KRYTYKI TEATRALNEJ W CZASIE PANDEMII?**

Rozpoczynając analizowanie wątku dotyczącego odbiorców materiałów tworzonych przez krytyczki i krytyków w czasie pandemii, warto zwrócić uwagę na dwie kwestie.

### **Czy przybyło odbiorców teatru w sieci?**

Pierwsza z nich związana jest z liczebnością grona adresatów. Tu respondenci byli podzieleni. Część z nich twierdziła, że liczba osób zainteresowanych czytaniem tekstów o teatrze, w tym o programie w sieci, nie wzrosła, a nawet zmalała (ta obserwacja pochodzi z rozmowy z osobą, która prowadzi stronę internetową poświęconą teatrowi i ma dostęp do statystyk oglądalności). W związku z tym nie pojawił się nowy czytelnik i prawdopodobnie nie można mówić o masowym aktywizowaniu nowych grup odbiorców poprzez większą dostępność teatru w sieci. Dodatkowo kilka osób (głównie z grupy wiekowej 40 lat i więcej) zauważyło, że teatr „internetowy” ma wielu przeciwników wśród osób zawodowo związanych z kulturą, które świadomie nie chcą oglądać spektakli czy projektów performatywnych w takiej formie. Zdaniem respondentów, którzy twierdzą, że odbiorców nie przybyło, wyjątkiem są realizacje bardzo znanych reżyserów,

dobrze przygotowane od strony technicznej, udostępniane przez dłuższy czas w Internecie, oglądane przez tysiące osób. Zauważono, że były to jednak często produkcje starsze, o których krytyczki i krytycy nie pisali, bo były już recenzowane, albo jedynie wspominali o nich na marginesie szerszych analiz aktualnych działań teatrów.

Kilka osób widzi tę kwestię zdecydowanie inaczej i jest przekonanych, że dostępność spektakli w sieci doprowadziła do zwiększenia grona odbiorców, przede wszystkim zaś uzupełnienia go o osoby niezwiązane z teatrem czy ogólnie kulturą. Warunkuje to sposób pisania o teatrze. Dwie osoby na przykład podkreśliły konieczność wypowiadania się w sposób ogólnie przystępny i unikania barier mających często postać zawiłych dyskursów. Tym samym wskazywano, że z uwagi na dostępność w sieci, język komunikatów dotyczących teatrów nie powinien być dostosowany do odbiorcy wyspecjalizowanego. Jedna osoba przyznała, że będzie to dla niej lekcja z czasu pandemii, żeby nawet w pismach branżowych pisać do szerokiego grona odbiorców. Kilka osób zauważyło poza tym, że więcej pisze się o tematach okołoteatralnych i częściej przeprowadza wywiady. Również ta forma powinna być kierowana do odbiorców spoza kręgów teatralnych, artystycznych czy akademickich. Reakcje nowych odbiorców można było często śledzić na portalach społecznościowych czy forach dyskusyjnych w kontekście omawiania konkretnych realizacji. Nowi widzowie – w opinii krytyczek i krytyków – częściej też szukali informacji zapowiadających atrakcyjne wydarzenia, ale już nie poświęcali czasu na lekturę tekstów krytycznych. Dodatkowo można zakładać, że niezwykle rozbudowana oferta teatralna w sieci była pokusą dla odbiorców i skłaniała do spróbowania czegoś nowego.

## **Sposób oceny aktualnych zjawisk teatralnych**

Druga istotna uwaga dotyczy nastawienia krytyczek i krytyków. Kilka osób wspomniało o taryfie ulgowej. Komunikaty do odbiorców formułowane były w sposób przystępny, a ocena działań teatrów była łagodniejsza. Wynikało to z solidaryzowania się z twórcami i organizatorami w sytuacji pandemii i zrozumienia trudności wynikających z szybkiego przeniesienia programu do nowego środowiska oraz zawieszenia kluczowej dla teatru możliwości

bezpośredniego spotkania. Takie podejście sprawiało, że niektórym osobom pisało się trudniej, szczególnie jeżeli w czasie przed pandemią w swojej działalności publicystycznej celowo drażniły się nie tylko z twórcami, ale też z odbiorcami. Jeden krytyk nazwał się „chuliganem”, którym teraz nie może być, żeby „nie bić leżącego” (M59\_10). Krytycy dostrzegali też potrzebę docierania do odbiorców z omówieniami niewielkich, regionalnych projektów, które nie mogły liczyć na szeroki rozgłos medialny. Jedna osoba wspomina na przykład:

*Po prostu chciałem, żeby te mniejsze rzeczy, które może nie mają aż tak medialnego przebiecia, żeby też większe grono mogło o nich usłyszeć, też mogło dostrzec, bo uważałem, że to są rzeczy wartościowe (M26\_07).*

Inna osoba zauważyła, że organizatorzy są też odbiorcami tekstów krytycznych i często negatywne opinie na temat konkretnych realizacji spotykały się z nieprzyjemnymi reakcjami, co uznano za efekt frustracji wynikającej z przytłaczającego doświadczenia pandemii.

### **Sieć jako środowisko budowania relacji z odbiorcami**

Oprócz tych dwóch wspomnianych perspektyw na kwestię odbiorców, zwrócono uwagę na inne ciekawe elementy tworzące nadzwyczajną sytuację teatru w czasie epidemii. Przede wszystkim krytyczki i krytycy mają świadomość, że ich teksty publikowane w Internecie podlegają zjawiskom typowym dla sieci. Artykuły poświęcone teatrowi funkcjonują w medialnej bańce, a przepływ informacji definiowany jest przez algorytmy. Dlatego też nie było możliwości, by nagle bez własnej inicjatywy pojawiły się nowe grupy czytelników analiz życia teatralnego. Poza tym nie wszystkie formy proponowane przez teatry mogły spotkać się z zainteresowaniem nowych grup, bo sytuacja wymagała autentyczności i oryginalności. Najlepiej więc sprawdzały się działania zaprojektowane pod kątem środowiska sieci, a nie umieszczane w nim w sposób sztuczny i nachalny.

## **Troska o odbiorców i dostrzeganie ich zmieniającego się profilu**

Wśród krytyków zauważalna jest troska o odbiorców sztuki teatru. Na przykład w czasie, gdy można było zobaczyć premiery na żywo, część krytyczek i krytyków czuła się w obowiązku napisania o nich. Z uwagi na zredukowaną widownię niewiele osób mogło te realizacje obejrzeć, tym samym wrażenia tych, którzy oglądali spektakle na żywo, były cenne. Pojawiła się również obawa o przyszłość relacji z publicznością, która rozleniwia się, korzystając z teatru online. Cały „rytuał” obcowania z teatrem staje się z perspektywy własnej kanapy łatwiejszy, bilety są tańsze, a w wielu przypadkach darmowe. Nie można jednak doprowadzić do tego, by taki stan się utrwalił. Planując publikacje, brano też pod uwagę sytuację odbiorców: „Chodziło o to, żeby dać możliwie szeroki przekrój, nie tyle może też rejestrów kultury, do których się odnosimy, ale też pewnych modeli odbiorczych” (K34\_13).

Odbiorcy po pandemii mogą też mieć inne oczekiwania względem krytyki. Mimo to będą nadal potrzebowali tekstów, które zachęcają, tłumaczą, oceniają. Rozbudowana oferta internetowa uważana jest za problematyczną, bo nie starcza czasu na oglądanie i czytanie tekstów towarzyszących różnym realizacjom. Jedna osoba natomiast stwierdziła, że jej zdaniem więcej osób interesuje się teraz analizami funkcjonowania teatrów, w tym ich finansowaniem, niż klasycznymi recenzjami spektakli.

## **3 JAK KRYTYCY TEATRALNI OCENIAJĄ SWOJĄ PRACĘ BAZUJĄCĄ NA TEATRZE SIECI?**

### **Są różne plusy, ale równie liczne minusy**

Intensyfikacja obecności teatru w sieci wzbudziła wśród krytyków ambiwalentne odczucia. Z jednej strony krytycy wskazywali na negatywne aspekty tego rozwiązania, z drugiej na jego walory. Pozytywna ocena dotyczyła przede wszystkim funkcjonalności działań online, łatwości znalezienia konkretnego spektaklu, pobrania go na komputer czy ponownego odtworzenia. Podkreślono możliwość kontaktowania się na bieżąco z innymi krytykami, nawet w trakcie trwania spektaklu. Zwracano także uwagę, że Internet



umożliwił dotarcie do twórców, wydarzeń, inicjatyw teatralnych oraz miejsc, które wcześniej nie były doceniane. Jeśli chodzi o kwestie negatywne, zwrócono uwagę na brak teatralnej aury podczas oglądania spektakli online, na pojawiające się poczucie „substytutu uczestnictwa” (M73\_11) i „erzacu internetowego” (M40\_09) oraz na brak przyjemności odbioru teatru w Internecie. To połączenie negatywnych i pozytywnych odczuć bardzo dobrze ilustruje poniższy cytat:

*Mam z tym problem. I to dwojakiej natury. Na początku pomyślałam sobie: „O fajnie, to nadrobię zaległości, zobaczę coś, czego nie udało mi się zobaczyć na żywo”. No i pamiętam swoją przygodę ze spektaklem „Cząstki kobiety”, który zaczęłam oglądać i po dziesięciu minutach mniej więcej czy po pięciu nawet, zorientowałam się, że to jest na pewno bardzo dobry spektakl, tylko ja sobie nie chcę psuć tej przyjemności (K47\_12).*

Brak przyjemności i sztuczność odbioru teatru online miały różne podłoże: krytycy wskazywali, że spektaklom online „brakuje magii” (M37\_05), że nie jest to uczestnictwo bezpośrednie, czyli „oko w oko” (M73\_11). Poza tym teatr online „jest zaprzeczeniem idei spotkania tu i teraz” (M37\_05), „nie polega na wspólności” (M59\_10) – jest teatrem, gdzie widownia jest zatowizowana. Inną wskazywaną przez krytyków wadą teatru online jest jego „arytualność”. Wspomniał o tym inny z rozmówców, według którego „pójście do teatru to jest właśnie kupno biletów, ubranie się, umówienie i tak dalej” (M40\_09), tymczasem teatr online nie daje takiej możliwości. Według badanych oglądanie spektakli online to również wysiłek, gdyż wymaga szczególnego rodzaju koncentracji oraz większego skupienia. Nie wszyscy byli sobie w stanie poradzić z tą sytuacją:

*Wielokrotnie spotkałem się z takimi sygnałami zwrotnymi od kolegów, koleżanek, krytyczek, że nie są w stanie obejrzeć 2-3 godzinnego spektaklu online, ponieważ jest to tak trudna w odbiorze zdalnie sztuka, że mają poważny kłopot, aby spędzić w uwadze, w koncentracji, tak długi okres przed komputerem czy też innym odbiornikiem (M37\_05).*

## Zmęczenie i przymus oglądania

Wszystkie negatywne aspekty odbioru teatru w nowej rzeczywistości nie pozostały bez konsekwencji. Krytycy czuli się zmęczeni pracą przed komputerem, inni traktowali to jako formę przymusu: „Teatr online to dla mnie marnowanie czasu, który mogę spędzić na oglądaniu dobrych filmów” (M26\_07). Zdarzało się więc, że rezygnowali z oglądania spektakli online i decydowali o przeczekaniu pandemii aż do powrotu do „normalnej” rzeczywistości teatralnej. Niedogodności w odbiorze wpłynęły też na ogólną negatywną ocenę niektórych krytyków co do udostępniania spektakli za pośrednictwem Internetu. Ci natomiast krytycy, którzy pozytywnie odnieśli się do działalności teatrów online, podkreślili, że wiązało się to z nabyciem przez nich dodatkowych kompetencji i umiejętności oraz z poznaniem nowych inicjatyw:

*Nauczyłem się też dostrzegać rzeczy mniejsze i też z nich pisać recenzje, bo do tej pory pisałem recenzje głównie ze spektakli teatralnych, z teatru dramatycznego. A w tej chwili też i z performansów mi się zdarzyło, i ze słuchowisk mam teraz w planach pisać recenzje. Dlatego wydaje mi się, że to była dosyć... taka szkoła, żeby nauczyć się pisać o nie tylko typowych przedstawieniach teatralnych (M26\_07).*

## Nowe tematy i konteksty

Brak kontaktu krytyków z „żywym” teatrem i sytuacja teatrów dotkniętych problemem pandemii wpłynęło także na zmianę tematyki. Krytycy częściej koncentrowali się na teatrze jako instytucji, komentując jego wewnętrzne problemy. Ważne stało się:

*Pisanie o warunkach pracy, pisanie o tym, co trzeba zmienić, o ustosunkowaniu się do sytuacji, sytuacji pandemii, która, mam wrażenie, trochę zadziałała jak taka puszka Pandory, którą ktoś nagle otworzył i wyskoczyły wszystkie problemy organizacyjne, teatralne, o których się mówiło od kilku lat, ale które nie dawały się tak mocno we znaki (K29\_03).*

Podzielone były oceny krytyków co do tego, czy teatr potrafił odnaleźć się w rzeczywistości online. Pojawiły się zarówno krytyczne, jak i pozytywne opinie. Niektórzy badani podkreślali, że teatr bardzo dobrze poradził sobie z wyzwaniem, jakie przyniosła nowa sytuacja: „Okazało się, że teatr nie boi się nowoczesnych środków elektronicznych, tego całego online, i że bardzo łatwo wszedł w ten [świat nowych mediów]” (M40\_09). Zwracano uwagę na hybrydowość przekazu teatralnego (jednocześnie na scenie i w Internecie), a także na to, że pandemia wpłynęła na poprawę jakości spektakli online:

*[...] w dobrych realizacjach online zauważyłem nieraz właśnie i elementy reżyserii, i inscenizacji już z dużą świadomością nowego medium, gdzie jest operowanie detalem, montaż na żywo nawet. Już nie mówię o montażu potem, kiedy jest nagranie puszczane z odtworzenia. Więc niewątpliwie poprawił się poziom techniczny (M59\_10).*

Ze strony krytyczek i krytyków padały jednak także zarzuty „wysypu” czy „zalewu” (M59\_10) Internetu spektaklami słabej jakości: „wielkie wietrzenie magazynów” (M59\_10), „był to teatr z zapisów technicznych [...] z prób” (M37\_05). Udostępnione nagrania, często rejestrowane przez jedną kamerę, nie pozwalały więc na odpowiedni odbiór i napisanie recenzji.

## **Pytania o trwałość rozwiązań i potencjał Internetu**

Różnice zdań pojawiły się też, jeśli chodzi o dłuższą perspektywę funkcjonowania teatru online. Niektórzy krytycy podkreślili, że teatru nie da się przenieść do sfery wirtualnej: „bez względu na to, jak będziemy skakać i czarować, online nigdy nie zastąpi teatru” (M59\_10). Pojawiały się także głosy o tym, że teatr online nie może konkurować z platformami filmowymi: „jeżeli chodzi o formę streamingową i teatru online, to myślę, że to nie wytrzyma konkurencji, to znaczy, że mamy już wszyscy Netflixa, mamy HBO, i umówmy się, nie ma porównania...” (K29\_03). W niektórych przypadkach negatywna ocena mogła być podyktowana stereotypami. Jak zauważył jeden z badanych: „wśród części krytyków, zwłaszcza starszej daty, jest opór co do tego, by traktować

wydarzenia online jako wydarzenie pełnoprawne, równorzędne czy też w ogóle wydarzenia zasługujące na opis i recenzję” (M37\_05). Krytycy pozytywnie odnoszący się do tych kwestii zwracali natomiast uwagę, że teatr może funkcjonować online, jednak należy wziąć pod uwagę, iż użytkownik Internetu jest kimś innym niż widz teatralny, że w grę wchodzi zupełnie inny rodzaj percepcji. Teatr online powinien być więc przygotowywany „z myślą o odbiorcy internetowym” (M73\_11). Nowa przestrzeń medialna i nowy typ odbiorcy powodują, że powstają nowe gatunki teatralne: seriale, słuchowiska i podcasty, na które coraz częściej zwracają uwagę również krytycy. Część z nich, jak zauważono wcześniej, życzyłaby sobie właśnie częstszego sięgania po te nowe formy.

Niektórzy krytycy zaznaczali, że Internet ma potencjał, który w przyszłości będzie można wykorzystać – „stwarza szansę rozwoju” (M40\_09), choć przede wszystkim dla młodych, niezależnych krytyków:

*na pewno taka forma [online] w tej chwili jest może nawet rzeczą łatwiejszą dla na przykład osób zaczynających czy dla freelancerów, ponieważ nie trzeba poruszać się po różnych częściach Polski, wystarczy usiąść u siebie przed ekranem komputera i można pisać. Nie trzeba tutaj podróżować, wydawać środków. Osoby, które są freelancerami, mogą po prostu sprzed własnego biurka oglądać spektakle, nawet niekoniecznie tylko z Polski, i pisać recenzje. I to może spowodować, że to środowisko będzie w tym momencie... no, że będzie... równiejszy podział (M26\_07).*

Podkreślano także, że działalność online daje nie tylko możliwości własnego rozwoju, ale jest przyszłością i nieodzownym elementem nowoczesnej krytyki:

*ta perspektywa [online] jest poszerzeniem tak naprawdę warsztatu dziennikarskiego czy też warsztatu krytycznego i ci, którzy się z nią jeszcze nie oswoiili, muszą się z nią oswoić (M37\_05).*

Rozwój krytyki online wiąże się także z wykorzystaniem potencjału, który dają nowe narzędzia i nowe formy komunikacji. Chodzi o prowadzenie blogów, obecność na Instagramie i Facebooku oraz używanie

lżejszej, „lapidarnej formy wypowiedzi” (M37\_05). Krytycy podkreślają jednak, że wykorzystanie przez nich platform internetowych nie wiąże się z działalnością komercyjną, a czasami jest po prostu hobby. Duże i niespotykane poza Internetem możliwości mogą dawać krytykom komunikatory internetowe. Krytycy na bieżąco wymieniali się między sobą opiniami na temat spektakli oglądanych w danym momencie. Jedna z badanych osób opisała taką sytuację podczas streamingu:

*[...] odpaliłam komputer, siadłam i nagle zaczęli do mnie pisać różni inni krytycy teatralni, osoby, które się zajmują pisaniem o teatrze, na Messengerze. „Hej, oglądasz?” I nagle się stworzyła taka konwersacja, w której było pięć, sześć osób związanych z teatrem, gdzie na żywo komentowaliśmy między sobą to, co się dzieje na scenie (K29\_03).*

## **Możliwości i rezygnacja**

Część badanych podkreśliła, że Internet daje możliwość rozwoju także tym krytykom, którzy z różnych względów byli do tej pory wykluczani lub marginalizowani. Jak wskazują rozmówcy jest to idealna sytuacja „dla tych, którzy nie mogą, którzy nie wychodzą, bo są chorzy, bo mieszkają na wsi, nie mają jak dojechać, nie mają pieniędzy” (K50\_04). Nie chodzi więc wyłącznie o adeptów krytyki, ale również osoby bardziej doświadczone, które są poza głównym nurtem. Internet oferuje krytykom wielorakie możliwości; coraz częściej na własną rękę organizują warsztaty, spotkania, czytania czy słuchowiska.

Wizja teatru online i krytyki internetowej wywołuje jednak u niektórych badanych negatywne emocje, pojawia się zniechęcenie i rezygnacja. Są gotowi zakończyć pracę, jeśli sytuacja będzie się utrzymywać dłużej, a recenzowanie online stanie się częścią rzeczywistości. Stanowisko to przybliżyła jedna z wypowiedzi:

*W zasadzie zakładam, że jeżeli spektakle będą transmitowane online, to w pewnym momencie zrezygnuję z pisania o nich, bo zupełnie mnie to nie interesuje (M33\_06).*

## **4 JAKIE JEST MIEJSCE KRYTYKI TEATRALNEJ NA TLE INNYCH DZIEDZIN TEATRU W CZASIE PANDEMII?**

### **W czasie pandemii wszystkim jest ciężko, ale niektórych się pomija**

Zdaniem większości respondentów pandemia dotknęła w równym stopniu wszystkich związanych z teatrem. Chociaż wskazywano na to, że trudno jest porównywać aktorów czy reżyserów z krytykami teatralnymi, znaleźli się oni w podobnej sytuacji. Osoby bez stałego zatrudnienia nagle straciły możliwość wykonywania zawodu (grania albo pisania o tym, jak inni grają), a ci, którzy mają umowę o pracę, musieli zająć się sprawami zastępczymi (teatrem w sieci albo pisaniem o teatrze w sieci). Przy tym podkreślić należy dojmujący brak zainteresowania losami krytyczek i krytyków teatralnych, którzy znajdują się na najdalszym planie, jeśli chodzi o dostrzeganie trudności w świadczeniu pracy oraz kłopotów bytowych wynikających z pandemii. O aktorach było głośno, między innymi dlatego, że znani artyści narzekali na brak dochodów, co znajdowało szeroki rozgłos medialny. Krytycy zazwyczaj zarabiają mniej niż aktorzy, a zatem utrata każdego zlecenia oznaczała dla nich brak nawet niewielkiego honorarium. Aktorzy na etacie poza tym mają wypłacaną (niewielką) podstawę, nawet jeśli nie grają. Jedna z krytyczek zauważyła:

*Miałam wrażenie, że stanowisko osób, które piszą o teatrze jako recenzenci, jako teatrologi, totalnie jest pominięte i niejednokrotnie miałam takie schizofreniczne wrażenie, że osoby zajmujące się teatrem piszą o ciężkim losie finansowym artystów, sami będąc w o wiele gorszej sytuacji finansowej. (K29\_03).*

Można więc stwierdzić, że krytycy analizowali dramatyczny stan sektora kultury i problemy, z którymi się on boryka, ale nikt nie dbał o ich interesy. Nawet w gronie krytyków nie rozmawiano na ten temat, a za jedyny przykład uznano wspomnianą we wstępie do tego raportu rozmowę opublikowaną przez dwutygodnik.com. Unaoczniał się problem braku wspólnego stanowiska i środowiskowej reprezentacji.

## **Pisać można o wszystkim, ale nie zawsze z satysfakcją**

Krytyczki i krytyków z innymi osobami profesjonalnie związanymi z teatrem połączyła konieczność znalezienia nowego sposobu wykonywania pracy. Zarówno tworzenie teatru w sieci, jak i pisanie o nim wymaga innego języka i innych środków wyrazu. Równocześnie w którymś momencie następuje przesyt, zapotrzebowanie na kolejne realizacje czy teksty gaśnie i pojawia się konieczność zrobienia czegoś innego. W tym kontekście zdaniem większości respondentów krytycy mają w czasie pandemii łatwiej. Atutem krytyczek i krytyków jest to, że po opanowaniu warsztatu dziennikarskiego mogą pisać na różne tematy. Nie są zmuszeni do koncentrowania się na teatrach, które w danym momencie nie mogą przygotowywać nowych premier. Jeśli będą mieć pomysł, energię i inicjatywę, to napiszą o czymś innym. Cały czas bowiem, zwłaszcza w takim szczególnym czasie jak pandemia, jest coś do komentowania. Za przykład podano chociażby krytykę zjawisk społecznych. Tym samym krytycy mają możliwość zarabiania, chociaż nie zawsze pisanie na tematy inne niż teatr sprawia im przyjemność. Ponadto mogą prowadzić warsztaty, rozmowy, spotkania.

## **Krytycy są poza tarczą**

Za istotny problem uznano niepewność i wykluczenie z możliwości aplikowania o granty czy stypendia dla twórców<sup>21</sup>. Poza tym w czasie pandemii uwypukliły się organizacyjne patologie, na przykład to, że umowy są przesyłane miesiące po napisaniu tekstu, a wynagrodzenie pojawia się jeszcze później. Często też nie wiadomo, jakiej będzie ono wysokości. Wątek ten omówiono szerzej w dalszej części raportu w kontekście sprawstwa. Gdyby jakaś redakcja wycofała się z zamówienia tekstu, nie istniałaby podstawa wnioskowania o rekompensatę utraconego zarobku, na co wskazała jedna osoba. Problemem jest również to, że krytycy nie są objęci ustawą o statusie artysty zawodowego. Chociaż większość uczestników badań twierdzi,

---

<sup>21</sup> Zaznaczyć trzeba, że różne oferowane w czasie pandemii przez instytucje państwowe stypendia i granty nie wykluczały formalnie krytyków i krytyczek. Nie adresowano ich wprost, ale można było proponować projekty pośrednio związane z teatrem i pisaniem o nim. Możliwość taką dostrzegają niewielu uczestników badań.

że artyści są w trudniejszej sytuacji, nie zabrakło osób mających odwrotne wrażenie, przekonanych o fatalnej sytuacji krytyczek i krytyków. Nie tylko pozbawionych pracy, ale też zapomnianych i pomijanych. Niekiedy wynika to z własnego definiowania swojej roli i podkreślania związków ze światem artystycznym, a nie dziennikarskim. Jeden z krytyków ujął ten problem następująco:

*Szukają [krytycy] zakorzenienia w obrębie świata teatru, a nie dziennikarstwa. Natomiast krytyka próbuje sama siebie opisać jako zawód, szukać przyczyn rozmaitych problemów, niedoskonałości czy chociażby niedostatków finansowych związanych z tą profesją. To właśnie określa się, próbuje mapować się na tle reżyserów, scenografów czy edukatorów teatralnych, pracujących w instytucjach, a nie... redaktorów, dziennikarzy, felietonistów czy innych przedstawicieli świata publicystyki. Na tym tle, gdybym miał się wpisać, na tle instytucji teatralnych, to po prostu pozycja krytyki teatralnej jest tam dosyć żadna (K34\_13).*

## **5 JAKIE SĄ GŁÓWNE CZYNNIKI RÓŻNICUJĄCE SYTUACJĘ KRYTYCZEK I KRYTYKÓW W CZASIE PANDEMII?**

Krytycy teatralni w Polsce są podzieleni, różni ich wiele, łączy przynajmniej jedno – konsensus co do tego, że są podzieleni. Wszyscy rozmówcy wspominali, że nie ma „jednolitego głosu” (M40\_09) krytyki teatralnej w naszym kraju. Pandemia tego nie zmieniła. Wydaje się też, że po prostu nie próbowano. Niektóre z zauważalnych podziałów – ideologicznych, estetycznych, ekonomicznych, geograficznych itd. – mają ogromny wpływ na jakość życia i sposób uprawiania krytyki.

### **Etat i freelance**

„Myślę, że różnica pomiędzy osobami, które są na etatach, i osobami, które nie są, jest ogromna” (M73\_11). Pomimo że krytycy są zatrudnieni w różnych instytucjach, przez różne redakcje (ogólnopolskie, branżowe, lokalne, działające wyłącznie w Internecie etc.), na różne umowy (etat, ryczałt, zlecenie, dzieło etc.), to mówiąc o nie-



równościach społeczno-ekonomicznych, odróżniali osoby na etacie (nieważne w jakiej instytucji) i freelancerów.

Elastyczne zatrudnienie, jak mówią badani, okazało się udręką dla krytyków i krytyczek. Spowodowało, że nie mieli oni żadnych gwarancji socjalnych ani wsparcia instytucjonalnego. Mieli trudności z opłaceniem składki ZUS, co w przypadku zagrożenia chorobą COVID-19 mogło oznaczać realne problemy związane z ochroną własnego zdrowia. Freelancerzy nie czuli też, że ktoś się o nich troszczy. Kontrast między osobami na etacie lub jakieś innej formie stałego zatrudnienia albo gwarantowanego dłuższego wynagrodzenia bądź przepływu pieniędzy (np. stypendium), był tak uderzający, że każdy z naszych rozmówców o nim wspominał.

Osoby mające stałe źródło finansowania lub takie, które utrzymywały się nie tylko z krytyki teatralnej, często podkreślały, że ich sytuacja jest lepsza niż freelancerów. Obie grupy – freelancerzy i etatowcy – mają inne problemy oraz odrębną pulę wyborów i możliwości. Przede wszystkim etatowcy nie muszą walczyć o przetrwanie, sami decydowali, o czym piszą, co wiązało się z komfortem. Dwa poniższe cytaty obrazują tę sytuację:

*Mam jednak totalnie komfortową sytuację i to już od wielu lat. Bo ja się nie utrzymuję z krytyki teatralnej, więc tak jak ci mówiłam, mam wybór, o czym chcę pisać, a o czym nie chcę pisać [...] to jest podstawowa, wydaje mi się, różnica [...] że dla nich [freelancerów] ten zarobek jest istotny i te kilkaset złotych [...] oni czasami przyjmują zlecenia, które niekoniecznie wpisują się w ich gusta i zainteresowania (K37\_08).*

oraz:

*To nie była walka o przetrwanie. Podejrzewam, że gdyby ta sytuacja przydarzyła się rok czy dwa lata temu, kiedy pracowałam jako freelancerka przede wszystkim, to wyglądałoby zupełnie inaczej, to znaczy pewnie brałabym wszystko, co się napatoczy i aplikowałabym o różne rodzaje wsparcia, granty, stypendia i tak dalej. Tego nie musiałam, a wiem, że znajomi na freelansie takie aktywności musieli podejmować,*

*pisać wnioski, ale ta możliwość wyboru została dość mocno pewnie ograniczona (K29\_01).*

Zaobserwowane prawidłowości można odnieść do opisanej przez Guya Standinga różnicy między salariatem a prekariatem<sup>22</sup>. Salarjat to pracownicy umysłowi zatrudnieni na etat i pobierający pensję. Analizując wywiady zauważyliśmy, że krytycy, którzy mają etat, zwłaszcza na uniwersytecie, wykazują cechy salariatu. Warto podkreślić, że część z nich wykazała współczucie wobec freelancerów i dostrzegała ich problemy: brak kontroli nad warunkami pracy, konieczność pracy na „śmieciówkach”, brak zabezpieczeń socjalnych. Nie chodzi tu wyłącznie o niski poziom płac, lecz także o brak bezpieczeństwa (w razie zwolnienia, choroby, zdarzeń losowych; niepewność zatrudnienia; niemożność długoterminowego planowania) i wsparcia społecznego. Krytycy freelancerzy podkreślali, że brakuje wsparcia, szczególnie instytucjonalnego, dla krytyki teatralnej, ale tylko jedna osoba definiowała swoją sytuację jako prekarną. Jest to ważny wniosek: freelancerzy, na poziomie opisowym, mówili, że doświadczają tego, co Standing nazwał prekariatem, jednak większość z nich uciekała przed taką autodefinicją. Problem ten nie jest zaskakujący na tle innych osób aktywnych w obszarze związanym z twórczością, które często świadomie akceptują niskie stawki, chcąc robić coś, co je interesuje i daje satysfakcję<sup>23</sup>. Warto podkreślić, że zdecydowane różnice związane z poczuciem braku bezpieczeństwa w trakcie pandemii występują także między osobami zajmującymi się wyłącznie krytyką teatralną, a tymi, które mają inne źródła dochodu albo dodatkowe zajęcia.

## **Pauperyzacja**

Z ankiety wynika, że aspekt finansowy bardzo wpływa na sytuację krytyki teatralnej w czasie pandemii COVID-19. Dla 62,5% osób, które wypełniły ankietę w pierwszym etapie badań, sytuacja pandemii oznaczała pogorszenie ich sytuacji finansowej. W wywiadach

---

<sup>22</sup> Guy Standing, *Defining the precariat. A class in the making* <https://www.eurozine.com/defining-the-precariat/> [dostęp: 23.12.2020].

<sup>23</sup> Kuba Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

przeprowadzonych w drugim etapie badań rozmówcy wspominali przy różnych okazjach o niskich („żenujących” – K29\_01) stawkach za recenzję. Najczęściej mowa była o 250 złotych (jak powiedziała jedna osoba, utrata nawet tak niewielkiej kwoty wpływa na jej miesięczny budżet). Freelancerzy wspominali, że biorą każde zlecenie, mówili o problemach z zapłaceniem składki ubezpieczenia społecznego (ZUS). Jak wspomniano już wcześniej, krytycy opowiadali o tym, że umowy na teksty podpisywane są nie przed rozpoczęciem pracy, ale zdarza się, że po jej zakończeniu (nawet wtedy, gdy tekst jest już opublikowany). Kilku badanych zwróciło uwagę, że w przyszłości będzie jeszcze mniej środków dla teatrów i dla prasy („Tyle dyskutowaliśmy o nierównym podziale środków, a zaraz się może okazać, że tych środków w ogóle jest tak niedużo, tak niewiele, że część osób będzie musiała się przebranżowić” – M34\_13).

Wszystkie te dane, przykłady i anegdoty świadczą o tym, że krytycy (freelancerzy zajmujący się przede wszystkim teatrem) zmagają się z materialnymi niedostatkami. Krytyczka zauważyła: „Bardzo ufam ludziom, z którymi pracuję i którzy też piszą teksty krytyczne. Chociaż jesteśmy wszyscy w słabej pozycji” (K26\_02). Opowiadała, że martwiła się o swoje zasoby finansowe w czasie pandemii. Krytykom nieobce są troski o to, co będzie dalej. Na przykład:

*Nie wiem, co by się stało, gdybym była w bardzo trudnej sytuacji finansowej, bardzo się o to też martwiłam, bo nie wiedziałam, jak sobie poradzą z tym moi rodzice, miałam też stypendium, ale niedostateczne, ciężko to powiedzieć, ale w tej sytuacji, w której byłam wtedy, czułam się bardzo wspierana, czułam się bardzo z innymi ludźmi (K26\_02).*

Inna krytyczka z przerażeniem patrzy w przyszłość i na możliwości zarobkowania w kolejnym roku:

*Jeżeli przyszłość będzie taka jak teraz, to po prostu naprawdę nie chcę myśleć o tym, co będzie. Bo to wcale już nie są żarty. Nie zarabiam, ale wszystkie kredyty, różne historie płacić muszę. W ogóle nie chcę o tym myśleć, jeżeli to się nie zmieni. Mam nadzieję, że się zmieni. Że, nie wiem, że może do końca roku*

*tak będzie, ale od stycznia już będzie inaczej. Jeżeli nie, to nies-  
tety będę musiała dać ogłoszenie o pracę, w jakiejś zupełnie  
innej dziedzinie, ponieważ moja podstawowa praca, czyli bycie  
redaktorką i korektorką, też w tej chwili jest ograniczona. Nie  
dość, że jest mniej płatna, bo praca zdalna, to jeszcze tych zleceń  
dodatkowych, które tam dostaję zawsze, jest mniej (K50\_04).*

Problemy, o których napisano w tym akapicie, wskazują na paupe-  
ryzację osób zajmujących się teatrem, która staje się czynnikiem  
różnicującym (pewność wynikająca ze stałego dochodu a troska  
o byt i jej wpływ na pracę). Warto tę obserwację potraktować  
jako impuls do podjęcia dalszych badań na tym polu.

### **Gdy dzieci zostają w domu. Kobiety i mężczyźni**

„Wie pani, nie prowadziłem badań parytetowych. Nie wiem, czy więcej  
kobiet czy mężczyzn” (M59\_10), powiedział jeden z krytyków. Podobnie  
jak ten krytyk, pozostali badani nie są w stanie oszacować czy krytyka  
teatralna w Polsce „ma płęć” (czy jest więcej krytyczek, czy krytyków).  
Osoby, z którymi rozmawialiśmy o tym, czy płęć ma jakiś wpływ na  
sytuację życiową krytyczek i krytyków, zgadywały, teoretyzowały,  
przywoływały stereotypy (np. krytyka jest słabo płatna, bo to praca  
raczej dla kobiet). Niektórzy krytycy, bo już nie krytyczki, są zaskoczeni,  
że w ogóle pytamy o to, czy płęć ma znaczenie w pracy krytyka. Jedna  
z krytyczek młodego pokolenia jasno dała do zrozumienia, że płęć  
w kontekście struktury społecznej w Polsce istotnie wpływa na pracę:

*To bardzo silnie wpływa na to, kiedy można pisać, w jakich  
godzinach, jak wiele czasu można poświęcić na pisanie,  
jeszcze w sytuacji pandemii, kiedy dzieci zostają w domu  
i trzeba się nimi opiekować cały czas, to jest tym bardziej  
trudne. Więc z całą pewnością, i to też nie jest kwestia  
tylko pandemii, tylko jakby nieustanny problem, darmowej  
pracy opiekuńczej kobiet w Polsce, które pracują na kilka  
etatów, z czego połowa jest darmowa (K26\_02).*

Po raz kolejny staje się jasne, że pandemia wyostrzyła i pogłębiła  
problemy, które istniały już wcześniej.

Inna krytyczka, także młodego pokolenia, stwierdziła, że krytyka, a przynajmniej „nazwiska top” (będące wysoko w hierarchii społecznej), jest zmaskulizowana, a przez to mało demokratyczna: „bo to są często już starsi panowie, którzy wracają właściwie w każdym możliwym kontekście, czy to jako redaktorzy, czy jako kuratorzy, czy jako prowadzący kolejne rozmowy” (K29\_01).

Płeć ma dla krytyczek znaczenie. Postrzegają swoją pozycję przez pryzmat płci, gdyż na własnej skórze doznają niesprawiedliwości:

*W ramach systemu, w którym funkcjonujemy, jestem nieustannie szykanowana, że jestem kobietą, która nie powinna zabierać głosu, tak jest też na uczelniach, że jestem za mała, niedoczytana, niedostatecznie mądra, i też taki rodzaj nieustannego wstydu i podważania siebie jest też mocno wpisany (K26\_02).*

Mężczyźni krytycy, z którymi przeprowadzono rozmowy, nie mieli podobnych przemyśleń (co nie oznacza, że niektórzy z nich nie byli wrażliwi na kwestie płci i gender). Nie tylko płeć, ale również brak wiedzy o tym, jak płeć wpływa na życie i pracę krytyków i krytyczek, różnicuje społecznie. Znamienne, że bardzo krytycznie do kwestii płci i gender podchodziły młode krytyczki.

### **Solidarność pokoleń? Młodzi i „stara gwardia”**

Wiek jest kolejnym czynnikiem różnicującym sytuację krytyków i krytyczek w czasie pandemii COVID-19. Jeden z młodych krytyków powiedział:

*Istnieje jakiś rodzaj solidarności, myślę, że też solidarności generacyjnej, to znaczy ludzie, którzy wchodzili w ten zawód w ciągu ostatnich piętnastu lat czy dziesięciu, mają zupełnie inne doświadczenia niż osoby, które, które zaczynały w latach 90. czy w początkach lat dwutysięcznych (M34\_13).*

Dodaje, że sytuacja pandemii COVID-19 w jakiś sposób łączy młodszych krytyków:

*I myślę, że to doświadczenie właśnie ograniczonych zasobów w jakimś stopniu zbliża, zbliża po prostu ludzi do siebie (M34\_13).*

Młodzi krytycy i krytyczki postrzegają swoją sytuację przez pryzmat umiejętności (zdobywanego doświadczenia i świadomości luk w wiedzy, które trzeba uzupełnić) oraz słabej pozycji w hierarchii społecznej i na rynku pracy. By podać przykład, krytyczka wspomina o swojej sytuacji wynikającej z młodego wieku (jest przed trzydziestką):

*Przede wszystkim też z perspektywy tego młodszego pokolenia. Właśnie, bo często dla nas, na pewno dla mnie jeszcze kilka lat temu, sama możliwość publikacji gdziekolwiek była wielką nagrodą, przywilejem, więc nie patrzyło się tak bardzo na te stawki (K29\_01).*

Jednocześnie, mimo małego doświadczenia i słabej pozycji społecznej, młodych łączy to, że są bojowo nastawieni do możliwości wprowadzenia zmian i polepszenia własnej sytuacji bytowej. Inna młoda krytyczka (26-letnia) podkreślała, że optymizmu dodaje jej solidarność pokoleniowa z innymi krytykami i krytyczkami oraz artystami i kuratorami teatralnymi:

*Mam poczucie, że potencjalnie mogę mieć wpływ na kształt krytyki teatralnej, chociaż zdaję sobie sprawę z własnych ograniczeń, bardzo słabej i drobnej pozycji jaką zajmuję, ale jednocześnie nie bagatelizowałabym tego, że dokonuje się mimo wszystko jakiś rodzaj przemiany, czuję, że jestem otoczona środowiskiem krytyczek, badaczek, które myślą podobnie jak ja, z którymi czuję się solidarnie, mam poczucie, że stopniowo dokonują się jakieś przekształcenia. Nie mówię tylko o sytuacji krytyczek i krytyków, ale też o jakimś rodzaju współpracy i solidarności pomiędzy badaczkami, krytyczkami i kuratorkami, o podobnej wrażliwości politycznej, którą dostrzegam (K26\_02).*

Pięćdziesięcioletnia krytyczka podziwia wigor, chęć działania i optymizm młodych:

*Jeżeli będziemy się upierać i będziemy wymyślać jakieś przestrzenie dla siebie. A na pewno mamy mnóstwo mądrych*

*ludzi i zaradnych bardzo, ja może nie należę do jakiś zaradnych szczególnie, no ale jak patrzę na kolegów i koleżanki, głównie kolegów niestety, bo koleżanek jest mało. Koledzy coś tam potrafią, wymyślają, zwłaszcza ci, dla których bycie krytykiem teatralnym jest głównym zajęciem. I to jest dla nich takie trudne i podziwiam ich naprawdę, naprawdę ich podziwiam (K50\_04).*

Czy „stara gwardia” ma coś do zaproponowania młodym? Czy wspiera ich tylko symbolicznie – podziwia ich zapał? Czy starsi krytycy mogą praktycznie wspomóc młodych w ich walce z „systemem”? To pytania, na które warto odpowiedzieć w kolejnych badaniach.

Wymienione w tej części raportu czynniki różnicujące są jedynie zarysem tego, co wpływa na szanse życiowe poszczególnych krytyków i krytyczek. Bez dogłębnej znajomości tych czynników trudno tworzyć racjonalną politykę dla krytyki teatralnej. Brak wiedzy wzmacnia stereotypy i nie ułatwia współdziałania krytyków.

### **Różnice geograficzne: prowincja i centrum?**

Na koniec warto wspomnieć o różnicach geograficznych – one również mają wpływ na sytuację życiową i profesjonalną krytyków i krytyczek. Nawet jeśli krytycy spoza Warszawy są znani w swoim środowisku, a dzięki temu relatywnie dobrze poradzi sobie z problemami, które przyniosła pandemia COVID-19, to czują, że są na prowincji. Krytyk z Pomorza wręcz zazdrościł krytykom ze stolicy większych możliwości realizowania aktywizmu w kulturze: Mówił, że „patrzy z zazdrością na Warszawę, gdzie aktywiści potrafili opracować strategię rozwoju kultury dla miasta całego” (M59\_10) i chciałby, aby na Pomorzu też udało się oddolnie wprowadzić zmiany w kulturze. Co więcej krytycy z Pomorza i Poznania mieli wrażenie, że ich głos się nie liczy dla teatrów. Różnice geograficzne są istotne, choć ich realne znaczenie trzeba by było zidentyfikować w efekcie celowych badań.

## **6 CZY KRYTYCZKI/KRYTYCY MAJĄ POCZUCIE SPRAWCZOŚCI BĄDŹ WPŁYWU NA SYTUACJĘ PANDEMICZNĄ?**

Tę część rozpoczyna pytanie o pozytywne strony pandemii COVID-19, a następnie opisano to, co niweluje sprawstwo krytyków i krytyczek.

### **Czy są jakieś pozytywne strony pandemii?**

Pandemia COVID-19 jest zdaniem nielicznych osób, z którymi przeprowadzono rozmowy, motywatorem do podjęcia debaty na temat krytyki w Polsce. Jak zauważa jedna z krytyczek:

*Ta rozmowa się przetacza przez środowisko od sezonów, od lat, natomiast tutaj, rzeczywiście, wydaje mi się, że pandemia była takim czynnikiem motywującym bardziej do podjęcia pierwszych działań i bardziej już konkretnych rozmów i sformułowania pewnych postulatów, które mogłyby temu przedsięwzięciu towarzyszyć (K29\_01).*

Pojawiły się również nowe formy twórczości:

*No wiesz, można powiedzieć, że jeśli wypracujemy sobie nowe narzędzia do pisania o tym teatrze internetowym, to jest jakiś zysk, no nie? (K37\_08).*

Kolejną kwestią było zdobywanie nowych umiejętności i kompetencji:

*Wydaje mi się, że [pandemia] zmusiła mnie do bardziej intensywnej pracy, jeśli chodzi o tę sytuację pandemiczną i powzięcia zamiarów, żeby jednak się rozwijać. W tym roku uczestniczyłem z Fundacji Teatr Nie-Taki w Szkole Krytyki Teatralnej dla młodych krytyków, i wydaje mi się, że te doświadczenia też mi pomogły w dalszym rozwoju (M26\_07).*

Jeden z krytyków nazwał sytuację pandemii „dobrą szkołą” i okazją do nauczenia się, by dostrzegać inne formy teatralne i działania twórcze, którym wcześniej nie poświęcał wiele uwagi. Można powiedzieć, że części krytyków pandemia pozwoliła poszerzyć horyzonty:



*Na pewno dla mnie było ważne to, że nauczyłem się dostrzegać rzeczy mniejsze i też z nich pisać recenzje, bo do tej pory pisałem recenzje głównie ze spektakli teatralnych, z teatru dramatycznego, a do... a w tej chwili też i z performansów mi się zdarzyło, i ze słuchowisk mam teraz w planach pisać recenzje. Dlatego wydaje mi się, że to była dosyć... no taka szkoła, żeby nauczyć się pisać z nie tylko takich typowych przedstawień teatralnych (M26\_07).*

Nasi rozmówcy zwracali również uwagę na to, że przeniesienie działań artystycznych i krytycznych do Internetu zwiększyło możliwości działania. Jak wspomniano wcześniej, nie trzeba było podejmować kosztownych podróży. Należy zaznaczyć, że rozmówcy, nawet jeśli dostrzegali pozytywy, opatrywali je zwykle krytycznym komentarzem, taki jak ten poniżej. Krytyczka stwierdziła, że działania online są zyskiem dla krytyki, że otwarcie archiwów teatrów również należy rozpatrywać w kategoriach pozytywnych. Dodała jednak:

*To już nie jest tak, że podejmujesz decyzję, że w poniedziałek jadę tu, we wtorek jadę tu, a we środę jadę tu, a potem piszę, albo wręcz rozkładasz to na kilka miesięcy, tygodni, premiery, które chcesz obejrzeć, bo twoim zdaniem są ważne i chcesz być na bieżąco, tylko nagle masz jednego wieczoru streamingi z pięciu spektakli, które są dostępne; żeby je wszystkie obejrzeć, to byś musiał siedzieć przez dwa dni i oglądać non stop. Co jest trudne w domu, po prostu. Teraz dużo mniej oglądam. (K37\_08).*

Pandemia przemodelowała sposób życia krytyków. Jeśli dostrzegali oni pozytywny wpływ pandemii na krytykę, była to, między innymi, sposobność podjęcia dyskusji na temat warunków pracy krytyki w Polsce oraz możliwości zmieniania ich na lepsze niż te przed pandemią. Chodziło, mówiąc słowami jednej z krytyczek, o „wymyślenie tego zawodu na nowo” (K26\_02).

## Co hamuje wymyślanie na nowo krytyki teatralnej?

Wymyślenie krytyki na nowo wiąże się z podjęciem pracy twórczej (o przyszłości krytyki piszemy szerzej w punkcie 8, 9, 10 analizy wywiadów); jest to również kwestia sprawstwa. Czy krytycy są w stanie kształtować warunki społeczne, czy jedynie się do nich adaptować? Czy są skuteczni w definiowaniu charakteru swej pracy? Czy potrafią działać wspólnie? Jeden z krytyków młodego pokolenia powiedział: „Myślę, że nawet jeden wywiad interwencyjny, który przeprowadzam dziennie, nie ma żadnego znaczenia, myślę więc, że nie mam żadnego wpływu” (M33\_06). Z przeprowadzonych analiz wynika, że krytycy i krytyczki skupili się nie tylko na indywidualnym przetrwaniu, lecz – przynajmniej część z nich, zwłaszcza tych, dla których krytyka teatralna jest głównym źródłem zarobkowania – chcieli potraktować pandemię jako pretekst do publicznej dyskusji nad własną sytuacją. Mimo to trudno mówić o głosie środowiskowym i wspólnej idei.

## Trudność współdziałania

Kilku badanych powoływało się również w tym kontekście na dyskusję zamieszczoną na dwutygodnik.com jako przykład tego, że o sytuacji krytyki rozmawia się w sferze publicznej. Katarzyna Niedurny, która zainicjowała dyskusję na dwutygodniku.com (patrz: Wstęp do tego raportu), założyła grupę dyskusyjną w mediach społecznościowych poświęconą sytuacji krytyków. Jedna z rozmówczyń odwołała się do tej grupy, aby podkreślić, jak skonfliktowana, podzielona i pozbawiona jakiegokolwiek wizji współdziałania jest krytyka w Polsce: „to był pierwszy moment, w którym zauważyłam, że różnice są tak głębokie, że nie jesteśmy nawet w stanie stworzyć wspólnej grupy, która by o coś razem walczyła” (K26\_02). Cytat ten pokazuje problemy ze sprawczością krytyków i krytyczek w Polsce. Mówi on, że krytycy i krytyczki mogą coś zainicjować, zwłaszcza jeśli chodzi o działania związane z postępowaniem się słowem, na przykład debaty czy dyskusje. Są oni jednak bezradni, gdy mowa o współpracy, grupowym działaniu na rzecz krytyki w ogóle. Grupa na FB założona przez Niedurny ujawniła „wszelkie różnice właśnie i różne podejścia do strategii”, które koniec końców „przysłoniły w ogóle ten cel” (K26\_02). Krytycy mają umiejętność osobistej ekspresji, nie mają jednak zdolności

współpracy. Brak kompetencji do współdziałania powoduje, że grupa, czy może lepiej, bo na to wskazują wypowiedzi badanych – agregat jednostek tworzących krytykę teatralną, nie ma wpływu politycznego i siły społecznej. Pojedynczy krytycy mogą kształtować gusta, ale nie są w stanie efektywnie oddziaływać na kształt polityki kulturalnej.

### **Brak środowiska, jest świątek, jest indywidualizm**

Z uwagi na zauważalną niezdolność do współdziałania krytyków i krytyczek w imię ponadjednostkowego interesu, przez cały czas badań powracało pytanie: czy istnieje środowisko krytyków teatralnych? Przez „środowisko” rozumiana jest tu grupa ludzi pracujących w podobnych warunkach. Okazuje się, że trudno znaleźć tak definiowane środowisko – warunki, w jakich pracują różni krytycy i krytyczki są na tyle odmienne, że osoby te nie tworzą związków i relacji w jakiś sposób ich spajających.

Z rozmów wynika więc, że nie istnieje środowisko krytyki teatralnej, grupa, która mogłaby reprezentować krytyków i krytyczki, załóżek związku zawodowego. Mówiąc o „środowisku”, rozmówcy mieli na myśli raczej „świątek”. Mówili wprawdzie o środowisku, lecz nie w sensie grupy mogącej wspólnie walczyć o polepszenie swojej sytuacji, jako przedstawiciele konkretnej profesji czy zawodu. „Środowisko” było rozumiane jako „bankiet”, jak chociażby w poniższej, nieodosobnionej wypowiedzi:

*Ten stan, wydaje się, bardzo wpłynął na dynamikę środowiska, to znaczy mogłabym powiedzieć o sobie, dużo jeździłam, zwłaszcza do Warszawy, i nawet jak się nie umawiałam z nikim, to zawsze spotykałam osoby, które znam, rozmawialiśmy. Nie jestem osobą bankietową, ale dużo osób chodzi na bankiety i jest ten obieg myśli, który czasami jest obiegiem plotkarskim i czasem upiornym, ale jednocześnie pozwala zachować kontakt, nawiązać nowe znajomości, być (K37\_08).*

Spotykanie się jest ważne, ponieważ coś krytykom daje: umacnia ich (pozwala być, jak mówi krytyczka); jest formą networkingu, a więc wymianą informacji, zasobów, wzajemnego poparcia i możliwości.

Networking jest o tyle ważny, że polepsza pozycję rynkową krytyka (kilku z badanych podkreśliło, że „polecanie się” jest sposobem na znajdowanie pracy: „miałem kontakt z paroma osobami i też poleciłem właśnie tam, gdzie piszę” (M26\_07). Do tego „upiornego” i „plotkarskiego” środowiska nie wszyscy mają wstęp (cytowana krytyczka wiąże je z konkretnym miastem – Warszawą). Krytycy są przede wszystkim indywidualistami, potrzebującymi jednak wsparcia emocjonalnego, które może zapewnić bezpośredni kontakt z innymi osobami zajmującymi się podobnymi sprawami zawodowo na przykład przy okazji festiwalu, premiery, bankietu. Poniższy cytat wzmocnia wybór słowa „świątek” w celu opisu ponadjednostkowego funkcjonowania krytyków i krytyczek:

*To środowisko jest dość mocno rozproszone, ono funkcjonuje na zasadzie takich wysp, koterii towarzyskich, relacji różnego typu i mam poczucie, że rzeczywiście, jeśli ktoś należy do określonej grupy, to mógł ewentualnie liczyć na pomoc, na pomoc rozumianą jako dodatkowa, taka większa życzliwość, przekazywanie tematów czy też zleceń takiej osobie, natomiast podejrzewam, że jest to wąskie grono (M37\_05).*

## **Kurtuazja. Kultura wzajemnej tolerancji**

Inny badany wprost powiedział, że choć krytycy mogą „skrzyknąć się w jakiejś sprawie”, nie nazwałby ich „środowiskiem”:

*Są pisarze, są krytycy, poszczególni. Czasem się skrzykują dla jakiejś sprawy, ale trudno mówić tu o środowisku, zwłaszcza że krytyka to także jest pewien podział... naturalny podział... światopoglądowy, ideowy, no, rozmaite tutaj względy, nawet religijne... Te podziały tutaj są często bardzo głębokie. Co nie znaczy, że mamy kłopoty z witaniem się (M73\_11).*

Jak możemy dowiedzieć się z przywołanego właśnie fragmentu wypowiedzi starszego krytyka, między krytykami istnieje „kultura wzajemnej tolerancji”. Ta kurtuazja, o której mówił starszy krytyk, nie prowadzi do zawiązania współpracy długoterminowej, a nie tylko doraźnej (skrzyknięcie się w jakiejś sprawie). Warto zadać pytanie:

czy „skrzyknięcie się w jakiejś sprawie” oznacza pragmatyzm? Wydaje się, że nie, gdyż każda „sprawa” jest kwestią ideologiczną, na którą nakładają się indywidualne podziały społeczno-ekonomiczne. Kurtuazja to za mało, ponieważ, jak twierdzi krytyk: „wszyscy by się pokłócili”. Dodaje:

*Ale gdyby na przykład doszło do jakiejś takiej... takiego momentu, że na przykład trzeba by było gdzieś w imieniu całego, jak to się mówi, środowiska wystąpić, no, nie daj Boże, żeby już opinię wyrazić o jakiejś sprawie bardzo dramatycznej, na przykład usunięcia jakiegoś dyrektora, to by się nie dało praktycznie tego zrobić. Dlatego, że takie są podziały wewnętrzne, że jedni by powiedzieli tak, drudzy by powiedzieli... Wszyscy by się pokłócili. Nic by z tego nie wynikało dobrego (M73\_11).*

## **Rozdrobnienie instytucjonalne**

Współdziałanie utrudnia fragmentaryzacja „środowiska” teatralnego:

*Myślę, że krytyka jest jednak dość rozdrobniona w sensie instytucjonalnym, to znaczy, krytycy są freelancerami, są pracownikami redakcji, są pracownikami uczelni, są pracownikami mediów. [...] I w sumie nie wiem, od kogo by to mogło zależeć (M40\_09).*

Znaleźć lidera (osobę bądź grupę), który pociągnąłby krytyków i krytyczki za sobą, byłoby niezwykle trudno. Co więcej nie jest jasne, czy odgórne działania byłyby skuteczniejsze. Jeden krytyk ma wątpliwości, czy arbitralne przeznaczenie pieniędzy (np. przez rząd, państwo, gminę) na krytykę teatralną rozwiązałoby jej problemy: „Czy jeśli będzie więcej pieniędzy, to poprawi to krytykę, to nie wiem” (M40\_09).

Dbanie o własne interesy wzmacnia rozproszenie krytyków i krytyczek po różnych pracodawcach:

*Ten zawód jest też dość zróżnicowany, w takim sensie, że każdy jest związany z jakąś inną redakcją, z jakimś innym miejscem... w jakimś innym miejscu funkcjonuje, zajmuje się jakąś inną przestrzenią, każdy musi sobie to załatwiać sam (KP29\_03).*

Według cytowanej tu osoby krytycy muszą radzić sobie sami, gdyż nie ma wypracowanych wspólnych dla wielu redakcji norm i schematów zarządzania dotyczących krytyki teatralnej. Każde medium ma swoją specyfikę, jak powiedział inny krytyk:

*Też specyfika mediów, w których się funkcjonuje, czy też dla których się pisze, bywa dość różna, trudno tutaj mi wskazać jakieś wyraźne gesty zawodowej solidarności między tymi grupami, a jeśli to ma miejsce, to tak jak mówię, w wąskiej bardzo grupie bliskich znajomych krytyków (M37\_05).*

Solidarność pojawia się w grupie pokoleniowej – podkreślali ją młodszy krytycy i freelancerzy; w grupie zawodowej o solidarność trudno. Podsumowując, rozdrobnienie instytucjonalne zmniejsza wśród krytyków i krytyczek poczucie pewności w kontekście współdziałania na rzecz wspólnego celu. Warto też dodać, że mimo trudności w doprecyzowaniu, czym jest „zawód” krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego, termin ten pojawia się często w wypowiedziach badanych osób.

Jednakże, jak zauważyła krytyczka, mniejszym problemem dla krytyków jest zorganizowane debaty, niż samoorganizacja wokół jakiegoś problemu:

*Pamiętam tę rozmowę, która się pojawiła w dwutygodniku. Kasia Niedurny ją robiła, właśnie o krytyce teatralnej, i to był głos, wydaje mi się, dostrzegalny. Wydaje mi się, że jeśli jest problem na poziomie samoorganizacji, to wynika z tego, że wszyscy jesteśmy w trochę innej sytuacji (K37\_08).*

## **Kto wspiera krytykę teatralną w czasie pandemii?**

Krytycy mogli liczyć przede wszystkim na wsparcie bliskich, przyjaciół. Często ich przyjaciele to koledzy i koleżanki po fachu albo artyści teatru – wsparcie przyjaciół było jednocześnie wsparciem osób z branży. Krytycy i krytyczki często też wspominali, że wsparcie emocjonalne było im bardzo potrzebne. Mówiły o tym wprost osoby, które nie są na etacie. Choć każdy doświadczył negatywnych skutków pandemii, nie wszyscy mogli liczyć na wsparcie różnych instytucji, czy to bezpośrednio

zlecających jakieś zadanie, czy też mających realny wpływ na sytuację teatrów i kultury w Polsce – samorządów czy państwa. Część krytyków podkreślała, że brak wsparcia ze strony państwa nie jest niczym dziwnym: jeśli bowiem krytycy sami się nie zorganizują, to urzędnicy nie będą ich dostrzegali, gdy przyjdzie do rozdziału środków i zasobów.

### **Równi w sytuacji pandemii, nierówni w warunkach społeczno-ekonomicznych**

Pandemia w pewnym sensie zrównała wszystkich krytyków i krytyczki w obliczu wspólnego problemu, ale jednocześnie uwidoczniła i podkreśliła głębokie podziały światopoglądowe („te linie podziałów [śmiech] chyba zostały nadal... i estetyczne, i światopoglądowe” – MP40\_09), a przede wszystkim nierówności społeczne wynikające z formy zatrudnienia (i także innych czynników społecznych, jak płeć i wiek, co można wywnioskować na podstawie ankiet i wywiadów). Najzwięźlej podwójną sytuację, z jednej strony równości wobec pandemii („Myślę, że w dużym zarysie jest ona [sytuacja pandemiczna] zbliżona [dla każdego]” (M37\_05); „moim zdaniem jest bardzo złożone zagadnienie, bo na pewno podobna jest sytuacja, wszyscy jesteśmy zamknięci [śmieje się] i musimy sobie jakoś z tym radzić” (K37\_08), a z drugiej – nierównych warunków, w jakich znaleźli się krytycy i krytyczki. Nasi rozmówcy podkreślają zwłaszcza złą sytuację freelancerów: „Nie wiem, myślę, że nikt nie zyskał, ale są tacy, którzy niewiele albo mało stracili” (K37\_08). W pandemii nie było wygranych, ale byli przegrani – nie dlatego, że okazali się mało zaradni, przeciwnie, wielu z nich podjęło różne dodatkowe działania, lecz ze względów strukturalnych (głównie braku instrumentów wsparcia w sytuacjach kryzysowych).

Osoby, które nie zyskały, ale też nie straciły (ich sytuacja społeczno-ekonomiczna nie uległa pogorszeniu), były zatrudnione na umowę o pracę w instytucji niekoniecznie związanej, lub związanej połowicznie, z krytyką teatralną (np. uniwersytet). Kim natomiast były osoby określane jako te, które coś straciły podczas pandemii? Byli to freelancerzy, zwłaszcza ci, jak sugeruje poniższy cytat, „czyści” (utrzymujący się tylko z pracy krótkoterminowej): „Z pewnością czysti freelancerzy [są bez wsparcia], czysti, w sensie, że... osoby utrzymujące się czysto z freelansu i nieposiadające stałych

kontraktów, zleceń czy stypendiów” (M34\_13). Etat, stypendium, praca na uczelni były parasolem ochronnym. „Bez etatu jest ciężko: wszyscy ci dziennikarze bez tego zakorzenienia, bez etatu na uczelni czy gdziekolwiek indziej, no oni są w tej samej czarnej dziurze, w której są artyści freelancerzy” (K47\_12).

Zauważono również, że sytuacja kultury na tle innych dziedzin jest niekorzystna: „w przypadku redukcji etatów rzeczywiście kultura nie miała mocnej pozycji” (M37\_05). Podsumowując: najgorszą pozycję w czasie pandemii – jak zauważyli wszyscy nasi rozmówcy – mieli freelancerzy, którzy utrzymują się, realizując zamówienia na teksty na podstawie umów o dzieło.

## Niewidzialni

Krytycy i krytyczki, zwłaszcza freelancerzy, nie mogli liczyć na wsparcie instytucjonalne. Akademicy, którzy jednocześnie parają się krytyką, wspominali, że mają pewne zaplecze na uczelni. W czasie pandemii zajęli się właśnie sprawami akademickimi, a nie tymi związanymi z krytyką teatralną. Różnice są widoczne także, gdy zestawimy wsparcie państwa i pomocy rządowej dla artystów i brak tego wsparcia dla krytyków. Pisaliśmy o tym wcześniej, przywołajmy jednak głos jednej z naszych rozmówczyń: „te wszystkie programy stypendialne, grantowe i tak dalej, są pomyślane raczej o artystach, z myślą o artystach, a niekoniecznie z myślą o osobach o nich piszących” (K29\_01). Powraca problem interpretacji ogłoszeń o grantach i stypendiach. Kwestia jest zresztą złożona. Oceniając programy ministerialne, ale też miejskie czy wojewódzkie, nasi rozmówcy wskazywali przede wszystkim na brak wiedzy, do kogo są one kierowane. Interesująca jest następująca wypowiedź:

*Myślę, że te wszystkie programy ministerialne są planowane zgodnie z dość pokrętną logiką, mówiąc eufemizmem. Więc podejrzewam, że jest to po prostu brak pomyślunku, świadomości, kto tak naprawdę ten świat artystyczny tworzy (K29\_01).*

---

<sup>16</sup> Dorota Ilczuk i in., *Policzone i policzeni!...*, dz. cyt., s. 11.



Pojawia się tu sygnalizowana wiele razy trudność z definiowaniem krytyki teatralnej. Część respondentów postrzega się jako członków świata artystycznego, część zaś jako dziennikarzy. Sami przyznają, że nie wiedzą, czy krytyka jest praktyką akademicką, czy teatralną, czy jest to zawód, czy hobby. Nie ma też zgody co do granic krytyki: czy wyznacza je pisanie o teatrze, czy szersza działalność, obejmująca wywiady, tworzenie podcastów i pisanie o sprawach instytucjonalnych. Dwa poniższe cytaty ilustrują to przekonanie o „niepewności ontologicznej” krytyki teatralnej:

*Jest tutaj jakieś pokłócie trwających już od dawna dyskusji na temat, czy w ogóle tej krytyki potrzebujemy. I czy i po co ona istnieje, i też jej funkcji, to w ogóle jest osobna dyskusja. Właśnie taki niepewny status, można powiedzieć, ontologiczny, krytyka jako przedstawiciela takiej dziwnej przestrzeni, bardzo zagadkowej (K29\_01).*

Oraz:

*Krytyka nie jest zawodem w tym momencie, co jest wielkim problemem. I z tego może też wynika, że jest zupełnie przeoczana (K26\_02).*

Prawdopodobnie z tego powodu trudno właściwie adresować ofertę pomocy, skoro nie można mówić o zawodzie, a docelowi odbiorcy sami muszą określić swój profil i próbować dopasować go do konkretnych programów i konkursów. Krytycy nie bardzo też ufają, że decydenci są w stanie zaproponować skuteczny i trafiający w sedno program pomocowy. Brak zaufania do decydentów uważających, że wiedzą, co robić, wydaje się zdroworoządkowy, ponieważ wszystkie decyzje powinny być nie tylko konsultowane, ale wręcz podejmowane wspólnie z osobami zainteresowanymi. Jedna z badanych podkreśla, że brak krytyków i krytyczek w procesie decyzyjnym nie jest wyłącznie niedbalstwem ze strony polityków, urzędników czy menedżerów kultury, lecz wynika także z braku pomysłów i propozycji ze strony zainteresowanych:

*Uważam też, że środowisko krytyczne, jeśli tak się dzieje, powinno zareagować i pewne swoje postulaty wystosować. Czy proponować różne formy wsparcia adekwatne, no bo to jest niebezpieczne, gdy urzędnicy zaczną myśleć, jak nas mogą wesprzeć. Nie wiem,*

*czy [śmieje się] miałabym zaufanie, że te pomysły będą adekwatne, to oprócz takiego po prostu dotowania, żeby jakieś formy wsparcia finansowego, bez żadnych dodatkowych warunków. Natomiast wydaje mi się, że tutaj jednak inicjatywa, pomysły dobrze gdyby wyszły ze środowiska (K37\_08).*

Podkreślano też, że z powodu biurokracji jednostkowa wola i indywidualna chęć pomocy kolegom i koleżankom po fachu może trafić na mur nie do przebycia. Jedna z krytyczek (zatrudniona na etacie na uczelni) nie chciała dla siebie honorarium za pisanie do „Dialogu” po to, żeby pismo więcej zapłaciło innej osobie, która jest akurat w potrzebie z powodu pandemii. Sytuację opisuje następująco: „prosiłam o to, że nie potrzebuję tego honorarium, że nie muszę na tym tekście zarobić, to się nie udało ze względów jakichś tam strukturalnych...” (K37\_08). Przekierowanie zasobów i wsparcie bardziej potrzebującej osoby okazało się w tym przypadku niemożliwe.

## **Przyjaźnie i wsparcie bliskich**

Ponieważ krytycy, zwłaszcza freelancerzy, ale także blogerzy, są niewidzialni dla instytucji, decydentów i opinii publicznej, mogą liczyć głównie na wsparcie osób prywatnych – bliskich:

*Na pewno mogłam liczyć na pomoc rodziny, jeżeli chodzi o pomoc finansową, zresztą wciąż częściowo na niej polegam (K26\_02).*

*Mogę liczyć na rozmowy merytoryczne, zarówno jeżeli ja potrzebuję się skonsultować, jak i ktoś się potrzebuje skonsultować (M34\_13).*

Zaufanie, wsparcie, jak wynika z analizy wywiadów, są kwestiami związanymi z kształtem wzajemnych relacji, a nie rozwiązań instytucjonalnych:

*Mogłam liczyć, są osoby, z którymi pracuję, czyli inne młode krytyczki i krytycy, udzielamy sobie wsparcia nawzajem, tworzymy też wspólne projekty, więc to wsparcie polega też na tego rodzaju wspólnej pracy, która jest empatyczna, uczciwa i tutaj bardzo ufam ludziom, z którymi pracuję i którzy też piszą teksty krytyczne (K26\_02).*

Krytycy potrzebują wsparcia i szukają go wśród przyjaciół:

*Mam potrzebę solidaryzowania się, dlatego że większość moich bliskich przyjaciół to krytycy teatralni bądź osoby piszące o teatrze. Więc siłą rzeczy wiem, jaka jest ich sytuacja, no bo się przyjaźnimy (K29\_03).*

Jak zauważyła jedna osoba:

*Mamy właśnie taki samonapędzający się system wsparcia, taką sieć, więc to się odbywa w przestrzeni prywatnej bardziej jednak niż publicznej (K29\_01).*

Tego typu odpowiedzi były charakterystyczne dla młodych krytyków – oni tworzą siatkę przyjaciół, którzy się wspierają, głównie emocjonalnie. Siatka przyjaciół okazała się dla nich ważniejsza niż instytucje kultury, redakcje, teatry. Jeden z krytyków stwierdził, że stracił zaufanie do instytucji. Mógł liczyć na wsparcie rodziny, a nie instytucji bądź osób zawodowo zajmujących się krytyką:

*Rodzina się okazała naszym wsparciem na pewno, prywatnie, no zawodowo, wsparciem na pewno osobistym, a myślę, że instytucje właśnie... mniej im ufam w czasie pandemii. Myślę, że się dużo bardziej oddaliły ode mnie (M40\_09).*

### **Dużo zależy od wyobraźni i empatii dyrektora czy dyrektorki instytucji. O wsparciu instytucjonalnym**

Są instytucje, które dostrzegają problemy krytyczek i krytyków. Tam, gdzie dyrektorem jest osoba obdarzona wyobraźnią społeczną, albo tam, gdzie pracują empatyczne osoby bądź jest grupa osób wpływająca na decyzje dyrektora, jest szansa, że instytucja okaże wsparcie:

*Bardzo dużo zależy od społecznej wyobraźni czy, nie wiem, jak to nazwać, empatii dyrektora czy dyrektorki instytucji, która angażowała bądź angażuje taką osobę do takich projektów. Znam wiele przypadków, gdzie starano się, mimo tego, że na przykład imprezy nie odbywają się w realu, tylko online albo*

*są przesunięte na jakieś... jakąś bliżej nieokreśloną przyszłość, płacić osobom, które współpracowały przy już zaplanowanych projektach (M34\_13).*

Niektóre osoby, z którymi rozmawialiśmy, pracowały jako redaktorzy i redaktorki. Właśnie one wspierały lub próbowały wspierać konkretnych krytyków i krytyczki:

*Mam wpływ taki, że jako redaktorka zamawiam teksty od różnych autorek i autorów, mają o czym pisać dzięki temu, że złożyłam takie propozycje. Więc w tym sensie na pewno, chociaż znów, gdyby nie było pandemii, też miałabym ten wpływ, bo musiałabym te teksty zamawiać, redagować (K29\_01).*

Inna osoba:

*Wpływ mogę mieć jako redaktorka. Zapraszać do współpracy, decydować, że piszemy o formach internetowych, że jeśli autor lub autorka w tym czasie przejściowym szli na kwarantannę i nie mogli uczestniczyć w jakimś festiwalu czy spektaklu na żywo, no to podejmowanie decyzji, że nie odsuwamy autorki lub autora, tylko prosimy o udostępnienie nagrań, bo sytuacja jest taka, że w każdej chwili każdy z nas może iść na kwarantannę (K37\_08).*

Osoby zatrudnione w redakcjach, w przeciwieństwie do freelancerów, częściej wspominały, że mogą liczyć na wsparcie instytucji, dla której pracują:

*Czuję to wsparcie z redakcji, w której publikuję. To nie jest wsparcie finansowe, natomiast mentalne, zapewnienie i pewność, że oni się nie zamykają, że akurat oni nie obcinają honorariów, że te honoraria będą (K50\_04).*

Wsparcie instytucjonalne było warunkowe. Jednym z tych warunków była empatia dyrekcji; innym – powiązanie, najlepiej formalne, z daną instytucją.

Zdarzało się również wsparcie dla freelancerów, choć było ono rzadsze:

*Wiadomo, że trzeba było pisać inaczej, że trzeba było szukać bardzo mocno swojego miejsca, na początku było trudno, ale tam się kilka rzeczy fajnych zadziało, bardzo wspierających. To znaczy odezwały się do mnie redakcje, z którymi wcześniej byłam w stałej współpracy. I odezwały się z pytaniem, jaka jest moja sytuacja zawodowa w tym momencie, jakie są moje dochody, jakie jest moje ubezpieczenie, to było trudne. No to też na przykład zaproponowano mi pracę na wyższych stawkach (K29\_03).*

Nie wszystkie redakcje i instytucje zaopiekowały się krytykami. Większość krytyków miała powody do niepokoju.

### **Gra w niepoważne obietnice**

Rozmówcy podkreślali, że pandemia nie stworzyła sytuacji prekarnej wielu krytykom i krytyczkom – ona istniała już przed pandemią. Z analizy rozmów wynika – nawet jeśli krytycy nie mówią tego wprost – że krytyków nie traktuje się poważnie w kwestiach finansowych (choć czasami nasi rozmówcy mówili, że sami krytycy nie dbają o to, aby ich traktować poważnie). Przykładowo krytyczka niezatrudniona na etacie opowiada, że wciąż słyszy „obietnice”:

*Były obietnice rekompensat, że ktoś ma podpisaną umowę, która nie została zrealizowana, to coś tam, coś tam... Tylko że my niestety mamy zwykle obietnice umów. Mogę wymienić dwie instytucje, z którymi współpracowałam w ciągu tego roku, od których dostałam umowy przed wykonaniem dzieła... Nawet jakoś długo przed czasem. Bardzo tego pilnowano. Natomiast w większości przypadków to jest tak, i to są zresztą świetne i pisma, i instytucje świetnie działające, że jest to tak, że piszę tekst albo prowadzę spotkanie, ten tekst zostaje opublikowany, już hen, hen, daleko, a ja cały czas czekam na umowę. A jak ta umowa w końcu do mnie dotrze, to jeszcze miesiąc czekam na przelew wysokości, powiedzmy, dwustu pięćdziesięciu złotych (K47\_12).*

Trudno te deklaracje uznać za wypowiedzi performatywne, obietnice, które się spełniają, zmieniając rzeczywistość zainteresowanych osób.

Często obietnica się nie spełnia albo długie oczekiwanie kończy się wypłatą niewielkiej sumy, na przykład wspomnianych dwustu pięćdziesięciu złotych. Ta sama krytyczka, dostrzegając swą prekarą, a co więcej, niepoważną sytuację, mówi: „myślę, że o to należałoby zawalczyć, żeby jakby ustabilizować sytuację osób, które nie są objęte etatem, nie są objęte jakąś stałą umową zleceniem” (K47\_12). Nasza rozmówczyni stwierdza, że to krytycy i krytyczki powinni walczyć o swoje, lecz nie wie, jak to zrobić – jak konkretnie walczyć, poza mówieniem, że „należałoby” to zrobić. Wszyscy krytycy byli bardzo refleksyjni, niektórzy nawet autorefleksyjni, i umieli wskazać bolączki krytyki teatralnej (brak stałego zatrudnienia, kłopoty z opłaceniem ZUS-u, pozostawienie samemu sobie w sytuacji kryzysu etc.). W trakcie rozmowy, gdy pytano o to, jak można polepszyć sytuację krytyków i krytyczek na rynku pracy, wielu z nich mówiło o swoich pomysłach (zwykle dość ogólnikowych), lecz nie poruszano kwestii praktycznych związanych z ich realizacją.

### **Wzory myślenia w czasie pandemii: pesymizm, aktywizm, adaptacja, krytykanctwo, refleksja bez działania, współczucie**

W tym miejscu warto jeszcze raz zasygnalizować, że samoorganizacja środowiska krytyków i krytyczek jest bardzo trudna. Na podstawie rozmów o praktycznych rozwiązaniach polepszających sytuację krytyki na rynku pracy, wyodrębniono sześć wzorów myślenia:

1. **Pesymizm** („Może w sprawach bytowych... może by się dało coś tam zrobić, ale nikt, nikt o to specjalnie nie zabiega, bo nikt nie wierzy, że to przyniesie jakieś owoce [...] obawiam się, że to miałyby wpływ zerowy i zdaje się, że takie przekonanie ma większość z nas” – M73\_11);

2. **Aktywizm** („My, jak pani mówiłem na początku, jesteśmy głównie aktywistami, bo *Activism is more than art. Sometimes it's equal*, więc prowadzimy działania rzecznicze” – M59\_10);

3. **Adaptacja** będąca wynikiem tego, że dany krytyk bądź krytyczka ma możliwości adaptacyjne, np. osoby bliskie, które je wspierają finansowo („po prostu, polegałem na swojej drugiej połówce, tak, jeśli chodzi o finanse” – M26\_07);

**4. Krytykanctwo** („Cała rozmowa [w mediach społecznościowych w sprawie sytuacji krytyki, którą zainicjowała Katarzyna Niedurny] toczyła się trochę w taki sposób, że zaczynało się od przeszkód, problemów i tego, co jest bez sensu, a że gdzieś, a że centrum tej rozmowy nie była konieczność tworzenia wspólnych struktur i wspólnego głosu, tylko raczej wszelkie różnice właśnie i różne podejścia do strategii przystąpiły ten cel” – K26\_02);

**5. Refleksja, ale bez konkretnego działania** – w rozmowie część badanych opowiadała o problemach swej profesji. Pytani, co można z tymi problemami zrobić, przedstawiali pomysły. Zapytani wprost: „Czy czuje Pani/Pan, że może coś zrobić, aby dostępnych było więcej środków finansowych dla krytyki teatralnej?”, bądź: „Czy wspomagała Pani/Pan inne osoby w czasie pandemii (kogo, jak)?”, milkli na chwilę, być może onieśmieleni bezpośredniością pytania. Ich odpowiedzi były czasami szukaniem słów, by w ogóle dać odpowiedź. Ta anegdota – dotycząca nie wszystkich rozmówców – wskazuje, że krytycy są refleksyjni i wiedzą, jakie problemy dotyczą ich profesję, nie wszyscy natomiast coś robią, aby poprawić tę sytuację.

**6. Współczucie/gesty solidarności** – takie podejście prezentowali zwłaszcza krytycy i krytyczki na etacie, szczególnie ci, którzy zatrudnieni byli w instytucjach poza światem kultury (np. na uniwersytecie). Były to gesty solidarności, bardzo ważne w czasie pandemii COVID-19, jednakże niemające wpływu na to, jak krytycy pracują i jaką mają pozycję na rynku pracy. Krytycy, którzy okazywali solidarność i współczucie, opowiadali o tym, że sytuacja krytyki jest bardzo zła, że zarabiają mało, że brakuje dla nich wsparcia instytucjonalnego, a jednocześnie nie wykazywali chęci do walki o sprawę krytyki na forum publicznym. Co najwyżej okazywali, znów, solidarność, mówiąc, że wspierają krytyków i krytyczki, ale raczej na poziomie symbolicznym.

Poczucie braku sprawczości, niemożności znalezienia wspólnego gruntu wyrażają zarówno osoby starsze, jak i młodsze, choć młodszy krytycy, zwłaszcza freelancerzy, są bardziej optymistyczni i wierzą, że uda się polepszyć sytuację krytyki.

## **7 JAKI JEST HORYZONT CZASOWY DZIAŁAŃ/STRATEGII PODJĘTYCH ZE WZGLĘDU NA PANDEMIĘ PRZEZ KRYTYCZKI I KRYTYKÓW TEATRALNYCH?**

### **Skrócenie perspektywy**

W obliczu doświadczenia pandemii horyzont działań krytyków bardzo się zawęził, a perspektywa planowania skróciła. Wielu respondentów wyrażało poczucie niepewnej przyszłości. Pandemia, twierdziło kilkoro, nauczyła ich, że niewiele lub wręcz niczego nie da się zaplanować, ponieważ obecnie następuje zbyt wiele zmian: „Jest... zmienia się dużo rzeczy... Jakby się jest w takim środku huraganu, trudno to wszystko podsumować i zaobserwować” (K29\_03). Kilkoro respondentów mówiło, że w rezultacie żyją „od projektu do projektu, od zaproszenia do zaproszenia, od tekstu do tekstu” (K26\_02) lub „od książki do książki” (M73\_11). Nawet respondent, który jako jeden z nielicznych rozszerzył podczas pandemii swoją działalność krytyczną i ma plany związane ze zdobywaniem formalnego wykształcenia pomocnego w zawodzie krytyka, twierdzi, że „na razie po prostu pozostawia [te plany] przyszłości i czasowi” (M26\_07).

Warto zauważyć w świetle wypowiedzi cytowanych w punkcie 7. tej części raportu, że myślenie w perspektywie „od tekstu do tekstu” nie jest czymś nowym, niezwykłym dla krytyków, ale powszechnym sposobem ich funkcjonowania sprzed pandemii, który jednak w obecnej sytuacji nabiera nowego znaczenia.

*Sposób, w jaki o tym myślę, jest chyba bardzo symptomatyczny dla właśnie tej grupy, w którą się wpisałam, znaczy staram się nie robić planów w tym momencie, bo nie mam zielonego pojęcia, co może mi się przytrafić, robię plany jak najmniej długoterminowe, takie bardziej celowe i to nie wynika z tego, że nie lubię w taki sposób myśleć albo nie mam tego rodzaju wyobraźni w myśleniu o swojej przyszłości, wręcz przeciwnie, przyszłość napawa mnie przerażeniem, szczerze mówiąc. Nie wiem zupełnie, co mnie czeka w przyszłości i myślenie o tym jest bezużyteczne w tym momencie (K26\_02).*

Ta sama respondentka zwróciła uwagę na to, że brak planowania stanowi w okresie pandemii strategię przetrwania, ponieważ przy



braku „narzędzi do planowania realne myślenie o przyszłości skutkuje po prostu stanami lękowymi”, które według niej wiele osób ze środowiska krytyki podziela.

## **Pesymistyczne diagnozy**

Planowanie krótkoterminowe i pełna koncentracja na kolejnym powierzonym zadaniu wynikać mogą także z obawy, że straci się nawet te nieliczne zlecenia, które mimo wszystko napływają. Ci respondenci, którzy wybiegają w przyszłość, patrzą na nią raczej pesymistycznie. Po pierwsze dlatego, że sytuacja zamknięcia teatrów lub kontynuowania form hybrydycznych (dostępnych na żywo dla niewielu, a dla wielu tylko online) może w przyszłości powracać. Po drugie dlatego, że media będą dalej ograniczać liczbę drukowanych recenzji, a kultura będzie przeżywać kryzys finansowy jeszcze przez dłuższy czas. Wyrażono także obawę, że nawet po pandemii proces odzyskiwania widowni dla teatrów może być długi:

*Jedno jest pewne w dzisiejszych czasach, że na pewno nikt nie wie, jak będzie na pewno. [...] Obawiam się, że proces normalizacji może być długi. Nawet jak już będzie po szczepionkach i wszyscy będziemy czuli się bezpieczniej, i frekwencja będzie mogła być stuprocentowa, odradzanie się teatru jako miejsca, do którego ludzie tłumnie przychodzą, może potrwać (M59\_10).*

Jeden tylko respondent stwierdził, że największy szok w związku z pandemią (obniżenie pensji i przejście na pracę zdalną z domu) już nastąpił, w związku z tym nie przewiduje dalszych negatywnych zmian.

## **Szukanie przyczółków**

W kontekście tych przewidywań respondenci nie zamierzają jednak rezygnować z uprawiania krytyki, ale przyjmują strategię szukania bezpiecznych przyczółków, gdzie mogliby przeczekać. Niektórym takim przyczółkiem wydają się media prywatne (w przeciwieństwie do np. samorządowych instytucji kultury), innym – media finansowane przez instytucje państwowe. Bezpieczniejsze w tej sytuacji,

jak zauważył jeden z respondentów, a co może wydawać się zaskakujące w świetle wcześniejszych analiz, wydaje się też trwanie na pozycji freelancera w krytyce, przy zatrudnieniu na etacie w innym zawodzie, ponieważ etaty dla krytyków w mediach mogą być dalej likwidowane. Potwierdzają to słowa innej krytyczki, która stwierdziła, że z krytyki nie trzeba rezygnować, kiedy jest ona i tak zajęciem dodatkowym, uprawianym po godzinach (choć zaznaczyła, że tak być nie powinno i wolałaby móc się z niej utrzymywać).

Respondenci starają się więc przeczekać trudny czas, mając nadzieję, że w przyszłości wrócą do pisania o teatrze oglądanym na żywo – nie tylko dlatego, że zapewnia im to byt lub dostarcza przynajmniej pewnej części miesięcznych dochodów, ale także dlatego, że to ich pasja, z której, jak powiedziała respondentka, „trudno się nagle wyzwoić i zacząć myć okna” (K50\_04). Inna respondentka mówiła o szczerej tęsknocie za wizytą w teatrze, którą uświadomiła sobie, kiedy po dłuższej przerwie nadarzyła się okazja do udziału w pokazie na żywo.

## **8 JAKA JEST PRZYSZŁOŚĆ KRYTYKI TEATRALNEJ W ŚWIECIE POSTPANDEMICZNYM?**

### **Będzie jak dawniej, czyli coraz trudniej**

Obraz rzeczywistości po pandemii rysuje się respondentom na ogół jako powrót do stanu podobnego do tego sprzed pandemii, czyli do uprawiania gatunków pisanych (a nie np. wideoblogów czy podcastów), publikowania w mediach drukowanych i internetowych, pisania na podstawie osobistych wizyt w teatrach. Respondenci nie boją się, że pandemia zagrozi istnieniu krytyki teatralnej, ponieważ według nich ona wciąż jest potrzebna (choćby samym krytykom). Spodziewają się jednak, że dotychczasowe procesy, np. ograniczania miejsca na krytykę teatralną w mediach czy zanik krytyki fachowej i pogłębionych analiz, będą postępować.

*Wydaje mi się, że tej krytyki..., że ona nie zniknie zupełnie, natomiast będzie jej, tej krytyki merytorycznej, mniej i będzie..., moim zdaniem właśnie nie przejdzie tak swobodnie do Internetu, tylko jeszcze bardziej zamknie się w niszowych „Dialogach”, „Teatrze” (K50\_04).*

W podobnym tonie:

*Krytyka teatralna, moim zdaniem, w jakiejś formie, felietonów na przykład, fachowych felietonów, będzie istnieć, natomiast nie będzie istnieć, już moim zdaniem praktycznie nie istnieje zawód krytyka teatralnego w oderwaniu od innego, od wykonywania innego zawodu... wykładowcy, dziennikarza, publicyści nawet czasem, nie wiem, pisarza publikującego przy okazji teksty o teatrze (M34\_13).*

Po raz kolejny więc pojawia się stwierdzenie, że krytyka już nie jest zawodem, a działaniem uzupełniającym. Jak zauważył ironicznie jeden z respondentów, sytuacja krytyki na długo przed pandemią była tak zła, że w przyszłości może być tylko lepiej:

*Co do tego, czy ktoś się odwróci od tej krytyki... No, od krytyki już dawno się wszyscy odwrócili, więc tego bym się zupełnie nie bał, bo teraz może nam grozić tylko to, że się do niej przywróca, bo już nie ma kto się odwracać. To jest tak nikły rezonans, tak nikłe grono czytających... [...] Cały okres ostatnich kilku dekad, właściwie półwiecza, to okres umierania krytyki teatralnej, umierania recenzji, schodzenia na margines, wyrzucania z gazet, również zdychania gazet. To jest fakt przecież (M73\_11).*

Inny respondent nie przewiduje, aby wiele się miało zmienić po pandemii także w kwestii etyki pracy krytyków, w tym ich finansowej zależności od teatrów i uwikłania w relacje środowiskowe:

*W moim odczuciu krytyka teatralna jest w pewnej mierze skompromitowana i to jeszcze z czasów sprzed pandemii, jest zbyt uwarunkowana przez marketing i właśnie relacje towarzyskie, więc tutaj raczej wielkich zmian nie będzie, może dalsze rozwijanie jakichś patologicznych zjawisk w tym środowisku nastąpi najwyżej (M33\_06).*

Jedna respondentka widzi natomiast ogromne zagrożenie dla wolności słowa w obliczu polityki instytucji rządowych przyznających dotacje na działalność pism branżowych.

*To, czego się jeszcze boję, jest związane nie z pandemią, ale z sytuacją polityczną i tego się naprawdę bardzo poważnie boję, to znaczy na ile część osób straci pracę ze względu na poglądy, które głosi, czy nie będziemy się teraz cenzurować po prostu, żeby nie stracić pracy, ale przecież to jest jasne i my też dostaliśmy dość mocny sygnał jako redakcja, że [...] decyzja, czy dostaniemy finansowanie i jakie to finansowanie dostaniemy, będzie związana z tym, czym się zajmujemy, o czym piszemy [...] i to jest dla mnie, powiem szczerze, koszmarnie zagrożenie, bo będzie tak: brak środków i jednocześnie jakby cenzura i selekcja niemerytoryczna. No i to jest już sytuacja naprawdę tragiczna (K37\_08).*

Inny respondent obawia się natomiast po zakończeniu pandemii umocnienia teatralnych hierarchii, co wpłynie negatywnie także na pole krytyki, ograniczając jej rozwój:

*Obawiam się, że duża część teatrów będzie stawiać przede wszystkim na nazwiska, które postrzega jako mocne marki [...], podczas gdy ludzie, którzy wchodzi w ten zawód, których pozycja nie jest tak mocna, będą mieli jeszcze trudniej, żeby się przebić, w związku z tym, że chociażby te spiętrzone premiery z wcześniej nie zostawiają miejsca na zamawianie nowych produkcji, szukanie u nowych artystów pomysłów spektakli. Pośrednio to też, moim zdaniem, uderza w krytyków i krytyczki o tyle, że ostatnie lata pokazywały, że w związku z postrzeganiem jako schyłkowy tego zawodu, duża część krytyków... może nie duża, ale stopniowo krytycy i krytyczki próbowali wchodzić bardziej w proces twórczy (M34\_13).*

Wątek ten może tłumaczyć identyfikowanie się przez część respondentów ze światem sztuki, a nie dziennikarstwem. Problemy, które z tego wynikają, opisano wcześniej.

### **Potrzeba krytycznej autorefleksji**

Kilkoro respondentów wiąże natomiast z czasem postpandemicznym pewne nadzieje i wyczekuje zmian w oparciu o wnioski wyciągnięte z doświadczenia lockdownu – zarówno na niwie krytyki, jak i szerzej, całego obszaru teatru.

Podkreślano potrzebę, a nawet konieczność dokonania przez krytykę i teatr konstruktywnej autorefleksji, aby po pandemii nie wracać do tego samego punktu, w którym krytyka tkwiła przed pandemią.

*Mam wrażenie, że na tym etapie, na którym nie wiemy, co się wydarzy, też politycznie, nie wiemy, w jakiej przestrzeni politycznej będziemy żyli w przyszłości, jedyne, co możemy realnie robić, nie jest spekulowanie na temat tego, co pandemia może złego przynieść, tylko taka sprawcza praca nad przekształcaniem wyobraźni, która pozwoli nam ustanowić taką krytykę, oczywiście odpowiadającą aktualnym warunkom, którą byśmy chcieli mieć, którą chcielibyśmy wytworzyć (K26\_02).*

Jak twierdzi inny respondent, pewne ożywienie, przewartościowanie przydałoby się samym krytykom:

*Nie wierzę, że ci, którzy zostali, uciekną. Raczej może nam grozić przybycie nowych i ci mogą zadawać różne krępujące pytania być może. Powiedzą: „Co wy tu robicie cały czas? Opowiadacie jakieś dyrdymały. Zajmijcie się poważną krytyką!”. Być może tak będzie. Liczę na ten moment, bo być może do czegoś nas to bardziej zmobilizuje (M73\_11).*

Ten sam respondent zauważa istnienie potrzeby autorefleksji także szerzej, w całym środowisku teatralnym:

*Dzisiaj jest więcej ciekawych książek o teatrze niż przedstawień. No, taka jest sytuacja. Bo przedstawień już prawie nie ma, mówię o tych na żywo. No więc, jeśli tak się na to spojrzy... Mnóstwo jest interesujących [książek], nawet nie nadają się tego czytać. Już to jest niemożliwe. To jest po prostu wściekły nurt, który się rozpoczął. Ale może to też jest jakiś *signum temporis*, że jest taka potrzeba generalnej refleksji nad tym, co teatr do tej pory zrobił, no i co powinien robić. No i może coś z tego wyniknie. Zobaczymy (M73\_11).*

Przy tym, jak dodaje inna osoba, przydałoby się, aby taka autorefleksja toczyła się w trybie ciągłym, a nie okazjonalnie, i z inspiracji instytucji:

*Bardzo bym chciał, żebyśmy zaczęli rozmawiać o krytyce, nie tylko w czasach pandemicznych, ale w czasach pokoju również, żeby Instytut Teatralny spowodował jakąś dyskusję (M59\_10).*

## **Wyciągnąć wnioski z trybu online**

Jedną z obaw co do krytyki i teatru postpandemicznego dotyczy niebezpieczeństwa, że po powrocie do trybu „na żywo” zaprzepaści się wiedzę i doświadczenia nabyte w trakcie pandemii:

*Faktycznie takie docenienie żywej obecności się zintensyfikowało, potrzeba nażywości, ale z drugiej strony sobie myślę, że może coś jednak z tego zostanie. [...] I w sumie cieszyłabym się, żeby coś z tych takich kompetencji i krytycznych, i artystycznych na szybko tworzonych, wytwarzanych w bólach i w problemach, żeby coś z tego zostało, bo wydaje mi się, że Internet jest bardzo ciekawą formą, w której teatr się również może rozwijać (K37\_08).*

Dwóch innych respondentów życzyłoby sobie z kolei, aby krytycy – po doświadczeniu teatru online, który przełamywał bariery terytorialne i hierarchiczne – nie pomijali już więcej internetowych form teatralnych oraz aby równą uwagą obdzielali dzieła znanych twórców i tych młodych, początkujących, pracujących w teatrach odległych od kulturalnych centrów.

*Pewnie rolą krytyka jest poszukanie narzędzi, aby dookreślać sytuację spektaklu online, natomiast wydaje mi się, że ta perspektywa jest poszerzeniem warsztatu dziennikarskiego czy też warsztatu krytycznego, i ci, którzy się z nią jeszcze nie oswoili, muszą się z nią oswoić. Bo po prostu kultura będzie funkcjonować, przynajmniej w najbliższych miesiącach, nie tylko w wymiarze bezpośrednim. Myślę, że też tak jak przez lata z oporem traktowano, jeżeli chodzi o dziennikarstwo, to co pisze się w mediach elektronicznych w stosunku do tej szlachetnej sztuki jaką było dziennikarstwo prasowe, tak samo sądzę, że jest wśród części krytyków, zwłaszcza starszej daty, opór wobec tego, by traktować wydarzenia online jako pełnoprawne, równorzędne czy też w ogóle wydarzenia zasługujące na miano opisu i recenzji. Myślę, że to się właśnie teraz zmienia (M37\_05).*

Inne zastrzeżenie dotyczy form dokumentacji spektakli i transmisji wideo, które po czasie niewygodny związanej z oglądaniem słabej jakości nagrań czy transmisji (o czym wspominała większość respondentów) powinny stać się w przyszłości równorzędną formą sztuki:

*Mam nadzieję na pewno na to, że wykształci się jakaś forma dokumentacji spektakli teatralnych, być może w formie wideo art chociażby, dzięki której, jeśli [...] odpukać, przytrafi się pandemia tudzież inny lockdown, oglądanie spektakli, które powstały w przeszerzeniach teatralnych na żywo, będzie miało więcej sensu i będzie po prostu przynosiło więcej przyjemności z odbioru, że właśnie być może osoba, która nagrywa, dokumentalista, stanie się osobnym podwykonawcą, kimś, kto nawet nie tyle rejestruje, ile reżyseruje to nagranie, ten dokument towarzyszący spektaklowi na scenie teatralnej (K29\_01).*

Kolejna potrzeba zmiany w rzeczywistości postpandemicznej dotyczy relacji artystów i krytyków, w tym zmiany w postrzeganiu krytyków przez artystów. Jedna z respondentek wyraża nadzieję, że tęsknota za współbyciem we wspólnej przestrzeni teatralnej, która narosła w pandemii, dopomoże w konsolidacji środowiska teatralnego, ale na nieco innych zasadach – na zasadach partnerstwa i strategicznego aliansu.

*Powiem szczerze, tęsknię za teatrem [...], więc może właśnie na takim poziomie, nie mnie jako krytyczki, co bardziej środowiska, jakiejś konsolidacji, przemyślenia roli krytyki w kontekście artystek i artystów, jakiejś konsolidacji też tych środowisk, jeśli to jest możliwe, ale widać, że to się dzieje, więc super i nie na zasadzie kumpelskiej, bo to jest coś, co mnie zawsze trochę denerwowało [...] co jakiejś wymiany, że mamy wspólny interes w tym wszystkim i że głos krytyki może być też partnerem w rozmowie, a nie formą oceny (K37\_08).*

## 9 KIM BĘDZIE KRYTYK TEATRALNY W CZASIE POSTPANDEMICZNYM? PRÓBA PROJEKTOWANIA PRZYSZŁEJ DEFINICJI

### Kontynuacja dwóch modeli krytyki

Krytyka w czasie postpandemicznym, podobnie jak przed pandemią, to będzie wciąż raczej zajęcie dodatkowe. Znowu wraca problem zawodu:

*Wydaje mi się, że krytyka teatralna w coraz mniejszym stopniu jest zawodem. [...] Gdybym miał myśleć o przykładach takich osób, osób, które znam, bo to jest tak małe środowisko, to jednak zdecydowanie większa część tych ludzi jest zaczepiona albo w akademii, gdzie pisze doktoraty albo już napisała, albo w jakiś inny sposób pracuje dydaktycznie, albo robi też inne rzeczy, typu na przykład praca redaktora czy korektora w przemyśle wydawniczo-książkowym (M34\_13).*

Wciąż jest jednak niewielka grupa osób, które definiują się jako krytycy (co potwierdzają wyniki ankiety), choć, jak zauważa respondentka, istnieją niewielkie szanse na połączenie sił tej grupy na rzecz wspólnych interesów, także dlatego, że, jak sama przyznaje, krytyk, aby utrzymać się z pisania, musi rezygnować ze specjalizacji teatralnej, przyjmując także inne zadania dziennikarskie:

*Krytycy teatralni będą osobnymi bytami, co... w pewnym sensie jest to dobre, w pewnym sensie nie... osobnymi bytami wobec teatru. Pewnie nie powstanie zrzeszenie, związek zawodowy krytyków teatralnych, bo to jednak jest niszowe i zbyt mała grupa zawodowa, i zbyt zróżnicowana, żeby się zrzeszać. Strasznie mi trudno jest mówić o tej przyszłości, znaczy, ja tak, oczywiście, zdecydowałam się na to, że będę próbowała żyć z pisania, czy tych zajęć dziennikarskich i z kultury, ale nie wyobrażam sobie, że w pewnym momencie będę się mogła oprzeć tylko na teatrze (K29\_03).*

Inna respondentka zauważa odmiennność dwóch grup, co wpływa na sposób uprawiania przez nie krytyki – jedna opisuje bieżący repertuar i przyjmuje różnego rodzaju zlecenia dziennikarskie, druga natomiast pisze dłuższe teksty analityczne z większego czasowego



dystansu. Pierwsza utrzymuje się z pisania, dla drugiej to zajęcie towarzyszące działalności naukowej. Ta druga osoba zauważa:

*Zazwyczaj wszystkie moje teksty się ukazują po – czasami – kilku miesiącach od premiery spektaklu i uważam, że to jest [...] duża wygoda i jakby duży przywilej [...]. Mogę się dzięki temu skoncentrować na tym, co piszę, mogę sobie doczytać bardzo dużo rzeczy, zanim zasiądę do pisania i też mogę się poczuć w jakiś sensie bezpiecznie z tym, co piszę. Myślę, że jest to dość ważne, bo np. mam takie wrażenie, że osoby, które pracują w „Teatralnym[.pl]”, które często mają możliwość przewidzenia z góry, że wynagrodzenie za te teksty, które piszą zazwyczaj co cztery dni, czy trzy, będą jakąś stałą częścią ich budżetu, jednocześnie muszą pisać te teksty bardzo szybko, co się często też odbija na jakości tych tekstów, mam takie wrażenie, nawet najbardziej błyskotliwych osób, które po prostu muszą je pisać w ten sposób, taśmowo. Więc ten model krytyki, który jest dla mnie bardziej interesujący, to taki właśnie słow, słow pisanie, ale oczywiście zdaje sobie sprawę z tego, że to jest możliwe tylko w przypadku, kiedy się z tego nie utrzymujemy (K26\_02).*

### **Krytyka jako źródło oceny eksperckiej**

Choć pandemia według badanych dodatkowo utrudniła utrzymywanie się z krytyki (np. przez cięcia etatów w redakcjach), to respondenci w większości nie zamierzają rezygnować całkiem z tego zajęcia, bo po pierwsze po prostu je lubią:

*Uwielbiam jeździć po Polsce i oglądać spektakle i pisać o nich. To jest po prostu moje życie. Chociaż nie całe (K50\_04).*

Po drugie, uznają je za zajęcie twórcze:

*No, i na pewno sprawia mi to dużą frajdę, że mogę po obejrzeniu spektaklu podzielić się swoim zdaniem, no i też często podczas pisania recenzji odkrywam nowe rzeczy w spektaklu, o których podczas obejrzenia się nie dostrzeża, dopiero jak się myśli o tym spektaklu, analizuje, można do fajnych wniosków dojść (M26\_07).*

W podobnym tonie:

*Rozszyfrowywanie sensów w spektaklu – chyba dla siebie to najbardziej lubię. Krytyk teatralny, w moim wyobrażeniu, jest takim krytykiem, jak każdy krytyk tekstu każdego, czyli w dużej mierze jest interpretatorem po prostu i pisząc krytykę, tworzy nowy tekst, wyżywa się twórczo (K50\_04).*

Po trzecie, respondenci lubią swoje zajęcie za możliwość wypowiedzi publicznej, którą traktują jako swój przywilej, szczególnie kiedy opisywany spektakl dotyczy istotnych problemów.

*Bardzo lubię opisywać teatr, oczywiście to, co jest najciekawsze w teatrze to, w moim odczuciu jest pisanie o zjawiskach, o tych teatralnych zjawiskach, które poruszają ważne tematy. [...] Teraz na pewno, oczywiście, z racji tego, że moja działalność podstawowa, zawodowa jest ukierunkowana nieco inaczej, to moja aktywność też nie będzie tak duża, ale nie bardzo jestem w stanie wyobrazić sobie funkcjonowanie poza teatrem, bez teatru, bez tego teatru, do którego chodzę przynajmniej kilka razy na miesiąc i ta potrzeba, aby po wizycie wypowiedzieć się publicznie jest z jednej strony nawykiem, z drugiej też przywilejem, z którego nie chciałbym rezygnować (M37\_05).*

Inny respondent również wskazuje na opiniotwórczość krytyki jako powód, dla którego planuje dalej ją uprawiać, a jednocześnie podkreśla możliwość popularyzacji swej wiedzy eksperckiej, jaką daje mu krytyka:

*No, możliwość... możliwość wpływania na publiczność, ale na pewno możliwość wykorzystywania swojego doświadczenia, czyli wiedzy w praktyce. Jeżeli chodzi o publiczność, krytyk teatralny ma trochę więcej możliwości, aby przybliżyć teatr, pokazywać różne zjawiska w teatrze szerszej publiczności (M40\_09).*

Co więcej, twierdzi, że właśnie ten oceniający aspekt krytyki przetrwa w świecie postpandemicznym:

*Myślę, że coś zmieni pandemia, jeśli chodzi o krytyka teatralnego, a być może potwierdzi tego krytyka, który sugeruje, co warto obejrzeć, a co nie. Mamy teraz wybór, bardzo łatwo dostać się do wielu różnych rodzajów teatru, do wielu różnych przedsięwzięć teatralnych, no i pewnie jest dużo rozczarowań osób, które zetknęły się z takim rodzajem teatru, na który nie były gotowy, którego nie rozumieją. No i krytyka, co krytyk poleca, a co nie, jednak chyba zostanie. Nie wiem, czy pandemia coś tu zmieniła... A może właśnie potwierdziła pewną potrzebę (M40\_09).*

W opinii młodszego badanego natomiast krytyka definiuje nie tyle eksperckość, ile pasja, czasem szalona, połączona jednak z dużym doświadczeniem. Krytyk jawi się w tej wypowiedzi jako arcywidyż:

*Wydaje mi się, że krytyk teatralny jest po prostu widzom, który dzieli się swoją opinią z pozostałymi widzami, ale to jest taki widz, który jest bardziej doświadczony, ze względu na to, że ogląda więcej, no i też taki trochę szalony widz, który czasem, żeby obejrzeć spektakl, musi przejechać pół Polski (M26\_07).*

Jednocześnie jednak ten sam badany przyznaje, że z powodu braku wykształcenia teatrologicznego (czy szerzej kulturoznawczego) obawia się, że coś błędnie zinterpretuje i jego tekst spotka się z negatywnym odbiorem (stąd plany uzupełnienia edukacji). Można więc wnioskować, że mimo iż sam postrzega rolę krytyka dość demokratycznie, to zauważa społeczne oczekiwanie wobec krytyka, by był wykształcony, nieomylny, obiektywny, czyli był właśnie ekspertem.

## **Promocja czy informacja?**

Owa opiniotwórczość w świecie postpandemicznym może być jednak problematyczna. Po pierwsze dlatego, że, jak zauważa jedna z respondentek, krytyka będzie musiała wspólnie z teatrami pozyskiwać na powrót publiczność teatralną:

*I wydaje mi się, że z całą pewnością będzie, pojawi się w tym postpandemicznym świecie jakiś nowy rodzaj misji... Zastanawiam*

*się, czy po prostu nie będziemy musieli troszeczkę spuścić z tonu, w tym sensie, żeby na przykład nie pastwić się tak bardzo nad średnio dobrymi spektaklami... Czy ten wektor nie zwróci się w stronę misji zachęcania ludzi do powrotu, czy to dla nas nie będzie najważniejsze... [...] Powinniśmy wszyscy przestroić się na inny rejestr pisania, bardziej przystępny może, bardziej zapraszający, że może powinniśmy eksperymentować z różnymi formami, tak żeby tekst i to czasopismo, to medium, w którym istniejemy, miało szansę dotrzeć do szerszej grupy (K47\_12).*

Po wtóre, ze względu na możliwość trwania obostrzeń ocena będzie musiała nieco ustąpić miejsca opisowi i analizie:

*Sytuacja postpandemiczna będzie taka, że nadal na przykład będą obostrzenia, teatry zostaną otwarte, ale jednak miejsc w teatrze będzie mniej, no to krytyka może też pełnić rolę informowania. W niedzielę idę na spektakl, który zostanie pokazany na żywo, ale niewielkiej grupie osób, więc tym bardziej spoczywa na krytyce odpowiedzialność za to, żeby opisać, uwzględnić, zanalizować, ale też nie zakładać, że wszyscy widzieli i teraz tylko swój głos krytyczny uruchamiamy, ale też się informować (K37\_08).*

W ten sposób być może nastąpi powrót do „kanonicznych”, jak mówi starszy respondent, zadań krytyki:

*Chciałbym, żeby utrzymały się przy życiu pewne absolutnie podstawowe zasady pisania recenzji, żeby [...] w recenzjach było zawsze wiadomo, co, kto i do kogo mówi. Mówię o takim utrzymaniu kanonicznych pewnych zasad, które polegają na tych prostych pytaniach, właściwie elementarnych (M73\_11).*

## **Powrót krytyki towarzyszącej?**

W rozmowach o misji krytyków i krytyczek wraca również pojęcie krytyki towarzyszącej, a istotnego znaczenia nabiera kategoria uczestnictwa. Według badanych krytycy powinni uczestniczyć „w tworzeniu dyskursu o tym nowym teatrze poprzez osvajanie nowych zjawisk” (K29\_01). Respondenci podkreślali rolę krytyki jak partnera dla teatru,

który formuje obecnie swój nowy język. Krytyka powinna więc być nie tylko elementem oceny, ale także, w większej niż dotąd mierze, „elementem wspólnego zjawiska orientacji, w jakiej sytuacji jesteśmy i jakiegoś takiego porządkowania i wykuwania narzędzi wspólnie z artystami” (K37\_08).

Tworzenie takiej wspólnoty odbywać się powinno przez obustronną wymianę opinii, bo nie tylko artysta, ale także krytyk potrzebuje informacji zwrotnej:

*Zawsze mam ogromną satysfakcję, [...] kiedy po obejrzeniu spektaklu coś tam rozszyfruję i o tym napiszę, i później mam sygnały od twórców: „ale fajnie tu pani utrafiła, ten moment. Tak mi zależało, aby ktoś to zauważył i pani to zauważyła”. I też od widzów później mam, od moich czytelników, takie sygnały, że dobrze to, dobrze tamto uchwyciłam i że oni też to zauważyli, no wie pan, ważna jest komunikacja (K50\_04).*

Tego rodzaju wspólnota dążeń – artystów, krytyków i odbiorców – wydaje się być adekwatną, bo konstruktywną, odpowiedzią na rzeczywistość pandemii.

*Akurat w okresie pandemii zaczęłam jakoś zupełnie inaczej myśleć o pisaniu, jakbym bardziej rozumiała pracę krytyczki jako pracę polegającą na myśleniu z innymi. Myśleniu z artystami, myśleniu z czytelnikiem, nie do końca w takim właśnie modelu, jaki podsuwa nam teoria krytyczna [...], pewien sposób myślenia paranoicznego, w którym też jesteśmy ćwiczeni na uczelni, [...] który wynika z bardzo wspaniałych narzędzi, które dostałam na studiach, czyli pisania krytycznego, ale mam poczucie, że też wytresowana w tego rodzaju podejrzliwości, która jest destrukcyjna (K26\_02).*

Warto zauważyć, że nie padają propozycje zbliżenia się do świata publicystów lub dziennikarzy z innych dziedzin, ale do obszaru praktyk artystycznych.

Kolejny wymiar krytyki to towarzyszenie zmianom instytucjonalnym i zmianom w hierarchiach artystycznych poprzez teksty interwencyjne i polemiczne, udział w szerokiej debacie np. na temat:

*mechanizmów przemocowych, które funkcjonują w instytucjach teatralnych, które obejmują też czasem relacje krytyczne. [...] Wydaje mi się, że też ważna jest kwestia w ogóle relacji środowiskowych, to znaczy tego, w jaki sposób krytyk jest uwikłany w system, w którym funkcjonuje, szczególnie w kontekście rozmowy o przemoc seksualnej czy nadużycia władzy w instytucjach teatralnych. [...] To znaczy, kwestia odpowiedzialności za swoją pozycję w jakimś systemie, która często jest prekarna i słaba, ale jednocześnie wydaje mi się, że nie można nie doceniać tego, w jaki sposób wytwarzamy pozycję pewnych artystek i artystów poprzez swoje pisanie (K26\_02).*

Krytyczki i krytycy, według niej, powinni w swojej praktyce nie tylko dyskutować o mechanizmach przemocowych, ale i je podważać, tworzyć dlań alternatywę. Stąd wspomniana wspólnota nie powinna wymazywać granicy pomiędzy organizatorami a krytykami, którą wyznacza niezależność finansowa tych ostatnich:

*Co mnie trochę martwi, a trochę budzi mój sceptycyzm, to krytyka towarzysząca festiwalom, [...] to model, który wydaje mi się podejrzany, w ramach którego jesteś jednocześnie recenzentem, prowadzącym panele podczas festiwalu, jakimś współpracownikiem festiwalu. W pewnym sensie jest to wymuszone, wiadomo że trzeba jakoś zbudować swój budżet, a jednocześnie tworzy model dość podejrzanej zależności. Nie chodzi mi tutaj o to, że krytyka musi być niezależna, bo wiadomo, że każdy z krytyków jednocześnie pełni jakieś inne role, ale ten wymiar wydaje mi się wyjątkowo problematyczny, Ci krytycy, którzy tak funkcjonują, zazwyczaj stają się raczej..., ich krytyka raczej pełni funkcję promocyjną, a nie jest w taki sposób ramowana, więc udaje coś, czym nie jest (K26\_02).*

### **III. ETAP UZUPEŁNIAJĄCY – OBSERWACJA INTERNETU**

Dostrzegając bogactwo wątków zidentyfikowanych w ankiecie i budując na ich podstawie scenariusz wywiadu, stwierdzono, że badania mogą zyskać dzięki wprowadzeniu dodatkowego wymiaru. Chodziło o to, by odwrócić sytuację i sprawdzić, gdzie można krytykę w tym specyficznym okresie znaleźć. Dlatego przez trzy tygodnie prowadzono nieuczestniczącą obserwację zasobów Internetu, identyfikując działalność krytyków w tej przestrzeni. Zrezygnowano przy tym z korzystania materiałów drukowanych, zakładając, że odbiorcy mają do nich utrudniony dostęp i nie jest to podstawowa forma obcowania z krytyką w czasie pandemii. Dzięki obserwacji zebrano materiał badawczy, który poddano analizie według dzieł wyciągniętych z przygotowanych kategorii:

1. Kim byli krytycy działający w Internecie w badanym okresie?
2. W jakich mediach pojawiali się i jakich mediów używali?
3. Jakim rodzajem obecności w Internecie się wyróżniali (czy pisali recenzje, opinie, prowadzili wywiady, a może o nich pisano itd.)?
4. Jaką formę recenzji przyjmowali?
5. W jaki sposób oglądali i uzyskiwali dostęp do recenzowanych dzieł?
6. Jakie instytucje/organizacje stojące za dziełem wzbudzały zainteresowanie krytyków?
7. Jakie dzieła recenzowali, jakie gatunki i formy?
8. Jaka była tematyka recenzowanych dzieł, jakie poruszały problemy?
9. W jakim czasie recenzowane dzieło powstało w odniesieniu do pojawienia się recenzji?

W badanym okresie odnotowano aktywność ponad pięćdziesięciorga krytyczek i krytyków, choć liczbę tę należy traktować poglądowo, gdyż badanie nie miało charakteru ilościowego i było prowadzone w określonym czasie. Być może pod koniec sezonu 2019/2020

albo na początku 2020/2021 dane te byłyby inne. W zasadniczej większości przypadków obecność krytyków w Internecie miała podobny zakres – sprowadzała się do jednej publikacji. Była natomiast grupa krytyków, którą można uznać za szczególnie aktywną. Dotyczy to tych krytyczek i krytyków, którzy wielokrotnie publikowali, pisząc również inne teksty poza recenzjami. Co ciekawe, grupa najaktywniejszych internetowych krytyków składała się z osób, które oprócz pisania do różnych mediów prowadziły własne blogi tematyczne lub profile w mediach społecznościowych. Możliwe, że pojawił się tutaj rodzaj sprzężenia zwrotnego dodatniego: chodzi mianowicie o to, że prowadzenie własnego bloga lub profilu społecznościowego przez osoby czujące wewnętrzną potrzebę pisania o teatrze (nie tylko zresztą o teatrze), mogło być dla nich dodatkową motywacją do jeszcze częstszego publikowania. Warto też zaznaczyć, że najaktywniejszymi internetowymi krytykami byli mężczyźni, i to właśnie oni zarządzali własnymi wirtualnymi mediami. Należy tu przede wszystkim wymienić takie inicjatywy medialne jak: [kulturalnycham.com.pl](http://kulturalnycham.com.pl) (blog), [domagalasiekultury.pl](http://domagalasiekultury.pl) (blog) czy też [instagram.com/guldapoleca](https://www.instagram.com/guldapoleca) (profil społecznościowy).

W kontekście pytania, kim są krytycy działający w Internecie w czasach pandemicznych, należy także wspomnieć o krytyce zorganizowanej. Aktywnymi krytykami były bowiem osoby z Nowej Siły Krytycznej. Jest to formacja związana z portalem [e-teatr.pl](http://e-teatr.pl), skupiająca młodych, początkujących krytyków, którzy otrzymują szansę publikacji w tym portalu.

Istniał bardzo duży pluralizm, jeśli chodzi o internetowe miejsca publikacji tekstów tworzonych przez krytyków (lub dotyczących krytyków, np. wywiadów z nimi). Były to zarówno internetowe wydania specjalistycznych pism teatralnych (jak „Didaskalia”, „Teatr” i „Dialog”), jak i cieszące się uznaniem środowiskowym e-czasopisma kulturalne („dwutygodnik.com”). Pisano także do wielotematycznych czy społeczno-politycznych tygodników prezentujących często skrajnie odmienną linię światopoglądową. Z jednej strony były to internetowe wydania „Polityki”. „Przeglądu” czy „Wysokich Obcasów”, z drugiej „Tygodnika Sieci”, „Do Rzeczy”, „Tygodnika Idziemy” oraz „Tygodnika TVP”. Wiele recenzji ukazywało się także w e-wydaniach ogólnopolskich dzienników („Gazeta Wyborcza”, „Dziennik Trybuna”), a zwłaszcza



lokalnych czy też lokalnych dodatkach (jak: „Tygodnik Płocki”, „Życie Kalisza”, „Gazeta Świętojańska”, „Echo Dnia”, „Gazeta Lubuska”, „Express Bydgoski”, „Wyborcza Wrocław”).

Jednak nie mniejszą aktywność krytyków zidentyfikowano na portalach tematycznych oraz mniejszych, często niezależnych i oddolnych inicjatywach internetowych. Wśród portali tematycznych e-teatr.pl jest platformą wyjątkową, jeśli chodzi o obecność krytyków. Jest to zresztą spowodowane nie tylko przedrukami tekstów krytyków z innych mediów, ale też dość wyraźną aktywnością grupy młodych krytyków związanych ze wspomnianą już Nową Siłą Krytyczną. Inne portale warte odnotowania to: teatralny.pl, teatrdlawnysztych.eu, teatrologia.info, aict.art.pl (serwis Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych) czy też poświęcona operze platforma operawire.com, gdzie również znaleźć można teksty krytyków kojarzonych z teatrem. Nie można także pominąć ważnych blogów. Publikacje krytyków ukazywały się na wielu z nich, choćby: domagalasiekultury.pl, marekwaszkiel.pl, kulturalnycham.pl, teatralna-warszawa.blogspot.com, kulturalnetoiowo.blogspot.com, rafalturow.ski.

Jeśli chodzi o formę obecności krytyków w Internecie, wyróżnić można dwa obszary. Pierwszy to publikacje odnoszące się do krytyków, drugi to ich teksty. Publikacje z pierwszego obszaru to udostępnione w Internecie wywiady z krytykami, a także wszelkie informacje o ich działalności (np. o napisaniu w okresie pandemii książki przez jednego z krytyków i jej wydaniu). Drugi obszar obejmował natomiast wiele form publikacji tworzonych przez krytyków. Najwięcej było recenzji – pojawiały się i te rozbudowane i pogłębione (w takich choćby mediach jak „Dialog”, „dwutygodnik.com”, „Didaskalia”), i te, które nazwiemy tutaj standardowymi jeśli chodzi o formę (w różnorodnych mediach), a także krótkie (specyficzne dla mediów społecznościowych, zwłaszcza Instagrama). Poza recenzjami krytycy przygotowywali też opinie (np. w sprawie przyznania przez MKiDN artystom i organizacjom wsparcia finansowego za pomocą algorytmów czy na temat doboru jurorów do jednego z festiwali), artykuły popularyzatorskie (np. prezentacja sylwetki i kariery reżysera teatralnego) oraz przeprowadzali wywiady (zwłaszcza z przedstawicielami środowiska teatralnego).

W listopadzie 2020 roku, w czasie prowadzenia obserwacji Internetu leżącej u podstaw niniejszej analizy, z powodu drugiej fali pandemii zamknięto teatry dla widzów, w tym także dla krytyków. Część zidentyfikowanych w Internecie recenzji odnosiła się więc do spektakli, które krytycy oglądali wcześniej w teatrze, pozostałe natomiast do spektakli obejrzanych online. W ramach analizy udało się zidentyfikować sposoby korzystania przez krytyków ze spektakli i wydarzeń okołoteatralnych online. W grę wchodziło kilka cyfrowych rozwiązań:

- 1) Streaming – w dwóch wersjach: bezpośrednio ze strony teatru (poprzez YouTube lub Vimeo) lub pośrednio z poziomu mediów społecznościowych instytucji (np. Facebooka);
- 2) Podcasting – w formie audio-wideo lub wyłącznie audio (jak było np. w przypadku Teatru Roma i Audioteki, które stworzyły i udostępniły pierwszy serialowy audiomusical);
- 3) Komunikatory (np. projekt performatywny przygotowany przez European Ensemble, realizowany z wykorzystaniem komunikatora Zoom);
- 4) Video on Demand (VOD) (np. ze strony internetowej Teatru Telewizji TVP czy Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie);
- 5) Portale-archiwa.

Recenzje, które w badanym okresie pojawiały się w Internecie, odnosiły się do przedsięwzięć realizowanych przez różnorodne instytucje i organizacje. Najwięcej recenzji dotyczyło jednak dzieł przygotowywanych przez publiczne instytucje teatralne. Szczególne zainteresowanie budziły projekty dużych i uznanych teatrów, skoncentrowanych w największych aglomeracjach, zwłaszcza w Warszawie. Ponieważ większość krytyczek i krytyków także osobiście związana jest z wielkomijskimi ośrodkami – tutaj mieszka i pracuje – może to świadczyć o zjawisku zamykania się we własnym środowisku. Pojawiały się jednak recenzje spektakli wystawianych przez mniejsze, niezależne teatry, choć, co trzeba podkreślić, również skoncentrowane w dużych miastach (np. Teatr Arka we Wrocławiu, Teatr Polonia w Warszawie, Teatr WARSawy, Scena Prapremier InVitro w Lublinie, Teatr Młyn w Warszawie, Teraz Poliż, Fundacja Analog w Warszawie, Teatr Polski w Poznaniu). Krytycy recenzowali też, choć w mniejszym zakresie,

produkcje teatrów zagranicznych, Teatru Telewizji TVP, ale też spektakle powstałe w ramach kooperatyw różnych instytucji. Pisano też o pracach organizacji niezależnych i nieteatralnych (np. Kolektywu „Aurora” w Warszawie) oraz innych instytucji publicznych (np. Instytutu Kultury Miejskiej w Gdańsku). Dużym zainteresowaniem krytyków cieszyły się przedsięwzięcia przygotowywane przez instytucje operowe.

Jeśli chodzi o zainteresowanie krytyków formą i gatunkiem sztuk performatywnych, to bezdyskusyjnie teatr dramatyczny jest najbardziej popularny. Zainteresowanie teatrem pantomimy, lalkowym czy teatrem dziecięcym jest wyraźnie niższe. Widoczne jest także zainteresowanie projektami performatywnymi przygotowywanymi przez przedstawicieli świata sztuk wizualnych. Mowa o performansie czy instalacji teatralnej. Co ciekawe, gatunki te przyciągają uwagę zwłaszcza kobiet. Recenzuje się także inscenizowane czytania – krytycy chętnie wypowiadają się na ich temat. Pojawiły się też recenzje musicalu, baletu, opery. Zwłaszcza ta ostatnia wzbudza zainteresowanie krytyków.

Skutkiem przeniesienia działalności do Internetu w czasie pandemii było powstanie nowych form teatralnych, w których nowe technologie i Internet nie tylko były medium, ale immanentną częścią dzieła teatralnego. Te nowe rozwiązania zwróciły uwagę krytyków, powstały więc także ich recenzje. W badanym okresie zidentyfikowano tego typu recenzje, w tym: „spektakli filmowych online”, „internetowego projektu teatralnego” wykorzystującego możliwości komunikatora Zoom, „podcastowego serialu teatralnego” czy „podcastowego audio-musicalu”. Obok tych nowatorskich przedsięwzięć, krytycy działający online recenzowali również klasyczne spektakle Teatru Telewizji TVP. Niektórzy zdecydowali się także na napisanie recenzji filmowej (raczej z filmów artystycznych).

Ostatnią rzeczą, o jakiej można wspomnieć, to tematyka spektakli poddawanych ocenie recenzenckiej. Oczywiście można powiedzieć, że recenzuje się to, co pokazują teatry. Niemniej krytycy kierują się również własnymi preferencjami i sami dobierają to, o czym będą pisać – chociaż, o czym wspominali podczas wywiadów, dotyczy to przede wszystkim osób mających pewną sytuację finansową, a nie freelancerów. Jeśli jednak istnieje taka możliwość, to wybór spektaklu do recenzji nierzadko jest podyktowany jego tematyką. Aktualne

problemy kulturowo-społeczne i tożsamościowe to temat przewodni zdecydowanej większości recenzowanych spektakli; temat ten jest zresztą dodatkowo eksponowany i analizowany przez samych krytyków. Po pierwsze istotne są sprawy kobiet i kobiecości: z jednej strony problemy (stereotypy i patriarchy, podmiotowość, lekceważenie, pomijanie i wykorzystywanie kobiet) – a z drugiej odpowiedź na te problemy (feminizm, transgresja, emancypacja, protesty i strajki kobiet, równouprawnienie i poszanowanie praw, prawo do aborcji). Po drugie kwestie mniejszości: z jednej strony LGBT i środowiska postrzegane przez pryzmat stereotypów, problem wykluczenia, z drugiej równość, zmiana ról społecznych i antyfaszyzm. Po trzecie tematyka przemocy: z jednej strony polityka opresji i religia, z drugiej krytyka rzeczywistości, wulgarność języka i antyreligijność. Po czwarte temat zagubienia i rozwarstwienia, zanurzenia w hiperrzeczywistości. Można powiedzieć, że obserwacje te pokrywają się z opiniami respondentów w trakcie wywiadów i ilustrują aktualne zainteresowania krytyków i krytyczek, wykraczające poza doraźną sytuację pandemii.

Eksponowane w teatrze i krytyce aktualne tematy przesłaniają inne, dlatego też mniej pisze się o klasycznych sztukach i niewspółczesnych problemach. Mimo to pojawiły się recenzje spektakli opartych na tekstach Szekspira, Mickiewicza, Fredry, Wyspiańskiego czy Gombrowicza. W analizowanych okresie niewiele pojawiło się recenzji przedstawień dla dzieci, temat ten pojawił się też tylko raz w wywiadach.

# WNIOSKI

Krytycy bardzo dotkliwie odczuli zmiany, które zaszły w ich życiu w wyniku pandemii COVID-19 i związanych z nią obostrzeń. Brak możliwości wykonywania pracy i oddawania się pasji, izolacja społeczna, trudności w organizacji życia rodzinnego, niedogodności w odbiorze teatru online oraz podczas oglądania spektakli na żywo w maskach. Wszystko to powodowało u wielu badanych obniżenie motywacji, zmęczenie, stres, lęk o zdrowie i sytuację finansową. Wnioski z badań wykraczają jednak poza doświadczenie pandemią. Wywiady ujawniły bowiem potrzebę rozmowy na temat krytyki i problemów od dawna nękających osoby, które się nią zajmują. Pandemia jedynie je pogłębiła, zaostrzyła lub obnażyła. Są to problemy związane z bardzo niskimi wynagrodzeniami za teksty, niepewnością zatrudnienia, zależnością krytyków od teatrów czy festiwali (co zagraża neutralności ich osądów), dezintegracją tego „środowiska”. Dezintegracja ta jest między innymi skutkiem braku otwartej wymiany informacji „zawodowej” oraz braku samoorganizacji krytyków w celu nagłośnienia i polepszenia własnej sytuacji bytowej. Dla części krytyków problemem są przemiany cyfrowe, a co za tym idzie zanik czasopism drukowanych i przeniesienie działalności krytycznej do Internetu, co nie pozostaje bez wpływu na jakość publikowanych tekstów. Poniżej opisano podstawowe wnioski sformułowane w oparciu o analizę danych pozyskanych z trzech źródeł: ankiety, wywiadów, obserwacji Internetu.

## **1 BRAK ROZWIĄZAŃ SYSTEMOWYCH**

Istnieje wyraźny brak rozwiązań systemowych, a wiedza o narzędziach wsparcia krytyków (np. stypendiach) jest rozproszona – stąd duże uzależnienie krytyków od pomocy osób najbliższych, poleganie na sieci kontaktów branżowych i gestach empatii pojedynczych osób o wysokiej pozycji (dyrektorów, redaktorów). Ten brak rozwiązań systemowych skutkuje również rozwarstwieniem środowiska i atomizacją krytyków. Powoduje, że krytycy pozostawieni są sami sobie. Ci, którzy dysponują większymi umiejętnościami negocjacyjnymi i siłą przebicia, a także wolnym czasem, częściej otrzymują zlecenia, a w związku z tym ich sytuacja materialna jest lepsza niż sytuacja tych, którzy takich kompetencji czy możliwości czasowych nie mają. Problem ten dotyczy

szczególnie krytyczek, których stawki za publikowane teksty podczas pandemii częściej niż u mężczyzn ulegały redukcji. Niskie stawki mogą wynikać po części z mniejszych zdolności negocjacyjnych kobiet, ale również ze stereotypów, jakimi kierują się zleceniodawcy. Remedium na każdą z tych sytuacji mogłyby być właśnie rozwiązania systemowe.

## **2 SYTUACJA OSOBISTA A ROZPOZNANIE MOŻLIWOŚCI**

Postrzeganie sytuacji krytyki znacznie się różni w zależności od osobistej sytuacji badanych. Te różnice nie pomagają w utworzeniu jednego frontu starań o wspólne interesy ekonomiczne. Krytycy nie nazywają swojej sytuacji wprost, np. freelancerzy rzadko definiują swoją sytuację jako prekarną (z jednym wyjątkiem), choć wskazywałby na nią opis ich doświadczeń, m.in. bardzo niskie stawki za teksty, praca bez umowy (podpisywanej po czasie), przyjmowanie zbyt wielu zleceń, aby związać koniec z końcem, poczucie frustracji skłaniające do myśli o przebranżowieniu się, silne negatywne emocje towarzyszące niepewnej zawodowej przyszłości, np. stany lękowe.

Dla większości respondentów pandemia oznaczała pogorszenie sytuacji finansowej (znaczne bądź nieznaczne) z powodu mniejszej liczby zleceń. Natomiast niektórzy młodszy krytycy uważają, że są elastyczni i dostosowują się do aktualnej sytuacji. Niektóre osoby młode czuły się też mniej zagrożone zarażeniem koronawirusem, dlatego mogły wykonywać zlecenia, na które nie decydowały się np. osoby starsze i/lub będące w grupie ryzyka. Kobiety krytyczki natomiast – będące w trudniejszej sytuacji z uwagi na przykład na sytuację rodzinną – bardziej otwarcie mówiły o potrzebie zmiany oraz o trudnych emocjach, które towarzyszyły im w pandemii (lęk, przerażenie, tęsknota).

Na uwagę zasługuje fakt, że w obrębie grupy osób zajmujących się krytyką teatralną funkcjonują blogerzy, głównie należący do młodszego pokolenia. Są oni w innej sytuacji niż krytyczki i krytycy piszący o teatrze w celach zarobkowych (nawet jeżeli dla części z nich honoraria za teksty stanowią jedynie dochód uzupełniający). Perspektywa blogerów i blogerek w ciekawy sposób ilustruje zmiany miejsca krytyki w rzeczywistości społecznej, na przykład odejście

od konieczności bycia ekspertem, a także brak wykształcenia kierunkowego oraz związku z redakcjami.

### **3 OPCJE PRACY JAKO KRYTYCZKA/KRYTYK ORAZ W INNYM CHARAKTERZE**

Wyniki ankiety pokazują, że pandemia nie zmieniła głównego zadania krytyków (pisanie recenzji), a zadaniami pobocznymi, które występowały już przed pandemią, jest uprawianie innych form dziennikarskich (np. wywiadów) oraz działalność edukacyjna. Krytyczki i krytycy w większości dostrzegają jednak wiele innych możliwości podejmowania pracy, która nie musi być bezpośrednio związana z aktywnością sprzed pandemii, o czym rozmawiano w wywiadach. Dotyczy to zadań lokujących się w obrębie teatru: publikowania tekstów na temat materiałów archiwalnych, tworzenia sylwetek twórców lub wyrażania opinii o ważnych zjawiskach w środowisku teatralnym. Zwłaszcza ten ostatni temat był ważny, gdyż zgodnie z opiniami krytyków, pandemia ujawniła wiele bolesnych spraw dotyczących teatru jako instytucji. Ponadto przed krytyczkami i krytykami stoją inne możliwości – na przykład prowadzenie spotkań czy udział w pracach jury konkursów czy festiwali. Chociaż jest to opcja zazwyczaj atrakcyjna finansowo, bywa ambiwalentnie oceniana, jeśli weźmie się pod uwagę etykę pracy i dążenie do neutralności. W przeciwieństwie do artystów krytyczki i krytycy w czasie, gdy teatry są zamknięte, wciąż mogą pracować i na przykład pisać teksty na tematy niezwiązane z teatrem czy szerzej z kulturą. Daje to komfort związany z zapewnieniem płynności finansowej, choć może oznaczać poświęcanie się zajęciu odległemu od tego, co krytyków pasjonuje. Nie ma też gwarancji, że redakcje będą zainteresowane podejmowaniem współpracy z nowymi autorkami/autorami, bo, jak wynika z doświadczeń badanych, redakcje w pandemii raczej ograniczają liczbę autorów, niż szukają nowych.



## 4 INDYWIDUUM A GRUPA

Wypowiedzi badanych świadczą o tym, że do etosu krytyka wciąż należy dążenie do niezależności sądu. Z tego przekonania może wynikać widoczny w wypowiedziach indywidualizm, który przejawia się tym, że krytycy wolą polegać na osobistej zaradności, a nie walczyć wspólnie o rozwiązania systemowe. To z kolei nie pomaga w ich integracji jako środowiska i wspólnego zdefiniowania wyraźnej, odrębnej tożsamości krytyki – która nie jest w pełni ani dziennikarstwem, ani pisarstwem, ani praktyką badawczą, ani kuratorską, choć ma coś z każdego z tych pól.

Indywidualizm może być też przeszkodą dla postaw grupowych i wspólnego dążenia do ponadjednostkowych interesów (hamulcem dla grupowych postaw są również kwestie strukturalne: różne formy zatrudnienia, praca w różnych redakcjach, różnice płciowe i inne opisane szerzej w części II raportu). Z badań wynika, że doświadczeni krytycy częściej związani są z uznanymi mediami i otrzymują bardziej intratne zlecenia. Nie tylko zresztą ze strony redakcji czasopism, ale również teatrów czy organizatorów festiwali i konkursów teatralnych. Tymczasem propozycje te nie wpływają do krytyków z mniejszym doświadczeniem, przez co środowisko ulega wewnętrznej stratyfikacji.

Z drugiej strony budowanie indywidualnego sądu na temat przedstawienia, a czasem mozolne go wykuwanie (w recenzjach bardziej analitycznych i esejach), jest jednym z magnesów, które trzymają krytyków w tym zawodzie. Znacząca większość badanych, bez względu na trudności bytowe, nie wyobraża sobie, że przestanie pisać o teatrze. Zajmowanie się nim jest ich świadomym wyborem, motywowanym potrzebą autoekspresji dzieleniem się osobistym odbiorem i swą wrażliwością oraz odkryciami interpretacyjnymi z artystami i odbiorcami (widzami-czytelnikami). Problem jest złożony i nienowyy. W *Ekonomii i kulturze* Throsby zauważył, że „impuls do zachowań ekonomicznych jest indywidualny, zaś impuls do zachowań kulturowych jest kolektywny”<sup>24</sup>. Zdaje się, że połączenie tych dwóch perspektyw byłoby najodpowiedniejsze, by zrozumieć dzisiejszą krytykę teatralną.

---

<sup>24</sup> David Throsby, *Ekonomia i kultura*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 27.

## 5 TEATR W SIECI A PRACA KRYTYCZEK I KRYTYKÓW TEATRALNYCH

Część krytyków świadomie nie oglądała przedstawień teatralnych w sieci. Dotyczy to zwłaszcza krytyków z większym doświadczeniem. Dla nich teatr online to jedynie namiastka teatru. Analiza ankiet wykazała, że krytycy powyżej 40. roku życia rzadziej i mniej chętnie niż młodszy pisali o spektaklach online oraz o rejestracjach archiwalnych, co mogło również wynikać ze wspomnianego w ankietach i wywiadach braku komfortu odbioru.

W czasie pandemii profesjonalne dokumentowanie teatru na potrzeby Internetu i ich publiczne udostępnianie stało się czymś bardzo ważnym. Zresztą nie tylko po to, by zachować ciągłość życia teatralnego: takie szersze niż dotychczas upublicznianie życia teatralnego jest bowiem działaniem prodemokratycznym. Chodzi tutaj o swobodny dostęp do teatru przez każdego zainteresowanego niezależnie od tego, gdzie mieszka i jaką ma sytuację finansową (wiele spektakli było darmowych). Teatr online to szansa dla osób marginalizowanych i wykluczonych, takich, które z różnych powodów nie mogą zjawić się w teatrze i obejrzeć spektaklu na scenie. Teatr online to również szansa dla krytyków „z prowincji”. Do tej pory centrum krytyki zlokalizowane było w ośrodkach wielkomiejskich, głównie w Warszawie. Internet daje podobne możliwości osobom z dużych aglomeracji i z niewielkich miejscowości. Ponadto transmisje online dały szansę twórcom mniej znanym, z odległych od stolicy ośrodków teatralnych lub młodym, aby zostali opisani przez krytyków, ponieważ Internet znacząco poszerzył i ułatwił dostęp do ich twórczości. Pisząc o teatrze w sieci, trzeba więc pamiętać o jego wielu obliczach i dużym potencjale. Obserwacja Internetu pokazała, że krytyka ich wszystkich jeszcze nie odkryła. Mogło to wynikać z ograniczeń czasowych badań. W przypadkach innych projektów naukowych warto pamiętać o wątkach związanych z miejscem krytyki w Internecie oraz wykorzystywanych na jej potrzeby rozwiązaniach technicznych. Sami badani, mimo że tęsknią za teatrem na żywo i możliwością swobodnych spotkań, wskazywali, że nie należy zaprzepaścić doświadczeń z pandemii w kwestii umiejętności opisu spektakli online.

## **6 KTO POTRZEBUJE KRYTYKI?**

To krytycy potrzebują krytyki, czego dowodem jest fakt, że nie chcą z niej zrezygnować (tak odpowiedziało 93,6% ankietowanych – 29 osób) mimo bardzo trudnej sytuacji tej branży. Według badanych także widzowie potrzebują ich rady, rekomendacji oraz informacji (tym bardziej w nowej dla publiczności sytuacji przejścia teatru do Internetu), stąd w wywiadach pojawiły się wyrazy troski o czytelników, np. pomysły wprowadzenia przystępniejszych form krytyki. Według badanych również artyści potrzebują krytyków, aby przybliżyć widzom nowe formy sztuki, pomagać w asymilacji nowych prądów. W tym kontekście słychać było także głosy na temat potrzeby konsolidacji świata teatralnego – krytyków, twórców i widzów oraz na temat potrzeby przeformułowania zadań krytyki – z funkcji głównie oceniającej na funkcję „mediacyjną” (między teatrem a widzami) i towarzyszącą artystom w ich poszukiwaniach i rozwoju.

## **7 WIELE STEREOTYPÓW, MNIEJ WIEDZY**

Zauważono brak wiedzy o możliwościach stypendialnych dla krytyków i innych formach wsparcia (rezultat głównie braku oficjalnego źródła informacji na ten temat). Ponadto zwrócono uwagę na:

- brak danych socjologicznych na temat krytyków (np. kwestia płci) – potrzeba kolejnych badań;
- brak szerokiej wymiany wiedzy o stawkach za teksty, możliwościach negocjacji stawek z redakcjami;
- brak platformy do wymiany informacji i opinii o spektaklach online (repertuar online).

Jak napisano powyżej, badani nie potrafili powiedzieć, czy zawód krytyka jest sfeminizowany, czy zmaskulinizowany. Może to wynikać z braku wiedzy na ten temat, ale może to być też związane z kwestią nierówności płci, skoro kobiety, mimo ich sporej liczby w zawodzie, nie są tak widoczne w mediach i nie otrzymują tak wielu prestiżowych propozycji współpracy (np. udział w jury), jak mężczyźni. Bez tego typu wiedzy trudno jednak racjonalnie promować efektywne rozwiązania dla krytyki teatralnej. Stąd rekomendacja dalszych badań.

Badania ujawniły kilka funkcjonujących w środowisku stereotypów, z których wynikają różnego rodzaju problemowe sytuacje dotyczące krytyków. Są to kwestie dotyczące teatru i krytyki online, krytyków freelancerów i związku krytyki ze światem medialnym. Część badanych stwierdziła, że teatr w Internecie jest tylko symulacją teatru. Twierdzili tak zazwyczaj doświadczeni krytycy, dla których często krytyka jest podstawową działalnością zawodową. Ich ugruntowana pozycja spowodowała, że mogli sobie pozwolić na mniejszą intensywność pracy w czasie pandemii. Tymczasem część krytyków, o niestabilizowanej sytuacji bytowej, chcąc nie chcąc, zmuszona była do pracy online. Kierowanie się stereotypami dotyczącymi teatru online spowodowałoby utratę źródła przychodów.

Według niektórych badanych krytyka online jest gorszej jakości. Podobne uprzedzenia dotyczą blogerów, którzy często nie mają kierunkowego, teatrologicznego wykształcenia. Być może to właśnie ten stereotyp powoduje, że krytycy niezależni i słabo zsieciovani, bez zaplecza w postaci odpowiedniego wykształcenia, rzadziej są jurorami w konkursach, rzadziej publikują w znanych czasopismach.

Jeszcze jeden stereotyp dotyczy tego, że krytycy powinni być w większym stopniu związani ze światem artystycznym niż z dziennikarskim i medialnym. Powoduje to, że krytyków-dziennikarzy postrzega się jako „gorszych jakościowo”, piszących „taśmowo”, bez głębszej refleksji, z drugiej strony umniejsza się potencjał Internetu jako medium – a to z kolei może być poważną barierą w takich sytuacjach jak pandemia, gdy życie społeczne siłą rzeczy przenosi się do sieci.

## **8 NASILENIE NEGATYWNYCH ZJAWISK**

W czasie pandemii pogłębiły się patologie, które występowały wcześniej, ale nie zawsze zwracano na nie uwagę. Dotyczy to przede wszystkim marginalizowania krytyków i niewielkiej troski o nich. Podczas gdy w mediach toczyły się dyskusje na temat trudnej sytuacji teatrów, ale także artystów i widzów, o krytyczkach i krytykach milczano. Warto podkreślić, że choć często to one/oni pisali teksty na ten temat, nie podejmowali jednak tematu własnej grupy.

Wielokrotnie w raporcie podkreślano różnice między osobami zatrudnionymi na stałe w redakcjach albo w organizacjach innego typu a freelancerami. Problem ten trzeba uznać za kluczowy, a sytuację osób wykonujących wolny zawód za bardzo trudną. Ich losem przejęły się jednostki empatyczne („empatyczni dyrektorzy, dyrektorki z wyobraźnią”, inni krytycy, zwłaszcza ci, którzy byli kiedyś freelancerami). Normą jednak pozostały takie zachowania, jak przesyłanie umów po dostarczeniu dzieła i opieszałość w wypłacaniu honorariów. Tylko nieliczne osoby negocjują warunki współpracy, doprowadzając do ustalenia na wstępie wysokości honorarium i terminu jego wypłaty. Jeszcze mniej osób zaś idzie o krok dalej i proponuje swoje stawki.

Mimo że krytyczki i krytycy nie spotykali się w analizowanym okresie (nie odbywały się na żywo premiery i festiwale), pozostawali pod presją związaną z oceną ich pracy zarówno przez inne osoby piszące o teatrze, jaki i twórców oraz organizatorów. Warto więc podkreślić raz jeszcze, że Internet jako przestrzeń tworzenia i omawiania sztuki ma charakter niezwykle złożony. Demokryzacja dostępu idzie w parze z dystansem, który zachęca do komentowania, w tym krytykowania i formułowania ocen negatywnych. Żadna z badanych osób nie wspominała o zjawisku hejtu, ale wiele z nich miało świadomość, że ich opinie mogą spotkać się z nieprzychylnymi reakcjami.

# PODSUMOWANIE

Badania miały na celu znalezienie odpowiedzi na sformułowane na wstępie pytanie badawcze: **Jaki wpływ na sytuację krytyki teatralnej ma pandemia i jakie można zaobserwować wśród krytyczek i krytyków strategie dostosowawcze do nowych warunków wypowiedzania się o teatrze?** Poszerzając analizę o elementy netnoetnograficzne na etapie obserwacji Internetu, dodano pytanie pomocnicze: **W jaki sposób w środowisku internetowym funkcjonuje krytyka teatralna?** Poniżej sformułowano odpowiedzi.

## **STRATEGIE NA CZAS PANDEMII I W REAKCJI NA PRZENIESIENIE DZIAŁALNOŚCI TEATRÓW DO INTERNETU**

Krytycy i krytyczki wskazywali, stosowali lub próbowali stosować kilka strategii wynikających ze specyfiki ich indywidualnej sytuacji. Część strategii występowała pojedynczo, część w połączeniu z innymi. Każdą z nich opiszemy pokrótce.

– **Poleganie na sobie i szukanie wsparcia u bliskich (rodziny i przyjaciół).** Sytuacja krytyczek i krytyków uzależniona jest tego, jakie podejmą decyzje. Fakt ten trudno jednak uznać za dowód pozycji sprawczej. Osamotnienie krytyczek i krytyków, ich przekonanie, że uruchamiane na czas pandemii programy pomocy ich nie dotyczą, pokazują, że droga do samoorganizacji jest kręta i długa. Rozmówcy podkreślali, że kryzys krytyki teatralnej jest poważny i nie dotyczy jedynie większej lub mniejszej liczby zamówień, lecz kwestii strukturalnych. Zauważono więc samoorganizację w wymiarze jednostkowym i poleganie na osobach z grona prywatnego, niekiedy prywatno-zawodowego, bo krytyczki i krytycy często się przyjaźnią. Solidarność i samoorganizacja mająca na celu polepszenia losu całej grupy raczej nie występowała.

– **Ucieczka z sieci i entuzjazm w sieci.** Pandemia i związana z nią praca online spowodowały, że krytycy przyjmowali różne postawy, ale generalnie można je podzielić na dwie odrębne grupy: defensywną (realizującą strategię „ucieczki z sieci”) i ofensywną (wdrażającą strategię „entuzjazmu”). Obie grupy odmiennie oceniały pandemiczno-cyfrową rzeczywistość: dla jednej była ona negatywnie postrzeganą barierą, dla drugiej szansą, którą można, a nawet należy wykorzystać,

bo w zasadzie nie ma innego wyjścia. Każde z obu podejść miało inne podłoże. Strategia ucieczki z sieci była powodowana zarówno obiektywnymi czynnikami, jak i subiektywnym przeświadczeniem. Obiektywne kwestie wiązały się z deklarowanym w wywiadach zmęczeniem, rozdrażnieniem, apatią, a nawet stanami lękowymi wywoływanymi stresem pandemicznym, trudną sytuacją rodzinną oraz zbyt intensywnym korzystaniem z nowych technologii. Subiektywne przyczyny wiązały się z utartym stanowiskiem i uprzedzeniami zarówno w stosunku do teatru online, jak i jakościowo gorszego publikowania w Internecie. Tego typu przeświadczenia częściej pojawiały się wśród bardziej doświadczonych krytyków. Strategia entuzjazmu, polegająca na wykorzystaniu sytuacji pandemicznej w działalności krytyczek i krytyków, miała natomiast inne uzasadnienie. Motywacją takiego działania były korzyści, na przykład możliwość obejrzenia spektaklu z teatru w odległym mieście bez wydawania pieniędzy na podróż.

– **Przeświadczenie o misyjności krytyki.** Wielu rozmówców podkreślało szczególną rolę, jaką mają do odegrania krytycy w okresie pandemii. Zgodnie z wypowiedziami części badanych misyjność krytyki miałyby polegać na wyjściu z roli komentatora-recenzenta i przyjęciu postawy partnera-integratora. Rysują się tutaj trzy odrębne strategie misyjności: 1) zbliżenia się do publiczności teatralnej, czyli znalezienia formy przekazu zrozumiałej dla dzisiejszych odbiorców oraz wykorzystania narzędzi internetowych, 2) budowania partnerskich relacji z ludźmi teatru, czyli znajdowania wspólnych rozwiązań radzenia sobie w trudnej sytuacji, 3) integracji publiczności i teatru, polegającej na utrzymywaniu więzi między nimi w okresie pandemii i zachęcaniu publiczności do powrotu do teatru po jej zakończeniu. Istotne było także znalezienie takiego języka opisu teatru w Internecie, by widzowie nie czuli się osamotnieni.

– **Adaptacja, koncentracja na zadaniu, przeczekanie.** Znamienny jest fakt, że krytyczki i krytycy odnaleźli się w nowej sytuacji. Podczas pierwszego lockdownu śledzili zjawisko teatru internetowego, szybko też kształtując swoje zdanie na jego temat i z uwagą analizowali różne poczynania teatrów i festiwali w tym nowym otoczeniu. W naturalny sposób dostosowywano ponadto tematy, poszerzano pola refleksji o omówienia publikacji, konteksty, wywiady, sylwetki twórców. Mimo niechęci, poczucia niepewności i znużenia oglądaniem



spektakli w sieci w większości zaakceptowana została przejściowa hybrydowość świata teatru. Na poszczególnych etapach pandemii prowadzona była działalność krytyczna sprzężona z aktualną sytuacją. Tylko nieliczni respondenci zawiesili na czas epidemii swoją działalność krytyczną, większość udzielała się mniej lub bardziej aktywnie. Strategia ta została zidentyfikowana nie tylko w wywiadach, ale również dzięki obserwacji Internetu.

Z drugiej strony, koncentracja na bieżących zleceniach i podejmowanie nowych wyzwań wiązały się także ze strategią niewybiegania w odleglejszą przyszłość i przeczekania, aż rzeczywistość wróci do normy. Przy czym warto zaznaczyć, że znacznie więcej młodszych krytyków (poniżej 40. roku życia) przyjmowało postawy proaktywne i szukało nowych możliwości publikacji i innych form współpracy.

**– Zainteresowanie tym, by właśnie teraz myśleć o zmianach systemowych.** Zauważalna jest tendencja poszerzania pola krytyki teatralnej – przestaje ona być wyłącznie opisem lub recenzją spektaklu teatralnego. Krytycy piszą coraz częściej nie tylko o efekcie pracy artystycznej, ale o jej instytucjonalnych, prawnych i etycznych aspektach. Nagłaśniają trudności dotyczące twórców i instytucje teatralne. Analizując wywiady odnosiło się wrażenie, że rzadko dbają o siebie. Mimo to pandemia COVID-19 stała się dla krytyków i krytyczek pretekstem do przyjrzenia się własnym problemom. Badani (zarówno pracujący na etacie, jak i freelancerzy oraz blogerzy) podkreślali, że kryzys krytyki teatralnej jest poważny i nie dotyczy jedynie większej lub mniejszej liczby zamówień, lecz kwestii systemowych. Warto odnotować, że nie wszyscy mieli poczucie, że mają wpływ na własną sytuację. Część krytyków podjęła jednak trud nagłośnienia problemów krytyki teatralnej, choć były to próby odosobnione i bez większego rezonansu. Z badań wynika, że samoorganizacja środowiska teatralnego jest trudna do wprowadzenia w życie.

# REKOMENDACJE

Zastrzeżenie: poniższe rekomendacje opracowane zostały tylko na podstawie rozmów z krytykami i krytyczkami, obserwacji Internetu oraz ankiet. Należałoby je w przyszłości uzupełnić rozmowami z szefami redakcji pism teatralnych czy szerzej kulturalnych, publikujących teksty o teatrze oraz z ich odbiorcami. Rekomendacje mogą być istotne na dwóch poziomach: instytucji mających wpływ na życie teatralne oraz osób identyfikujących się z działalnością krytyczną, które również mogą coś zmienić.

Bazując na przeprowadzonych badaniach można jednoznacznie stwierdzić, że konieczne jest pogłębienie dyskusji o współczesnej krytyce teatralnej. Wynika to z licznych i istotnych zmian, które zaczęły się dokonywać jeszcze przed pandemią. Trudno jest dzisiaj mówić o zawodzie „krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego”. Zasadne byłoby ustalenie zakresu tej działalności i przede wszystkim wypracowanie narzędzi ochrony prawnej gwarantującej wsparcie w czasie kryzysu poprzez odpowiednie ustawodawstwo. Równocześnie trzeba podkreślić, że przydatna byłaby regularna dyskusja na temat krytyki, która jest niebagatelnym elementem kulturalnego i dziennikarskiego ekosystemu, integrującego twórców, rzemieślników, producentów, organizatorów, wydawców i odbiorców.

Mamy świadomość, że grono osób związanych z krytyką teatralną jest niewielkie, co warunkuje skalę problemu. Mimo to sugerujemy przeanalizowanie możliwości skorzystania z wymienionych poniżej mechanizmów albo zainspirowanie się funkcjonującymi w innych obszarach modelami:

– zaangażowanie krytyków w ruch na rzecz UBIE: Unconditional Basic Income Europe <https://www.ubie.org> (z badań wynika, że część krytyków znalazła się w czasie pandemii w trudnej sytuacji finansowej, ale także że krytykom płaci się niewiele za teksty oraz że brakuje ogólnych zasad dotyczących stawek, które stosowałyby redakcje bądź instytucje zamawiające teksty. UBIE jest propozycją szeroko omawianą w Europie, także w Polsce, i dotyczy rozwiązania systemowego, wykraczającego poza interesy poszczególnych grup, warto podkreślić, że to głównie nieuregulowane kwestie finansowe przyczyniają się do zaniku krytyki teatralnej jako zawodu, a coraz więcej osób zajmuje się krytyką dodatkowo albo w ramach hobby);

- jak inspiruje Timothy Garton Ash w *Wolnym słowie*<sup>25</sup>: być może dobrym pomysłem byłoby utworzenie agencji krytyków z całej Polski finansowanej przez wiele podmiotów (taki mechanizm może pomóc przekroczyć bariery geograficzne – Warszawa/Kraków kontra reszta, wzmocnić lokalnych krytyków);
- platforma wymiany wiedzy o teatrze online (aktualny repertuar, żeby niczego nie przeoczyć, szkolenia, np. jak opisywać teatr online, czat dla użytkowników, indeks spektakli archiwalnych, wspólne pozyskiwanie praw od teatrów na cele popularyzatorskie, obecnie nagrania są rozproszone i udostępnianie na krótki czas, co badani uznali za niekorzystne);
- zbieranie i regularne publikowanie informacji o stypendiach i konkursach grantowych dla krytyków w kraju i za granicą w jednym ustalonym miejscu;
- regularne spotkania przedstawicieli redakcji kulturalnych i teatralnych (dużych, małych, lewicowych, prawicowych, centrowych) na wzór SPIĘCIA (<https://magazynkontakt.pl/spiecie/>) w celu dyskusji konkretnych problemów krytyki. Ważne: kluczowa powinna być różnorodność w doborze przedstawicieli (nie tylko redaktorzy naczelni);
- dalsze badania mające na celu zrozumienie motywacji krytyków w kontekście wykonywania zajęć nieopłacalnych finansowo, ważnym elementem może być poruszenie wprost kwestii prekariatu. Istotnym tematem dla pogłębionych badań jest kwestia płci, geografii krytyki teatralnej, nieformalnych oraz instytucjonalnych relacji tworzonych przez krytyków i krytyczki.

---

<sup>25</sup> Timothy Garton Ash, *Wolne słowo. Dziesięć zasad dla podzielonego świata*, Znak, Kraków 2018.

# ZAŁĄCZNIKI

# KWESTIONARIUSZ ANKIETY

Szanowni Państwo, dziękujemy, że wyrazili Państwo chęć udziału w badaniu dotyczącym krytyki teatralnej w Polsce. Badanie to ma dwa cele. Po pierwsze chcemy przyrzeć się zjawisku krytyki teatralnej w sposób kompleksowy, podejmując próbę zdefiniowania jej granic oraz znaczenia w ekosystemie teatralnym, w którym występują nie tylko teatry jako instytucje, artyści i widzowie, ale również pośrednicy coraz częściej sięgający do nowych form komunikowania i wywodzący się z różnych kontekstów profesjonalnych. Po drugie ważny jest czas, w którym zadajemy pytanie o krytykę. Trwająca pandemia powoduje liczne zmiany w sposobach tworzenia i odbierania teatru. Przy tej okazji chcemy poznać, jaka jest sytuacja osób „towarzyszących teatrowi” – piszących, dyskutujących i w inny sposób pytających o jego aktualny stan i ścieżki możliwego rozwoju. Wypełnienie ankiety jest dobrowolne i w pełni anonimowe. Kolejnym etapem badania będą wywiady jakościowe. Jeśli wyrażą Państwo zgodę na udział w rozmowie, uprzejmie prosimy o podanie na końcu swojego adresu mailowego. Opracowany w efekcie projektu badawczego raport oparty będzie na zasadzie anonimowości, nie zostaną podane nazwiska uczestniczek i uczestników badań. Odpowiedzenie na poniższe pytania zajmie Państwu około 20 minut. Prosimy o wypełnienie ankiety do 4.11.2020. Serdecznie zapraszamy do wypełnienia ankiety.

Małgorzata Ćwikła, Marcin Laberschek, Waldemar Rapior, Zofia Smolarska

**CZĘŚĆ 1:**  
**CZYM ZAJMUJĄ SIĘ KRYTYCZKI TEATRALNE I KRYTYCY TEATRALNI?**

1. Jakie działania obejmuje Pani/Pana aktywność jako krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego?

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

	pisanie recenzji
	pisanie esejów i dłuższych tekstów krytycznych
	przeprowadzanie wywiadów (prasowych, telewizyjnych, radiowych)
	prowadzenie rozmów i spotkań
	prowadzenie wideobloga
	przygotowywanie podcastów
	opracowywanie programów i zapowiedzi spektakli
	kuratorowanie festiwalii
	jurorowanie w konkursach
	prowadzenie warsztatów z zakresu krytyki teatralnej
	inne (jakie?): .....

2. Jaki procent Pani/Pana dochodów stanowią wynagrodzenia za pracę krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego? (prosimy wpisać tylko wartość liczbową)

.....

**CZĘŚĆ 2:**  
**SYTUACJA ZAWODOWA KRYTYCZEK I KRYTYKÓW TEATRALNYCH**  
**W CZASIE PANDEMII COVID-19**

3. Ile otrzymał Pan/otrzymała Pani zleceń miesięcznie na prace dotyczące teatru?

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

przed pandemią:	
w czasie zamrożenia gospodarki i wdrażania nowych rozwiązań dla instytucji kultury przyjmujących widzów (okres marzec-sierpień):	
aktualnie (od nowego sezonu teatralnego):	
nie działałam w oparciu o zlecenia	

4. Czego dotyczyły zlecenia w czasie pandemii?

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

spektakli online
spektakli archiwalnych udostępnionych w czasie pandemii
wywiadów przeprowadzanych online
innych kwestii (jakich?):
.....

5. W ilu spektaklach brał/a Pan/Pani udział średnio miesięcznie?

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

przed pandemią	
od marca do sierpnia 2020	
od nowego sezonu teatralnego	



6. Ile spektakli online obejrzała Pani/obejrzał Pan w czasie pandemii?

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

polskich:

| zagranicznych:

7. Co było dla Pani/Pana najtrudniejsze w czasie pandemii w związku z wykonywaniem roli krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego?

.....

8. Czy Pani/Pana sytuacja finansowa w trakcie pandemii:

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

	znacznie się pogorszyła
	pogorszyła się nieznacznie
	pozostała bez zmian
	polepszyła się
	znacząco się polepszyła

9. Czy stawki za zamawiane przez redakcje teksty zmieniły się w czasie pandemii?

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

Nie

Tak

Nie wiem

10. Czy korzystał(a) Pan/Pani w czasie pandemii z którychś z następujących form pomocy finansowej?

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

zapomoga
programy wsparcia MKiDN
inne formy wsparcia w ramach tarczy antykryzysowej
pożyczka
stypendium
wsparcie bliskich
innych (jakich?): .....

11. Czy sytuacja rodzinna/prywatna/bytowa w czasie pandemii wpłynęła na Pani/Pana pracę jako krytyczki teatralnej/krytyka teatralnego (np. z powodu trudności w organizacji pracy z domu)?

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

Tak

Nie

### **CZĘŚĆ 3: CO DALEJ Z KRYTYKĄ TEATRALNĄ?**

12. W jaki sposób w czasie pandemii zmieniła się Pani/Pana praca jako krytyczki/krytyka w zakresie:

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

podejmowanych tematów:
form i gatunków:
wykorzystywanych mediów/platform publikacji:

13. Czy sytuacja pandemiczna skłoniła Panią/Pana do podjęcia nauki nowych dla siebie umiejętności niezwiązanych z krytyką teatralną?

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

Tak (jakich?)

Nie

.....

14. Czy w okresie pandemii podjęła Pani/podjął Pan jakąś nową współpracę z podmiotem instytucjonalnym/niefORMALNYM/inną osobą jako krytyczka teatralna/krytyk teatralny? Jeśli tak, proszę napisać, z jakim rodzajem podmiotu (np. z redakcją, teatrem prywatnym, NGO, artystami, blogerami itp.).

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

Tak

Nie

15. Czy w sytuacji pandemii oraz docelowo po pandemii nadal chce Pani/Pan zajmować się krytyką teatralną?

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

	tak (dlaczego?):
	nie (dlaczego?):
	jeszcze nie wiem (od czego to zależy?):

16. Czy Pani/Pana zdaniem pandemia COVID-19 spowoduje trwałe zmiany w funkcjonowaniu życia teatralnego?

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

Tak (dlaczego?)

Nie (dlaczego?)

## METRYCZKA

17. Rok urodzenia:

18. Płeć

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

Kobieta

Mężczyzna

Inna

19. Forma zatrudnienia jako krytyczka teatralna/krytyk teatralny

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

umowa o pracę w redakcji
umowa o pracę z innym podmiotem
umowa o dzieło
umowa zlecenie
samozatrudnienie
brak umowy

20. Rodzaj medium, w którym publikuje Pani/Pan swoje teksty o teatrze:

*Zaznacz kilka odpowiedzi.*

drukowane pismo branżowe
drukowana gazeta/pismo wydanie ogólnopolskie
drukowana gazeta/pismo wydanie lokalne
internetowe pismo branżowe
internetowa gazeta/pismo/portal wydanie ogólnopolskie
internetowa gazeta/pismo/portal wydanie lokalne
radio ogólnopolskie
radio lokalne
blog prywatny
podcast
inne (jakie?): .....

21. Miejsce zamieszkania:

*Zaznacz tylko jedną odpowiedź.*

	wieś
	miasto do 20 tys. mieszkańców
	miasto od 20 tys. do 100 tys. mieszkańców
	miasto od 100 tys. do 500 tys. mieszkańców
	miasto powyżej 500 tys. mieszkańców

22. Jaki jest Pana/Pani (główny) wykonywany zawód?

.....

23. Czy wyraża Pani/Pan zgodę na udział w drugiej części badania (wywiady)?  
Jeśli tak, prosimy o zostawienie adresu mailowego.

.....

# SCENARIUSZ WYWIADU\*

Dzień dobry, nazywam się [imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad].  
Dziękuję, że zgodził(a) się Pan/Pani na udział w drugim etapie badania dotyczącego sytuacji krytyki teatralnej czasie pandemii, realizowanego przez Instytut Teatralny. W czasie rozmów indywidualnych chcemy pogłębić wątki, które udało nam się zidentyfikować w czasie analizy ankiet. Wywiad potrwa 45-50 minut. Zostanie on nagrany, następnie transkrybowany i poddany przez zespół badawczy interpretacji. W raporcie wyniki zostaną przedstawione w pełni anonimowo. Czy wyraża Pan/Pani zgodę na rozpoczęcie nagrywania?

	Pytania wywiadu	Dopowiedzenia	Problemy badawcze
Oa	Czy może Pani/ Pan powiedzieć kilka słów o sobie oraz jaki rodzaj krytyki teatralnej Pani/Pan uprawia?	Uwaga: pytanie startowe nie do kodowania.	
Ob	Dlaczego zgodziła się Pani/Pan na wzięcie udziału w drugim etapie badań dot. krytyki teatralnej?	Uwaga: pytanie dot. próby badawczej, nie rozwijamy.	Jakie są motywacje osób do pozostawienia kontaktu (mail, nr tel.) oraz pogłębienia swoich odpowiedzi zawartych w ankiecie?

\* Scenariusz wywiadu powstał na podstawie ankiety przeprowadzonej w I etapie; dyskusji zespołu badawczego na temat krytyki teatralnej i jej problemów w trakcie pandemii; rozmów z Instytutem Teatralnym o zawodzie krytyka/krytyczki. Inspiracją, a także zachętą do szukania perspektyw porównawczych był scenariusz wywiadu zrealizowanego wcześniej badania "W poszukiwaniu strategii. Działania instytucji teatralnych w czasie pandemii", autorstwa profesora Marka Krajewskiego i doktora Macieja Frąckowiaka.

	Pytania wywiadu	Dopowiedzenia	Problemy badawcze
1	Czy mogłaby Pani/Pan opisać swoją sytuację w czasie pandemii? Jakie działania związane z krytyką teatralną – rozumianą szeroko – podjęła Pani/podjął Pan w czasie pandemii?	(i) W jaki sposób zmieniła się Pani/Pana praca ze względu na pandemię? (ii) Czy jest ona według Pani/Pana porównywalna z sytuacją innych krytyków/krytyczek, których Pani/Pan zna? (iii) Na czym te ewentualne różnice polegają i skąd wynikają? (iv) Czy Pani/Pana sytuacja jest w jakiś różni się od sytuacji Pani/Pana znajomych bądź współpracowników zajmujących się krytyką teatralną?	Jakie są podstawowe problemy krytyczek/krytyków teatralnych w czasie pandemii? Jak wyglądała praca krytyczek/krytyków w czasie pandemii?
2	Do kogo skierowane są Pani/Pana działania podczas pandemii?	(i) Czy myślała Pani/Pan o swych odbiorcach w czasie pandemii? (ii) Czy wśród czytelników/odbiorców Pani/Pana krytyki pojawiły się jakieś nowe kategorie osób? (iii) Czy jakieś kategorie nie mogą korzystać z Pani/Pana krytyki, a jeżeli tak, to dlaczego?	Kto jest odbiorcą krytyki teatralnej w czasie pandemii?
3	Jak Pani/Pan ocenia zwiększenie aktywności online teatru i krytyki teatralnej?	(i) Czy Pani/Pan podjęła jakieś dodatkowe, w stosunku do tych sprzed pandemii, działania online? (ii) Z naszej ankiety wynika, że w czasie pandemii teatr online (ogólnie funkcjonowanie w Internecie) stało się normą – czy zgadza się Pani/Pan z tym stwierdzeniem?	Jak krytycy teatralni oceniają krytykę teatralną funkcjonującą w oparciu o sieć internetową?
4	Jak oceniłaby Pani/ocenił Pan sytuację krytyki teatralnej na tle innych dziedzin i ludzi teatru (reżyserów, aktorów, edukacji teatralnej etc.)?	(i) Jak jest Pani/Pana zdaniem miejsce krytyki teatralnej na tle innych dziedzin teatru w czasie pandemii? (ii) Czy sytuacja, w jakiej znalazła się krytyka teatralna, jest w jakiś sposób wyjątkowa, jeżeli ją porównamy z innymi dziedzinami/ludźmi teatru? (iii) Na czym polega unikatowość sytuacji krytyki teatralnej w czasie pandemii?	Jakie jest miejsce krytyki teatralnej na tle innych dziedzin teatru w czasie pandemii?

	Pytania wywiadu	Dopowiedzenia	Problemy badawcze
5	Czy zauważyła Pani/zauważył Pan, że sytuacja krytyczek i krytyków jest bardzo różna, a pandemia pogłębiła nierówności między nimi?	(i) Czy zauważyła Pani/Pan jakieś nowe podziały wśród krytyków teatralnych, które ujawniła pandemia? (ii) Czy ktoś w świecie teatru (nie tylko krytyki) coś zyskał na sytuacji pandemicznej? (iii) Kto najbardziej ucierpiał w sytuacji pandemicznej? (iv) Czy uważa Pani/Pan, że krytycy teatralni trzymają się razem (wspierają się), czy raczej rywalizują ze sobą o ograniczone środki?	Jakie są główne czynniki różnicujące sytuację krytyczek i krytyków w czasie pandemii?
6	Czy Pani/Pan czuje, że ma wpływ na sytuację krytyki teatralnej w czasie pandemii?	(i) Od kogo zależy to, jaka będzie sytuacja krytyki teatralnej? (ii) Z naszej ankiety wynika, że aspekt finansowy bardzo wpływa na sytuację krytyki teatralnej („dla większości osób – 62,5% – które wypełniły ankietę, sytuacja pandemii oznaczała pogorszenie sytuacji finansowej”; sporo osób zwróciło uwagę, że „dostępnych będzie mniej środków dla teatrów i dla prasy” w przyszłości). Czy czuje Pani/Pan, że może coś zrobić, aby dostępnych było więcej środków finansowych dla krytyki teatralnej? (iii) Czy współdziała Pani/Pan z kimś (osobą, grupą, instytucją), aby nagłaśniać sytuację krytyki teatralnej w czasie pandemii?	Czy krytyczki/krytycy mają poczucie sprawczości bądź wpływu na sytuację pandemiczną?



	Pytania wywiadu	Dopowiedzenia	Problemy badawcze
7	Na kogo może Pani/Pan liczyć w czasie pandemii?	(i) Na kogo (czyje wsparcie) mogła Pani/mógł Pan liczyć w czasie pandemii? (ii) Czy wspomagała Pani/Pan inne osoby w czasie pandemii (kogo, jak, czy ze świata teatru)? (iii) Jak Pani/Pan ocenia działania instytucji związanych z teatrem i krytyką teatralną w czasie pandemii – czy zna Pani/Pan działania wspierające krytyków? (iv) Z naszej ankiety wynika, że spora część osób mogła liczyć na wsparcie bliskich – czy uważa Pani/Pan, że instytucje (miejskie, samorządowe, państwowe) przeoczyły krytyków teatralnych?	Kto wspiera krytykę teatralną w czasie pandemii?
8	Co czeka Panią/Pana w przyszłości? Proszę spróbować określić: co się zmieni, co będzie po starym? <b>(Uwaga:</b> pytamy o doświadczenia i sytuację pojedynczej osoby, a nie krytyki w ogóle)	(i) Czy może Pani/Pan określić, jak będzie funkcjonować jako krytyczka/krytyk teatralny w przyszłym roku kalendarzowym (sezonie)? (ii) Od czego/kogo będzie to zależało? (iii) Z czym wiąże Pani/Pan nadzieje? (iv) Co według Pani/Pana będzie największym zagrożeniem dla Pani/Pana jako krytyczki/krytyka teatralnego?	Jaki jest horyzont czasowy działań/strategii podjętych ze względu na pandemię przez krytyczki i krytyków teatralnej?
9	Co czeka krytykę teatralną w przyszłości? <b>(Uwaga:</b> tu pytamy o przyszłość krytyki teatralnej ogólnie)	(i) Jak pandemia wpłynęła na krytykę teatralną? (ii) Jakie są (będą) konsekwencje związane z pandemią dla przyszłości krytyki teatralnej? (iii) Czy krytyka teatralna będzie jeszcze istnieć za kilka lat? (iv) Jakie nowe zjawiska się pojawiają w obrębie krytyki teatralnej?	Jaka jest przyszłość krytyki teatralnej w świecie post-pandemicznym?

	Pytania wywiadu	Dopowiedzenia	Problemy badawcze
10	Kim będzie krytyk teatralny w świecie post-pandemicznym?	(i) Z naszej ankiety wynika, że krytyczki i krytycy wierzą w krytykę teatralną. Czy Pani/Pan nadal chce być krytyczką/krytykiem teatralnym? (ii) Co szczególnie Pani/Pan lubi w pracy krytyka teatralnego? (iii) Czego Pani/Pan nie lubi w pracy krytyka teatralnego? (iv) Czy pandemia spowoduje, że będziemy musieli na nowo zdefiniować rolę krytyki teatralnej? (v) Jaka jest Pani/Pana definicja krytyki teatralnej?	Kim jest (będzie) krytyk teatralny w czasie post-pandemicznym? Definicja krytyki teatralnej.
	Bardzo dziękuję za rozmowę. Czy chciał(a)by Pani/Pan coś jeszcze dodać?		



ISBN 978-83-66124-55-4



9 788366 124554