

Michał Biedziuk
Uniwersytet Gdański

Granice familiaryzacji.

Upowszechnianie muzyki w Warmińsko-Mazurskiej Filharmonii im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie za zarządu Piotra Sułkowskiego

Wprowadzenie. Scylla niedostatku, Charybda pauperyzacji

Od czasu przystąpienia Polski do Unii Europejskiej krajowe instytucje kultury przeżyły istny *boom* inwestycyjny. Dzięki unijnym funduszom wyremontowano lub wybudowano nowe muzea, galerie, teatry i filharmonie. Światowe uznanie zyskał m.in. gmach Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu czy sala koncertowa NOSPR w Katowicach. Również olsztyńscy filharmonicy po ponad półwiecznej tułaczce doczekali się w końcu swojej stałej siedziby. Wydawać by się mogło, że polepszenie warunków bytowych wyzwoli Warmińsko-Mazurską Filharmonię (WMF) od ograniczeń, które zawsze były hamulcem jej artystycznego rozwoju. Analiza repertuaru WMF w ostatniej dekadzie skłania jednak do wniosku, iż instytucja ta co prawda umknęła Scylli niedostatku, lecz wpadła w paszczę Charybdy pauperyzacji artystycznej. W programie WMF jest coraz więcej widowisk i muzyki popularnej, a coraz mniej muzyki symfonicznej we właściwym sensie. Taką politykę repertuarową firmował Piotr Sułkowski, który objął dyrekcję WMF w 2011 r. Owo „firmowanie” ma uzasadnienie teoretyczne oraz dosłowne, gdyż Piotr Sułkowski zarządza WMF jako jednoosobowy przedsiębiorca, co ma swoje konsekwencje prawne, finansowe, ale przede wszystkim artystyczne.

Pomiędzy familiaryzacją a upowszechnianiem

Wypowiedzi Piotra Sułkowskiego są nieliczne i dość ogólnikowe, lecz pozwalają na skonfrontowanie ich z zasadniczym celem działalności WMF. Cel ten został jasno

określony w statucie tej instytucji, gdzie możemy przeczytać, że jednym z głównych zadań filharmonii jest „kształtowanie potrzeb i aspiracji muzycznych społeczeństwa”¹.

W jednej z pierwszych wypowiedzi w 2011 r. Piotr Sułkowski zdaje się stać w kontrze do tego zapisu stwierdzając, że będzie „realizować programy, projekty, które mogłyby szeroko otworzyć drzwi przed każdym nowym słuchaczem”².

Być może powyższe słowa należałoby rozumieć w szerszym kontekście innych wypowiedzi Piotra Sułkowskiego, jak np. wobec tej, w której jako nowy dyrektor stwierdza, iż słuchaczy trzeba najpierw oswoić zanim zaczną być konfrontowani z ambitniejszym repertuarem:

gdybym zaczął grać muzykę barokową w tej chwili i ściągać znakomitych [muzyków], to przyjdzie wąska grupa, która tego oczekuje, [...] więc musimy innymi metodami wprowadzić ten nurt, który za rok, dwa lata już będzie oczekiwany przez wszystkich³.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że takie podejście jest czymś słusznym i pożądanym. Wrażenie to uzasadnia *Studium przypadku Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej* (sic!), którego autorzy stwierdzają, iż nowy sposób działania [WMF] jest bardziej demokratyczny⁴. Działalność WMF pod rządami Piotra Sułkowskiego wedle autorów wspomnianego *Studium* uwzględnia spostrzeżenia socjologa sztuki Pierre’a Bourdieu, który twierdził, iż muzyka poważna wytwarza atmosferę dystansu, a przez to stanowi formę przemocy symbolicznej⁵. Aby temu zapobiec należałoby zatem sfamiliarizować sposób upowszechniania muzyki poważnej, tj. uczynić z filharmonii miejsce, w którym każdy czułby się jak *u siebie*. Apologeci Pierre’a Bourdieu nie zawracają sobie jednak głowy tym, czy taka familiarizacja jest możliwa, ani tym bardziej czy w ogóle jest potrzebna i jakie przyniesie skutki. Familiarizacja byłaby w ich ujęciu tylko szczególnym przypadkiem upowszechniania, które – z niejasnych powodów – powinno iść z duchem czasu. Jest to jednak zbyt duże uproszczenie, co staje się jasne, gdy odwołamy się do definicji obu terminów. Wedle *Słownika Języka Polskiego*: „Familiarizować się - traktować kogoś bez żadnego skrępowania, z przesadną

¹ Statut WMF § 4. Numer aktu: XXV/580/17. <https://bipfilharmonia.warmia.mazury.pl/akty/6/uchwala.html>

² Cyt za: T. Szyłłejko, *Filharmonia otwarta. Rozmowa z dyrektorem Piotrem Sułkowskim*, Piotr Reszczyński (red.), *Nowa filharmonia. Sezon 2011-2012*, Olsztyn 2011, s. 14.

³ M. Chelmiński, D. Olko, *Studium przypadku Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej*, (Olsztyn: Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych 2014), 21. Źródło: <https://bit.ly/2OEYW7V> (14 maja 2022). Kopia archive.org <https://bit.ly/3AMjPmH> [pisownia oryginalna].

⁴ Tamże, 15.

⁵ Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 73-80 oraz 596-610.

swobodą; spoufalać się, fraternizować się”⁶. Natomiast pojęcie upowszechniania wedle Dzierżymira Jankowskiego stoi w opozycji do familiaryzacji:

Pojęcie „upowszechnianie kultury” odnosi się do sfery życia kulturalnego, uczestnictwa w kulturze, aktywności kulturalnej, którym poprzez rozpowszechnianie zamierza się przypisać nowe wartości, zwiększyć ich dynamikę oraz rangę w całokształcie życia jednostek i zbiorowości społecznych⁷.

Trudno spodziewać się, że poprzez przypochlebianie preferencjom można zaszcześcić odbiorcom nowe wartości w recepcji muzyki poważnej. Familiaryzacja bowiem odpowiada temu, co Jankowski wyróżnił jako model aktywności kulturalnej skupiony na „maksymalizacji percepcji”:

Ten wzorzec, tak charakterystyczny dla kultury popularnej, w rzeczywistości powoduje pogoń za treściami rozrywkowymi i wrażeniami zmysłowymi, popiera postawy konsumpcyjne, preferuje powierzchowność, banał, anegdotę itp., przez co dehumanizuje kulturę i redukuje jej funkcje kreacyjne⁸.

Theodor W. Adorno zauważył, iż działanie według konsumpcyjnych modeli upowszechniania jest powielaniem sposobu działania „przemysłu kulturowego”⁹. O ile taka strategia na gruncie czysto biznesowym pomaga zwiększać dochody, o tyle nie implikuje sukcesu w dziedzinie kształtowania odpowiedzialnych postaw obywatelskich:

Przemysł kulturowy hamuje kształtowanie się autonomicznych, samodzielnych, świadomie oceniających i podejmujących decyzje indywidualów. Te natomiast byłyby przesłanką społeczeństwa demokratycznego, które może się utrzymać i rozwijać tylko wśród dojrzałych¹⁰.

Błędna diagnoza: partycypacja jako konsumpcjonizm

Współcześni polscy badacze próbujący ująć problem uczestnictwa w kulturze wydają się nie przejmować Adornowskimi przestrogrami. Warto tu wymienić jeden przykład, jako iż można domniemywać, że może on mieć kluczowe znaczenie dla decydentów. W ramach działalności *Biura Analiz Sejmowych* w ostatnich latach powstało studium na temat polityki kulturalnej. Możemy w nim znaleźć m. in. opracowanie Ewy Janickiej-Olejniki na temat uczestnictwa w kulturze. Autorka próbuje uzasa-

⁶ Hasło: „Familiaryzować”. Słownik Języka Polskiego, sjp.pl

⁷ Dzierżymir Jankowski, *Pedagogika kultury*, (Kraków: Impuls, 2010), 93. Rozstrz. – M. B.

⁸ Ibidem, 69. Rozstrz. – M. B.

⁹ Zob. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1994, 138-188.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, w: [tegoż], *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 17, 20.

dnie potrzebę poszerzenia kategorii badań partycypacji kulturalnej, lecz przyjęte przez nią założenia prowadzą do sprzecznych konkluzji. Główne przesłanie wydaje się pozornie przekonujące: biernemu, czyli konsumpcyjnemu modelowi partycypacji należy przeciwstawić model aktywny. Pierwszemu modelowi odpowiada „wąska” partycypacja w kulturze, która jest „biernym odbiorem lub inaczej z konsumowaniem dóbr kultury wytworzonych przez profesjonalnych artystów i instytucje upowszechniające”¹¹. Przeciwstawiona jest mu partycypacja „szeroka”, która ma stanowić „aktywny proces włączania i wyłączania się jednostek i grup, przedmiotów, idei, zachowań oraz ich konfiguracji w konkretne sytuacje (codzienne i odświętne) uregulowane kulturowo”¹².

Zapewnienia o większej inkluzywności modelu „szerokiego” nie mają pokrycia ani w rzeczywistości, ani nawet w tezach cytowanej wyżej autorki. Po pierwsze już na wstępie Ewa Janicka-Olejnik dokonuje fałszywego utożsamienia konsumpcyjności z tym, co w swoim mniemaniu pojmuje jako „bierność”. Po drugie, nie za bardzo wiadomo jaką alternatywę dla rzekomo biernego i konsumpcyjnego charakteru modelu „wąskiego” ma stanowić model „szeroki”, albowiem ostatecznie Janicka-Olejnik chwali model szeroki właśnie za to, co miało być zanegowane, czyli za umożliwienie konsumowania sztuki:

dawniejsze „świątynie sztuki”, promujące tzw. kulturę wysoką, odchodzą od starych, dobrych rozwiązań i stają się miejscami spotkań, skoncentrowanymi na „wydarzeniowości”, (...) nie kontempluje się muzyki w filharmonii, tylko „konsumuje się” ją w miejscu wypełnionym innymi formami sztuki¹³.

Powyższy przykład dowodzi, że bezkrytyczna retoryka zwiększania „partycypacji” kulturalnej okazuje się formą współzawodnictwa z przemysłem kulturowym. Analiza działalności WMF w ostatnich latach wykazała, iż tego typu wewnętrznie sprzeczna narracja nie uzasadnia ani efektów czysto ekonomicznych, ani tym bardziej nie pozwala na osiągnięcie pożądanego celu kulturalnego. Dodatkowym negatywnym aspektem tego stanu rzeczy jest także dewaluacja znaczenia orkiestry symfonicznej oraz obniżenie jej artystycznego poziomu, a w ślad za tym aspiracji repertuarowych.

Repertuar

W latach 2011-2019 muzyka symfoniczna przestała być głównym trzonem programu artystycznego WMF. Na potrzeby niniejszego opracowania przyjęto, że za koncert symfoniczny należy uznać taki, którego dowolnym punktem programu jest symfonia, uwertura operowa, suita symfoniczna, koncert instrumentalny lub dzieło

¹¹ E. Janicka-Olejnik, *Uczestnictwo Polaków w kulturze w świetle aktualnych raportów*, „Studia BAS” 2016 nr 2, s. 58.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 62.

oratoryjne. Natomiast koncert z muzyką filmową czy koncert kameralny z całą pewnością nie jest koncertem symfonicznym. Tym bardziej nie jest nim widowisko taneczne, czy koncert zewnętrzny lub audycje muzyczne dla szkół i przedszkoli. Wedle tych kryteriów w latach 2011-2017 koncerty ściśle symfoniczne stanowiły ok. 1/3 wszystkich wydarzeń w WMF, natomiast w latach 2017-2019 mniej niż 1/4.

Wykres 1. Porównanie typów koncertów przed i po przetargu z 2017 r.¹⁴

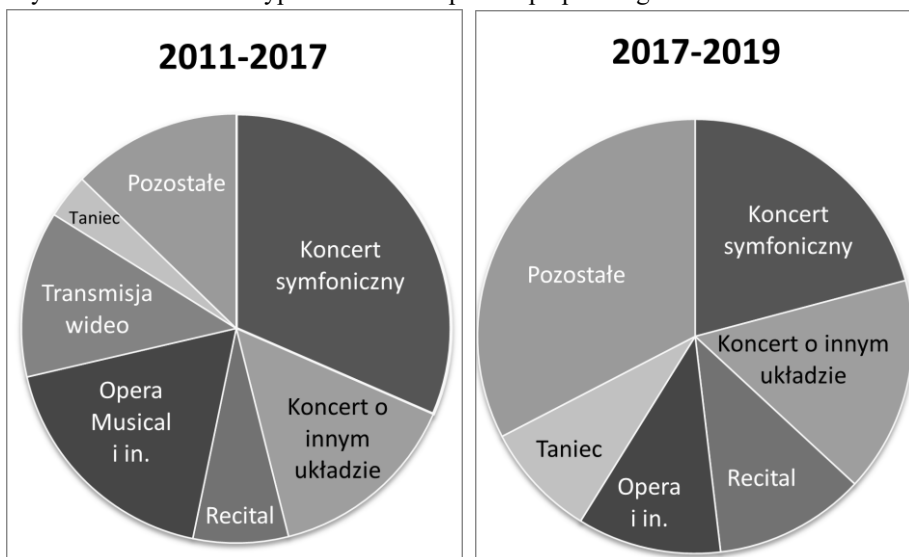


Tabela 1. Ilość i typy koncertów w latach 2011-2019¹⁵

Typ	Sezon	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019
		2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	
Koncert symfoniczny		22	23	19	22	25	30	21	18	
Konc. o in. układzie		6	10	13	14	15	7	16	14	
Recital		6	4	5	7	7	3	11	10	
Opera, musical i in.		8	18	18	13	12	12	7	13	
Transmisja wideo		6	9	10	10	11	10	0	0	
Taniec i in.		0	0	7	0	2	6	10	6	
Pozostałe		6	12	8	11	9	11	25	36	
SUMA		54	76	80	77	81	79	90	97	

¹⁴ Źródło: opracowanie własne na podstawie kwerendy programów koncertowych.

¹⁵ Źródło: j.w.

Główny zakres działalności WMF przesunął się z muzyki symfonicznej na formy często w ogóle niezwiązane symfonią. Wykonuje się także muzykę filmową, która jest promowana jako muzyka symfoniczna.

Obok muzyki filmowej najbardziej wyraźny jest kierunek operowo-musicalowy. Piotr Sułkowski w pierwszych wywiadach sam przyznawał, że budynek Filharmonii nie jest przystosowany do wystawiania oper¹⁶. Mimo to konsekwentnie realizował swoje zamierzenia, co wymagało każdorazowego przystosowywania estrady i demon-tażu – i tak już niewielkiej¹⁷ – liczby foteli na widowni.

W programach na sezon artystyczny umieszcza się występy gościnne i koncerty muzyki popularnej, które w ogóle nie są związane z celami statutowymi filharmonii. Taka praktyka zaburza obraz polityki repertuarowej, gdyż WMF występuje właściwie tylko jako podmiot wynajmujący salę koncertową, a nie organizator we właściwym sensie. Trudno też uznać za element programu repertuarowego transmisje z *Metropolitan Opera* czy widowiska taneczne, które są nie tylko wymieniane w drukowanych programach, ale także szczegółowo omawiane (zapowiadane).

Do roku 2011 standardem było wykonywanie w każdy piątek jednego koncertu ściśle symfonicznego. Oprócz tego co tydzień odbywał się repertuarowy koncert kameralny, nie wliczając audycji muzycznych dla szkół i przedszkoli. Za czasów dyrekcji Piotra Sułkowskiego koncerty ściśle symfoniczne były wykonywane co najwyżej dwa razy w miesiącu. Abstrahując od formy koncertu możliwa jest także ogólna analiza repertuaru.

Tabela 2. Najczęściej wykonywani kompozytorzy w latach 2011-2017¹⁸

Kompozytor	Częstość	Kompozytor	Częstość	Kompozytor	Częstość
Chopin	31	Wagner	11	Szymanowski	7
Czajkowski	31	Bock	10	Haendel	6
Mozart	21	Kilar	10	Haydn	6
Bach	20	Strauss (Johann - syn)	10	Mendelssohn-Bartholdy	6
Verdi	20	Vivaldi	10	Puccini	6
Beethoven	17	Menotti	9	Rossini	6
Dworzak	16	Ravel	9	Saint-Saens	6
Brahms	15	Liszt	8	Szostakowicz	6
Humperdinck	11	Rachmaninow	7	Bizet	5
Nowowiejski	11	Schubert	7	Debussy	5

¹⁶ T. Szyłłejko, „Filharmonia otwarta...”, 13.

¹⁷ W porównaniu do sali koncertowej PSM, która liczy 363 miejsca, sala koncertowa WMF liczy 365 miejsca na parterze oraz 140 miejsc na balkonie. Przy czym słuchanie koncertów na balkonie to – mimo zapewnień o znakomitej akustyce sali – wątpliwa przyjemność dla słuchacza.

¹⁸ M. Biedziuk, *Recepcja programu Warmińsko-Mazurskiej Filharmonii im. Feliksa Nowowiejskiego wśród słuchaczy Warmińsko-Mazurskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Olsztynie*, praca magisterska, (Olsztyn: UWM, 2017), 161.

Powyższe zestawienie obejmuje wszystkie rodzaje koncertów i wydarzeń. Mylące zatem może być umiejscowienie muzyki Wagnera na wysokim miejscu, gdyż opery Wagnera pojawiały się kilka razy w ramach transmisji z *Metropolitan Opera*. Tabela nie uwzględnia podziału na typ muzyki, tzn. czy chodzi o koncert symfoniczny czy kameralny. Ponadto, wysokie miejsca muzyki Humperdincka wynika z tego, iż w sezonach 2013/14 oraz 2014/15 wielokrotnie wykonywano jego musical *Jaś i Małgosia*.

W zakresie muzyki ściśle symfonicznej repertuar WMF ograniczył się do żelaznych pozycji, takich jak muzyka Beethovena, Mozarta, czy Chopina. Muzyka dawna stanowi ułamkową część programu, przy czym zwykle były to koncerty gościnne lub nie spełniające uznanych standardów wykonawstwa „historycznie poinformowanego”. Muzyki współczesnej w WMF nie wykonywano prawie wcale, albowiem nie można z nią uznawać z rzadka pojawiające się utwory Prokofiewa, Szostakowicza czy Szymanowskiego.

Warto w tym miejscu przytoczyć relacje z dwóch różnych koncertów z tym samym dziełem, tj. suitą *Planety* Gustava Holsta. Porównanie tych koncertów można uznać za symptom przemian, które zaszły w czasie dyrekcji Sułkowskiego. Pierwszy koncert odbył się dwa lata przed przyjściem Sułkowskiego, tj. 11 września 2009 r. Było to jeszcze w starej siedzibie olsztyńskich filharmoników, czyli w Sali Koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Olsztynie. Był to koncert z okazji „Międzynarodowego Roku Astronomii”. Dyrygował dyrektor artystyczny WMF Janusz Przybylski. Wydarzenie to miało uroczysty charakter, gdyż było jednocześnie inauguracją nowego sezonu artystycznego. Można domniemywać, że intencją ówczesnego dyrektora Janusza B. Lewandowskiego było pokazanie zgromadzonym na sali decydentom (m. in. Marszałkowi województwa), że orkiestra bardzo potrzebuje nowej siedziby. *Planety* bowiem są utworem rozbudowanym instrumentalnie, który wymaga zaangażowania poszerzonego składu orkiestry, a w ostatniej części także chóru. Wszyscy wykonawcy dosłownie ledwo mieścili się na estradzie, a jeszcze ciasniej zrobiło się, kiedy w ostatniej części suit Holsta do zespołu dołączył chór przygotowany przez Marcina Wawruka. Zgodnie z życzeniem kompozytora chór w ostatniej części wykonywał swoją partię spoza estrady, tj. stojąc za drzwiami, które były stopniowo zamykane. Miało to wywołać efekt onirycznego zamierania¹⁹.

Ta sama kompozycja zabrzmiała ponownie już w nowym budynku dnia 7 czerwca 2013 r. za dyrekcji Piotra Sułkowskiego Orkiestrę poprowadził amerykański dyrygent Barry Epperley. W ostatnim ogniwie utworu (pn. *Neptun, mistyk*) doszło do sytuacji kuriozalnej. Przez cały koncert na estradzie stał keyboard, który – jak się później okazało – w ostatniej części *Planet* imitował chór. Na instrumencie grał zastępca dyrektora Maciej Sternicki, a pomagała mu pianistka WMF Agnieszka Panasiuk.

¹⁹ Autor niniejszego artykułu był na obu omawianych tu koncertach i opisał je zgodnie z tym, co zapamiętał.

Maciej Sternicki grał na syntetycznej barwie głosu ludzkiego, natomiast zadaniem pianistki było stopniowe przekręcania gałki potencjometru przed końcem utworu.

Muzyka jest sztuką zespołową, która czasem wymaga improwizacji. Jednak pewne kompromisy są w muzyce niedopuszczalne. Powyższa relacja z wykonania *Planet* Holsta dość wiernie oddaje podejście do kwestii wykonawczych przez Piotra Sułkowskiego oraz zaprzyjaźnionych z nim dyrygentów.

Taki stan rzeczy odpowiada temu, co w latach sześćdziesiątych napotkał Roman Urbanek, który przejmując dyрекcję olsztyńskiej filharmonii wypowiedział znamienne słowa:

Celem orkiestry symfonicznej nie jest (...) bawienie publiczności, a jej umuzykalanie. Tymczasem (...) orkiestra nasza występowała niejednokrotnie z programem, który określiłbym jako „zbyt frywolny artystycznie”²⁰.

Urbanek za „frywolne” uważał te programy, na które składały się arie operowe, lub widowiska i wydarzenia w ogóle nie związane z muzyką symfoniczną (mimo, iż *de facto* angażujące pełny skład orkiestrowy). Orkiestra przejęta przez Urbanka znajdowała się w głębokim kryzysie finansowym i artystycznym. Dość powiedzieć, że poza mizериą repertuarową poprzedni dyrektor (Olgierd Straszyński) posuwał się nawet do tego, że w przerwach między częściami koncertów angażował komediantów, którzy opowiadali na scenie dowcipy²¹.

Dyrektor Urbanek nie tylko ukurcił takie praktyki, ale zaczął grać ambitniejszy repertuar. Trzeba pamiętać, iż w tamtym czasie olsztyńscy muzycy nie mieli jeszcze pełnej obsady, nie mówiąc już o przyzwoitej sali koncertowej. Dopiero w 1973 r. oddano do użytku salę koncertową w olsztyńskiej Państwowej Szkole Muzycznej, która stała się tymczasową siedzibą filharmoników na niemal pół dekady. Ale jeszcze zanim to nastąpiło Urbanek doprowadził orkiestrę do poziomu, który pozwalał jej na wykonywanie wszystkich symfonii Ludwiga van Beethovena (poza *IX*, ze względu na brak odpowiedniego chóru). Było to jeszcze w okresie, w którym środki finansowe i zaplecze materialne były bardzo ograniczone.

Krytyka poprzednika dokonana przez Urbanka dotyczyła początku lat sześćdziesiątych XX w. Wydaje się, że w drugiej dekadzie wieku XXI w. odwróciły się standardy artystyczne, gdyż dyrektor Sułkowski takie zarzuty traktuje jako główne zalety swojej polityki repertuarowej.

²⁰ K. D. Szatravski, *Z miłości do muzyki*, (Olsztyn: ElSet, 2006), s. 56.

²¹ Byli to Stanisław Bielikowicz ps. „Wincuk”, oraz Władysław Jeżewski – aktor olsztyńskiego Teatru Jaracza, Zob. K. Szatravski, *Z miłości do muzyki*, s. 48.

Familiaryzacja finansowa

Wśród melomanów z Warmii i Mazur panuje obiegowa opinia, iż Piotr Sułkowski odmłodził orkiestrę, otworzył filharmonię na szeroką publiczność i w ogóle uczynił ją instytucją przyjazną dla zwykłych ludzi. Analiza działalności WMF ujawniła, że jest to tylko retoryka, która ma odwracać uwagę od poważnych nieprawidłowości finansowych.

W 2017 r. Departament Audytu Wewnętrznego i Certyfikacji w Urzędzie Marszałkowskim²² przeprowadził audyt w olsztyńskiej filharmonii. Wydawać by się mogło, że kontrola wewnętrzna będzie czynnością rutynową, jednak jej wyniki całkowicie obnażyły efekty zarządzania Piotra Sułkowskiego. *Sprawozdanie końcowe z audytu*²³ informuje, że Piotr Sułkowski nie publikuje oświadczeń majątkowych, oraz że zatrudnia samego siebie jako głównego dyrygenta. W praktyce Piotr Sułkowski jako dyrygent sam sobie ustalał wysokość dodatkowego wynagrodzenia, które pobierał poza pensją dyrektorską²⁴.

Prowadzenie działalności dodatkowej przez Sułkowskiego było ograniczone w umowie o zarządzanie z 7. września 2017 r.²⁵ W § 16 tejże umowy zapisano, iż zarządzający instytucją nie może prowadzić działalności konkurencyjnej, o ile nie uzyska specjalnej zgody organizatora. Piotr Sułkowski (przynajmniej po 2017 r.) otrzymywał pisemne zgody na każdy koncert w filharmonii²⁶. Pozornie więc wszystko było legalne, tylko, że wynika z tego, że prowadzenie koncertów przez Sułkowskiego w budynku WMF było działalnością konkurencyjną względem WMF.

²² Warmińsko-Mazurska Filharmonia jest instytucją podległą Urzędowi Marszałkowskiemu.

²³ *Sprawozdanie końcowe z audytu wewnętrznego pn. „Ocena efektywności gospodarowania środkami publicznymi przez Filharmonię Warmińsko-Mazurską w Olsztynie”* (A-I.1720.3.2017). Dokument uzyskany w drodze u.d.i.p. w dniu 25. stycznia 2018 r. Sprawozdanie zostało zatwierdzone własnoręcznym podpisem marszałka Gustawa Marka Brzezina w dniu 1. sierpnia 2017. Autentyczność i obowiązywalność sprawozdania z audytu potwierdza odpowiedź, której Urząd Marszałkowski udzielił na piśmie [SI-I.1431.16.2020] w dniu 17. lipca 2020 r. Postępowanie audytowe zakończyło się oficjalnie 3. sierpnia 2017, tj. w dniu przekazania sprawozdania do WMF. Sprawozdanie można znaleźć tutaj: <http://www.debata.olsztyn.pl/teksty/59-dziay/region/6408.html> [dostęp: 12.11.2022]

²⁴ W szerszym zakresie proceder ten niedawno opisał serwis regionalny Ukiel.info na stronie <https://ukiel.info/prywatna-filharmonia-piotra-sulkowskiego-kwoty-dodatkowego-wynagrodzenia-dorownywaly-pensji-dyrektorskiej/27918/> [dostęp: 12.11.2022]

²⁵ Sygn. Pisma: ZP.273.87.2017. Sygn. Umowy: ZP.1.45/87/2017. Umowa uzyskana razem w dniu 8. grudnia 2017 r. od redaktora BIP Urzędu Marszałkowskiego jako część odpowiedzi na wniosek z dnia 27. listopada 2017 r. Sygn. ZP.273.87.2017.

²⁶ Źródło: Wniosek o informację publiczną wysłany w dniu 27.09.2019 na adres mailowy bip@warmia.mazury.pl do redaktora BIP Urzędu Marszałkowskiego województwa W-M. Odpowiedź uzyskana w dniu 11.10.2019 r.

Wszystko to było możliwe dzięki temu, że zarząd samorządu województwa Warmińsko-Mazurskiego podpisał z Sułkowskim umowę, mimo iż występował on w niej jako jednoosobowy przedsiębiorca, co było sprzeczne z *Ustawą z dnia 21 sierpnia 1997 r. o ograniczeniu działalności gospodarczej przez osoby pełniące funkcje publiczne* [Dz. U. z 2016 r., poz. 1202,] (tzw. „ustawa antykorupcyjna”)²⁷. Mimo tych szokujących ustaleń Urząd Marszałkowski nie podjął żadnych kroków w celu ukrócenia tego procederu.

Bez względu na ocenę legalności ten stan rzeczy ma swoje konsekwencje prawne, finansowe i artystyczne. W latach 2011-2019 Piotr Sułkowski dyrygował 314 koncertami, natomiast dyrygenci gościnni poprowadzili 339 koncertów.

Tabela 3. Liczba koncertów i wysokość wynagrodzenia w latach 2011-2019²⁸

Liczba koncertów		Wynagrodzenie brutto	
Piotr Sułkowski	Dyrygenci gościnni	Piotr Sułkowski	Dyrygenci gościnni
314	339	1 193 700,00 zł	1 481 792,01 zł

Pozornie wydaje się, że dyrygowanie połową koncertów w sezonach jest akceptowalne. Takie założenie nie uwzględnia jednak konsekwencji artystycznych. Dyrygent gościnnie ma tylko kilka dni na zrobienie programu (zwykle od poniedziałku do próby generalnej w piątek). Taki tryb pracy nie daje szans na rozwój artystyczny w dłuższej perspektywie.

Dyrygenckie wynagrodzenie Piotra Sułkowskiego powinno być przeznaczone dla dyrygentów-rezydentów, którzy prowadziliby orkiestrę choćby przez jeden cały sezon. O jakich kwotach mowa? Poza pensją dyrektorską Sułkowski pobierał dodatkowe wynagrodzenie za dyrygowanie na podstawie ustnych²⁹ umów ze swoim zastępcą Maciejem Sternickim. W praktyce więc Sułkowski wystawiał faktury sam sobie, tj. jako firma „SINFONIA Piotr Sułkowski” Warmińsko-Mazurskiej Filharmonii, której był dyrektorem. Kwoty dodatkowego wynagrodzenia często przekraczały wynagrodzenie dyrektora, co uwidacznia poniższa tabela.

²⁷ Taka konkluzja znajduje się *expressis verbis* na stronie 13 *Sprawozdaniu z audytu*.

²⁸ Źródło: wniosek o informację publiczną z dnia 29.01.2020 r. na adres m.sternicki@filharmonia.olsztyn.pl

²⁹ Zob. *Sprawozdanie z audytu*, 11. Ta sama informacja potwierdzona 18.10.2019 r. w odpowiedzi na wniosek o informację publiczną do redaktora BIP WMF Macieja Sternickiego. Cytat z odpowiedzi: „Umowy były zawierane w formie ustnej i pisemnej, a stronami umów są: Warmińsko-Mazurska Filharmonia im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie, NIP 7390506388 oraz Piotr Sułkowski – SINFONIA, NIP 6761596765”.

Tabela 4. Zarobki Piotra Sułkowskiego (netto)³⁰

Rok	Kontrakt menadżerski	Działalność dodatkowa	Nagrody
2011	54 000,00 zł	23 170,73 zł	-
2012	108 000,00 zł	118 699,19 zł	-
2013	108 000,00 zł	109 349,59 zł	12 195,12 zł
2014	108 000,00 zł	121 788,62 zł	14 634,15 zł
2015	112 320,00 zł	103 252,33 zł	14 634,15 zł
2016	112 320,00 zł	122 764,23 zł	16 260,16 zł
2017	112 320,00 zł	109 674,80 zł	14 634,15 zł
2018	121 951,22 zł	119 512,20 zł	9 756,10 zł
2019	122 947,15 zł	104 373,98 zł	b/d
SUMA	959 858,37 zł	932 585,67 zł	82 113,83 zł
	1 974 557,87 zł (netto)		

Zatrute owoce familiaryzacji

Przemiany, które dokonały się w WMF w roku 2011 odbywały się w duchu *demokratyzacji*³¹, która miała się realizować poprzez zwiększanie partycypacji, tj. jako otwieranie się na nowych odbiorców, zwiększanie dostępności, likwidowanie klimatu elitarności, itd. W praktyce partycypacja w przypadku WMF sprowadzała się do radykalnej familiaryzacji, która skutkowałą obniżaniem poziomu artystycznego i formy wykonawczej orkiestry. Samorząd Województwa nie tylko nie przeciwdziałał takiej polityce, lecz aprobował ją, czego wyrazem są kryteria oceny ofert przetargu na zarządzanie WMF z 2017 r. Organizator przetargu uznał, iż program działalności merytorycznej będzie stanowił mniej niż połowę czynników branych pod uwagę.

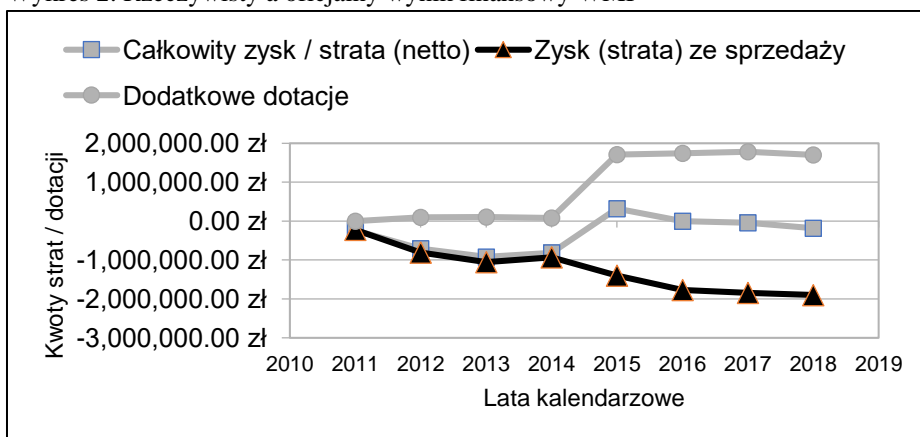
³⁰ Źródło: wniosek o informację publiczną wysłany do redaktora BIP WMF drogą mailową na adres m.sternicki@filharmonia.olsztyn.pl dniu: (a) 12.09.2019 r. dot. m. in. wynagrodzeń od 2011 do lipca 2019 r. oraz (b) 29.01.2020 (uzupełniony 12.02.2020) dot. m.in. wynagrodzeń od lipca 2019 do końca roku. Odpowiedzi udzielił Maciej Sternicki w mailu z dnia (a) 26.09.2019 r. oraz (b) 26.02.2020 r.

³¹ Na temat demokratyzacji zob. inny tekst autora: Michał Biedziuk, *Demokratyzacja – ideał moralny polityki kulturalnej. Filozoficzna rewizja Społecznej krytyki władzy sądzona P. Bourdieu*, „Kultura i wartości” 2021 nr 31.

Tabela 5. Kryteria oceny ofert w przetargu na zarządzanie WMF (2017)³²

Kryteria	Znaczenie (procenty)
Cena	25.00
Dodatkowe przychody	15.00
Dodatkowe koncerty	20.00
Program Działalności Merytorycznej	40.00

Z powyższych kryteriów można wnioskować, że położono większy nacisk na zwiększenie przychodów z działalności komercyjnej. Pomijając fakt, iż takie podejście jest sprzeczne z głównym celem statutowym WMF, należy stwierdzić, iż wyniki finansowe nie były osiągane. Na poniższym wykresie przedstawiono wynik finansowy WMF (czarne trójkąty) bez uwzględnienia zewnętrznych dotacji (szare kółeczka), oraz wynik oficjalny (szare kwadraty) zatwierdzany przez Samorząd Województwa.

Wykres 2. Rzeczywisty a oficjalny wynik finansowy WMF³³

Obraz sytuacji finansowej, który wynika z corocznych sprawozdań nie przedstawia obiektywnego wyniku finansowego WMF, gdyż do rachunku zysków i strat doliczane

32 Źródło: Ogłoszenie nr 551229-N-2017 z dnia 2017-07-18 r. Zarządzanie samorządową instytucją kultury pod nazwą: „Warmińska Mazurska Filharmonia im. Feliksa Nowowiejskiego” w Olsztynie, s. 7, pkt. IV. 2 Kryteria oceny ofert. Sygnatura pisma: ZP.272.1.45.2017.

33 Opracowano własne. Za lata 2011-2016 na podstawie sprawozdań finansowych załączonych do w/w ogłoszenia o przetargu. Za rok 2017 i 2018 na podstawie wniosków o informację publiczną do redaktora BIP Warm.-Maz. Urzędu Marszałkowskiego, które odpowiedzi przesłano odpowiedni 24.07.2018 r oraz 18.06.2019 r.

są dodatkowe, tj. nie pochodzące od samorządu dotacje celowe (np. z okazji roku Kolberga, jubileuszu Nowowiejskiego, czy z Instytutu Muzyki i Tańca). Dotacje te powinny być przeznaczane na tworzenie nowych wartości, a nie pokrywanie strat z bieżącej działalności. Ze sprawozdań finansowych wynika, że koszty działalności WMF nie zwiększają się pomimo konieczności realizacji dotowanych zadań. Dotacje zewnętrzne są zatem traktowane jako dodatkowe zyski.

Z całą pewnością do zyskowego nie można zaliczyć festiwalu muzyki filmowej *Arena Festival Film & Music* (AFM). Na podstawie oficjalnego przekazu można sądzić, że festiwal AFM miał być sukcesem komercyjnym i pomysłem na samodzielność finansową filharmonii. Miałyby to prowadzić do zwiększenia dodatkowych dochodów, co zostało zadeklarowane w ofercie przetargowej. Analiza finansowa tego przedsięwzięcia przedstawia jednak zupełnie inny obraz rzeczy.

Tabela 6. Koszty i przychody festiwalu *Arena Festival Film & Music* (netto)³⁴

Rok	Koszty	Przychody (bilety* + reklama**)	Strata
2017	268 515,81 zł	80 856,70 zł	187 659,11 zł
2018	273 025,55 zł	111 972,23 zł	161 053,32 zł
2019	356 932,12 zł + 48 500zł***	92 349,97 zł + 30 000 zł	283 082,15 zł

Krytyczna teoria kultury Herberta Marcusego

Brak refleksji nad celem upowszechniania kultury prowadzi nie tylko do wynaturzeń na gruncie kształtowania polityki repertuarowej, ale prowadzi do nadużyć na poziomie prawnym i ekonomicznym. Zwiększanie poziomu partycypacji społeczeństwa w kulturze wymaga jedynie uczciwego i rzetelnego realizowania misji

³⁴ Źródło: dane za rok 2017 i 2018 na podstawie odpowiedzi na wniosek o informację publiczną udzielonej przez redaktora BIP WMF w mailu z dnia 28. września 2018 r. Dane za rok 2019 uzyskane w mailu z dnia 26. września 2019 r. * Znaczną ilość biletów sprzedano „na fakturę”. W formie fakturowanej sprzedano bilety w roku: 2017 – za 28,4 tys. zł; 2018 – za 53,4 tys. zł; 2019 – za 23,6 tys. zł (netto). ** Dochody z reklamy pojawiały się dopiero w roku 2019 i wynosiły 30 tys. zł netto. Uczestnicy wydarzenia widzieli tylko reklamę lotniska w Szymanach prowadzonego przez spółkę należącą do Samorządu Województwa W-M. *** W latach 2017 i 2018 nie ponoszono kosztów wynajęcia hali Expo Arena w Ostródzie – na mocy umowy o bezpłatnym użyczeniu między właścicielem hali a Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych (CEIK), które było współorganizatorem AFM. Koszt wynajmu hali poniesiono dopiero w roku 2019 – dokładnie 48,5 tys. zł (netto). Informacja uzyskana na podstawie wniosku o informację publiczną wysłanego mailowo do CEIK-u w dniu 17.10.2018 r. Początkowo CEIK wydał decyzję o odmowie udostępnienia informacji, która po interwencji stowarzyszenia *Sieć Obywatelska* została uchylona wyrokiem WSA w Olsztynie z dnia 24.10.2019 r. (II SA/OI 697/19).

artystycznej, która jest wyraźnie sformułowana w statucie danej instytucji. Ocena skuteczności działalności upowszechnieniowej powinna być oparta o czynniki jakościowe, a nie ilościowe. W przypadku filharmonii głównym czynnikiem takiej oceny nie powinno być zadowolenie słuchaczy (a tym bardziej decydentów), lecz poziom wykonawczy orkiestry symfonicznej.

Granice familiaryzacji w kulturze instytucjonalnej przebiegają tam, gdzie nie prowadzi ona do upowszechniania kultury, lecz służy schlebieniu widmowym preferencjom i konkutowaniu z „przemysłem kulturowym”. W przypadku WMF istotniejszą granicą familiaryzacji jest zakres, w jakim zarządca instytucji publicznej traktuje ją jako osobistą własność.

Najważniejszy wpływ na prawidłową działalność upowszechnieniową ma właściwe nakreślenie podstaw teoretycznych, które wyznaczają jej społeczne cele. Na polu teoretycznego uzasadnienia walki o emancypację społeczną istotne zasługi można przypisać Herbertowi Marcuse. Zakwestionował on radykalne tezy o tym, jakoby demokratyzacja społeczeństwa miała być łatwiej osiągalna poprzez familiaryzację sztuki:

Obece i wyobcowujące dzieła kultury intelektualnej stają się znanymi towarami i usługami. Czy, jednakże, ich masowa reprodukcja i konsumpcja jest tylko zmianą ilościową, mianowicie wzrastającym uznaniem, zrozumieniem i demokratyzacją kultury? [...] W dziedzinie kultury nowy totalitaryzm przejawia się właśnie w harmonizującym pluralizmie, w którym najbardziej przeciwstawne dzieła i prawdy zgodnie współistnieją w spokojnej obojętności³⁵.

To dobrze, że prawie każdy może mieć bezpośredni dostęp do sztuk pięknych, po prostu przez przekręcenie gałki odbiornika czy wstąpienie do *drugstoru*. Jednakże, przez takie upowszechnienie sztuki piękne stają się trybami w maszynie kultury przetwarzającej ich treść³⁶.

Sztuka wysoka nie jest wedle Marcusego przeszkodą w emancypacji społecznej i demokratyzacji, lecz wręcz przeciwnie: wspiera autonomię jednostki. Kantowska „władza sądenia” krytykowana przez Bourdieu nie jest narzędziem deklasacji, gdyż żyjemy w społeczeństwie bezklasowym. Klasy, o których mówi współczesna socjologia nie są tym samym, czym były „stany” społeczne. Nie ma już feudałów i nie ma burżuazji. Również potęga kościoła straciła swój opresyjny charakter i w gruncie rzeczy wspiera istniejący postoświeceniowy porządek.

Zniknęły panujące siły, lecz pozostały dzieła kultury, które afirmowały ich panowanie. Niegdyś wytwory kultury panującej „wyrażały świadome, metodyczne oderwanie się od całej sfery interesu i zapobiegliwości, i od porządku tego, co jest obliczalne i przynoszące zysk”³⁷. Dzisiaj w epoce bezosobowej „racjonalności

³⁵ H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy*, oprac. W. Gromczyński, Warszawa 1991, s. 88.

³⁶ Tamże, 93.

³⁷ Tamże, 85.

technologicznej” dzieła te są pozbawione elementu przemocy. Są niczym uśmiech kota bez kota z *Alicji w krainie czarów*. Każdy dziś może poczuć się jak arystokrata słuchając *Koncertów Brandenburskich* Bacha, ale każdy ma też prawo, a zatem i obowiązek żądać arystokratycznego poziomu wykonań. Natomiast żądanie wyłączenia z obiegu tych dóbr kultury, które afirmują arystokratyczne oderwanie od interesu, wspiera zdaniem Marcusego nowy typ totalitarnego panowania, albowiem:

„totalitarnym” jest nie tylko terrorystyczne, polityczne uporządkowanie społeczeństwa, lecz także jego nie-terrorystyczne, ekonomiczno-techniczne uporządkowanie, które działa poprzez manipulowanie potrzebami przez właścicieli kapitału³⁸.

Dzieła kultury masowej nie obiecują wolności, lecz reprodukują reifikację człowieka, który zostaje wyalienowany nie tylko wobec własnej pracy, ale również wobec samego siebie. Kultura masowa żąda, aby każdy widział interes w sobie samym, lecz właśnie przez to działa przeciw autonomii jednostki. Oferuje bowiem gotowe wzorce i preferencje, a przede wszystkim wiąże ludzi z bezosobowym interesem „racjonalności technologicznej”. Familiaryzowanie stosunku do dzieł wielkiej kultury usuwa sprzeczność, która kryje się między ich funkcją afirmacyjną a negującą. „Społeczeństwo (post)przemysłowe” usunęło z tych dzieł wymiar afirmacyjny, lecz siła negacji pozostała.

Społeczeństwo usuwa prerogatywy i przywileje feudalno-arystokratycznej kultury wraz z jej treścią. [...] Przywileje w dziedzinie kultury wyrażały niesprawiedliwość wolności, [...] lecz dostarczały one również chronionej dziedziny, w której zakazane prawdy mogły przetrwać w abstrakcyjnej integralności — odległe od społeczeństwa, które je tłumilo³⁹.

Upowszechnianie sztuki zwanej niegdyś „wysoką” nie powinno dążyć do familiaryzowania recepcji, czyli zanegowania poziomu sztuki. Powinno się utrzymywać i promować estetyczne wyobcowanie, które „na powrót uczyniłoby artystyczną prawdę komunikowalną”⁴⁰.

Podsumowanie. Neofeudalizm kulturalny

Przypadek WMF pokazuje jak pod pretekstem familiaryzacji dokonywana jest ponowna *feudalizacja* instytucji kultury. WMF była traktowana zarówno przez Zarząd Województwa Warmińsko-Mazurskiego jak i przez Piotra Sułkowskiego jako osobista własność. Pod pretekstem przybliżania sztuki szerokim rzeszom odbiorców w WMF

³⁸ Tamże, 19.

³⁹ Tamże, 92.

⁴⁰ Tamże, 94.

dokonano czegoś wręcz przeciwnego: reaktywowano postfeudalny model przemocy symbolicznej. W czasach minionego feudalizmu taki proceder mógłby przyczynić się do wytworzenia nowych wartości, gdyż każdy pan konkurował z innymi nie tylko pod względem ekonomicznym, ale też symbolicznym. Efekty tych walk symbolicznych są dziś oderwane od wymiaru ekonomicznego, dzięki czemu możemy doświadczać ich czystego sensu. Nowy feudalizm nie daje tych możliwości, gdyż nie jest w stanie oderwać się od swojego ekonomicznego zainteresowania.

Bibliografia

- Adorno T. W. *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak. Warszawa 1990.
- Adorno T. W., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 1994.
- Biedziuk M., *Demokratyzacja – ideał moralny polityki kulturalnej. Filozoficzna rewizja Społecznej krytyki władzy sądzienia P. Bourdieu*, „Kultura i wartości” 2021 nr 31, s. 103-124.
- Biedziuk M., *Recepcja programu Warmińsko-Mazurskiej Filharmonii im. Feliksa Nowowiejskiego wśród słuchaczy Warmińsko-Mazurskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Olsztynie*. Praca magisterska. Olsztyn: UWM, 2017.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Tłum. P. Biłos. Warszawa 2005.
- Chełmiński M. i Olko D., *Studium przypadku Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej*. Olsztyn: Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych 2014. Źródło: <https://bit.ly/2OEYW7V>
- Janicka-Olejnik E., *Uczestnictwo Polaków w kulturze w świetle aktualnych raportów*, „Studia BAS”, 2016 nr 2, s. 57-75.
- Jankowski D., *Pedagogika kultury*. Kraków 2010.
- Marcuse H., *Człowiek jednowymiarowy*. oprac. W. Gromczyński. Warszawa 1991.
- Portal „Debata”, *Raport z audytu filharmonii*, [data publikacji: 30.10.2018], <http://www.debata.olsztyn.pl/teksty/59-dziay/region/6408.html> [dostęp: 12.11.2022]
- Statut Warmińsko-Mazurskiej Filharmonii. Numer aktu: XXV/580/17. <https://bipfilharmonia.warmia.mazury.pl/akty/6/uchwala.html>
- Szatrawski K. D., *Z miłości do muzyki*. Olsztyn 2006.
- Szyłkajko T., *Filharmonia otwarta. Rozmowa z dyrektorem Piotrem Sulkowskim*, w: Reszczyński P.(red.), *Nowa filharmonia. Sezon 2011-2012*. Olsztyn 2011.
- Wolińska, Olga. *Prywatna filharmonia Piotra Sulkowskiego*. <https://ukiel.info/prywatna-filharmonia-piotra-sulkowskiego-kwoty-dodatkowego-wynagrodzenia-dorownywalypensji-dyrektorskiej/27918/> [dostęp: 12.11.2022]

Streszczenie

Od roku 2011 dyrektorem naczelnym i artystycznym Filharmonii Mazurski-Warmińskiej jest Piotr Sułkowski. Analiza działalności artystycznej WMF w ostatnim dziesięcioleciu skłania do wniosku, iż instytucja ta umknęła Scylli niedostatku wpadając w paszczę Charybdy presji ekonomicznej organizatorów. W repertuarze WMF zaczęło pojawiać się coraz więcej pozycji widowiskowych i popularnych, a coraz mniej muzyki ściśle symfonicznej. Polityce repertuarowej nowego dyrektora przyświecało hasło otwierania się na nowych odbiorców, co miało być wprowadzane stopniowo poprzez oswajanie, czy też familiaryzowanie. Artykuł zawiera krytykę familiaryzującego trendu w prowadzeniu instytucji kultury. Przedstawiono efekty artystyczne takiej polityki, demaskując patologię zarządzania. Podsumowanie oparte jest na argumentacji Herberta Marcusego dotyczącej potrzeby zachowania wielkich dzieł kultury oraz formy ich upowszechniania.

Słowa kluczowe

filharmonia, muzyka symfoniczna, Adorno, Bourdieu, Marcuse, demokratyzacja, familiaryzacja, polityka kulturalna

Michał Biedziuk**The limits of familiarization. Popularization of music in the Feliks Nowowiejski Warmia and Masury Philharmonic in Olsztyn under the management of Piotr Sułkowski****Abstract**

Since 2011, the general and artistic director of the Mazury-Warmia Philharmonic has been Piotr Sułkowski. An analysis of the WMF's artistic activity in the last decade leads to the conclusion that this institution escaped the Scylla of scarcity by falling into the jaws of Charybdis under the economic pressure of the organizers. The repertoire of the WMF began to include more and more spectacular and popular items, and less and less strictly symphonic music. The repertoire policy of the new director was guided by the slogan of opening up to new audiences, which was to be introduced gradually through familiarization or familiarization. The article contains a criticism of the familiarizing trend in running cultural institutions. The artistic effects of such a policy are presented, revealing the pathology of management. Conclusion is based on Herbert Marcuse's arguments regarding the need to preserve great works of culture and the form of their dissemination.

Keywords

philharmonic, symphonic music, Adorno, Bourdieu, Marcuse, democratization, familiarization, cultural policy