

Emilia Zimnica-Kuzioła

Spółeczny świat teatru

Areny polskich
publicznych
teatrów
dramatycznych



**Spółeczny
świat
teatru**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Emilia Zimnica-Kuzioła

Spółeczny świat teatru

Areny polskich
publicznych
teatrów
dramatycznych

Emilia Zimnica-Kuzioła – Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny
Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji, 90-214 Łódź, ul. Rewolucji 1905 r. nr 41/43

RECENZENCI

Przemysław Kisiel, Dariusz Kosiński

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce:

© pixabay/psychologia-psyche-mask-twarz-1957264

© Copyright by Emilia Zimnica-Kuzioła, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08342.17.0.M

Ark. wyd. 24,5; ark. druk. 21,625

ISBN 978-83-8142-044-0

e-ISBN 978-83-8142-045-7

<https://doi.org/10.18778/8142-044-0>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Wstęp. Areny społecznego świata teatru publicznego w Polsce – założenia metodologiczne badań	7
Rozdział I. Społeczny świat i jego areny	21
1. Cechy definicyjne społecznego świata	21
2. Podstawowe pojęcia związane z teorią społecznego świata	30
Podsumowanie	41
Rozdział. II. Dyskusje wokół polityki teatralnej państwa i samorządowych organizatorów teatrów	43
1. Polski teatr współczesny – szkic do portretu	43
2. Model teatru polskiego jako kwestia dyskusyjna	54
Podsumowanie	62
Rozdział III. Dyrektorzy teatrów – ważni uczestnicy aren społecznego świata teatru	65
1. Modele władzy w teatrach publicznych	65
2. Dylematy dyrektorów teatrów	68
3. Dyrektorzy jako przedmiot krytyki w społecznym świecie teatru	75
Podsumowanie	77
Rozdział IV. Areny wokół działania podstawowego	79
1. Teatr w służbie dramatu kontra teatr postdramatyczny	81
2. Dyskusje na temat współczesnej dramaturgii	88
3. Spór o estetykę	93
4. Areny wokół działań towarzyszących	100
Podsumowanie	106
Rozdział V. Dyskusje na temat podmiotów konsekrujących i wartościujących. . .	109
1. Państwowe szkoły teatralne – pomiędzy elitarnością i totalnością	109
2. Widzowie kwalifikowani i krytycy-amatorzy	120
3. Widz potoczny w perspektywie krytycznej.	140
Podsumowanie	148
Rozdział VI. Areny w środowisku aktorów polskich teatrów publicznych ...	153
1. Interakcje konfliktowe w środowisku teatralnym	153
2. Środowiskowe układy i hierarchie	163
3. Erozja etosu środowiskowego	169

4. Wielość problemów doświadczanych i dyskutowanych przez uczestników społecznego świata teatru	175
5. Inercja obywatelska	190
6. Mitologizacje i demitologizacje zawodowe	196
7. Celebrytyzm na cenzurowanym	208
8. Przepuszczalność granic zawodowych	215
Podsumowanie	217
Rozdział VII. Trudna relacja aktor – reżyser	219
1. Reżyser – <i>primus inter pares</i> ?	219
2. Aktor – współtwórca czy narzędzie w rękę reżysera?	222
3. Sprzeczne oczekiwania wobec reżyserów – „demiurgów teatralnych”	225
Podsumowanie	231
Rozdział VIII. Aktor jako przedmiot krytyki w społecznym świecie teatru ..	233
1. Krytyka motywacji zawodowych aktorów	233
2. Aktor na scenie w perspektywie krytycznej	235
3. Dyskusje na temat kondycji aktora w teatrze życia codziennego	237
4. Aktor – <i>never failed mechanism</i> ?	241
Podsumowanie	243
Rozdział IX. Aktor i jego wewnętrzne areny	245
1. Mariaż z popkulturą – wybór czy konieczność?	245
2. Być albo nie być na etacie	253
3. Być albo nie być sławnym	256
4. Być albo nie być aktorem	258
Podsumowanie	263
Rozdział X. Areny społecznego świata teatru w optyce socjologicznej	265
1. Strategie i mechanizmy walki dyskursywnej na arenach teatralnych	265
2. Areny jako inwariantne elementy społecznego świata teatru	281
3. Typologia uczestników aren społecznego świata teatru	289
Podsumowanie	293
Zakończenie	295
Bibliografia	309
Wykaz tabel i schematów	333
Social World of Theatre. Arenas of Public Dramatic Theatres in Poland. Summary...	335
Od redakcji	345

WSTĘP

ARENY SPOŁECZNEGO ŚWIATA TEATRU W POLSCE – ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE BADAŃ

Pojęcie „teatr” ma charakter polisemantyczny – może oznaczać gmach, budynek teatru, spektakl teatralny (odmianę sztuki widowiskowej) bądź rodzaj przedsiębiorstwa (instytucję teatralną, gdzie działają zespoły: artystyczny, techniczny i administracyjny, a której celem jest produkcja i eksploatacja spektakli; Karczewski, Lewkowicz, Wójcik 2003: 29). W mojej książce mam na myśli to trzecie znaczenie, zaś przedmiot badania ograniczam do teatru dramatycznego, czyli takiego, gdzie dominującym środkiem wyrazu artystycznego jest słowo, a nie muzyka, plastyka czy ruch sceniczny. „Teatr dramatyczny to specyficzna dla kultury zachodniej odmiana teatru, dla którego punktem wyjścia są teksty, będące autonomicznymi dziełami literackimi o określonych właściwościach” – pisze Dariusz Kosiński (2009a: 37)¹. Dążąc do dalszych uściśleń, zaznaczam, że interesuje mnie teatr zawodowy, w którym zatrudnieni są wykształceni kierunkowo aktorzy (wyłączam zatem z analiz teatry amatorskie, hobbystyczne). Jeżeli chodzi o formę organizacyjną, w moim badaniu społecznego świata teatru uwagę koncentruję na teatrach publicznych, dla których organizatorem jest ministerstwo, samorządy marszałkowskie i miejskie. W Polsce, według danych Instytutu Teatralnego (*Teatr w Polsce 2016*), działa 89 teatrów dramatycznych, 63 z nich ma status zawodowych teatrów publicznych². W tej ostatniej grupie dwa teatry są – ze względu na „podległość organizacyjną” – instytucjami narodowymi, 26 to teatry marszałkowskie, a 35 można zakwalifikować do grona instytucji miejskich. Warto dodać, że pozostałe działają jako stowarzyszenia, fundacje, działy miejskiej instytucji kultury oraz teatry prywatne³.

¹ Warto zaznaczyć, że współczesne teksty pisane dla teatru odbiegają od tradycyjnych dramatów (por. teatr postdramatyczny w ujęciu Hansa-Thiesa Lehmana; Lehmann 2004; Stegemann 2009).

² Po transformacji ustrojowej 1989 r. niektóre z teatrów (np. Teatr Impresaryjny im. Włodzimierza Gniazdowskiego we Włocławku, prowadzony przez Jana Polaka) funkcjonują jako sceny impresaryjne – dysponujące własnym budynkiem, zespołem administracyjnym i technicznym, ale bez stałego zespołu artystycznego (Płoski 2009). Ich zadaniem jest prezentowanie przedstawień zrealizowanych przez różne zespoły teatralne, zarówno polskie, jak i zagraniczne.

³ Teatry te funkcjonują w odmiennych formach organizacyjnych niż teatry publiczne, ich personel tworzy inny wariant społecznego świata, inne problemy dyskutowane są na ich arenach. Fakt ten uzasadnia ograniczenie mojego zainteresowania do scen publicznych.

Jeżeli spojrzymy na teatr jako jedną z dziedzin sztuki, naturalna stanie się tendencja klasyfikacyjna, prowadząca do wskazania jego *differentia specifica* pośród innych sztuk. Sławomir Świontek określał teatr jako widowisko odróżniające się od innych „ukształtowaniem świadomym i celowym, dokonywanym przez ludzi nazywanych aktorami (różnego autoramentu, to znaczy na przykład aktorów dramatycznych, mimów, tancerzy), którzy to ludzie w obecności i przytomności innych ludzi-widzów spełniają czynności nazywane grą sceniczną” (Karczewski, Lewkowicz, Wójcik 2003: 36). Świontek uznawał aktora, wyodrębnioną przestrzeń, tożsamość czasu kreacji i czasu odbioru za elementy konstytutywne dla tego rodzaju sztuki. Zdaniem Patrice’a Pavis’a poszukiwanie specyfiki teatru stanowi zabieg „nieco metafizyczny”, bowiem niezmiernie trudno znaleźć wspólny mianownik dla wszystkich typów teatru (Pavis 1998: 477–478). Współczesna teatrologia rezygnuje z poszukiwania *eidosu* teatru, ponieważ pojawiły się zjawiska artystyczne przekraczające ramy definicji (np. teatr telewizji czy Internetu, gdzie nie istnieje kontakt *face to face* między nadawcą a odbiorcą komunikatu artystycznego; Kosiński 2009: 10).

W zamian proponuje się otwarcie na różnorodność praktyk związanych z teatrem i uznawanych za teatralne w kontekście danej kultury czy okresu historycznego. Doprowadziło to do znacznego rozszerzenia zakresu badań, łącznie z propozycjami objęcia nimi wszystkich rodzajów działań ludzkich, w których obecny jest element występu, czy też bardziej precyzyjnie – performansu (tamże: 11)⁴.

Spółeczny świat teatru reprezentowany jest w mojej książce przez publiczne zawodowe teatry dramatyczne, obejmuje zatem tylko wybrany fragment życia teatralnego w Polsce. Moje badania ukierunkowała teoria społecznego świata i wypracowane na jej gruncie pojęcia analityczne. Jej przedstawiciele (Tamotsu Shibutani, Anselm L. Strauss, Howard Becker, Juliet Corbin, Carolyn Wiener, Adele E. Clarke, Susan Leigh Star, Joan Fujimura, Rob Kling, Elihu M. Gerson i in.) stoją na stanowisku, iż warto badać interakcje międzyludzkie i znaczenia, jakie aktorzy społeczni nadają własnym działaniom. Zgodnie z definicją Shibutaniego, społeczny świat to „kulturowy obszar, granice którego nie są wyznaczone ani przez terytorium, ani przez formalne członkostwo, ale poprzez granice efektywnej komunikacji” (Shibutani 1994: 272). Społeczny świat teatru jest więc kulturowym obszarem, który konstytuują zainteresowane jego trwaniem i zaangażowane w podtrzymywanie go podmioty (indywidualne i zbiorowe). Podejmują

⁴ Performatyka (*performance studies* w Stanach Zjednoczonych) niweluje i rozmywa granice między teatrem a fenomenami takimi jak taniec, ceremonie, gry, zabawy (por. Schechner 2007). „Zwrot performatywny” we wszystkich sztukach odnotowuje Erica Fischer-Lichte, w *Estetyce performatywności* (2008). Dariusz Kosiński pisze o naziemnych w Polsce nowej dyscypliny – performatyki – zajmującej się studiami nad przedstawieniami/aktami komunikacji/wydarzeniami (Kosiński 2016).

one określone aktywności wyróżniające je spośród innych światów i to właśnie działanie podstawowe (*primary activity*) staje się kryterium wyodrębnienia danego uniwersum (Strauss 1978: 22). Działanie podstawowe w świecie teatru to przygotowywanie i prezentacja spektakli dla publiczności; towarzyszą mu inne, instrumentalnie służące działania, takie jak promocja czy zabieganie o środki finansowe. W dyskurs na temat teatru włączają się profesjonalni krytycy i widowie potoczni, a także teatrolodzy dokonujący naukowej analizy efektów podstawowego działania i legitymizujący, uzasadniający racje istnienia tego uniwersum. Społeczny świat nie ma ściśle zakreślonych granic (ale jego uczestnicy starają się dookreślać, kto może być uznany za „prawdziwego” członka tego kulturowego obszaru) i przecina się z innymi światami. Dzięki m.in. środkom technicznym i coraz bardziej zaawansowanym technologiom zmienia swoje oblicze, zaczyna podlegać procesom wewnętrznej dyferencjacji i segmentacji. Także w teatrze pojawiają się ciągle permutacje działania (*continual permutation of action*), różne jego formy. Ów proces różnicowania się i specjalizacji, pojawiania się nowych wariantów działania nazywany bywa pączkowaniem (*budding off*). Niekiedy jednak – gdy różnice są na tyle poważne, że uniemożliwiają kooperację – następuje oddzielenie się od rodzimego świata (*splitting off*).

Celem mojej pracy jest analiza społecznego świata współczesnego polskiego teatru dramatycznego jako przestrzeni działania i dyskursu. Interesują mnie przede wszystkim areny, czyli miejsca sporu, dyskusji, polemiki między uczestnikami danego uniwersum. Różne perspektywy postrzegania istoty podstawowego działania i działań towarzyszących, odmienne wzorce postępowania, niehomo-geniczne wartości organizujące działanie generują wewnętrzne konflikty, ale są też niezbędne z punktu widzenia żywotności i możliwości rozwoju konkretnego społecznego świata. Moim zamiarem jest naukowa analiza wyodrębnionego fragmentu rzeczywistości społecznej, pogłębienie i ugruntowanie wiedzy potocznej na temat środowiska teatralnego – szczególnie tej dotyczącej jasnych i ciemnych stron profesji aktorskiej – oraz ukazanie społecznego świata teatru (polskich publicznych teatrów dramatycznych) jako miejsca dynamicznego ścierania się poglądów i opinii nie tylko o kształcie polskiego teatru, ale też kondycji współczesnego aktorstwa. Wyodrębnienie uczestników społecznego świata teatru, którzy zaangażowani są w działanie podstawowe i prowadzą dyskusje na temat jego istoty i znaczenia, pozwoliło mi na strukturalizację tekstu i uporządkowanie analizy. Warto jednak podkreślić, że na przedmiot badań starałam się patrzeć „od wewnątrz”, oczyma zaangażowanych aktorów społecznych, zatem intencjonalnie punktem wyjścia nie było teoretyczne *a priori*. Nie zamierzałam weryfikować hipotez, lecz chciałam zanurzyć się w pewien kulturowy obszar, gdzie nieustannie toczą się dyskusje, a w aktach komunikacji stwarzane jest pewne uniwersum (odrębne od innych, specyficzne, dzięki określonej aktywności podejmowanej przez partnerów interakcji). Przy analizie aren społecznego świata teatru starałam się znaleźć odpowiedź na następujące pytania problemowe: Kto bierze udział w spo-

rach, dyskusjach?; O co toczą się spory, jakie kwestie są przedmiotem kontrowersji?; Jakie zagadnienia polaryzują uczestników i generują konflikty?; Jaka jest logika podejmowanych działań indywidualnych i kolektywnych?; Jakie taktyki walki dyskursywnej stosują uczestnicy reprezentujący odmienne perspektywy poznawcze?; Z czego może wynikać zróżnicowanie stanowisk?

Teatr – odkąd pamiętam – był dla mnie miejscem szczególnym, które poznałam początkowo z pozycji widza-teatromana, studentki teatrologii, a później już z perspektywy naukowej. Spośród wielu przedmiotów na studiach kulturoznawczych najbardziej ceniałam *Historię teatru powszechnego* (rozwijaną przez prof. Stanisława Kaszyńskiego), *Historię teatru polskiego* (znakomity wykład prof. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej), *Teorię teatru* (prezentowaną przez prof. Sławomira Świontkę). Wiele im zawdzięczam, ale w pracy badawczej uprzywilejowuję socjologię teatru – w rozprawie doktorskiej zajęłam się socjologiczną analizą publiczności teatralnej (badania kwantytatywne i jakościowe, które stały się bazą empiryczną mojej książki *Światła na widownię*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2003). W pracy, którą przedkładam Czytelnikowi przedmiotem badania są areny społecznego świata teatru i jego uczestnicy – przede wszystkim aktorzy, ale również reżyserzy, dyrektorzy teatrów, widzowie profesjonalni i potoczni. Twórcy teatralni, podejmując działanie podstawowe, nawiązują interakcje, negocjują znaczenia, budują uzasadnienia i racjonalizacje własnych działań. Nieustannie prowadzą dyskurs, spory, a ich działania i zogniskowana wokół sztuki Melpomeiny komunikacja powołują do życia społeczny świat teatru.

W latach 80. XX w. Andrzej Hausbrandt pisał o środowisku teatralnym: *Obcym wstęp wzbroniony* (Hausbrandt 1981); współcześnie kulisy teatru otworzyły się szeroko, także za sprawą aktorów, którzy piszą swoje biografie (Janusz Gajos, Wiesław Gołas, Magdalena Zawadzka, Gustaw Holoubek, Anna Dymna, Krystyna Janda, Jan Peszek, Jerzy Stuhr, Piotr Fronczewski, Jerzy Trela, Ewa Kasprzyk itd.). Wywiady z ludźmi teatru opublikowali m.in. O. Świąćicka, Ł. Maciejewski, A. Żurowski, E. Ruman, K. Lubczyński. To bogate źródło wiedzy na temat społecznego świata teatru.

Dziennikarze często przeprowadzają rozmowy z aktorami, rzadziej spotykają się z przedstawicielami innych zawodów, co można zapewne tłumaczyć faktem, że to artyści są „mieszkańcami masowej wyobraźni”. Publicyści wychodzą z założenia, że czytelnicy chcą poznać prywatne życie osób znanych (pewnie bardziej z kina czy telewizji niż z teatru). Niemal w każdym numerze popularnych miesięczników publikowane są wywiady z artystami, w tym z aktorami, reżyserami, czasem też z dyrektorami teatrów. Oczywiście nie wszystkie wątki tematyczne poruszane w dziennikarskich wywiadach prasowych wiążą się bezpośrednio z problematyką książki, toteż dla potrzeb analizy wykorzystałam ok. 60 rozmów z twórcami teatralnymi z lat 2011–2016 (spis w bibliografii)⁵. Dodatkowym źród-

⁵ Nie wszyscy bohaterowie tych wywiadów są aktualnie etatowymi pracownikami publicznych teatrów dramatycznych, ale ukończyli państwowe szkoły teatralne i mają

dłem informacji stał się Internet, również tam znalazłam wiele dziennikarskich wywiadów z ludźmi teatru. Wśród nich przywołam choćby cykl *Kod Mistrzów*⁶ czy *Zacisze gwiazd*⁷. Na podstawie wypowiedzi artystów próbowałam rekonstruować ich społeczny świat, szczególnie w kontekście aren.

W związku z problemem ewaluacji wyżej wymienionych źródeł warto pamiętać wypowiedź Marii Gołaszewskiej, która przestrzegała przed bezkrytyczną wiarą w szczerość artystów:

Mówiąc o sobie i własnej twórczości twórca nie musi być szczery; niekiedy wprowadza w błąd nieświadomie, mając jednostronny sposób widzenia samego siebie [...] Niekiedy twórca świadomie pragnie ukryć pewne strony swoich poczynań i można zasadnie przypuszczać, że często właśnie to, co najważniejsze, czemu osobiście przypisuje decydujące znaczenie w uzyskiwaniu sukcesu, osłoni tajemnicą. Z drugiej strony artysta wie, że istnieją określone stereotypy przekonañ dotyczące pracy twórczej, i w wypowiedziach swoich bądź jest pod ich sugestią, bądź się im przeciwstawia, prowadząc świadomie lub nieświadomie określoną grę przed publicznością. Słusznie więc można mniemać, że twórca odsłania tylko cząstkę tego, co sam wie o własnych procesach tworzenia [...] Wypowiedzi twórców o sobie muszą być traktowane z ostrożnością i krytycyzmem (Gołaszewska 1986: 166)⁸.

doświadczenie pracy w teatrach, np. Agnieszka Grochowska występowała na wielu warszawskich scenach (Teatr Narodowy, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Scena na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Nowy Teatr, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana, Teatr Rozmaitości), podobnie jak Małgorzata Zajączkowska (Scena na Woli, Teatr Narodowy). Niektórzy odeszli z zawodu, np. Marek Kondrat, inni występują obecnie tylko gościnnie w prywatnych teatrach.

⁶ Spotkania z autorytetami artystycznymi w krakowskim Teatrze Groteska: Jerzym Trelą, Anną Polony, Andrzejem Sewerynem, Wojciechem Pszoniakiem, Janem Peszkiem, Mają Komorowską, Bronisławem Cieślakiem, Krzysztofem Zanussim.

⁷ Dziennikarkę Magdalenę Pawlicką zaprosiło do swoich domów wielu aktorów, m.in. Stanisława Celińska, Dorota Pomykała, Piotr Cyrwus, Halina Łabonarska, Jerzy Zelnik, Dominika Figurska i Michał Chorośiński, Małgorzata Ostrowska-Królikowska i Paweł Królikowski, Justyna Sieńczyłło, Antoni Pawlicki.

⁸ Wypowiedzi twórców teatralnych publikowane w popularnych pismach bywają mistyfikowaniem rzeczywistości, elementem kreacji wizerunku, artyści starają się pokazać z jak najlepszej strony, przypodobać czytelnikom. Bardzo często mówią o szczęśliwym związku, idealnym małżeństwie, ale nim wywiad zostanie opublikowany, nieraz są już w trakcie rozwodu. Kiedy decydują się na dzieci, idealizują swoje rodzicielstwo, piszą o bezgranicznym oddaniu siebie i swojego czasu dziecku, ale w tym samym wywiadzie referują niemałą liczbę zajęć zawodowych, realizowanych symultanicznie z wychowywaniem dziecka. Krytykują celebrytów fotografujących się „na ściankach”, lecz wkrótce sami też biorą udział w publicznym „lansowaniu się”. Nie przyznają się do operacji plastycznych, swój wygląd przypisują genom lub sugerują ingerencję *photoshopa*, ale chętnie opowiadają o terapiach psychologicznych. Jedna z aktorek przyznaje *explicite*, że retuszo-

Ostrzeżenie polskiej uczoney dotyczy przede wszystkim wypowiedzi autorskich, w których artyści mówią w swoim imieniu, wywiad autoryzują i podpisują własnym nazwiskiem; w mniejszym stopniu autokreacja – zamierzona bądź spontaniczna – zachodzi w przypadku wywiadu socjologicznego. Zgadzam się jednak z Gołaszewską – naiwnością byłoby sądzić, że dyskurs artystów stanowi wierne, obiektywne odtworzenie rzeczywistości, zresztą sami aktorzy przyznają się do koloryzowania swoich doświadczeń⁹.

Inną kategorię źródeł stanowią nagrania dostępne w przestrzeni Internetu, sprawozdania z konferencji naukowych, dyskusji uczestników społecznego świata teatru podczas festiwalu czy Kongresu Kultury w 2016 r. W trakcie realizacji ba-

wała własną biografię: „Przez wiele lat w wywiadach nieświadomie oszukiwałam siebie i świat, nie zdając sobie sprawy, że to bzdury. Doby nie da się rozciągnąć do trzydziestu godzin. Dereszowskiej wydawało się, że można i starała się przekonać do tego innych. Kobiety próbowały, ale im się nie udawało i złościły się same na siebie. Dziś je przeproszam. Postanowiłam powiedzieć publicznie o terapii, bo wiedziałam, że mogę dać tym siłę innym i trochę ulżyć kobietom. Kiedyś generalnie za dużo mówiłam o sobie. Nie miałam blisko siebie kobiet, z którymi mogłam porozmawiać, więc gdy potrzebowałam ujęcia dla wielu tematów i emocji, znajdowałam je, o dziwo, w rozmowie z dziennikarkami. Teraz wydaje mi się to kuriozalne. Zupełnie niepotrzebnie opowiedziałam o wielu rzeczach z mojego prywatnego życia. Ale nie wracam już do tego, nie rozpamiętuję. Teraz staram się bardziej chronić tę sferę i są pytania, na które nie odpowiadam” (A25a). Problem konstruowania wizerunków medialnych, zakładania przez artystów masek i kostiumów poza sceną omawia Krystyna Duniec (2010) – pisze o ich „niepewnej tożsamości”, „mimetycznej subwersji”, „ludziach symulowanych”, o „praktykach replikacji wykreowanego image’u”. Można postawić tezę, że opisany przez E. Goffmana (Goffman 2000) mechanizm „manipulacji wrażeniami”, czyli prezentowanie wyidealizowanego obrazu samych siebie, modelowanie „występu”, w stopniu najwyższym dotyczy ludzi publicznych, którzy wkładają wiele wysiłków w autokreację. Nie można jednak powiedzieć, że każdy publiczny „występ” intencjonalnie wprowadza w błąd, bywają też autoprezentacje prawdziwe, szczerze, będące wypełnieniem schematu roli. Jednostka zachowuje się zgodnie z oczekiwaniami, gra swoją rolę zgodnie z własnymi wyobrażeniami o jej idealnej realizacji.

⁹ „Aktorzy lubią zmyślać i to co opowiadają, trzeba dzielić przez dwa” (Lech Ordon mówiący o legendarnych licznych sukcesach miłosnych swego kolegi, Tadeusza Plucińskiego, w: Lubczyński 2007: 287). Ludzie publiczni stają nierzadko wobec dylematu autentyczności, jest to dylemat autoprezentacyjny – „czy przedstawiać się w sposób pożądaný przez audytorium, ale nieprawdziwy, czy też w sposób prawdziwy, ale niepożądany przez audytorium” (Wojciszke 2011, 2012: 532). Informacje na temat społecznego świata teatru zawarte w biografiach, wywiadach prasowych mogą być zniekształcone, ale miałam możliwość konfrontowania ich z wypowiedziami aktorów, którzy udzielili mi wywiadu swobodnego. Tej konfrontacji sprzyjała też wieloletnia lektura pism branżowych („Teatr”, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, „Notatnik Teatralny”) oraz tekstów zamieszczanych w Internecie, na portalach e-teatr, teatralny.pl, dziennikteatralny.pl, teatralia.com.pl.

dania empirycznego uczestniczyłam – już nie tylko „wirtualnie” – w spotkaniach z twórcami polskiego teatru, aktorami i reżyserami, które organizowały instytucje kulturalne i edukacyjne (m.in. Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, Łódzkie Muzeum Kinematografii).

Przedstawiciel szkoły chicagowskiej, Herbert George Blumer (1900–1987) zachęcał do tworzenia teorii zakorzenionej w empirii, do konfrontowania jej z faktami. Jego zdaniem, trzeba wyjść od indukcji, od obserwacji konkretnych sytuacji społecznych, zatem jedną z najlepszych technik badawczych (obok obserwacji i wywiadu biograficznego) jest wywiad nieustrukturalizowany (Turner 2008: 433). Jedną z technik mojego badania była wieloletnia obserwacja uczestnicząca z pozycji widza i badacza życia teatralnego w łódzkiej aglomeracji wielkomiejskiej¹⁰.

Podstawową i najważniejszą techniką badawczą wykorzystaną przeze mnie w procesie zbierania danych jest wywiad swobodny z uczestnikami społecznego świata teatru (w klasyfikacji Lutyńskiego – Lutyński 1994: 110 – należy on do technik opartych na bezpośrednim komunikowaniu się badacza z respondentem). Przeprowadzając go, nie posługiwałam się kwestionariuszem ze standaryzowaną listą pytań, zależało mi na swobodnej rozmowie. Wywiad socjologiczny to nie „przesłuchanie”, „przepytanie”, lecz konwersacja, która ma na celu zdobycie informacji na konkretne, interesujące badacza tematy. W trakcie rozmowy mogą pojawić się nowe wątki, nieprzewidywane wcześniej kierunki rozważań. Dyskurs rozwijał się w czasie i generował wiele pytań *in situ*. Luźno sformułowane problemy wyznaczały kierunek poszukiwań, refleksji na temat aren w społecznym świecie teatru. Przyswiceał mi cel poznawczy, chęć pełniejszego zrozumienia sytuacji uczestników tego uniwersum. Ta otwartość wywiadu swobodnego, także w sposobie formułowania pytań, elastyczność związana z dostosowywaniem się do interlokutora (w tym przypadku eksperta) stanowi dużą zaletę tej techniki.

Moje rozmowy z artystami teatralnymi (wywiady nieustrukturalizowane; Lutyńska 2005) miały pogłębiony charakter. Moją intencją było „zagłębienie się w rozmowę w poszukiwaniu znaczenia, badanie obecnych w niej niuansów, zidentyfikowanie szarych stref, do których nie sposób dotrzeć przez pytania albo–albo sondujące tylko zewnętrzną warstwę danego problemu” (Angrosino 2010: 89–90). W trakcie wywiadu zachęcałam rozmówców do dzielenia się doświadczeniami, opiniami, przeżyciami, interpretacjami faktów, zadawałam liczne pytania pogłębiające wypowiedzi, precyzujące wywód myślowy, formułowałam także parafrazy sprawdzające moje rozumienie przekazu. W sposób świadomy sterowałam rozmową, porządkując

¹⁰ Efektem moich badań stały się m.in. artykuły: Zimnica-Kuzioła (2012: 121–137; 2010: 110–128; 2004: 183–194; 1996: 118–127; 1995: 21–27). W latach 2011–2012 otrzymałam Grant Prezydenta Miasta Łodzi na projekty naukowo-badawcze, temat: *Ranga kulturalna Łodzi w kraju i za granicą – kultura jako element rozwoju i ważny walor klimatu miasta*. W ramach projektu badałam *Życie teatralne Łodzi*, rezultaty analiz ukazały się w publikacji: Krawczyk-Wasilewska, Kucner, Zimnica-Kuzioła 2012.

chaotyczne wypowiedzi i sprowadzając dalekie nieraz dygresje do głównego tematu rozmowy. Svetlana Gudkova podkreśla, że dzięki wywiadom swobodnym „można dowiedzieć się wiele na temat sposobu odbierania i rozumienia rzeczywistości przez ludzi. Z punktu widzenia eksploracyjnego celu badań jest to niezwykle wartościowe, ponieważ daje wgląd w punkt widzenia uczestników badania i pozwala na lepsze odzwierciedlenie w badaniach ich perspektywy” (Gudkova 2012: 116).

W procesie analitycznym zastosowałam jakościową analizę treści (Babbie 2009: 363), zarówno w przypadku „gazetowych” i zamieszczonych w Internecie wywiadów dziennikarskich (jednostką analizy są pojedyncze artykuły), jak i treści wywiadów swobodnych. Materiał empiryczny został odpowiednio zakodowany, by możliwe stało się przejście od danych do kategorii abstrakcyjnych i tworzenie klasyfikacji. Wywiady swobodne z twórcami teatralnymi (w większości aktorami) przeprowadziłam w latach 2015–2017, pierwsza rozmowa odbyła się w siedzibie Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi w listopadzie 2015 r., ostatnia w październiku 2017 r. w Instytucie Socjologii UŁ. Każdy z wywiadów nagrywany był przy pomocy dyktafonu (za zgodą moich interlokutorów), a następnie został poddany transkrypcji. W badaniu uczestniczyli twórcy zatrudnieni w polskich publicznych teatrach dramatycznych, wielu z nich bierze udział również w produkcjach filmowych i telewizyjnych, w reklamie, dubbingu, a także podejmuje wiele innych działań teatralnych i okołoteatralnych, m.in. obsługując rynek imprez okolicznościowych.

Wśród moich respondentów znaleźli się aktorzy reprezentujący młodszą i starszą generację, zarówno kobiety, jak i mężczyźni, z sześciu polskich ośrodków teatralnych¹¹. Dwudziestu rozmówców-ekspertów tworzy próbę celową organizowaną głównie metodą „śnieżnej kuli”. Zaobserwowałam niezwykłą „gotowość działania” uczestników społecznego świata teatru – twórcy nie zostawiają niczego „na później”, są zdyscyplinowani i dobrze zorganizowani. Nikt nie zaproponował mi odległego terminu, najczęściej słyszałam: „spotkajmy się jutro, pojutrze, najwyżej za tydzień”. Z kilkoma aktorami rozmawiałam więcej niż jeden raz, aby doprecyzować pewne kwestie, pogłębić wątki, które wymagały uściślenia.

Każdy fakt społeczny wiąże się ściśle z doświadczeniami życiowymi i działaniami aktorów społecznych, jednostek i zbiorowości, zatem badacz powinien uwzględnić ich perspektywę, sposób widzenia i wartościowania rzeczywistości, ich subiektywne poglądy. Jest to metodologiczny postulat brania pod uwagę współczynnika humanistycznego (Znanięcki, Thomas 1976). Zgodnie z taką

¹¹ Ze względu na anonimowy charakter moich badań intencjonalnie nie przywołuję ani konkretnych nazwisk, ani nazw teatrów, w których zatrudnieni są moi rozmówcy. Warto zaznaczyć, że regułą anonimowości zastosowałam tylko i wyłącznie w stosunku do nich, nie dotyczy ona natomiast opublikowanych wywiadów prasowych, autoryzowanych przez artystów. W przypadku źródeł prasowych aktorzy będą oznaczeni literą A – np. (A15: 70) – reżyserzy literą R, dyrektorzy D. Na końcu książki znajduje się pełny opis bibliograficzny tych źródeł.

perspektywą, świat kultury należy postrzegać wraz z jego duchowym podłożem, uwzględniać postawy i przekonania ludzi ten świat stwarzających: „Współczynnik humanistyczny konstruuje kulturę danej grupy społecznej jako tę realność, która <<wyrównuje>> doświadczenia poszczególnych jednostek, zapewniając tym samym intersubiektywną komunikację” (Sitek 2002: 366). Podobne stwierdzenia znajdujemy u Nathalie Heinich (2007), która dodaje, że socjolog nie musi „zajmować się rozbijaniem utrwalonych złudzeń”, dążyć do dekonstrukcji iluzji, ale powinien zrozumieć mentalne reprezentacje aktorów społecznych, ich wyobrażenia, przekonania, logikę dyskursu. Uznanie wymiaru świata przez nich doświadczanego, próba zrozumienia ich horyzontu poznawczego i aksjologicznego to *de facto* postawa stroniąca od poczucia wyższości, tak charakterystycznego dla badaczy arbitralnie rozstrzygających, czy przekonania respondentów są prawdziwe, czy stanowią wynik uproszczeń w widzeniu świata. Podczas naukowej eksploracji trzeba ustalać fakty, ale zdaniem francuskiej socjolog nie mniej ważnym zadaniem jest odtworzenie sfery wyobrażeń potocznych, cech charakterystycznych myślenia, np. o uniwersum sztuki: „Nie chodzi już o decyzję, czy aktorzy społeczni <<mają rację>>, ale o pokazanie, jakie są ich racje”. Niemniej i ona przyznaje, że perspektywa rozumiejąca i wyjaśniająco-krytyczna mogą stanowić komplementarne strategie badawcze w socjologii (Heinich 2010: 119).

Twórcy teatralni w określony sposób postrzegają, przeżywają, interpretują i wartościują własny świat, poznanie ich rzeczywistości subiektywnej to ważna dyrektywa badawcza. Herbert Blumer pisał:

Od strony metodologicznej czy raczej badawczej studia nad działaniem należy prowadzić z punktu widzenia działającego. Ponieważ jednostka tworzy działanie z tego, co spozstrzega, interpretuje i ocenia, musielibyśmy widzieć sytuację tak, jak ona ją widzi, postrzegać przedmioty tak, jak ona postrzega, ustalić takie ich znaczenie, jakie mają dla niej, oraz śledzić linię jej działania w trakcie konstruowania jej przez badanego (Blumer 2007: 58).

Niewątpliwie wywiad socjologiczny stwarza możliwość spojrzenia na społeczny świat teatru oczyma jego uczestników, ale warunkiem *sine qua non* musi być ich szczerłość i otwartość na rozmowę. Moi respondenci przyznawali, że świadomość anonimowości była dla nich istotna, inaczej o wielu sprawach nie chcieliby mówić. Ale trzeba też przyznać, że najbardziej krytycznie o społecznym świecie teatru (środowisku teatralnym) wypowiada się aktorka, która z teatru odeszła, mówi więc o *parent social world* z pozycji outsiderki, niemającej już nic do stracenia. Zrozumiała jest chęć zachowania „tajemnic zawodowych”, choć muszę przyznać, że niektórzy rozmówcy rzeczywiście otworzyli przede mną kulisy teatru. Myślę, że wynikało to po części z faktu, że reprezentuję uniwersytet i stoi za mną autorytet tej instytucji. Respondenci mieli świadomość, że moim celem nie jest poszukiwanie sensacji, tylko obiektywne – o ile to w ogóle możliwe – nakreślenie sieci relacji, które Howard Becker nazwał światem sztuki (*art world*). Dziękuję za

te rozmowy, za spotkania w fenomenologicznym sensie tego słowa. Dzięki relacjom aktorów uświadomiłam sobie, jak piękny i jak trudny to zawód, ile w nim spełnienia, ile niepokoju o przyszłość, ile walki o niezależność artystyczną, ile lęku i upokorzenia¹². Becker ma rację – w przypadku badania społecznego świata sztuki (teatru) nie chodzi o dokonanie „przewrotu kopernikańskiego”, ja też na to nie liczyłam¹³. „Zrobiłaś rentgen, prześwietliłaś mnie”, powiedział jeden z moich rozmówców. Dziękuję wszystkim za poświęcony mi czas, okazane zaufanie, za zgodę na socjologiczne „prześwietlenie” ich społecznego świata. Ustosunkowanie się kilku „ekspertów”, czyli uczestników społecznego świata teatru, do wartości merytorycznej mojej książki, akceptacja przez nich warstwy treściowej, stwierdzona „przystawalność” mojego opisu i analizy do realnej rzeczywistości pozwala mieć nadzieję, że praca zachowuje walor poznawczy.

Pisząc o arenach społecznego świata teatru polskiego, w centrum tego świata sytuuję aktora (nawet jeśli omawiam problematykę publiczności czy polityki teatralnej, relacjonując spory o kształt współczesnego teatru, arenę wokół podmiotów konsekrujących i wartościujących)¹⁴. Tak więc nawet analiza „wojny krytyków

¹² Terminy „zawód” i „profesja” stosuję w mojej książce zamiennie, choć nie są synonimami; ich pole semantyczne nie w pełni się pokrywa. „Zawód są to czynności: 1) trwale wykonywane, 2) wymagające określonego przygotowania i umiejętności, 3) będące świadczeniami na rzecz innych osób, 4) przynoszące dochody będące podstawą utrzymania. Te cztery elementy występują we wszystkich współczesnych definicjach zawodu” (Szacka 2008: 297). Profesja jest zawodem ekskluzywnym, wymagającym odpowiednich kwalifikacji, zazwyczaj edukacji na poziomie wyższym. Profesjonaliści to ludzie doskonale przygotowani do pełnienia swoich ról zawodowych, reprezentowani przez zawodowe stowarzyszenia. Mają kodeks etyczny, choć nie zawsze werbalnie określony, czasem przyjęty na mocy zwyczaju, tradycji. Aktorzy teatralni, jeśli nie legitymują się licencją w postaci dyplomu ukończenia studiów, zdają eksternistyczny egzamin, który ma być formalnym potwierdzeniem ich umiejętności i talentu.

¹³ H. Becker w *Art Worlds* (1982) pisze: „Myślę, że socjologia nie odkrywa zjawisk, o których nikt nigdy wcześniej nie wiedział, tym różni się od nauk przyrodniczych. Nauki społeczne dostarczają głębszego zrozumienia rzeczy, o których wielu ludzi ma już jakąś wiedzę” (Wstęp, s. X, tłum. własne). Becker – zainteresowany światem sztuki – nie koncentruje uwagi na problemach estetycznych, tylko na socjologii zawodu artysty. Takie ujęcie charakteryzuje też moje opracowanie – nie chodzi w nim *de facto* o sztukę, ale o społeczne ramy jej tworzenia i prezentowania odbiorcom.

¹⁴ Mówiąc o podmiotach konsekrujących mam na myśli szkoły aktorskie, legitymizujące pewne formy kształcenia jako wzorcowe, optymalne, te które zyskały społeczną aprobatę. Ich absolwenci otrzymują dyplomy poświadczające zdobyte umiejętności i uprawnienia zawodowe. U P. Bourdieu termin „podmioty konsekrujące” ma szerszy zakres znaczeniowy, obejmuje bowiem wszystkie instytucje „obdarzone zaufaniem społecznym mające licencję wskazywania kandydatów na artystów” (Bourdieu 2001: 357). W społecznym świecie teatru taką instytucją jest ZASP, który przeprowadza egzaminy eksternistyczne, a komisja egzaminacyjna rekrutuje się spośród „wybitnych praktyków,

teatralnych” pośrednio odnosi się też do aktorów. Oni są współtwórcami, „wykonawcami” przedstawień i nie tylko warsztat artystyczny reżyserów, ale także ich działania poddawane są ocenie zarówno przez widzów profesjonalnych, jak i potocznych. Perspektywa aktorów interesuje mnie najbardziej, ponieważ uznaję ich za relewantny i podstawowy element teatru. P. Pavis pisał: „Aktor grając rolę czy przedstawiając postać sceniczną zajmuje centralną pozycję w wydarzeniu teatralnym, podczas którego spełnia funkcję pośrednika między tekstem autora i dyrektorami reżysera a oglądającym go i słuchającym widzom” (Pavis 1998: 32)¹⁵.

„Ścisła współpraca teoretyka-socjologa z praktykami życia teatralnego może nas wyprowadzić z bezdroży jałowych komunalów i założyć fundament dla współczesnych badań socjologicznych nad teatrem i aktorstwem” – jakże aktualne są te słowa Aleksandra Hertza sformułowane w latach 30. XX w. (Hertz 1938: 15). Ta książka na temat areny społecznego świata teatru nie powstałaby bez jego uczestników – „praktyków życia teatralnego”. Moi rozmówcy są ekspertami, przewodnikami po swoim społecznym świecie, na który ja patrzę z pozycji zewnętrznej. Chcę ich świat poznać, zatrzymać, opisać, zrozumieć, zinterpretować. Słowa aktorów można przełożyć na język formalny, ale byłyby one z pewnością bardziej techniczne, w jakimś sensie uboższe i wtórne. Ta chęć zachowania w niezmięnionej formie dyskursu ekspertów, podmiotów konstytuujących społeczny świat teatru usprawiedliwia – mam nadzieję – obszerne cytowanie ich wypowiedzi.

W społecznym świecie teatru areny stanowią element rudymenarny – nie sposób wyobrazić go sobie bez sporów, konfliktów, krytyki, różnych opinii, poglądów i przekonań, bez sprzecznych, nie zawsze *expressis verbis* artykułowanych interesów. Uniwersum dyskursu obejmuje wszystkie podmioty zaangażowane w działanie podstawowe lub mające na nie pośredni wpływ: władze publiczne szczebla centralnego i lokalnego projektujące funkcjonowanie teatralnego świata,

pedagogów i teoretyków teatru” (z regulaminu egzaminu eksternistycznego dla aktorów dramatu, zatwierdzonego uchwałą Zarządu Głównego ZASP z dnia 10 kwietnia 2017 r.). Podmiotami konsekrującymi w świecie sztuki będą też krytycy – hierarchizujący przekazy kulturowe, przyznający nagrody, rozstrzygający kwestie artystyczne – a także wydawcy, autorzy przedmów, marszandzi. W mojej pracy termin „podmioty konsekrujące” odnosi się do instytucji edukacyjnych, „wyświęcających” profesjonalistów. Dla celów analitycznych wyodrębniam w książce podmioty wartościujące – czyli ludzi i instytucje oceniające działania, efekty pracy artystów – które w ujęciu francuskiego socjologa są również podmiotami konsekrującymi.

¹⁵ Warto podkreślić, że w społecznym świecie teatru istnieje silna tendencja do decentralizacji, do podkreślenia działania kolektywnego, wagi i znaczenia wszystkich członków zespołu teatralnego. Szczególna rola w procesie kreacji twórczej przypada reżyserowi, który jest *primus inter pares*, koordynującym pracę artystyczną inspiratorem teatralnej działalności. Niemniej to aktor spotyka się z publicznością i aktywnie uczestniczy „w spełnianiu przez teatr zadań społecznych (dydaktycznych, ideologicznych, politycznych)” (Pavis 1998: 34).

dyrekcję sprawującą władzę w teatrze, podmioty konsekrujące (szkoła teatralna, prywatne studia aktorskie), przedstawiciele innych subświatów (stowarzyszenia teatralne, teatry prywatne i alternatywne), masowe media, publiczność – w tym odbiorców potocznych i profesjonalnych – aktorów, reżyserów oraz innych twórców stanowiących pion artystyczny, personel pomocniczy (obsługujący aktorów, widzów, scenę). Spory i konflikty dotyczą całego środowiska teatralnego, głosy krytyczne formułowane są przez samych jego uczestników. Moi rozmówcy mówią też o arenie wewnętrznej – o jednostkowych dylematach, wątpliwościach co do słuszności podejmowanych decyzji i działań.

Książka składa się ze wstępu, w którym omówiłam dotychczas założenia metodologiczne badania aren społecznego świata teatru w Polsce, z 10 rozdziałów analitycznych oraz zakończenia. Pierwszy rozdział poświęcam omówieniu teorii społecznego świata (ze szczególnym uwzględnieniem przedmiotu mojej analizy – areny), przywołuję nazwiska jej twórców (Paul G. Cressey, Tamotsu Shibutani, Anselm L. Strauss, Howard Becker, Adele E. Clarke) i pojęcia wypracowane na gruncie tej teorii. W kolejnych częściach pracy prezentuję najważniejsze podmioty społecznego świata polskiego teatru, uwikłane w dyskusje, spory na temat podstawowego działania. Przywołuję najczęściej dyskutowane kwestie, które wiele mówią o tym, „jak jest” i jak – zdaniem uczestników społecznego świata teatru – „powinno być”. Rozdział drugi dotyczy organizatorów teatru szczebla centralnego i lokalnego oraz problemów związanych z prowadzoną przez nich polityką kulturalną. W trzeciej części omawiam dylematy dyrektorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, oni sami także stają się przedmiotem krytyki ze strony innych uczestników społecznego świata. Rozdział czwarty poświęcam dyskusjom na temat działania podstawowego w społecznym świecie teatru oraz działań towarzyszących. Uczestnicy dyskutują o współczesnej dramaturgii, estetyce teatralnej, przeciwstawiają sobie różne formuły, m.in. teatr postdramatyczny teatrowi pozostającemu w służbie dramatu, wiernemu poetyckiemu słowu. W części piątej prezentuję dyskusje na temat podmiotów konsekrujących i wartościujących. Ważnymi podmiotami konsekrującymi są polskie publiczne szkoły teatralne, przygotowujące młodych ludzi do ich roli zawodowej. Istotnymi uczestnikami społecznego świata teatru są również podmioty wartościujące – widzowie, kwalifikowani krytycy i amatorzy prowadzący teatralne blogi w Internecie oraz potoczni widzowie zasiadający na widowniach teatralnych. Także oni podejmują dyskusje i uczestniczą w sporach na temat teatru. Kolejny rozdział – szósty – dotyczy aren w środowisku aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, omawiam tu m.in. interakcje konfliktowe, środowiskowe układy i hierarchie, inercję obywatelską, mitologizacje i demitologizacje zawodowe, celebrytizm, przepuszczalność granic zawodowych oraz upadek etosu środowiskowego. W rozdziale siódmym zastanawiam się nad trudną relacją pomiędzy aktorem i reżyserem w procesie twórczej kooperacji. Wobec „scenicznych demiurgów” wysuwane są konkretne oczekiwania, którym nie zawsze potrafią oni sprostać. Aktorzy zarzucają reżyserom stereotypowe obsadzanie ról, przedmiotowe

traktowanie; niezmiernie trudno im pogodzić się z podporządkowaniem, szczególnie jeśli nie mają prawa do współtworzenia spektaklu. Z drugiej strony, także aktorzy podlegają ocenom innych uczestników społecznego świata teatru, krytykowani są m.in. za instrumentalne motywacje (merkantylne nastawienie do zawodu), niedostatki wykształcenia ogólnego, brak dbałości o dykcję (piszę o tym w rozdziale ósmym). W części dziewiątej pokazuję arenę wewnętrzną aktorów, przywołując ich wahania, niepewność, pytania, jakie oni sami sobie stawiają: „być albo nie być sławnym?”, „być albo nie być na etacie?”, „czy wchodzić w mariaż z popkulturą?” i w końcu – ze względu na ciemne strony zawodu – „być albo nie być aktorem?”

Ostatni rozdział stanowi socjologiczną analizę aren społecznego świata teatru. Przedstawiam arenę jako przestrzeń dyskursywną i jako inwariantny element społecznego świata. Aktorzy społeczni zaangażowani w działanie identyfikują „swoich” i „obcych”, łączą się z tymi, którzy mają podobne poglądy na teatr i spierają z tymi, których estetykę odrzucają¹⁶. Punkt kulminacyjny książki stanowi opracowanie typologii uczestników aren społecznego świata i syntetyczne zestawienie najważniejszych kwestii diskutowanych w uniwersum teatru dramatycznego w Polsce¹⁷.

Wyrażam wdzięczność recenzentom książki, Panu Profesorowi Przemysławowi Kisielowi i Panu Profesorowi Dariuszowi Kosińskiemu, za życzliwe i pomocne uwagi. Serdecznie dziękuję pierwszym czytelnikom tekstu: Profesorowi Bogusławowi Sułkowskiemu, Profesor Annie Kacperczyk i Magister Edycie Wiśniewskiej. Jestem wdzięczna moim Respondentom, którzy bezinteresownie poświęcili mi swój czas – bez ich udziału ta praca nie mogłaby powstać. Osobne podziękowania za zainteresowanie moją pracą i dyskusje w trakcie jej powstawania kieruję w stronę Koleżanek i Kolegów z Katedry Socjologii Sztuki i Edukacji.

¹⁶ W świecie teatru istnieje też obszar zgodnego współdziałania, są sojusze i koalicje zawierane przez uczestników, którzy nie tylko rywalizują, walczą, ale również łączą siły (także z reprezentantami innych społecznych światów), by lepiej, efektywniej osiągnąć zamierzone cele. Ze względu na rozległość tego wymiaru działania wyłączono go z analizy, wymaga on osobnego studium socjologicznego.

¹⁷ Istotne wydaje mi się jeszcze omówienie kwestii warsztatowych: 1. odnośnie do przypisów bibliograficznych – w przypadku przywoływania niektórych źródeł internetowych umieszczam w nawiasie jedynie nazwisko autora wypowiedzi (stąd brak danych na temat roku i numeru strony), w bibliografii znajduje się pełne zestawienie tych źródeł; 2. w cytatach pojawiają się wielokropki, które są wprowadzonymi przeze mnie intencjonalnie znakami interpunkcyjnymi wskazującymi na dynamikę dyskursu.

ROZDZIAŁ I

SPOŁECZNY ŚWIAT I JEGO ARENY

1. Cechy definicyjne społecznego świata

Zanim przejdę do omówienia teorii społecznego świata, przywołam kilka koncepcji, które mogą być aplikowane do analizy uniwersum sztuki i środowisk twórczych. Ważne miejsce wśród propozycji metodologicznych zajmuje socjologia sztuki francuskiego uczonego, Pierre'a Bourdieu (jako że jest powszechnie znana, nie wymaga szczegółowego omówienia). W jego ujęciu świata sztuki najważniejszą rolę odgrywają trzy terminy: pole artystyczne, habitus i kapitał (symboliczny, społeczny i kulturowy). Pole artystyczne to „konfiguracja obiektywnych relacji”, układ stosunków zachodzących w świecie sztuki. Zachowuje ono własną logikę i metody działania, określone strategie osiągania celów (Bourdieu 2007). W polu artystycznym toczy się walka o prestiż (kapitał symboliczny), natomiast kapitał społeczny i kulturowy umożliwia prowadzenie walki o dominację. Pierwszy rodzaj kapitału budują relacje, kontakty, więzi społeczne, drugi złożony jest z zasobu wiedzy i kompetencji niezbędnych do swobodnego poruszania się w polu artystycznym. Kapitał symboliczny przekłada się na zabiegi legitymizujące, działania zmierzające do utrwalenia własnej pozycji i przewagi. W sztuce ma on związek z możliwością waloryzowania dzieł i ich twórców, budowania hierarchii artystycznych. Agenci pola (osoby w nim działające) zajmują różne pozycje, co wiąże się z ich habitusem („społecznie ustanowioną naturą”). Habitus to system trwałych dyspozycji, „schematów widzenia, myślenia i działania”, struktur poznawczych i motywacyjnych nabytych w trakcie socjalizacji (Bourdieu 2005: 546–558). Ma on charakter klasowy, bowiem określone warunki życia (kapitał ekonomiczny) determinują struktury percepcji rzeczywistości. Agent społeczny,

internalizując normy swojej grupy społecznej, będzie dysponował stosownym gustem i realizował odpowiedni styl życia. Odbiorca sztuki z klas wyższych będzie więc zwiedzał muzea, kupował dzieła sztuki i opracowania o sztuce. Jego autotelicznym przeżyciom estetycznym będzie towarzyszyło poczucie stosowności społecznej tych praktyk, wzmocnienie więzi z własną grupą i poczucie odrębności w stosunku do innych grup (Matuchniak-Krasuska 2010: 27).

Dominujący klasowo agent pola monopolizuje dyskurs na temat sztuki, narzuca innym jej definicję i określa granice, absolutyzując przy tym własny gust estetyczny, własny system aksjologiczny. Teoria Bourdieu zdezaktualizowała się

w czasach ponowoczesnych, przede wszystkim z powodu niemożności wskazania habitusów odpowiadających klasom społecznym. Dezintegracja habitusów, „procesy fragmentacji i równocześnie hybrydyzacji wszelkiego rodzaju wytworów kultury” wymagają nowego ujęcia złożonej problematyki świata sztuki (Stokłosa, za van Maanen 2009: 73–74). Nowe media i tworzące się za ich sprawą nowe ośrodki komunikowania i wymiany informacji zmieniły dotychczasowe struktury i uniwersa symboliczne. Jednak wiele z pojęć wypracowanych przez Bourdieu utrwaliło się we współczesnej myśli humanistycznej i także w tej książce będą odwoływała się do pewnych kategorii wykorzystywanych przez autora *Reguł sztuki* (np. do pojęcia podmiotów konsekrujących czy kapitału kulturowego).

Użyteczny w badaniach empirycznych świata sztuki może okazać się też model teoretyczno-metodologiczny opracowany przez Mariana Golkę (1996). Autor, dążący do „uporządkowania socjologicznej refleksji nad sztuką”, założył, że stanowi ona element systemu społeczno-kulturowego, zdefiniowanego jako „całość złożona z wzajemnie współzależnych, powiązanych i względnie uporządkowanych składników, takich jak: ludzie występujący w różnych rolach, stosunkach, grupach, ich czynności oraz wytwory przeniknięte znaczeniami i wartościami” (Golka 1996: 235). System artystyczny w tym ujęciu to zatem podsystem systemu społeczno-kulturowego, konstytuowany przez dwa elementy: instytucje i dzieła (wytwory artystyczne; tamże: 236). Socjolog zainteresowany jest szczególnie tym pierwszym elementem systemu. Instytucje przygotowują do tworzenia i odbioru sztuki, stymulują zainteresowanie tą formą symboliczną, umożliwiają działalność artystyczną, wprowadzają sztukę w społeczny obieg, dokonują jej ewaluacji, przechowują wytwory artystyczne. Polski socjolog proponuje uwzględnienie czterech układów instytucji systemu artystycznego¹:

układ instytucji tworzenia (szkoły artystyczne, twórcy, pracownie, kolonie artystów, salony i kawiarnie artystyczne, grupy artystyczne, związki twórcze itp.; układ instytucji obiegu (m.in. galerie, pisma artystyczne i wydawnictwa, środki masowego przekazu podejmujące problematykę artystyczną, stowarzyszenia krytyków, salony, biblioteki, urzędy państwowe decydujące o polityce kulturalnej państwa, mecenat); układ instytucji obecności (np. muzea, kolekcje prywatne, stałe ekspozycje sztuki); układ instytucji odbioru (jak audytoria, stowarzyszenia przyjaciół sztuki, tzw. fankluby, szkoły kształcące odbiorców sztuki, grupy towarzyskie ze swymi liderami opinii) (tamże: 47).

Jeżeli chodzi o samo tworzenie, Golka (podobnie jak Becker czy Heinich) konstatuje, że narzędzia socjologiczne nie są w stanie zbadać mechanizmów procesu twórczego, lecz badacz może zarejestrować i przeanalizować punkt widzenia ar-

¹ Francuscy socjologowie Roger Bastide (w 1945 r.) i Robert Escarpit (w 1958 r.) wyodrębnili triadę „produkcja – dystrybucja – konsumpcja” (Heinich 2010: 62).

tystów, ich dyskurs na temat tworzenia sztuki. Obecność dzieła dotyczy „miejsca jego społecznego istnienia” (obecność prywatna, publiczna ograniczona, publiczna otwarta, instytucjonalno-artystyczna, pośrednia zwielokrotniona). Jeśli chodzi o obieg sztuki, Golka wyodrębnia cztery typowe formy: mecenat, politykę państwa, rynek i sponsoring. Szczególne miejsce w ramach obiegu sztuki poświęca krytyce artystycznej. Jeżeli chodzi natomiast o socjologiczne badania odbioru, autor zaznacza, że nie prowadzą one do odkrycia uniwersalnych reguł recepcji, najczęściej pokazują społeczne zróżnicowanie reakcji na wytwór sztuki. Obok jakościowych badań procesów odbioru ważne miejsce zajmują statystyczne analizy publiczności. Badacz zdaje sprawę z jej społeczno-demograficznej struktury i kulturowych aspektów partycypacji w życiu artystycznym. Propozycja Golki jest koherentna i może zostać zastosowana do badań empirycznych uniwersum sztuki, jednak przeanalizowanie wszystkich układów instytucji systemu artystycznego byłoby zadaniem możliwym do zrealizowania tylko przez większy zespół badawczy.

Do analizy uniwersum teatru wykorzystuję teorię społecznego świata, ponieważ interesuje mnie dynamika i złożoność pewnej całości społecznej. Chodzi mi nie tyle o faktografię, opis substancywny rzeczywistości społecznej, ale o odkrywanie logiki działania i dyskursu uczestników tego świata. Zainteresowanie koncepcją świata sztuki zaproponowaną przez Howarda Beckera stało się katalizatorem moich poszukiwań teoretycznych, tak więc warto przywołać w tym miejscu najważniejsze założenia zawarte w pracy *Art Worlds* (1982). Nie sposób jednak zapomnieć, że już przed Beckerem Arthur Coleman Danto i George Dickie uczynili potoczne pojęcie „świat sztuki” ważną kategorią estetyczną. Danto (1924–2013) amerykański filozof, estetyk i krytyk, w latach 60. XX w. wnikliwie przeanalizował problem ontologicznych i epistemologicznych założeń współczesnej sztuki (Danto 2006: 7–35). Zaproponowane przez niego ujęcie filozoficzne to pogłębiona refleksja teoretyczna, kompetentne spojrzenie na pluralizm w sztuce, transformacje i transgresje. Twórczość Duchampa, Warhola czy Cage’a zapoczątkowała fundamentalne zmiany w myśleniu o sztuce, o procesie jej tworzenia i recepcji. W nowym paradygmacie posthistorycznym to *artworld* (zbiorowość zawodowa podzielająca określoną teorię sztuki) decyduje o uznaniu pewnych obiektów za dzieła. Rewolucja artystyczna została zapoczątkowana rezygnacją z mimetyczności w sztuce, wszystkie kolejne przemiany wymagały nowej teorii, zmieniającej zakres tego, co estetyczne, przynależne do dziedziny sztuki (przedmioty codziennego użytku umieszczone w kontekście estetycznym zyskały status sztuki, ale potrzebna była teoria, która mogła je legitymizować; Danto 1964: 581). To nie jakości estetyczne decydują o uznaniu danego artefaktu za dzieło sztuki, lecz czynniki wobec niego zewnętrzne – konsensus znawców.

Problematykę nieodróżnialnych przedmiotów Danto rozważał w kilku artykułach. Po raz pierwszy pojawiła się ona w tekście *The Artworld* (*Świat sztuki*), zainicjo-

wana artystycznym wydarzeniem, jakim było wystawienie przez Andy'ego Warhola dzieła *Brillo Box* (Nowy Jork, Stable Gallery, 1964 r.). W tym właśnie czasie Danto przebudził się z filozoficznej drzemki, sprowokowany „kartonami” Warhola, które wstrząsnęły filozoficzno-estetycznym światem amerykańskiego myśliciela. W przywoływanym artykule postawił dramatyczne pytania: o nową relację między sztuką a światem (czy „załamało się całe rozróżnienie między sztuką i rzeczywistością?”); o filozoficzno-estetyczny status przedmiotów tego świata („czy cały świat składa się z utajonych dzieł sztuki oczekujących, jak chleb i wino, przemienienia dzięki jakiemś ciemnemu misterium, w nieodróżnialne ciało i krew sakramentu?”); o miejsce i rolę artysty w świecie („Czy ten człowiek [Warhol – dopisek EZK] jest kimś w rodzaju Midasa, który wszystko, czego dotknie, przemienia w złoto czystej sztuki?”). Poszukiwanie odpowiedzi na te pytania zajęło mu kilkanaście następnych lat wytężonej pracy, intensywnych poszukiwań i przemyśleń,

pisze Leszek Sosnowski we wstępie do książki zawierającej najważniejsze prace amerykańskiego myśliciela z zakresu filozofii sztuki (Sosnowski 2006: 24). W świecie sztuki przedmioty materialne stają się dziełami, które można interpretować, odnosić do rzeczywistości i wartościować.

George Dickie (ur. w 1926 r.), filozof i estetyk, niezależnie od Danto rozwinął podobną koncepcję sztuki. Wprowadził instytucjonalną definicję dzieła artystycznego – jest to artefakt już uznany przez osoby działające w imieniu pewnej instytucji społecznej lub „kandydat pretendujący do miana dzieła sztuki” (*candidate for appreciation*). Taki obiekt może w ogóle nie zyskać uznania odbiorców, może nie posiadać żadnych wyjątkowych walorów, ale to świat sztuki legitymizuje jego status. W tej teorii ważny staje się kontekst społeczny twórczości i recepcji oraz społeczne konstruowanie znaczenia i wartości dzieła. Artystą będzie zatem osoba intencjonalnie wytwarzająca dzieła, uczestnicząca w świecie sztuki (Dickie 1974 i 1997).

W latach 70. kilku innych badaczy posługiwało się pojęciem „świat sztuki” (Edward M. Levine, Richard A. Peterson, Howard G. White), ale dopiero amerykański socjolog Howard Becker (ur. w 1928 r.), w książce *Art Worlds* z 1982 r., dokonał pogłębionej analizy tego świata (Kacperczyk: 2016: 557). Dla Beckera świat sztuki to sieć aktorów społecznych podejmujących wspólne działanie – wytwarzających dzieła sztuki zgodnie z posiadaną wiedzą i znajomością konwencji. W tej przestrzeni znajdują się też odbiorcy (konsumenci), krytycy i wielu innych uczestników uwikłanych w działanie podstawowe. Wszyscy oni kooperują zgodnie z wypracowanymi wzorami działań (Becker 1974: 767). Aktywność w świecie sztuki wymaga zatem znajomości konwencji, posiadania wiedzy na temat sposobów wykonywania poszczególnych czynności, zasad współpracy z personelem pomocniczym itd. Konwencja dotyczy samego procesu twórczego, wykorzystania określonych środków artystycznych, zabiegów formalnych i idei, po które sięga twórca. Konwencjom podlegają też interakcje pomiędzy twórcami i odbiorcami. Dzięki ich znajomości – zarówno po stronie artystów, jak i od-

biorców – możliwe staje się porozumienie i satysfakcja artystyczna. Oczywiście dopuszczalne jest działanie przekraczające zastane schematy i wzory, niemniej podporządkowanie się konwencjom pozwala zaoszczędzić czas i energię. Jeśli artysta spektakularnie je łamie, naraża się na odrzucenie i niezrozumienie, niemniej pewne zmiany są możliwe i pożądane (o ile zupełnie nie burzą zaakceptowanych uprzednio ram). Odbiorcy oczekują twórczej inwencji artysty, czegoś nowego i innego, jednak rewolucyjne zmiany budzą ich opór.

Howard Becker – podobnie jak Danto czy Dickie – rozstrzyga problem statusu dzieła sztuki, odwołując się do umowy społecznej. Wytwór stanie się dziełem, jeśli będzie tak zdefiniowany, a ta definicja zostanie zaakceptowana w świecie sztuki. Spór dotyczący konwencji estetycznych w istocie również stanowi formę walki o dominację w społecznym świecie sztuki. Estetycy – pisze Becker – klasyfikują dzieła jako „piękne”, „artystyczne”, reprezentujące „dobry poziom”, będące „złą sztuką” itd. Konstruują systemy estetyczne, które krytycy odnoszą następnie do konkretnych dzieł, orzekając o ich wartościach. Osądy krytyków wpływają decydująco na reputację artystów i hierarchizację ich działań twórczych. Wsparcie finansowe oraz poparcie symboliczne zwiększa zasoby artystów, daje im zachętę do kontynuowania pracy (Becker 1982: 131).

Twórcy, którzy proponują zupełnie nowe jakości estetyczne i jednocześnie znajdują rezonans odbiorców oraz akceptację krytyków, zaburzają istniejące *status quo*, generując niechęć i opór dotychczas podziwianych, wykorzystujących stare konwencje artystów. W wyniku niezgody na nowy sposób realizacji działania podstawowego dochodzi do procesów segmentacji społecznego świata. Becker nie chce wyznaczać granic świata sztuki, bo nie jest to *de facto* możliwe – uczestniczą w nim wszyscy, którzy w mniejszym bądź większym stopniu podejmują współpracę przy wytwarzaniu, ocenianiu i dystrybuowaniu artystycznych artefaktów.

Świat sztuki konstytuują współzależne sieci podmiotów kooperujących i podtrzymujących istnienie instytucji zaangażowanych w działanie podstawowe. Można tu wyróżnić szkoły i uczelnie artystyczne, artystów, publiczność, historyków, teoretyków i krytyków sztuki, wydawnictwa dotyczące tej dziedziny (profesjonalne, edukacyjne, dokumentacyjne, marketingowe itd.), instytucje i ich pracowników zaangażowanych w system finansowania sztuki na różnych szczeblach (centralnym i lokalnym), stowarzyszenia i fundacje, galerie i muzea wraz z ich personelem (kuratorami, dyrektorami oraz innymi specjalistami), organizatorów wystaw indywidualnych i zbiorowych, sponsorów, kolekcjonerów, konsultantów sztuki, konserwatorów, domy aukcyjne i znawców sztuki w spółkach aukcyjnych, personel zajmujący się archiwizacją sztuki czy systemami bezpieczeństwa, specjalistów marketingu, firmy ubezpieczeniowe, doradców inwestycyjnych itp.

W *Art Worlds* Becker zaznacza, że za punkt wyjścia swoich analiz nie obiera estetyki, lecz społeczną organizację świata sztuki. Estetyka uznaje sztukę za dziedzinę „szczególną”, ważne są wówczas pojęcia twórczości, kreatywności, ge-

nieszu artysty. W perspektywie socjologicznej dzieła sztuki odzwierciedlają problemy jednostek i całego społeczeństwa, ale to także nie staje się przedmiotem namysłu Beckera. Jego analizy bliższe są socjologii zawodu niż socjologii sztuki (Becker 1982: Przedmowa, XI). Interesuje go nade wszystko kolektywne działanie (*collective activity*), co implikuje odejście od wydawania sądów estetycznych. W tym ujęciu chodzi o zrozumienie złożoności sieci współpracy, dzięki której zdarza się sztuka. Becker traktuje artystów jako przedstawicieli jednej z wielu profesji, a sztukę uważa za dziedzinę nie różniącą się zasadniczo od innych rodzajów pracy. Część personelu zaangażowanego w działanie podstawowe posiada status artystów, część stanowi personel pomocniczy (*support personnel*), a dzieło zawsze wykazuje oznaki ich kooperacji. Współpraca wielu ludzi przyjmuje mniej lub bardziej rutynowe wzory zbiorowej aktywności (*patterns of collective activity*; tamże: 1) i to właśnie formy kolektywnego działania możemy nazwać światami sztuki. W przypadku literatury tę sieć tworzy autor, wydawca, drukarz, krytyk, bibliotekarz lub sprzedawca i w końcu czytelnik. Przedstawienie teatralne wymaga napisanej sztuki dramatycznej (lub scenariusza, jak np. w *commedii dell'arte*, schematu działań w spektaklu improwizowanym), wielu prób realizatorów. Jest nagłaśniane w mediach, oceniane przez profesjonalnych krytyków i potocznych widzów. Biuro obsługi widowni rozprowadza bilety na przedstawienie, ośrodki zajmujące się dokumentacją zbierają i utrwalają informacje na jego temat.

Ludzie zaangażowani w tworzenie sztuki liczą na pewną stabilizację, oczekują zasad porządkujących ich zbiorową aktywność. Państwo ma wspierać ich działania poprzez sprzyjający pracy twórczej system prawny i finansowy. W procesie tworzenia sztuki można analitycznie wyodrębnić kilka etapów. Po pierwsze – musi być jakaś idea, która jest wcześniejsza niż jej realizacja, choć czasem rodzi się ona dopiero w procesie pracy. Produkowanie idei może wymagać wielkiego wysiłku i koncentracji, może też być przebłyskiem i darem (*it may come as a gift*); bywa również efektem rutyny, działaniem opartym o dobrze znaną, reprodukowaną mechanicznie formułę. W tym procesie ważne staje się nadanie idei fizycznej formy, niezbędne są zatem urządzenia i materiały umożliwiające ukonstytuowanie dzieła (w przypadku spektaklu będą to rekwizyty, kostiumy, elementy scenografii itd.). Twórcy muszą zdobyć fundusze na realizację dzieła (czasem dostarcza ich instytucja, w której są zatrudnieni, niekiedy sami muszą podjąć aktywność w tym kierunku). Działanie podstawowe w teatrze wymaga wielu działań wspomagających, długo można wymieniać czynności, jakie muszą zostać wykonane, aby powstało przedstawienie teatralne. Widzowie, którzy przychodzą na spektakl nie myślą o tak prozaicznych działaniach jak sprzątanie sceny czy montowanie świateł. Muszą być jednak aktywni – intelektualnie i emocjonalnie odpowiadają na dzieło, na jego jakości artystyczne i ideowe, interpretują je i oceniają. Wcześniej z pewnością byli poddani edukacji teatralnej, musieli poznać reguły rządzące tą dziedziną sztuki, zrozumieć jej istotę.

Becker wprowadza definicję świata sztuki – jest to sieć ludzi, których wspólne działanie, zorganizowane na bazie wspólnej wiedzy z użyciem konwencjonalnych środków, prowadzi do wytworzenia rzeczy, z jakich ten świat jest znany (Becker 1982: Przedmowa, X). Ludzie partycypujący w tworzeniu danej dziedziny sztuki, reprezentujący różne profesje, mają do wykonania zadania o specyficznym zakresie. Są one arbitralnie określone, choć istnieje też pewien margines swobody w ich realizacji. Podział zadań traktuje się jako zupełnie naturalny, uświęcony sposób działania. „Zarówno sami artyści, jak i pozostali członkowie społeczeństwa wierzą, że tworzenie sztuki wymaga specjalnych uzdolnień, talentu, umiejętności. Niektórzy są hojniej obdarzeni od innych, a tylko nieliczni na tyle utalentowani, aby zasłużyć na szacowny tytuł artysty”, stwierdza Becker (1982: 14, tł. własne). W procesie tworzenia sztuki istotne będą kooperacyjne powiązania (*cooperative links*), bowiem sztuka wymaga współpracy artystów z personelem pomocniczym. Czasem dochodzi między nimi do konfliktu – np. gdy wizja artysty sprawia w praktyce duże trudności realizacyjne. Twórcy teatralni muszą nierzadko dostosowywać swoje koncepcje do wymogów instytucjonalnych, do dostępnych zasobów (przykładowo reżyser, który otrzymał zbyt małe środki, aby wprowadzić na scenę tłum statystów, zmienia artystyczny zamysł). Uznaje się, że artyści to ludzie wyjątkowi, posiadający szczególny dar, jednak sam talent nie wystarczy, by profesjonalnie wykonywać zawód artysty. Potrzebna jest tu edukacja, długotrwały proces zdobywania umiejętności warsztatowych, a także zdolność współdziałania z innymi.

Wszyscy przedstawiciele teorii społecznego świata (a zatem i Becker) zaznaczają, że świat sztuki nie ma ściśle określonych granic, nie warto wyznaczać linii demarkacyjnej między nim a innymi częściami społeczeństwa. Autora *Art Worlds* nie interesują zresztą struktury i organizacje, ale relacje, interakcje pomiędzy uczestnikami. Światy sztuki nie są obszarami izolowanymi od innych światów, to z nich rekrutują swój personel, czerpią nowe idee, pozyskują finansowe wsparcie itd. Socjologowie obserwują dyskusje uczestników tego świata zorientowane wokół problemu legitymizacji działań artystycznych (tamże: 36), ponieważ problem granic dotyczy też rozróżnienia na te wytwory, które włączane są w obszar sztuki i na te z niego wyłączone.

Podsumowując – światy sztuki tworzą osoby, których działalność jest niezbędna do wyprodukowania charakterystycznych dzieł, uznawanych przez nich i być może przez innych za sztukę (tamże: 34). Ludzie ją tworzący współdziałają rutynowo, często wielokrotnie, według określonych sposobów, ustanawiając tym samym między sobą sieć powiązań². Becker konstatuje, że socjologiczna analiza

² W ostatnich latach ukazały się dwie znaczące książki dotyczące problematyki świata sztuki: autorem pierwszej (*How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*) jest Hans van Maanen (2009), który omawia metodologiczne aspekty badania sztuki, prezentując konkretne koncepcje i teorie (Arthur Danto, George Dickie, Howard Becker, Paul DiMaggio, Pierre Bourdieu, Bruno Latour, Nathalie Heinich i Niklas

nie może abstrahować od społecznych i politycznych kontekstów, w jakich funkcjonuje świat sztuki.

Howard Becker jest tylko jednym z przedstawicieli teorii społecznego świata (inni jej reprezentanci to m.in. Paul G. Cressey, Tamotsu Shibutani, Anselm L. Strauss, Adele E. Clarke). Osobne miejsce wśród teoretyków zajmuje Alfred Schütz, który ujmuje społeczny świat z perspektywy fenomenologicznej³. Przywoływane pojęcie pojawiło się po raz pierwszy w *The Taxi-Dance Hall*, pracy Paula Cresseya z 1932 r. opisującej uczestników szkół tańca. Cressey zwrócił uwagę na odrębne wzory działania, myślenia i komunikowania się osób zaangażowanych w tę formę aktywności (Konecki 2010: 29).

Tamotsu Shibutani wskazał na przemiany cywilizacyjne, które decydują o tworzeniu się przestrzennych wspólnot komunikacyjnych:

W nowoczesnych przemysłowych społeczeństwach, z powodu gwałtownego rozwoju transportu i mediów masowej komunikacji, ludzie, którzy są geograficznie rozproszeni mogą się efektywnie komunikować. Kulturowe obszary pokrywają się z kanałami komunikacyjnymi (*coterminous with territorial boundaries*), odkąd sieci komunikacji nie pokrywają się z terytorialnymi granicami (Shibutani 1994: 271, tłum. własne).

Shibutani podkreśla, że społeczny świat ma swój system komunikacyjny, w ramach którego rozwija się uniwersum dyskursu, jego uczestnicy porozumiewają się czasami własnym idiomatycznym językiem. Specyficzne symbole i znaczenia podkreślają różnice, a także dystans wobec osób znajdujących się poza tym uniwersum. „W każdym społecznym świecie można wyodrębnić specyficzne normy postępowania, zestaw wartości, hierarchię (*a special prestige ladder*), charakterystyczne drogi kariery, podobne poglądy na życie” (tamże: 272, tłum. własne).

Społeczny świat konstruuja ludzie wchodzący ze sobą w interakcje; tworzą oni strukturę, która pozwala na racjonalne przewidywanie zachowań innych, obszar, gdzie można działać z poczuciem bezpieczeństwa i zaufania (tamże). Warto zaznaczyć, że struktura ta jest jednak płynna (*highly fluid*), a za zmiany i podziały na subświaty odpowiadają procesy konkurencji, wymiany, negocjacji oraz wewnętrzne konflikty (Clarke 1991: 133). Można zatem powiedzieć, że „każdy społeczny świat jest kulturowym obszarem, którego granice nie są wyznaczone przez

Luhmann). Inną propozycję stanowi publikacja napisana przez Sarah Thornton (*Siedem dni w świecie sztuki*) – ma ona charakter sprawozdawczo-opisowy. Autorka zdaje sprawę z funkcjonowania tego świata poprzez konkretne „wydarzenia”, takie jak aukcja w Nowym Jorku, targi sztuki w Bazylei czy Biennale w Wenecji, i spotkania z jego uczestnikami (twórcami, wydawcami i redaktorami pism branżowych itd.) (Thornton 2011).

³ Rozwój teorii społecznego świata i wkład każdego z badaczy szczegółowo przeanalizowała Anna Kacperczyk (2016: 531–590), zasadne będzie zatem ograniczenie się do przedstawienia istoty tej teorii i jej podstawowych kategorii analitycznych, które wyznaczają kierunek poszukiwań badawczych.

terytorium, ani przez formalne uczestnictwo w grupie, ale przez granice efektywnej komunikacji” (Shibutani 1994: 272, tłum. własne). Społeczne światy różnią się swym rozmiarem oraz składem i terytorialnym rozmieszczeniem uczestników: „niektóre, jak np. lokalne kultury, są małe; inne, jak np. świat intelektualistów, obszerne, a ich uczestnicy rozproszeni. Światy różnicuje rozległość i wyrazistość ich granic” (tamże). Niektóre spośród nich mają charakter ekskluzywny, niektóre wymagają szczególnej lojalności uczestników. Shibutani podkreśla, że społeczny świat nie jest statyczny, jego założenia wciąż są dyskutowane i odtwarzane.

Jest to zatem scena, na której każdy z uczestników stara się zarówno zaznaczyć własne istnienie i działanie, jak również zwiększyć swój status. Aby zrozumieć ten świat, musimy spojrzeć na niego z perspektywy społecznych aktorów, poznać ich własne definicje sytuacji, ich horyzont poznawczy i aksjologiczny. Społeczny świat definiowany jest jako „uniwersum, w ramach którego poruszają się i działają jego uczestnicy”, „interaktywna dynamiczna całość, skoncentrowana wokół centralnego działania, jakie podejmują członkowie danego społecznego świata” (Kacperczyk 2016: 17), „kulturowy obszar, którego granice wyznacza efektywna komunikacja” (Shibutani 1994: 272).

Społeczny świat to podejmowane działanie oraz nieustanna dyskusja na temat tego, jak ma ono przebiegać, jak je poprawnie wykonać, jakie warunki normatywne, etyczne, technologiczne powinno ono spełniać, aby można je było uznać za „właściwe” i zrealizowane „jak należy”. Dyskusja dotyczy także tego, kto jest autentycznym uczestnikiem świata, jaki powinien być „prawdziwy uczestnik”, jakie cechy powinien posiadać, jakie wartości „powinny” mu przyświecać (Kacperczyk 2016: 17).

W teorii tej rzeczywistość społeczna jest „przestrzenią ludzkich działań i powiązanych z nimi dyskursów” (tamże: 19). To wielość społecznych światów, które nakładają się na siebie, interferują, zbliżają i od siebie oddalają.

Uczestnikiem konkretnego społecznego świata (opieki paliatywnej, hodorców gołębi pocztowych, prawników, kierowców ciężarówek, muzyków rockowych, wspinaczki, nauki, polityki, teatru, cyrku, sekty religijnej itd.) staje się każdy, kto podejmuje działanie podstawowe. Jednostka przynależy do wielu społecznych światów, w każdym podejmuje określony rodzaj aktywności, charakterystyczny dla tego właśnie obszaru. Różny pozostaje stopień jej zaangażowania w każdym z tych uniwersów.

Społeczny świat nie jest grupą w sensie socjologicznym (choć mogą w nim działać grupy i organizacje), lecz siecią ludzi zaangażowanych w jakiś rodzaj działalności. Dzielą oni te same zasoby, mają te same cele, odwołują się do wspólnej ideologii. Społeczny świat prowadzi swoją działalność w określonym miejscu/miejscach (*sites*), czasem ma zasięg lokalny, czasem ponadlokalny – regionalny, państwowy, globalny. Niektóre światy są otwarte i łatwo identyfikowalne, niektóre, przeciwnie, mają charakter hermetyczny, będąc niedostępnymi dla innych (tamże: 32). Istnieją

takie, które trwają przez wieki, inne powstają tylko na jakiś czas i giną. W niektórych istnieje wyraźna hierarchia, inne zakładają stosunki równościowe. Ich uczestnicy w różnym stopniu angażują się w działanie – są jednostki bez reszty oddane aktywności w społecznym świecie (*highly involved*), są też osoby zdystansowane, oddalone od centrum (*marginal participants*; tamże: 33–34).

2. Podstawowe pojęcia związane z teorią społecznego świata

Działanie podstawowe (*primary activity*)

Spółeczny świat koncentruje się wokół działania podstawowego, będzie to zarazem główne kryterium wyodrębnienia tego uniwersum.

W analizie społecznego świata interesujące jest przyjrzenie się temu, co dokładnie robią uczestnicy, na czym polega to podstawowe działanie, jakie reguły są nań nakładane, jak jest wykonywane, przy użyciu jakich środków, w jaki sposób zdobywanych, gromadzonych, zabezpieczanych, jak dystrybuowanych, dlaczego takich, a nie innych *etc.*” (Kacperczyk 2016: 34).

Aby działanie podstawowe mogło zostać efektywnie zrealizowane, konieczne są liczne działania pomocnicze (*auxiliary activities*):

1. Szukanie miejsca do działania (*site finding*) – znalezienie niszy, w której działanie może się rozwijać;
2. Zdobywanie środków finansowych (*funding*) – ich zapewnianie będzie stałym elementem procesu podtrzymywania działania;
3. Zabezpieczanie i chronienie obszaru działania (*protecting*);
4. Rywalizowanie, konkurowanie o miejsca (*competing for sites*);
5. Wprowadzanie technologicznych innowacji (*technological innovation*);
6. Wytwarzanie, produkowanie (*manufacturing*);
7. Podejmowanie działań marketingowych (*marketing*);
8. Szkolenie i doskonalenie umiejętności technicznych (*teaching of technical skills*);
9. Budowanie, tworzenie organizacji (*organizational building*);
10. Rozszerzanie działalności (*extending*);
11. Ochrona działań i terytorium (*defending*);
12. Atakowanie cudzego terytorium (*invading*);
13. Zajmowanie cudzego terytorium (*taking over*);
14. Nawracanie, przekształcanie, konwersja swoich i cudzych działań (*converting*) (Kacperczyk 2016: 35, za Strauss 1990: 236; Strauss 1993: 213)⁴.

⁴ Przykładowo w społecznym świecie wspinaczki, wnikliwie przeanalizowanym przez Annę Kacperczyk (2016), działanie podstawowe to wspinanie, asekuracja i autoasekuracja oraz „potencjalnie możliwe doświadczenia odpadnięcia i spadania” (tamże: 57).

W świecie teatru działaniem podstawowym jest przygotowywanie i prezentacja spektakli dla publiczności, natomiast działania pomocnicze to m.in. zdobywanie środków finansowych, zabieganie o sponsorów, podejmowanie działań marketingowych, poszukiwanie sojuszników, rozszerzanie działalności, animacja dyskursu na temat własnych działań, zjednywanie dziennikarzy i publiczności (za pomocą PR), tworzenie organizacji/stowarzyszeń teatralnych, szkolenie i doskonalenie umiejętności technicznych personelu, rywalizacja z innymi uczestnikami świata teatru poprzez udział w konkursach, dokumentowanie działalności. Aktorzy, mający już za sobą etap uczenia się rzemiosła w instytucji konsekrującej, podejmują szereg działań indywidualnych, m.in. dbają o warsztat i formę psychofizyczną, poszukują możliwości rozszerzania zakresu własnej aktywności, biorą udział w castingach, czasem też „atakują cudze terytorium”, podejmując się tłumaczeń tekstów dramatycznych czy reżyserując spektakle.

Wartości

Wartości stanowią punkt odniesienia, wyznaczają kierunek dążeń aktorów, są spoiwem i stabilizatorem, „zapewniają spójne i efektywne działanie”, podtrzymują istnienie społecznego świata (Kacperczyk 2016). Uczestnicy oceniają własne działania, odwołując się nie tylko do skodyfikowanych norm, ale również do przyjętych na mocy zwyczaju reguł postępowania:

A więc nie wyodrębniona analitycznie, zwerbalizowana i wybierana z listy „wartość”, ale wyobrażenie siebie jako określonego rodzaju osoby, wyobrażenie określonej tożsamości oraz splecionej z nią autoprezentacji, która już zawiera w sobie wartościowanie – „koordynuje” działania aktorów. Obraz siebie jako przedstawiciela określonego społecznego świata, antycypowany wizerunek, oceniana z wyprzedzeniem autodefinicja i splecione z nią wartościowania wyznaczają ramy działaniu i sterują „prawidłowym” zachowaniem w społecznym świecie (tamże: 45).

Aby poznać wartości, jakimi kierują się przedstawiciele danego społecznego świata można wsłuchać się w ich narracje, uzasadnienia działań własnych i innych uczestników, w opowiadania o rytuałach interakcyjnych, o przeszłości, tradycji, wzorcach osobowych, idealnych reprezentantach, których zachowania warto naśladować. Oczywiście – jeśli istnieje taka możliwość – można też obserwować

Towarzyszą mu inne działania zbiorowe, takie jak szkolenie adeptów, rozwijanie technologii, samoorganizowanie się środowiska wspinaczkowego, podtrzymywanie przestrzeni dyskusyjnej, troska o przestrzeń działania. Wśród działań indywidualnych w świecie wspinaczki uzupełniających działanie podstawowe ważne miejsce zajmują: trening i praca nad ciałem, podróżowanie, finansowanie własnej działalności, zdobywanie sprzętu, dokumentacja i prezentowanie działań wspinaczkowych (tamże: 351–527).

same zachowania aktorów społecznych i analizować dyskurs, jaki toczy się na arenach (tamże: 47)⁵.

Nie wszyscy artyści teatralni uważają się współcześnie za grupę etosową, skupioną wokół wspólnych wartości, niemniej w przypadku aktorów istotne dla działania podstawowego są profesjonalizm i „uczciwość zawodowa”, pojmowana jako staranie o dobry poziom artystyczny, o warsztat, szacunek w stosunku do widzów, lojalność wobec kolegów. Oczywiście wartości uznawane w sferze dyskursu nie zawsze będą realizowane w praktyce społecznej, w działaniach.

Technologia (*technology*)⁶

W społecznym świecie istnieją określone sposoby wykonywania działań, wypracowane przez poprzedników, które kontynuują jego aktualni uczestnicy. Zespół środków zapewniających trwanie społecznego świata i realizację działania podstawowego zmienia się wraz ze wzrostem wiedzy i umiejętności, z postępowaniem technicznym. Podział pracy, profesjonalizacja działań prowadzi do podziału świata na wyspecjalizowane subświaty, gdzie biegli w swojej dziedzinie uczestnicy wykonują odrębne czynności.

Strauss (1978: 122) pisze, że społeczny świat musi mieć miejsca (*sites*), przestrzeń (*space*), w której realizowane będzie działanie zgodnie z technologią, obejmującą odziedziczone bądź innowacyjne modele „przenoszenia na zewnątrz”, budowania i utrzymywania owego świata (*inherited or innovative modes of carrying*

⁵ Anna Kacperczyk, rekonstruuąc wartości społecznego świata wspinaczki, na pierwszym miejscu wymienia bezpieczeństwo. Istnieje wiele procedur i czynności mających służyć tej rudymenarnej wartości, co z pewnością wiąże się z ryzykiem, zagrożeniem zdrowia i życia uczestników wspinaczkowego świata. Istotne jest też partnerstwo wyrażające się troską o towarzyszy wyprawy, braterstwo i solidarność; ważna pozostaje uczciwość i odpowiedzialność. Oczywiście wartością jest też profesjonalizm, dobre wykształcenie i samodzielność. Kolejną stanowi walka, pojmowana jako „pokonywanie samego siebie, stawianie czoła przeciwnościom, gotowość do podjęcia trudu ciężkiej pracy w przeciwieństwie do <<pójścia na łatwiznę>> lub <<wożenia się>> na innych” (Kacperczyk 2016: 340).

⁶ Autorzy wykorzystujący koncepcję społecznego świata tłumaczą angielskie *technology* jako „technologia”. Zbigniew Łucki uważa, że termin ten w języku polskim oznacza w istocie technikę. „Technika” to określenie nadrzędne wobec „technologii”, obejmuje środki materialne, reguły postępowania i procedury wytwarzania pewnych dóbr (por. Łucki 2016). Technologia jest dziedziną techniki, która zajmuje się opracowywaniem i przeprowadzaniem najkorzystniejszych w określonych warunkach procesów wytwarzania lub przetwarzania surowców, półwyrobów i wyrobów (Wielka encyklopedia PWN, t. 27, Warszawa 2005, s. 266). Pomimo tych zastrzeżeń zamierzam nadal używać pojęcia „technologia”, aby nie wprowadzać terminologicznego chaosu w teorię społecznego świata.

out the social world's activities). Większość światów posługuje się zaawansowanymi technologiami.

Technologia w teorii społecznych światów czasem oznacza proces, czyli „wykorzystanie określonych środków technicznych, umożliwiających specyficzny sposób wykonywania działania” (Kacperczyk 2016: 36). Ta sama autorka definiuje również to pojęcie w aspekcie przedmiotowym, jako „całokształt środków technicznych i sposobów ich użycia przez uczestników społecznego świata”, co w języku polskim oznacza technikę. Technologia zmienia charakter działania podstawowego, „ponieważ za każdym narzędziem stoi idea jego użycia oraz wyobrażony sposób i cel jego zastosowania” (tamże: 362).

Uczestnik społecznego świata podejmuje zobowiązanie (*commitment*) wobec grupy odniesienia, identyfikuje się jako jej członek i podejmuje charakterystyczne dla niej działanie podstawowe (także komunikacyjne, rozumiane jako włączenie się w dyskurs na temat wartości i granic społecznego świata). To wyznacza jego tożsamość, pozwala myśleć w kategoriach „my”: „Do społecznego świata należy bowiem każdy, kto działa w wyznaczony sposób, kto podejmuje działanie określonego rodzaju i włącza się w dyskurs dotyczący sposobu jego wykonania, przyczyniając się do przetrwania świata jako całości” (tamże: 49).

W społecznym świecie nie istnieją uchwytnie granice, jednak jego uczestnicy starają się je zaznaczać, budując definicje prawdziwego, zaangażowanego w działanie podstawowe aktora społecznego (Strauss 2010: 213). Definiowanie siebie jako członka danego świata i eliminowanie na poziomie dyskursu „innych”, inaczej postrzegających i realizujących działanie podstawowe to stała tendencja związana z problemem braku granic. „Aktorzy rozwiązują problem tożsamościowy, budując spójne wyobrażenia o tym, na czym polega i czym jest <<prawdziwe działanie>> w społecznym świecie, jakie cechy powinien posiadać „prawdziwy” uczestnik i czym powinno się cechować jego działanie, aby mogło być zaliczone jako przynależące do danego społecznego świata” (Kacperczyk 2016: 38).

Outsiderzy nie zdają sobie zazwyczaj sprawy z debat, jakie toczą się wewnątrz społecznego świata, a problem granic stanowi jedną z ważnych kwestii, o jakich się dyskutuje (Strauss 2010: 215). Strauss pisze: „Jeśli granice postrzegane są jako nazbyt restrykcyjne dla członków społecznego świata, może to w rezultacie spowodować wykreowanie nowych światów (lub subświatów) z własnymi standardami, z ustanawianiem granic i mechanizmów podtrzymujących (*maintaining mechanisms*)” (tamże, tłum. własne). Nowy świat z kolei może sam podlegać procesowi segmentacji i przecinać się z innymi.

Społeczny świat teatru zmienia się, dzieli na subświaty wykorzystujące określone technologie i w specyficzny, czasem innowacyjny, sposób pojmujące istotę działania podstawowego. Niektóre subświaty uprzywilejowują i zachłannie wykorzystują „starsze” oraz najnowsze zdobycze techniki, które dają duże możliwości inscenizacyjne (monitory telewizyjne, kamery, ekrany multimedialne, skomplikowane systemy konstrukcji sceny, platformy obrotowe, kilkupoziomo-

we zapadnie o napędzie hydraulicznym sterowane komputerowo, wyciągi, *spiral lifty*, kabiny akustyczne umożliwiające emisję dźwięków i efektów specjalnych z szerokiej gamy nośników, samplery wielokanałowe, mikroporty, nowoczesny park oświetleniowy, w tym reflektory profilowe, miksery sterujące światłami, lasery itd.; por. Czajkowska). Inni uczestnicy społecznego świata nad nowoczesne urządzenia przedkładają oszczędne środki scenicznego oddziaływania, czasem wystarcza im pusta przestrzeń dzielona przez aktora i widza.

Segmentacja społecznego świata (*segmentation*)

Segmentacja to z kolei proces wyłaniania się subświatów, których członkowie starają się wyróżniać, pokazywać wyjątkowość własnego działania. Dyferencjacja społecznego świata wynika z różnych zainteresowań i nietożsamyh interesów uczestników. Zaczynają oni stosować innowacje, inne metody działania i legitymizować je poprzez odpowiadające im ideologie (Kacperczyk 2016: 49–51). Anselm Strauss wymienia trzy możliwości segmentacji: „pączkowanie” (*budding off*), „odszczępienie” (*splitting off*) i „przecinanie się” subświatów (*intersection*).

Pączkowanie jest wytwarzaniem czegoś w rodzaju „odnogi” społecznego świata, która wyłania się z jego głównego nurtu. Bardzo wyraźnie widoczne jest jej „zakorzenienie” czy „wywodzenie się” z działania podstawowego – ale jasne jest również to, że sposób działania zawiera w sobie już zupełnie „nowy pomysł”, nową ideę działania, a być może już całkiem nowe działanie” (tamże: 53).

Pączkowanie to poszerzenie zakresu działania podstawowego na bazie nowej specjalizacji, nowej lub innej technologii. Prowadzi ono do autonomizacji pewnej grupy uczestników, którzy budują „odrębny subświat profesjonalistów”, działających „inaczej” i legitymizujących nowy rdzeń działalności (*core activity*). Odszczępienie jest natomiast odcięciem się od dotychczasowego świata ze względu na zbyt daleko idące różnice (np. ideologiczne). Nowy segment świata zaczyna „żyć własnym życiem”, może podjąć rywalizację o dominację i zasoby z innymi przecinającymi się subświatami.

Legitymizacja (*legitimation*)

Legitymizacja, czyli „zgodność z prawem”, „prawowitość”, „prawomocność”, polega na teoretycznym uzasadnieniu, usprawiedliwieniu istnienia jakiejś instytucji, grupy lub określonej struktury społecznej poprzez akceptację jej działań i realizowanych przez nią wartości. Dzięki zabiegom legitymizacyjnym, utrwalającym istniejące *status quo*, możliwy staje się ład społeczny, integracja rzeczywistości.

Społeczny świat także podlega procesowi legitymizacji, jego uczestnicy starają się „uzasadnić racje swego istnienia”, dowieść własnego znaczenia, przekonać

otoczenie, że zasługują na uznanie i szacunek (Kacperczyk 2016: 55). Wojciech Świątkiewicz wyróżnia przedmiotowy i podmiotowy aspekt legitymizacji:

Aspekt przedmiotowy, w przyjętym tu rozumieniu, wskazuje, jakie treści, tzn. jakie pojęcia, wyobrażenia, systemy wiedzy, przekonań są przywoływane w charakterze systemów legitymizujących uznawane wartości, normy, symbole i realizowane wzory działań społecznych [...] Systemy te stanowią bazę, z której zasobów czerpane są uzasadnienia i usprawiedliwienia, a także uprawomocnienia i usensownienia indywidualnych i zbiorowych wyborów aksjonormatywnych i podejmowanych działań (Świątkiewicz 1993: 10).

Aspekt podmiotowy obejmuje natomiast jednostki, grupy, instytucje i środowiska, które generują treści uzasadniające słuszność, sensowność struktur społecznego świata.

Podmioty społecznego świata dążą do zakreślania jego granic, prowadzą nieustanny dyskurs na temat działania podstawowego – jego istoty, reguł i kryteriów oceniania. W aktach komunikacyjnych objaśniają swój świat, teoretyzują, stosują „techniki” neutralizowania sprzeczności własnych działań z normami dominującymi w społeczeństwie, a wszystkie te zabiegi zapobiegają kwestionowaniu zasadności istnienia społecznego świata i podejmowanych w nim takich, a nie innych praktyk (Kacperczyk 2016: 55).

W przypadku społecznego świata teatru ważna jest naukowa refleksja, wieloaspektowe spojrzenie z perspektywy historii, socjologii czy teorii teatru. Treści legitymizujące działania podmiotów zaangażowanych w jego tworzenie pochodzą także z szerszej tradycji kulturowej, są transmitowane na drodze socjalizacji pierwotnej i wtórnej, przekazywane przez system edukacji i media, czerpane z obyczajowych wzorów itd. Nie sposób zakładać, że w tym dynamicznym procesie nie zarysują się różne stanowiska, rywalizujące koncepcje, sprzeczne idee, znaczenia podlegające negocjacji.

Zaangażowany w działanie podstawowe (produkcję i prezentację przedstawień dla publiczności) świat teatru legitymizuje teza o powszechności, ponadczasowości tej dziedziny sztuki, od czasów starożytnych do współczesności. Istnienie teatru – „fenomen antropologiczny” – wiąże się z naturą człowieka, który dzięki kreacji fikcyjnej rzeczywistości przygląda się samemu sobie i stworzonym przez siebie formom społecznym. Delegitymizacja świata teatru nie jest zatem możliwa, jego uzasadnienie wynika bowiem z wiary w odwieczną potrzebę twórczości artystycznej, w tym teatralnej. Jeżeli człowieka nazywamy *homo faber*, *homo ludens*, *homo religiosus*, wreszcie *homo symbolicus*, nazwijmy go też *homo teatralicus* – człowiekiem teatralnym – zaangażowanym w tworzenie teatru bądź wchodzącym w interakcję z aktorem w procesie recepcji przedstawienia. Naukowcy analizują fenomen teatru z różnych perspektyw, pokazując jego uniwersalną rolę społeczną w dziejach, ale też uwarunkowania kulturowe,

zmiennosc spełnianych historycznie funkcji. Mimo przemian form teatralnych w ujęciu diachronicznym i w synchronii, pozostaje coś, co jest wartością *constans* – potrzeba analizowania rzeczywistości subiektywnej i obiektywnej, problemów jednostkowych i zbiorowych poprzez dyskurs teatralny.

Takiego ujęcia problemu legitymizacji nie zmienia oczywistość istnienia środowisk, które z teatrem nie zetknęły się nigdy oraz ludzi, dla których nie jest on – używając znanej terminologii Stanisława Ossowskiego – ani wartością odczuwaną, ani uznawaną, a tym samym pozostaje wartością nierealizowaną w praktyce. Jednak – jak pokazują dzieje teatru powszechnego – teatru nie da się „wygasić”. Funkcjonował on zawsze w przestrzeni publicznej, czasem schodził do podziemia i stawał się formą kulturowaną w przestrzeni prywatnej. Ludzie teatru, podobnie jak przedstawiciele każdej innej profesji, legitymizują swoje istnienie, definiują miejsce w społeczeństwie, w obronie własnych interesów uzasadniają swoją użyteczność, np. podkreślając wyjątkową rolę sztuki (teatru) w humanizowaniu społeczeństwa, wynoszeniu go na wyższy poziom. W tym momencie zawieszamy pytanie o słuszność ich racji czy racjonalność argumentów, zwracamy bowiem uwagę jedynie na zabiegi legitymizacyjne, nieodłącznie związane z każdym społecznym światem.

Oprócz teorii uzasadniających instytucjonalizację, syntetyzujących tradycję teatralną, w społecznym świecie pojawiają się też objaśnienia „normalizujące”, legitymizacje cząstkowe, wyjaśnienia derywacyjne, czyli techniki obrony własnego świata, które usprawiedliwiają pewne zachowania (np. aktor musi stosować używki, poszukiwać nowych wrażeń, eksperymentować z własną psychiką dla dobra sztuki, dla publiczności). „Uczestnicy stosują liczne objaśnienia <<normalizujące>> wobec kłopotliwych czy nieetycznych aspektów własnego działania, niwelując tym samym ich pejoratywną ocenę, i/lub wskazują na racjonalny, obiektywny i standaryzowany charakter własnych działań” (tamże: 56).

Przecinanie się światów (*intersection*)

Spoleczne światy nie stanowią zamkniętych systemów, ale przecinają się z innymi światami. Uczestnicy tych uniwersów wymieniają się informacjami, zasobami, umiejętnościami, ideologiami, ich wzajemne oddziaływanie nie pozostają bez wpływu na działanie podstawowe. Podmioty społecznego świata podejmują wspólne inicjatywy, „łączą różne segmenty społeczeństwa we wspólne działanie”, lub konkurują ze sobą. (Strauss 1993: 217–219). Duża rola w tych procesach przypada wybranym uczestnikom, którzy stają się tu ważnymi agentami transmisji (*significant transmitting agents*).

Areny społecznego świata

Najważniejsza kategoria pojęciowa, z punktu widzenia tematu mojej pracy, to areny społecznego świata. Na nich trwają dyskusje i negocjacje, dyskursy uczestników rozwijają się między biegunami konstrukcji i destabiliza-

cji społecznego świata. Pojęcie areny jako „pola walki” pochodzi od Anselma L. Straussa, który w latach 60., w ramach badań instytucji psychiatrycznych, pokazał obszar ścierania się poglądów profesjonalistów na temat sposobów prowadzenia terapii (Kacperczyk 2012: 29). Arena to „pole sporu toczącego się najczęściej w odniesieniu do jakiegoś obiektu granicznego lub powiązanych z nim działań, które przez strony konfliktu są definiowane w różny (sprzeczny) sposób. Arena <<pracuje>> wokół jakiegoś problemu i ujawnia niezgodę na kierunek działania podejmowany przez społeczny świat lub jego segment” (tamże, za Strauss 1993: 227).

Podmioty prowadzące spory mogą w różny sposób postrzegać kwestię zasadniczą, dotyczącą samej istoty działania podstawowego i działań wspierających, mogą mieć różne wyobrażenie na temat idealnego uczestnika.

Różne problemy stają się przedmiotem dyskusji, negocjacji, walki, forsowania własnych racji, manipulowania przez przedstawicieli zaangażowanych w arenę subświatów. Areny mogą obejmować sferę działalności politycznej, ale niekoniecznie chodzi o organy ustawodawcze i sądy [...] Przedstawiciele innych subświatów mogą włączyć się do walki (w tym samym społecznym świecie lub w innych). Niektóre z tych problemów społecznego świata dyskutowane są na pierwszych stronach gazet, niektóre pozostają znane tylko członkom lub innym zainteresowanym stronom. Media społecznego świata pełne są takich częściowo niewidocznych aren. Wszędzie tam, gdzie przecinają się społeczne światy i subświaty możemy spodziewać się aren i zobaczyć ewolucję organizacyjną, zmiany w zakresie toczących się tam procesów politycznych (Strauss 1978: 124, tłum. własne).

Społeczny świat fluktuuje, podlega przeobrażeniom i to właśnie spory, konflikty, negocjacje i kompromisy wpływają na jego kształt.

Adele Clarke w rozmowie z Reinerem Kellerem sytuuje społeczne światy i ich areny na poziomie mezoanalizy społecznej:

Arena występuje na przecięciu światów, w miejscu krzyżowania się ich interesów. Przecinające się światy mogą mieć, i zazwyczaj mają, kontrastujące, a czasami sprzeczne interesy. Jak już wspomniałam, heurystycznie przydatne jest rozróżnienie na poziom mikro, mezo i makro. Światy społeczne i areny umieszczam na mezoskali analizy. Szersze makroprocesy globalizacji, [...] urbanizacji, industrializacji etc. pozostają na poziomie abstrakcji, wydają się niemożliwe do empirycznej analizy. Ale światy społeczne i areny jako mechanizmy organizacji [kolektywnego działania – dopisek EZK] znajdują się pomiędzy sferami makro i mikro (Clarke, Keller 2014, tłum. własne).

Badacze odwołują się *de facto* do czynników ze wszystkich tych poziomów, skupiają się na indywidualnych procesach świadomościowych i działaniach jednostek (poziom mikro), analizują też problemy przynależne do przeciwnego krańca kontinuum (poziom makro).

Analizując areny, należy zidentyfikować aktorów zbiorowych partycypujących w dyskursie, zaangażowanych w spory, uwikłanych w działanie podstawowe (grupy, zbiorowości, organizacje, ruchy społeczne itd.). Aktorzy społeczni pragną, aby ich świat istniał, sami stwarzają warunki do zaspokojenia własnych potrzeb, a kiedy istnienie świata staje się zagrożone lub zachodzi ryzyko zahamowania jego rozwoju, podejmują walkę. Społeczne światy tworzą indywidualni aktorzy społeczni, ale na arenach działają oni jako reprezentanci swojego świata (subświata) i reprezentują zbiorową tożsamość (Clarke 2005: 113).

Za dyskusjami i działaniami legitymizującymi kryje się rywalizacyjny i pragmatyczny wymiar areny. Uczestnicy (lub reprezentanci) społecznego świata „łączą swoje siły”, zawierają sojusze i koalicje, aby zwiększyć moc działania w obronie własnych racji. Czasem atakują cudze terytorium (*invading*) lub je anektują (*taking over*).

Krzysztof Konecki w interakcjonistyczno-symbolicznej analizie społecznego świata właścicieli zwierząt domowych ukazał arenę dotyczącą walki o legitymizację antropomorficznej perspektywy postrzegania zwierząt (w opozycji do perspektywy animalistycznej). Kwestią sporną, która doprowadziła do podziałów była też „niegospodarność fundacji Animals”, prowadzącej schronisko dla zwierząt finansowane przez lokalne władze (Konecki 2005). Z kolei w ramach badań społecznego świata wspinaczki Anna Kacperczyk opisała arenę wokół stylu działania podstawowego – zwolennicy stylu klasycznego nie dopuszczali używania liny i haków, natomiast entuzjaści stylu „sztucznych ułatwień” mieli odrębną ideę tego, jak powinno wyglądać zdobywanie szczytów (Kacperczyk 2016: 216). Karolina Sławińska w pracy *Społeczny świat hodowców gołębi pocztowych* (2010) wyszczególniła wiele kwestii dyskusyjnych związanych z hodowlą ptaków: arena wokół motywów hodowców (autotelicznych bądź instrumentalnych), przedmiotowego i podmiotowego traktowania gołębi; definicja prawdziwego hodowcy (dla jednych decyduje przynależność do Polskiego Związku Hodowców Gołębi Pocztowych, dla innych osiągnięte sukcesy, jeszcze dla innych pełne poświęcenie i zaangażowanie w hodowlę). Spór rozgrywa się też na linii: ilościowe *versus* jakościowe prowadzenie działalności. Wyraźne dystynkcje zarysowują się również w związku z różnymi aspiracjami i priorytetami hodowców (wystawowe bądź sportowe). Nie ma także konsensusu w kwestii dopuszczalności stosowania środków dopingujących, wspomagających gołębie i zwiększających szanse wygranej. Innym przedmiotem dyskusji są warunki transportu i nadmierne eksploatowanie ptaków (zbyt dużo konkursów). Spory wywołują też metody lotowania (sposoby pielęgnacji gołębi i sprawowania nad nimi opieki). Nie ma zgody co do zasadności zawierania zakładów bukmacherskich (zaprzeczają one idei „niezobowiązującej rywalizacji sportowej”). Wątpliwości niektórych uczestników tego społecznego świata budzi proces profesjonalizacji, elitaryzacji i komercjalizacji „sportu gołębiarskiego”. Autorka omawia także resentymenty i animozje środowiskowe spowodowane brakiem dobrej komunikacji między mistrzami a początkującymi hodowcami.

W społecznym świecie teatru areny obejmują wszystkich uczestników, którzy biorą udział w dyskursie na temat właściwego działania. Aktorzy społeczni spierają się, narzucają innym własną perspektywę, czasem manipulują, próbując przy tym zapewnić dominację własnego stanowiska i przetrwanie określonego subświata. Niezgoda na określoną definicję sytuacji generuje antagonizm, a głównymi uczestnikami walki (czasem nie tylko werbalnej) są politycy-organizatorzy teatrów, dyrektorzy tych placówek, zbiorowe podmioty konsekrujące (szkoły teatralne), widzowie potoczni i kwalifikowani, aktorzy, reżyserzy. W areny zaangażowany jest też personel techniczny i administracyjny teatrów, dziennikarze reprezentujący media publiczne, teatrolodzy, stowarzyszenia teatralne, a także inne podmioty zbiorowe i indywidualne włączające się w spory dotyczące teatru.

W mojej pracy kategoria aren społecznego świata ma charakter kluczowy, to ona porządkuje logicznie wywód, pozwala na wyszczególnienie podmiotów biorących udział w dyskursie dotyczącym podstawowego działania oraz zaprezentowanie ich perspektywy poznawczej i aksjologicznej. Przedstawiam strony zaangażowane w spory, ich stanowiska i możliwe przyczyny odmiennego postrzegania wielu kwestii istotnych w społecznym świecie teatru. Przykładem może być odmienne definiowanie „prawdziwego aktora” przez ekskluzywistów i inkluzywistów. Pierwsi (twórcy z kręgu szkół publicznych, profesjonalni krytycy) uważają, że aktorem jest absolwent publicznej szkoły aktorskiej, ewentualnie ekstern. Ich zdaniem amatorzy zaniżają poziom produkcji artystycznych i doprowadzają do upadku prestiżu zawodu. Z kolei twórcy z kręgu szkół prywatnych, teatrów alternatywnych uznają aktorski status każdego, kto wykonuje tę profesję, bez względu na poziom i charakter wykształcenia. Powodem rozbieżności staje się różne usytuowanie w społecznym świecie teatru i dążenie albo do „uszczelnienia” granic zawodu, albo wręcz przeciwnie – chęć egalitaryzacji dostępu do niego. Ważna jest rywalizacja między zawodowcami i amatorami, walka o ograniczone zasoby. Innym przykładem niezgodności stanowisk okazuje się spór dotyczący przywództwa w teatrze pomiędzy Związkiem Artystów Scen Polskich i Stowarzyszeniem Dyrektorów Teatrów. Według ZASP-u, dyrektorem naczelnym powinien być artysta, ponieważ teatr to instytucja o profilu artystycznym i kierowanie nią wymaga kompetencji w dziedzinie sztuki. SDT natomiast postrzega teatr jako instytucję formalną, którą musi zarządzać menedżer o dużych kompetencjach organizacyjnych. Różne pojmowanie teatru jako instytucji oraz konflikt interesów pomiędzy wymienionymi uczestnikami społecznego świata teatru generują arenę.

Obiekt graniczny

Z teorią społecznego świata łączy się pojęcie obiektu granicznego (*boundary object*), którym może być przedmiot sporu znajdujący się na pograniczu światów społecznych (Star, Griesemer 1989). Jest on rozmaicie definiowany, ujmowany z innej perspektywy, różnie interpretowany przez uczestników. Wokół obiektu granicznego wytwarza się arena, czyli obszar dyskursu ukazujący różnice poglą-

dów, sytuacje konfliktowe i spory, prowadzące czasem do podziałów społecznego świata (Kacperczyk 2012: 192).

Obiektami granicznymi mogą być traktaty pomiędzy krajami, programy softwarowe dla użytkowników różnych subświatów komputerowych, środki farmakologiczne, a nawet pomysły czy pojęcia same w sobie [...] Trudno jednak rozstrzygnąć problem natury ontologicznej: czy to „obiekt graniczny” wywołuje podziały między subświatami i krystalizowanie się areny, czy też istniejące podziały wewnętrzne społecznego świata (potencjalna arena) „szukają” obiektów, wokół których można zarysować odmienną perspektywę i legitymizować swoją własną wyjątkową perspektywę, forsując własną definicję w walce o obiekt graniczny (tamże).

Susan L. Star i James R. Griesemer w artykule z 1989 r. zaznaczają, że obiekty graniczne (brzegowe) mogą mieć charakter abstrakcyjny bądź konkretny. Oni sami wyodrębnili takie obiekty związane ze światami społecznymi zogniskowanymi wokół Muzeum Zoologii Kręgowców na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley (m.in. mapy poszczególnych terytoriów, notatki terenowe, wybrane okazy) i pokazali, jak różne znaczenia nadają im przedstawiciele różnych grup (myśliwi, amatorscy kolekcjonerzy przyrodniczych okazów, profesjonaliści zatrudnieni w muzeum, pracownicy Uniwersytetu Kalifornijskiego, administracja muzeum, sponsorzy).

Anna Kacperczyk, analizując świat opieki paliatywnej, wyodrębniła podmioty tego uniwersum, które zajęły różne stanowiska wobec stosowania analgetyków opioidowych. To właśnie morfina i inne leki z tej grupy stały się obiektem granicznym, przedmiotem sporu i katalizatorem areny (Kacperczyk 2006). Mimo istnienia obiektów granicznych (m.in. osób, przedmiotów, procesów, idei, teorii) – a zatem także pomimo braku konsensusu – możliwe jest wspólne działanie, kooperacja zaangażowanych stron. Poszczególne społeczne światy mają wyraźną wizję obiektu brzegowego, który nie traci jednak swojej tożsamości. Istnieje bowiem wspólny mianownik, coś, co stanowi stałą, która pozostaje niezależna od poszczególnych ujęć. Mówiąc językiem autorów tekstu wprowadzającego w koncepcję obiektu granicznego, ma on „strukturę rozmytą” dla wszystkich zaangażowanych społecznych światów i konkretną, jasno określoną dla poszczególnych interpretatorów. W praktyce interpretacja obiektu granicznego jednego ze społecznych światów może nie być negocjowana, tylko dominująca, narzucana innym (Star, Griesemer 1989). W tym procesie przerywane są mosty, zawiązywane koalicje i sojusze z przedstawicielami innych światów (aby podmiot dominujący mógł zwiększyć siłę promocyjną swojego stanowiska i zabezpieczyć realizację własnych interesów)⁷.

⁷ Obszary zastosowania koncepcji Star i Griesemera oraz konkretne przykłady badań z wykorzystaniem tej idei prezentuje Bukalska (2015: 93–103).

W społecznym świecie teatru areny koncentrują się wokół licznych obiektów granicznych, przykładowo w okresie stanu wojennego punktem spornym był środowiskowy bojkot radia i telewizji. Zdecydowana postawa artystów, chociaż generalnie przyjęta z aprobatą i podziwem, wzbudzała środowiskowe kontrowersje i przełożyła się na zahamowanie karier wielu młodych adeptów sztuki scenicznej. Współcześnie jednym z wielu wyzwalających dyskusje obiektów granicznych stało się zjawisko zatrudniania w projektach (pozateatralnych) amatorów, którzy stanowią konkurencję dla profesjonalistów i niejednokrotnie obniżają standardy zawodowe.

Podsumowanie

Społeczny świat to dynamiczna i polifoniczna całość społeczna, którą cechuje wewnętrzna komplikacja, złożoność. Jego uczestnicy nie tylko działają, ale również spierają się, dyskutują, eksplikują własne stanowiska, z różnych perspektyw definiują sytuację. Odmienne poglądy, kontrowersje, sprzeczności nie muszą mieć charakteru destrukcyjnego, choć *de facto* prowadzą czasem do segmentacji i rozłączenia poszczególnych subświatów. Areny mają charakter endemiczny, zapobiegają skostnieniu i zamieraniu danego świata. Także w świecie teatru widoczne są tendencje antytetyczne i binarne, asymetryczne dążenia, spolaryzowane opinie. Dyskurs na temat właściwego działania bywa katalizatorem wewnętrznych przemian danego społecznego uniwersum.

Teoria społecznego świata, którą aplikuję do analizy uniwersum teatru dramatycznego w Polsce ma duży potencjał ukazywania procesów w płynnej rzeczywistości społecznej. Spośród kategorii pojęciowych wyznaczających jej ramy (działanie podstawowe, technologia, segmentacja, legitymizacja, przecinanie się światów etc.) najważniejsze jest dla mnie pojęcie aren. Postaram się – zgodnie z dyrektywami teoretyków społecznego świata – wyszczególnić najważniejszych aktorów społecznych uczestniczących w sporach. Zaprezentuję dyskusje na temat teatru dramatycznego w Polsce, poczynając od organizatorów teatrów (państwowych i samorządowych), odpowiedzialnych za politykę teatralną, oraz dyrektorów, którzy są ważnymi uczestnikami tego uniwersum, a procedura ich wyboru wzbudza szczególne emocje. Areny wokół działania podstawowego pozwolą mi na ukazanie różnic ideologicznych i estetycznych zarówno wśród twórców, jak i odbiorców przedstawienia teatralnego. Osobne miejsce poświęcę podmiotom konsekrującym (państwowym szkołom teatralnym) i wartościującym (widzom kwalifikowanym, krytykom-amatorom oraz widzom potocznym). Już we wstępie do książki sygnalizowałam szczególne zainteresowanie aktorem i jego perspektywą widzenia społecznego świata teatru, ta intencjonalna „nierównowaga” znajduje odzwierciedlenie w strukturze pracy – kolejne cztery rozdziały dotyczą problemów diskutowanych w środowisku aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych.

ROZDZIAŁ II

DYSKUSJE WOKÓŁ POLITYKI TEATRALNEJ PAŃSTWA I SAMORZĄDOWYCH ORGANIZATORÓW TEATRÓW

Państwo wpływa na to, co artyści robią i na to, co produkują, czasem bezpośrednio interweniując w ich działalność. Interwencja przybiera różne formy (otwarte wsparcie, cenzura i tłumienie) (Becker 1982: 180).

W rozdziale tym omawiam organizację działalności teatralnej w Polsce i kontrowersje w obrębie społecznego świata teatru związane z polityką prowadzoną na szczeblu centralnym i lokalnym. Organizatorzy to ważne podmioty zbiorowe, od których zależy dominujący model teatru oraz prawne aspekty jego funkcjonowania. Krótki rys historyczny pomoże ukazać zmiany, jakie nastąpiły w tym uniwersum po roku 1989.

1. Polski teatr współczesny – szkic do portretu

Uczestnicy społecznego świata teatru niejednokrotnie nawiązują do sytuacji kultury artystycznej w PRL-u (1952–1989), zasadne będzie więc przypomnienie w tym miejscu najistotniejszych faktów dotyczących współczesnego polskiego teatru¹.

¹ O niemożliwości napisania obiektywnej historii teatru wspomina Joanna Krakowska, która w znakomitej publikacji *Teatr publiczny 1765–2015. PRL. Przedstawienia* (Warszawa 2016) kreśli panoramę życia teatralnego w PRL-u przez pryzmat 10 wybranych spektakli: *Elektra*, *Meir Ezofowicz*, *Pociąg do Marsylii*, *Święto Winkelrida*, *Kartoteka*, *Rzecz listopadowa*, *Dawne czasy*, *Pluskwa*, *Kubuś Fatalista*, *Sen o Bezgrzesznej*. Autorka pisze o swojej pracy: „Historia aspirująca do zmiany sposobu myślenia o powojennym teatrze polskim – przez odrzucenie patosu jako gestu narracyjnego, przez przywrócenie pamięci o reżyserkach i ich roli we wprowadzaniu do teatru dramaturgii awangardowej, przez równouprawienie teatru żydowskiego, uznanie modernizacyjnego potencjału teatru socrealistycznego, zauważenie w teatrze motywów nieheteronormatywnych i przez pokazanie degeneracji tradycji romantycznej. Już samo to wyliczenie dowodzi, że to historia pisana z dzisiejszej perspektywy, po współczesnych doświadczeniach, lekturach

Po drugiej wojnie światowej (do 1949 r.) wszystkie teatry znacjonalizowano, nadając im status przedsiębiorstw państwowych (wiązała się z tym centralizacja, monopol państwa, zatwierdzanie repertuaru, rozdzielanie dotacji, obsadzanie dyrekcji, cenzura; Braun 2003: 176, 181)². Jak pisze Dariusz Kosiński: „Władzę i artystów łączył wspólny cel – upowszechnianie instytucji i sztuki teatru. Wspólnota ta nie oznaczała wspólnoty motywacji, władza oczekiwała rozbudowy sieci potencjalnych ośrodków propagandowych, artyści – placówek kulturalnych” (Kosiński 2010: 317). W roku 1949 działało 77 teatrów (w tym 59 dramatycznych).

Reaktywowano ZASP (Związek Artystów Scen Polskich), któremu jednak władze komunistyczne odmawiały autonomii. Pierwszą inicjatywą związku stało się zweryfikowanie artystów teatralnych pod kątem ich postawy w okresie wojny. „Weryfikacja była konieczna dla oczyszczenia atmosfery w środowisku, ale spowodowała wiele krzywd, zostawiła przykry osad i poróżniła ludzi na wiele lat” (Braun 2003: 177). Centralnie organizowane festiwale teatralne (np. Festiwal Sztuk Rosyjskich i Radzieckich) służyły przede wszystkim celom propagandowym. W 1950 r. ZASP przekształcony został w SPATiF (Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu).

Stopniowo usztywniano zarządzanie i kontrolę wszystkich teatrów. Pracowników, łącznie z aktorami, poddano rygorom biurokracji. Wprowadzono obowiązek przechodzenia do teatru i podpisywania „listy obecności” nawet dla aktorów, nie próbujących w danym przedstawieniu. Przez analogię z przemysłem, ustalono normy, czasowe przygotowywania spektakli oraz wykonania poszczególnych prac technicznych i administracyjnych, aż do ilości czasu potrzebnego na przysycie guzika do kostiumu. Teatralni rzemieślnicy stali się robotnikami. Aktorzy – urzędnikami. Urzędnicy – nadzorcami. Teatry – fabrykami (tamże: 182).

Trzeba jednak zaznaczyć, że władze faworyzowały (nie sprawiających kłopotu) artystów, przyznając im nagrody o wymiarze symbolicznym (ordery, odznaczenia) i materialnym (darmowe lub półdarmowe mieszkania, talony na samochody). Oficjalnie zadekretowany nurt ideowy – socrealizm – stał się wytyczną repertuarową dla polskich teatrów³. W „produkcyjniakach” na scenie pojawiali się

i dyskusjach, z wyczuleniem na kwestie, które aktualnie w publicznym dyskursie wydają się szczególnie istotne, a nawet zapalne, co tym samym pozwala na określenie własnego wobec nich stanowiska. Dlatego napisałam we wstępie: zapomnijmy o bezinteresowności tej historii” (Krakowska 2016: 16–17). Dzieje powojennego polskiego teatru w syntetycznej formie omawia też Dariusz Kosiński (2010: 317–322).

² Bardzo interesującą pozycją zawierającą ważne informacje na temat środowiska teatralnego w czasie okupacji i w okresie powojennym jest książka Małgorzaty Szejnert (1988), *Sława i infamia. Rozmowa z prof. Bogdanem Korzeniewskim*.

³ Ciekawie o „ideologizacji norm estetycznych”, o aktorstwie w doktrynie socrealistycznej pisze Małgorzata Niecikowska (1998: 85–98).

aktorzy jako „chłopi prosto od pług, robotnicy pomazani smarem, porozumiewając się żargonami środowiskowymi, sloganami z gazet i zwrotami z narad produkcyjnych. Pili i jedli prawdziwe płyny i pokarmy, palili papierosy [...]. Aktorzy w czasie prób chodzili na praktyki do fabryk czy szpitali, jeździli na szkolenia na wieś” (tamże: 187).

Kolejny okres w dziejach Polski i polskiego teatru – okreśłany jako „czas odwilży”, zapoczątkowany śmiercią Stalina – przyniósł rozkwit teatrów alternatywnych. W latach 50. XX w. pojawił się Studencki Teatr Satyryków w Warszawie, krakowski Teatr Cricot 2 Tadeusza Kantora, Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego i Teatr Kalambur Bogusława Litwińca we Wrocławiu, Teatr Akademicki KUL w Lublinie, Teatr 13 Rzędów Jerzego Grotowskiego w Opolu i wiele innych. Na sceny powrócili Mickiewicz, Wyspiański, Słowacki, Krasiński, zaczęto też wystawiać dramaty twórców zachodnich, m.in. Becketta, Ionesco, Brechta, oraz pozostających dotąd w niełasce polskich dramatopisarzy, Gombrowicza czy Witkacego.

Okres rządów Władysława Gomułki, nazywany „małą stabilizacją”, zapisał się zaostrzeniem cenzury (trzeba wspomnieć o roku 1968 i zdjęciu z afisza Teatru Narodowego *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka). W dekadzie Edwarda Gierka twórcy ponownie otrzymali przyzwolenie na sceniczną implementację repertuaru narodowego i teatralne eksperymenty. Za sprawą znakomitych reżyserów, takich jak Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki, Józef Szajna, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Leszek Mądzik i inni, teatr polski zyskał międzynarodową pozycję. Znakomite grupy awangardowe wpisały się w światowy ruch Drugiej Reformy Teatru (m.in. Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” Włodzimierza Staniewskiego, kierowany przez Lecha Raczaka Teatr Ósmego Dnia, Teatr 77 założony przez Ryszarda Bigosińskiego i Zdzisława Hejduka, Akademia Ruchu, Teatr STU; tamże: 215).

Kolejny etap historii rodzimych scen wiąże się z powstaniem ruchu „Solidarność” (w 1980 r.) i wprowadzeniem stanu wojennego (w roku 1981). Środowisko teatralne, w ramach sprzeciwu, podjęło bojkot środków masowego przekazu; był to akt jedności twórców, którzy w zdecydowanej większości opowiedzieli się po stronie prześladowanych (tylko nieliczni postanowili współdziałać z władzą, generując niechęć, a nawet ostracyzm środowiska; por. Roman, Sabata 1989; Molęda-Zdziech 1998, Przastek 2005). Teatr działał w podziemiu (tajny, o małym zasięgu, w prywatnych domach, a w kościołach publiczny, gromadzący tłumy; Krakowska 2016: 477, 533, 706). W drugiej połowie lat 70. i w latach 80. ujawnił się talent wielu reżyserów, warto tu wymienić nazwiska Krystiana Lupy, Mikołaja Grabowskiego, Janusza Wiśniewskiego, Ryszarda Peryta, Eugeniusza Korina, Tadeusza Bradeckiego, Andrzeja Dziuka, Macieja Wojtyszki. W latach 90. debiutowali natomiast Agnieszka Glińska, Jacek Głęb, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna. Pojawiła się również nowa fala teatrów alternatywnych (m.in. Teatr Biuro Podróży i Teatr Porywacze Ciało z Poznania, lubelski Teatr Provisorium, Teatr Wiejski Węgałty z Węgałt, Teatr Wierszalin z Supraśla).

Stowarzyszenie reprezentatywne dla środowiska przechodziło wówczas serię modyfikacji. W 1981 r. zmieniono nazwę SPATIF-u, przywracając szyld ZASP, ale już rok później związek został przez władze rozwiązany. W 1983 r. powstało nowe stowarzyszenie podległe władzom, tzw. neo-ZASP, do którego przystąpiło ok. 20% artystów z poprzedniej struktury związkowej. W roku 1989 odbył się zjazd zjednoczeniowy i doszło do fuzji pomiędzy „starym” i „nowym” stowarzyszeniem.

W wyniku obrad Okrągłego Stołu zarządzono przeprowadzenie wolnych wyborów do Senatu oraz parytet 35% w Sejmie dla działaczy opozycji. Wybory z 4 czerwca 1989 r. przyniosły zwycięstwo „Solidarności”, rozpoczęła się nowa karta historii Polski i polskiego teatru. „Komunizm upadł. Trzecia Rzeczpospolita określiła się jako państwo demokratyczne oparte na gospodarce rynkowej” (Braun 2003: 239). W 1989 r. znowelizowano Konstytucję PRL, wprowadzając pluralizm polityczny, który przełożył się na koegzystencję wielu ugrupowań partyjnych. Pierwsze wolne wybory do Sejmu przyniosły zwycięstwo Unii Demokratycznej, choć zdobyła ona tylko 12,32% głosów. Od 2005 r. na polskiej scenie politycznej dominują dwa ugrupowania: Prawo i Sprawiedliwość (zwycięstwo w wyborach parlamentarnych w roku 2005 i 2015) oraz Platforma Obywatelska (zwyciężyła w roku 2007 i 2011). Obecnie rządy PiS-u budzą ostre protesty części środowisk twórczych (m.in. demonstracje Komitetu Obrony Demokracji). Wiele osób publicznych, w tym artystów, przyłączyło się do stowarzyszenia i ruchu (m.in. Agnieszka Holland, Andrzej Wajda, Marek Kondrat, Krystyna Janda, Daniel Olbrychski, Maja Ostaszewska, Robert Więckiewicz).

Po transformacji ustrojowej nastąpiły zmiany w funkcjonowaniu instytucji kultury, w tym również teatrów. Polityka państwa polskiego określana jest przez pojęcia decentralizacji czy dewolucji (odejście od monopolu państwowego, przekazywanie instytucji kultury władzom gminnym i samorządom wojewódzkim) oraz deregulacji (proces odchodzenia od kontroli państwa, ideologiczna niezależność instytucji kultury). Chodziło o

zmniejszanie zakresu władzy państwowej na rzecz uprawnień samorządów lokalnych, uruchomienie funduszy samorządów, odciążenie budżetu państwa, wzrost roli dotacji celowych MKiS – bezpośredniego narzędzia polityki kulturalnej państwa, promującego programy i działania o szczególnej randze społecznej i artystycznej, na przykład inscenizacje wielkiego repertuaru, klasyki, sztuk współczesnych (Płoski 2009).

Polityka teatralna państwa to system organizacji życia teatralnego, model teatru, szkolnictwa oraz prawne, statutowe aspekty funkcjonowania teatrów publicznych i niepublicznych⁴. Publiczne teatry w Polsce nadal reprezentują model

⁴ Polityka teatralna dotyczy też wizji teatru, jego społecznych funkcji formułowanych *explicite* bądź *implicite* przez władze centralne i lokalne. „Urzędnik państwowy czy

teatru repertuarowego, którego podstawę stanowi zespół aktorski⁵. Wzrasta jednak liczba teatrów niepublicznych (są to zarówno instytucje *non profit*, zarejestrowane jako stowarzyszenia lub fundacje, jak i teatry komercyjne).

Na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego opracowano szereg Raportów o stanie kultury, podsumowujących przemiany w tym sektorze po transformacji ustrojowej⁶. Autorem opracowania, które dotyczy teatru jest Paweł Płoski (2009). Przedstawia on organizację życia teatralnego w Polsce (teatry

samorządowy, zarządzający sferą publiczną, zawsze będzie podlegał presji politycznej w swych kadrowych decyzjach”, pisze B. Sułkowski (2010: 84). Teatr potrzebuje hojnych mecenasów, zarówno państwowych, jak też prywatnych, i trudno mu uchronić się przed polityzacją i ideologizacją. Przykładem nieudanej próby „obrony suwerenności teatru” może być sytuacja w Teatrze Nowym w Łodzi w roku 2003, po śmierci Kazimierza Dejmka. Narzucenie przez prezydenta miasta dyrektora – bez akceptacji zespołu teatralnego, środowiska artystycznego i ZASP-u – doprowadziło do buntu aktorów, którzy nie przyjęli decyzji władz lokalnych jako prawomocnej. Ten głośny spór zakończył się siłowym rozstrzygnięciem. 18 kwietnia odbyła się pacyfikacja teatru – straż miejska i ochroniarze w kominiarkach wyprowadzili aktorów z budynku. W spektaklu przygotowanym przez Dejmka i dokończonym już po jego śmierci (*Hamlet*) aktorzy dali upust swej frustracji, jakże aktualnie zabrzmiał tekst, nawiązujący do tego zdarzenia: „nie bij go, to nie aktor...” Inną, ostatnio nagłośnioną, „ingerencją państwową” – dla jednych niedopuszczalną, dla innych słuszną i potrzebną – była próba powstrzymania premiery spektaklu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak (Teatr Polski we Wrocławiu), do którego zostali zaproszeni aktorzy porno. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, prof. Piotr Gliški, tłumaczył w mediach, że nie ma zamiaru cenzurować przedstawień i ingerować w wolność artystyczną twórców teatralnych, jednak w tym przypadku „musiał zareagować”: „To jest po prostu prośba o to, by nie łamać podstawowych zasad społecznych. Ja się zwracam do wszystkich Polaków, do widzów, czy Państwo uważacie, że za państwowe pieniądze twórcy pornografii powinni być prezentowani w dosłownym sensie, akty seksualne na scenie Polskiego Teatru? To jest wszystko, co ministerstwo kultury na ten temat powiedziało” (Gołota, na podstawie zapisu wypowiedzi ministra w telewizyjnym programie *Gość Wydarzeń* w Polsat News). Spór o dyrekcję w wyżej wymienionym teatrze przybrał charakter walki ideologicznej – wybór Cezarego Morawskiego (który zastąpił Krzysztofa Mieszkowskiego) wywołał falę protestów ze strony podmiotów indywidualnych i zbiorowych.

⁵ Według Pawła Płoskiego, miano repertuarowego przysługuje w polskich warunkach teatrowi, który ma stały zespół, dużą salę (ok. 300 miejsc), zmienny repertuar i wystawia ok. 200 przedstawień w sezonie (por. Płoski 2009: 60). W praktyce określa się tak teatry posiadające odpowiednie zaplecze lokalowe i techniczne, a także dysponujące zespołem grającym w danym okresie kilka (lub więcej) sztuk i pracującym nad nowymi spektaklami (Semil, Wysińska 1990: 358–359).

⁶ Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej, Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury, Raport o systemie ochrony dziedzictwa kulturowego, Raport o muzeach, Raport o wzornictwie, Raport o rynku dzieł sztuki, Raport o książce, Raport o teatrze, Raport o tańcu współczesnym, Raport o kinematografii, Raport o szkolnictwie artystycznym, Raport o edukacji kulturalnej, Raport o digitalizacji dóbr kultury, Raport o mediach audiowizualnych, Raport o promocji Polski przez kulturę,

publiczne i niepubliczne), omawia problemy infrastruktury teatralnej, podejmuje próbę diagnozy stanu polskiego teatru na tle sytuacji za granicą. W oparciu o ten raport oraz inne publikacje naszkicuję zmiany, jakie zaszły w polskim życiu teatralnym od roku 1989.

Działalność teatrów publicznych w Polsce opiera się na akcie prawnym, jakim jest Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. W 1996 r. znowelizowano ją, wprowadzając dwie kategorie teatrów publicznych: państwowe instytucje kultury, podlegające Ministerstwu Kultury i Sztuki, innym urzędom centralnym i wojewodom, oraz samorządowe instytucje kultury (dla których organizatorem są władze samorządowe). Spośród instytucji państwowych wyodrębniono instytucje narodowe – szczególnie istotne dla kultury polskiej, subwencjonowane przez ministerstwo. Tylko trzy polskie teatry uzyskały taki status (Teatr Narodowy w Warszawie, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Proces przekazywania samorządom teatrów wzbudzał wiele kontrowersji (obawiano się ich likwidacji), jednak pesymistyczne scenariusze nie sprawdziły się. Po reformie administracyjnej, przeprowadzonej w 1999 r., część teatrów przejęły urzędy marszałkowskie. Po roku 1989 czołowe teatry niezależne uzyskały status instytucji państwowych (m.in. Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem, Teatr Ósmego Dnia z Poznania, Kielecki Teatr Tańca, Teatr Wierszalin); jedynie dwa teatry publiczne zlikwidowano (w Słupsku i Grudziądzu), a właściwie przekształcono je w instytucje impresaryjne, „teatry dramatyczne bez zespołu artystycznego”⁷. W wielu miejscowościach uzdrowskich (np. w Polanicy-Zdroju, Dusznikach-Zdroju, Szczawnie-Zdroju, Kudowie-Zdroju czy Ciechocinku) sceny impresaryjne działają jako miejskie instytucje kultury.

Aby zmniejszyć koszty działalności teatrów, niektóre z nich połączono w jedną instytucję (np. Teatr Ludowy i Teatr Satyry „Maszkaron” w Krakowie). W listopadzie 2012 r. Rada m.st. Warszawy przyjęła uchwałę w sprawie scalenia warszawskich teatrów, Teatru Dramatycznego im. Gustawa Holoubka i Teatru na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, pod jedną dyrekcją Tadeusza Słobodzianka.

Nowym zjawiskiem stała się kooperacja władz lokalnych i ministerstwa, wspólnie prowadzących wybrane sceny (przykładem może być Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, znajdujący się pod opieką zarówno MKiDN, jak i marszałka). Podobnie współpracują samorzady miejskie i wojewódzkie, współ-

[http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna(1).pdf) (dostęp: 12.09.2016).

⁷ W 2004 r. (po kilkunastu latach od likwidacji) samorząd lokalny uchwałą Rady Miejskiej w Słupsku powołał miejski teatr dramatyczny – Nowy Teatr im. Witkacego. Na etatach zatrudnia on dziewięciu aktorów, kilkudziesięciu innych artystów współpracuje z teatrem.

finansując ważne dla regionu sceny, w nielicznych przypadkach placówkę prowadzi samorząd i organizacja pozarządowa (Łódzka Fabryka Sztuki, funkcjonująca dzięki umowie zawartej między Miastem Łódź, Fundacją Łódź Art Center oraz Stowarzyszeniem Teatralnym Chorea, czy Gdański Teatr Szekspirowski, nad którym opiekę sprawują Miasto Gdańsk, Urząd Marszałkowski Województwa Pomorskiego oraz Fundacja Theatrum Gedanense; tamże).

Teatry publiczne, profesjonalne i amatorskie, działają również w ramach domów kultury czy innych instytucji kulturalnych (w Łodzi za przykład mogą służyć Widzewskie Domy Kultury, mające pod opieką Studio Teatralne „SŁUP”, Teatr Nie... letni i Teatr TOTAL).

Finansowanie teatrów

Teatry publiczne zobligowane są do generowania zysków, muszą uzyskiwać dochody własne, ponieważ dotacje (przyznawane raz na rok) nie pokrywają wszystkich kosztów ich funkcjonowania⁸. Do działań nakierowanych na pozyskanie środków zalicza się, oprócz sprzedaży biletów, wynajem sal i pokoi gościnnych oraz zabieganie o sponsorów. Podkreślić należy, że udział sponsoringu w polskich teatrach jest niewielki (od 1% do 3%). W stosunku do 1989 r. spadło zatrudnienie, koniecznością stała się redukcja etatów. Według danych raportu, aż 65% kosztów działalności publicznych teatrów stanowią wynagrodzenia. Jednak – jak zauważa Paweł Płoski – „stały zespół to charakterystyczny model pracy polskich teatrów, który wciąż przynosi wspaniałe owoce artystyczne” (Płoski 2009: 54). Wynagrodzenia aktorów nie dają im finansowej stabilizacji (choć płace są zróżnicowane, w zależności od polityki wewnętrznej danego teatru), toteż angażują się oni w pracę w mediach, filmie, w teatrach prywatnych, co nieraz – jak można mniemać – nie pozostaje bez wpływu na jakość działania podstawowego, na ich twórczość w macierzystych teatrach⁹.

Strategie oszczędnościowe służą obniżeniu kosztów funkcjonowania instytucji teatralnych (redukcja kadry, przygotowywanie małoobsadowych przedstawień w skromnej oprawie scenograficznej, zatrudnianie firm sprzątających czy ochroniarskich zajmujących się obsługą widowni). Teatry korzystają z programów operacyjnych, z Programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

⁸ Organizator decyduje o wysokości przyznanej dotacji, biorąc pod uwagę „plano- wane koszty działalności statutowej umotywowane projektem rocznego planu działalności” (Płoski 2009: 24).

⁹ „Średnie miesięczne wynagrodzenie zasadnicze aktora pracującego na etacie to w przypadku 50,2 proc. respondentów 1600–2000 zł brutto, poniżej 1500 zł zarabia 18,91 proc., 2100–2500 zł – 20,57 proc., od 2600 do 4500 zł – 10,29 proc” (na podstawie raportu ZASP z 2016 r. *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz?* – Joanna Szulborska-Łukaszewicz: *Międzynarodowy Dzień Teatru 2016. Ludzie teatru żyją z przyzwyczajenia*).

od 2004 r. także z funduszy strukturalnych, projektów inwestycyjnych dotyczących rozbudowy lub modernizacji obiektów teatralnych (Płoski 2009).

Teatry niepubliczne (inne nazwy: teatry alternatywne, komercyjne, nieinstytucjonalne, niezależne, offowe, prywatne) działały już w minionej epoce, ale po roku 1989 zaczęły funkcjonować w nowych formach organizacyjnych. Płoski dzieli współczesne teatry niepubliczne na instytucje *non profit* i komercyjne. Popularne formy działalności teatralnej to stowarzyszenie i fundacja – organizacje pozarządowe *non profit*, przekazujące swój dochód na wspieranie określonych inicjatyw kulturalnych (rzadziej mamy do czynienia z przedsiębiorstwami *for profit*, zorganizowanymi np. jako spółki z o.o. Ich działalność reguluje prawo handlowe i Ustawa o swobodzie działalności gospodarczej). Lokalne samorządy wspierają funkcjonowanie teatrów niepublicznych (w tym przypadku o granty mogą ubiegać się tylko organizacje *non profit*), korzystają one także z programów ministerialnych i funduszy europejskich. W Polsce działa obecnie od 150 do 180 teatrów niezależnych (są wśród nich zarówno teatry jednoosobowe, jak i duże zespoły z własną sceną). Muszą one wciąż zabiegać o finanse, aplikować o granty, dowodzić swojej kreatywności i rangi artystycznej (tamże).

W społecznym świecie teatru obiektywnie trzeba docenić troskę o zachowanie i modernizację infrastruktury teatralnej. W ostatnim czasie wysiłkiem samorządów i wojewodów, a także dzięki funduszom unijnym oraz dotacjom ministerstwa, większość budynków teatralnych wyremontowano, rozbudowano i zmodernizowano. Tylko w Łodzi stało się tak w przypadku Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka, Teatru Wielkiego i Teatru Muzycznego; także Teatr im. Stefana Jaracza odnowił infrastrukturę w aż pięciu miastach: w samej Łodzi (trzy sceny) oraz czterech pobliskich ośrodkach. Nie buduje się nowych teatrów (wyjątkiem może być zbudowana od podstaw po 1989 r. siedziba Opery Krakowskiej czy otwarty w 2014 r. gmach Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego), jednak – jak pisze Płoski – charakterystyczne jest poszukiwanie nowych przestrzeni kreacji artystycznej, wykorzystywanie do realizacji spektakli przemysłowych budynków, szczególnie przez teatry niezależne (np. łódzka grupa Teatr CHOREA działa w Fabryce Sztuki, w budynkach dawnych zakładów Karola Scheiblera).

Między rokiem 1989 a 2007 wzrosła liczba teatrów: w 1989 r. było 111 teatrów państwowych (wszystkich typów, dramatycznych, lalkowych, oper i operetek), w 2007 r. już 142 (publicznych i niepublicznych), przybyło też niemal 100 scen teatralnych (Płoski 2009: 47, na podstawie danych GUS). Nie odnotowano znaczących różnic, jeśli chodzi o liczbę premier i przedstawień, natomiast istotna zmiana dotyczyła liczby widzów (spadek pomiędzy rokiem 1988 a 2007 o ok. cztery miliony, w teatrach dramatycznych o 32%). W 1988 r. rejestrowano ponad 10 mln widzów (tamże), natomiast w roku 2015 było ich już tylko 4,5 mln¹⁰.

¹⁰ Wiele przyczyn składa się na spadkową tendencję uczestnictwa Polaków w życiu teatralnym, w 2003 r. w socjologicznym studium publiczności teatralnej odnotowałam

Nieco inne informacje zawierają bazy danych Instytutu Teatralnego, różnice te wynikają z pomijania przez GUS spektakli przygotowanych przez wiele teatrów niepublicznych. Warto zwrócić uwagę jeszcze na jeden aspekt – coraz częściej organizowane są w Polsce festiwale teatralne¹¹, a w przedstawieniach plenerowych uczestniczą nigdzie nierejestrowani widzowie, można zatem stwierdzić, że ich liczba jest znacznie wyższa niż wskazują oficjalne dane.

Jeżeli chodzi o teatry dramatyczne, w 1989 r. działało w Polsce 65 teatrów tego typu, w 2007 r. zaś 94¹² (Płoski 2009: 49–50). Obecnie funkcjonuje 71 teatrów dramatycznych (171 scen), ogółem przygotowały one ok. 429 premier, a odwiedziło je ponad 4,5 mln widzów (dane GUS za rok 2015).

Tabela 1. Działalność teatrów dramatycznych w Polsce w latach 2013–2015

Rok	Liczba teatrów	Liczba scen	Liczba premier	Liczba przedstawień	Liczba widzów
2013	72	173	428	21 838	4 401 821
2014	70	167	454	22 065	4 531 679
2015	71	171	429	22 772	4 533 893

Źródło: dane GUS, *Kultura w 2014 roku* i *Kultura w 2015 roku*.

Uwaga: Notatka informacyjna GUS-u z 6 lipca 2017 r. dotycząca kultury w roku 2016 (*Działalność teatrów i instytucji muzycznych w 2016 roku*) zestawia łącznie dane dotyczące teatrów i instytucji muzycznych posiadających własny zespół artystyczny, zrezygnowałam zatem z ich prezentacji.

następujące możliwe przyczyny: załamanie się kolportażu w zakładach pracy (odpływ grup zorganizowanych), konkurencja starych i nowych mediów, masowe rozrywki jako alternatywne formy spędzania wolnego czasu, wzrost cen biletów w teatrach, spadek rangi teatru w hierarchii kulturalnych wartości (Zimnica-Kuzioła 2003: 102–103). Trzeba także zwrócić uwagę na modernizację wielu widowni teatralnych, wiążącą się często z redukcją miejsc dla publiczności, w skali kraju może to być znacząca różnica ilościowa.

¹¹ W Polsce regularnie odbywa się ok. 250–280 takich festiwali (dane Instytutu Teatralnego za lata 2006 i 2008). 80 z nich ma rangę międzynarodową, część poświęcona jest teatrowi dramatycznemu, część sztuce teatru tańca i teatrowi ulicznemu. Inicjatywy te najczęściej podejmują teatry, zarówno publiczne, jak i prywatne, a finansowo wspierają je zazwyczaj lokalne władze. Także ministerstwo partycypuje w kosztach organizacji niektórych wydarzeń artystycznych, uznanych za szczególnie cenne dla kultury narodowej. Część festiwali ma charakter multidyscyplinarny, obejmuje różne formy działalności artystycznej (por. Płoski 2009: 70).

¹² Wzrost liczby teatrów wynika m.in. z przekształcenia niezależnych instytucji w samorządowe; niektóre zespoły teatralne działały w ramach innej struktury i zyskały status odrębnej instytucji teatralnej.

Bardziej szczegółowe dane dotyczące teatrów dramatycznych – uwzględniające też placówki prywatne i te, które funkcjonują jako instytucje non profit – pochodzą z przygotowanego przez Instytut Teatralny opracowania *Teatr w Polsce 2016: dokumentacja sezonu 2014/2015*¹³. Według tej publikacji, w naszym kraju funkcjonuje 89 teatrów dramatycznych, 63 z nich to zawodowe teatry publiczne (narodowe, miejskie i marszałkowskie).

Podział wszystkich teatrów ze względu na „podległość organizacyjną” przedstawia się następująco:

- 1) teatry narodowe – 2;
- 2) teatry marszałkowskie – 26;
- 3) teatry miejskie – 35;
- 4) teatry prywatne – 9;
- 5) teatry-stowarzyszenia – 8;
- 6) teatry-fundacje – 4;
- 7) teatry-działy miejskiej instytucji kultury – 4;
- 8) inne – 1 (*Teatr w Polsce 2016*: 34).

Jeśli przyjmiemy szacunkowo, że jeden widz chodzi na spektakle średnio cztery razy do roku, można wyliczyć, iż w życiu teatralnym (tylko w teatrach dramatycznych) uczestniczyło ok. 3% Polaków (wyliczenie własne¹⁴). Sondaż TNS Polska (przeprowadzony w 2015 r. na ogólnokrajowej reprezentatywnej próbie 1000 mieszkańców Polski w wieku 15 i więcej lat, techniką wywiadów bezpośrednich wspomaganych komputerowo [CAPI]) daje podstawę do bardziej optymistycznych wniosków: według deklaracji respondentów, 16% z nich obejrzało w 2014 r. choć jedną sztukę teatralną (dane dotyczą jednak wszystkich typów teatrów, publicznych i prywatnych, „stacjonarnych” i plenerowych; w dodatku musimy pamiętać, że deklaracje nie zawsze pokrywają się ze stanem faktycznym)¹⁵. Bywalcy teatralni (widzowie, którzy byli w teatrze częściej niż trzy

¹³ W momencie złożenia książki do druku nie ukazał się jeszcze rocznik *Teatr w Polsce 2017*.

¹⁴ Zestawiono dane GUS-u o liczbie mieszkańców Polski (38,5 mln) i liczbie widzów w teatrach dramatycznych (4,5 mln), otrzymany wynik (ok. 12%) podzielono przez cztery.

¹⁵ Badania, które opierają się wyłącznie na deklaracjach respondentów trzeba traktować z dużą ostrożnością, bo nie zawsze odzwierciedlają one rzeczywistość – socjologowie rejestrują tendencję do zawyżania danych o własnym uczestnictwie w życiu kulturalnym pod wpływem funkcjonującego w społeczeństwie wzoru człowieka kulturalnego (Stefanowska 1988). Niemniej wyliczenia zawarte w raporcie Instytutu Teatralnego dokumentującym sezon 2014/2015 (*Teatr w Polsce 2016*: 46) potwierdzają szesnastoprocentową frekwencję w polskich teatrach. „Oczywiście jest to tylko obliczenie matematyczne, ponieważ nie jesteśmy w stanie policzyć rzeczywiście <<unikalnych>>, pojedynczych widzów – na pewno spora część tych 16% to widzowie nie <<jednorazo-

razy w roku) stanowią zaledwie 2% próby badawczej. Respondenci, dla których teatr stanowi wartość uznawaną i odczuwaną, a jednak nierealizowaną, wskazywali na kilka barier oddzielających: wysokie ceny biletów (47%), brak czasu (33%), trudności komunikacyjne (26%), zmęczenie po pracy (14%). W dalszej kolejności znalazły się takie przeszkody jak brak towarzystwa (9%), trudności w zakupieniu biletów (8%) i niesatysfakcjonujący repertuar teatrów (7%) (*Czy Polacy chodzą do teatru?*).

Nowym zjawiskiem w polskim życiu teatralnym po 1989 r. stał się rozkwit – i w pewnym stopniu legitymizowanie – amatorskiej twórczości teatralnej: „Zawodowcy otworzyli się na amatorów, ludzi bez dyplomów (koronnym przykładem było stworzenie obsady musicalu *Metro*¹⁶), zawodowe teatry zaczęły konkurować z teatrami niezależnymi na tych samych festiwalach, możliwe stało się biletowanie spektakli teatrów niezawodowych” (Płoski 2009: 55). Profesjonaliści zaczęli współpracować z amatorami, występować na tej samej scenie (jak np. w łódzkim Teatrze Logos). Niemniej warto zauważyć, że to zawodowi aktorzy, reżyserzy, scenografowie etc. współdziałają z teatrami niezależnymi, natomiast profesjonalne sceny publiczne nie są już tak otwarte na amatorów (wyjątkiem może być udział w przedstawieniach dzieci).

Reforma teatru po roku 1989 nie była zmianą radykalną, miała raczej charakter korekty w systemie (nie zlikwidowano – wbrew wcześniejszym obawom – kosztownych teatrów repertuarowych, fundamenty dawnej struktury nie zostały w zasadniczy sposób naruszone. Dawny model funkcjonowania instytucji teatralnych przetrwał, choć zmieniono wybrane komponenty i segmenty struktury normatywnej). Teatry otrzymują stałe dotacje, ale wysokość subwencji nie pokrywa wszystkich poniesionych kosztów (utrzymanie personelu i infrastruktury materialnej, działalność artystyczna), muszą więc intensyfikować aktywność zmierzającą do wypracowania własnych środków. To dlatego tak ważne jest – w warunkach gospodarki rynkowej – sprawne zarządzanie placówkami kultury.

wi>>, ale stale chodzący do teatru” (tamże). Problem badań empirycznych dotyczących publiczności teatralnej bardziej szczegółowo omawiam w książce *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (Zimnica-Kuzioła 2003: 48–55).

¹⁶ Musical *Metro* w reżyserii Janusza Józefowicza (muzyka: Janusz Stokłosa, libretto: Agata Miklaszewska i Maryna Miklaszewska) swoją prapremierę miał w 1991 r. w warszawskim Teatrze Dramatycznym, a rok później został wystawiony w Minskoff Theatre na Broadwayu. Do chwili obecnej utrzymuje się w repertuarze teatru Studio Buffo (pod nazwą *Metro w Buffo*). Musical, który zagrano ponad dwa tysiące razy, osiągnął wielki sukces frekwencyjny (do końca 2016 r. odnotowano blisko dwa miliony widzów). Od *Metra* rozpoczęła się kariera medialna Edyty Górniak czy Roberta Janowskiego.

2. Model teatru polskiego jako kwestia dyskusyjna

W społecznym świecie teatru nie ma jedności co do istniejącego modelu, niektórzy uczestnicy tego uniwersum uważają, że lepsze byłyby zmiany rewolucyjne, polegające na zastąpieniu teatru repertuarowego teatrem impresaryjnym (bez zespołu). Dyrektorzy teatrów, jako pracodawcy, woleliby odejście od form zatrudnienia na czas nieograniczony. Jeden z moich rozmówców wygłasza pochwałę „twórczego braku stabilizacji”. Przypomina sytuację polskich aktorów, którzy do połowy lat 90. nie mieli stałych etatów i często zmieniali teatry w poszukiwaniu pracy. Tradycyjne umowy sezonowe zostały jednak zastąpione przez umowy na czas nieokreślony. Dyrektorzy, którzy chcieliby sami kształtować strukturę personelu artystycznego twierdzą, że dawny typ umów był korzystny dla aktorów ze względów artystycznych (większe wyzwania i możliwości rozwoju warsztatu), sprzyjał także wysokiej jakości sztuki teatralnej:

Tabuny aktorów wędrowały po Polsce od reżysera do reżysera, rozwijały się. W tych ludziach był twórczy niepokój, twórczy brak stabilizacji. Artyści mieli duże doświadczenie, pracowali pod kierunkiem różnych osobowości. Potem wszedł Kodeks pracy, zgodnie z którym trzecia umowa już musi być na stałe i aktorzy zostali – jak chłopci pańszczyźniani – przypisani do danego teatru. To się kłóci z rozwojem teatru, z rozwojem sztuki, ze zmianą wizerunku teatru, który powinien być, moim zdaniem, różnorodny. Ale kodeks pracy zrobił swoje, oni się złapali tych etatów i nie chcą zmian. Żeby zwolnić człowieka i podziękować mu za współpracę, przy takim układzie prawnym, to trzeba wykazać mu, że coś źle robi. Ale on nic źle nie robi... (Wywiad nr 14).

Co ciekawe, kontrowersyjne stanowisko dyrektora popierają niektórzy aktorzy – mój rozmówca przedstawił szczegółowe wyliczenia dowodzące nieefektywności istniejących rozwiązań organizacyjnych:

Ja bym to zmienił. Teatr repertuarowy, etatowy przestaje obecnie pełnić swoją funkcję; wiem, że strzelam sobie w kolano, mówiąc to. Ja uważam, że powinni być aktorzy kontraktowi, angażowani do konkretnych przedstawień. Niech będą dwa teatry narodowe i tyle. To byłoby bardziej skuteczne działanie. Ludzie są teraz trzymani w zespołach, te zespoły są posklejane, nie mają wspólnego trzonu, wspólnej idei, walki o coś. Są ludzie, którzy są na etacie od trzech lat i zrobili dwa tytuły albo jeden. Zarabiają w Warszawie, a u nas bywają dwa razy w miesiącu, aby mieć opłacony ZUS. To trzeba przewartościować. Lepsza byłaby taka sytuacja – teatr dostaje pulę, np. dziewięć milionów na sezon – na kontrakty, na umowy o dzieła i ilość spektakli, jakie ma zagrać. Nie traci pieniędzy na etaty. Etat to trzy tysiące złotych dla aktora, który jest np. 25 lat. On zarabia rocznie 36 tysięcy za etat. I za przedstawienia 180–200 złotych. Gdyby dostał za rolę 20 tysięcy, to miałby już jakieś pieniądze, plus za przedstawienie 600 zł. Przykładowo kontrakt obejmuje trzy miesiące prób, a potem mamy do zrobienia 50 przedstawień. Problem nie byłby w utrzymaniu się

finansowym, ale problem jest w mentalności, nawykach, przyzwyczajeniach aktorów. Swoją drogą, młodzi ludzie znaleźli lukę, budują własne środowiska, zarabiają dużą kasę, tworzą zespoły, robią to, co chcą (Wywiad nr 10).

Wizja aktora jako jednostki mobilnej nie znajduje jednak powszechnego uznania – w interesie wielu artystów jest zatrudnienie na etacie. Moi rozmówcy powtarzają zdanie, że zespół teatru powinien być tak liczny jak obsada *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (trzydziesto-, czterdziestoosobowy)¹⁷. Dla aktorów zatrudnionych w publicznych teatrach wartością rudymenarną staje się bezpieczeństwo. Poniższe ich wypowiedzi mogą stanowić dobrą puentę tego tematu:

W szaleństwie tego zawodu czują, że mają dom. W Teatrze STU w Krakowie nie ma etatów, to jest teatr impresaryjny, to jest bardzo wygodne dla dyrektora Jasińskiego, bo nie musi płacić. Jak masz 20 osób na etacie, to musisz z nich korzystać [...] Jasiński dobiera sobie artystów do konkretnego spektaklu [...] Nie mówię, że wszystkie teatry powinny zapewniać etaty, ale powinno być ich kilkadziesiąt w skali kraju. Teatr impresaryjny nie ma klimatu, aktor przyjedzie, zagra swą rzecz i pojedzie gdzieś indziej (Wywiad nr 9).

Kilkuletnie umowy są słuszne z ekonomicznego punktu widzenia, nie przywiązują aktora do jednego miejsca, do jednego teatru, a zawsze był to zawód wiążący się z ruchliwością, mobilnością. Ale z drugiej strony, bardzo trudno jest zbudować zespół z przypadkowych ludzi, potrzebne są do tego przynajmniej dwa sezony, trzeba stworzyć jeden organizm, który ma wspólny cel, rozumie się. Ta praca u podstaw byłaby permanentna (Wywiad nr 15).

W społecznym świecie teatru dyskutuje się nad szeregiem kwestii związanych z polską polityką teatralną. Część środowiska wyraża niezadowolenie z obecnego *status quo*, czego dowodzi głośny list z marca 2012 r. podpisany przez wielu artystów związanych z tą dziedziną sztuki: *Teatr nie jest produktem/widz nie jest klientem*. Autorzy listu, których poparło kilka tysięcy osób, krytykują brak przemyślanej i transparentnej polityki teatralnej państwa, niedostateczne i wciąż malejące dotacje finansowe dla scen publicznych, niedoceniając przedsięwzięć niekomercyjnych i artystycznych, obsadzanie stanowisk dyrektorskich menedżerami ze świata biznesu, arbitralność i przypadkowość decyzji dotyczących teatrów, jakie podejmują władze samorządowe. „Państwo demokratyczne przestało chronić podstawowe wartości kultury [...] W czasach komercjalizacji kultury trzeba chronić sztukę przed bezwzględными prawami rynku. Jeśli się jej poddamy, znajdziemy się w bezdusznym świecie kultury masowej, przed którym nie tylko Adorno, ale i Witkacy ostrzegał kilkadziesiąt lat temu” (Mieszkowski

¹⁷ Tymczasem, jak stwierdza Dorota Buchwald, tylko osiem z ponad 60 publicznych teatrów dramatycznych dysponuje zespołem artystycznym umożliwiającym odegranie *Wesela* (Buchwald 2014–2015: 42).

2012). Obecnie jedynie sceny narodowe otrzymują wystarczające środki pieniężne i mogą koncentrować się wyłącznie na twórczości artystycznej. Pozostałe teatry muszą wypracowywać mechanizmy pozwalające im na funkcjonowanie w sytuacji niemożności osiągnięcia finansowej stabilizacji. Słabością polskiego życia teatralnego jest brak porozumienia w środowisku twórców teatru, nieobecność silnej reprezentacji tego środowiska na forum ministerstwa i samorządów (trzeba jednak dostrzec pozytywne przykłady współpracy, np. zaangażowanie prawie całego środowiska ZASP-u, Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów i Unii Polskich Teatrów w przygotowywanie ustawy o teatrze).

Kazimierz Krzysztofek podkreśla: „Szkodliwe jest (częste jeszcze w polskim myśleniu) jednostronne przekonanie, że kultura to garb – obciążenie budżetu i gospodarki, że trzeba do niej stale dopłacać, że nie ma w niej zasobów, które można przekształcić w czynnik rozwojowy. Jeśli już tak ma być, to niech ona tkwi gdzieś w niszach, zasilana słabym strumieniem środków, aby można było wykazać, że państwo jednak dba o kulturę na miarę swych skromnych możliwości” (Krzysztofek 2008: 239). Referując problem areny dotyczącej polityki kulturalnej, a nade wszystko kwestii finansowania teatrów w Polsce, warto odwołać się do liczb – w 1990 r. na kulturę przeznaczono 1,61% wydatków budżetu państwa, w 1994 r. już tylko 0,70% (Ziębiński 1995), natomiast w roku 2014 dotacja na kulturę i ochronę dziedzictwa narodowego została jeszcze zmniejszona do 0,54% (dane GUS, *Kultura w 2014 roku*: 63). Wydatki jednostek samorządu terytorialnego w tym obszarze utrzymują się od kilku lat na stałym poziomie (3,7%–3,9%), chociaż trzeba przyznać, że na przestrzeni dekady wzrosły z 3,31% w 2005 r., do 3,93% w 2014 r. (tamże: 121). W strukturze wydatków na kulturę, zarówno z budżetu państwa, jak i z nakładów samorządów, dotacje na teatr wynoszą średnio od 9% do 10% (2014 r.) Z puli ministerialnej więcej niż teatry otrzymują muzea, większe środki przeznacza się także na ochronę zabytków oraz centra kultury i sztuki. Samorządy więcej pieniędzy przeznaczają tylko na domy i ośrodki kultury, biblioteki i muzea. Sytuacja finansowa poszczególnych teatrów jest zróżnicowana, w roku 2015 dotacje stanowiły od 22,4% do 96% całego budżetu instytucji teatralnej, najczęściej „oscylowały pomiędzy 75% a 83%” (*Teatr w Polsce 2016*: 35).

William J. Baumol i William G. Bowen w latach 60. XX w. uzasadniali konieczność publicznego finansowania przedstawień artystycznych ze względu na „chorobę kosztów”. Ekonomiczne dylematy dotyczą teatru dramatycznego, opery, muzyki i tańca. Sztuka performatywna, wykonywana „na żywo”, wymaga opłacenia wszystkich artystów i osób wspomagających (*support personel*), zatem eksploatacja wieloobsadowego spektaklu staje się nierentowna – nie tylko nie zwiększa zysków, ale wręcz generuje zadłużenie (Baumol, Bowen 1966). Aktorzy ubolewają nad ekonomiczną pauperyzacją środowiska i traktowaniem teatru jako instytucji, która ma przynosić dochód:

Coraz częściej się spotykam ze stwierdzeniami, że lepiej, kiedy my nie gramy, bo gdy gramy spektakle, to wpadamy w długi i teatr na tym traci. Teatr jest instytucją kulturalną, a nie korporacją, która ma zarabiać pieniądze. Tylko że niektóre osoby – nie artyści – zapominają o tym. Znowu mamy mieć obcięta dotację od nowego roku (Wywiad nr 4).

Ja bardzo bym chciał żyć tylko z teatru, ale to jest niemożliwe w obecnych warunkach. Łódź... na kulturę za mało środków się przeznaczają, więc kopani jesteśmy w dupę przez każdy rząd. Zawsze są ważniejsze rzeczy niż kultura. A ja muszę utrzymać rodzinę (Wywiad nr 7).

Mitem jest przekonanie, że teatr może utrzymać się sam lub przy udziale sponsorów: „Zwłaszcza SPONSORZY w tych opowieściach przedstawiani są jako dysponenci fortun do wzięcia, których pozyskanie zależy wyłącznie od staranności menedżera teatru” (Kunc 2003: 49).

W arenę dotyczącą finansowania teatrów, w dyskurs na temat polityki kulturalnej państwa i władz samorządowych chętnie włączają się twórcy zaangażowani w ZASP-ie, organizacji reprezentującej interesy artystów. Zdaniem Lidii Bogaczówny, zastępczyni przewodniczącej Oddziału Związku Artystów Scen Polskich w Krakowie, ani władze, ani społeczeństwo nie mają rzetelnej wiedzy „o sytuacji artysty-wykonawcy”. W świadomości potocznej (kształtowanej przez media, „tanie kolorowe gazetki goniące za skandalem”) istnieje fałszywy obraz artysty teatralnego: aktor to celebryta, osoba sławna i majątna (Bogaczówna 2013). Stąd też pomysły działaczy stowarzyszenia, by przeprowadzić ankietę pod hasłem: *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz?...* Do jej wyników będę się niejednokrotnie odwoływała (mimo że nie została dopracowana pod względem warsztatowym i nie dotyczy wyłącznie aktorów publicznych teatrów dramatycznych, ale też tancerzy, solistów operowych i innych wykonawców). Ludzie teatru krytykują władze samorządowe za to, że nie dostrzegają istotnej roli, jaką kultura pełni w społeczeństwie:

Ważna jest wyłącznie infrastruktura, wielkie autostrady i *aquaparki*. Myślę, że pod wpływem tego typu działań i tej popularyzacji amerykańskiego modelu życia wielu samorządowców traktuje teatr i kulturę całkowicie instrumentalnie. A nowe elity widzą w nim wyłącznie rozrywkę. Ma być wesoło, mają nam komedianci umilić życie, bo my tak ciężko harujemy na to nasze PKB (Święcicka 2015: 39).

Maciej Nowak, autor powyższej wypowiedzi, krytykuje też „frazeologię o przemysłach kultury”, bo teatr to miejsce szczególne, którego nie można sprowadzać do wymiaru materialnego (Nowak mówi o tej instytucji jako o „fundamencie życia społecznego”). Jego zdaniem, chociaż grupa ludzi chodzących w Polsce do teatru jest niewielka (inaczej niż np. w Rosji, gdzie stanowi on niezmiernie ważną instytucję w społeczeństwie), nie można go marginalizować, ponieważ osoby uczestniczące w życiu teatralnym, np. Warszawy, wywierają duży wpływ na opinię publiczną. Teatr musi być dla nich interesujący, nie może więc stać się tylko

rozrywką. Zrozumiałe, że teatr ambitny wymaga wsparcia, dlatego tak istotny jest sensowny podział – na szczeblach władzy centralnej i samorządowej – środków przeznaczonych na funkcjonowanie teatrów. Podobnie rzecz ujmuje jeden z moich rozmówców:

To jest duża wartość polskiego życia teatralnego, że tu są zespoły – ja bym chyba to zachował, natomiast to, co jest problemem to jest niedofinansowanie polskiego teatru i polskiej kultury. Gdyby każdy teatr dostał zwiększenie budżetu o 10%, to wydaje mi się, że skończyłyby się te problemy. My cały czas mamy tę koldrę tak krótką, ciągle brakuje środków. Albo gramy, albo premiery, przesuwamy te środki. Drugi problem to to, że urzędnicy nie rozumieją do końca misji, które te teatry publiczne mają. Ich misja to nie jest tylko produkowanie spektakli, żeby ludziom się podobało, to jest budowanie relacji z ludźmi. Frekwencja nie jest zatem podstawowym wyróżnikiem. Jeśli mówimy o rozmowie, dyskusji z widzami, o podejmowaniu trudnych tematów, to nie będziemy mieć frekwencji powyżej 100%. Ważne jest, żeby przyszło jak najwięcej osób, ale nie może to być podstawowy sposób rozliczania teatru (Wywiad nr 15).

Z drugiej strony, część środowiska teatralnego zauważa nieprawidłowości w dysponowaniu środkami finansowymi przez niektórych dyrektorów, zadłużających teatry ponad miarę w imię obrony wartości estetycznych i wysokiego poziomu artystycznego spektakli. Dla niektórych realizatorów koszt premiery „średniobudżetowej” to 150 tys. zł, dla innych już 600 tys. zł. Ewidentny brak gospodarności (bądź co bądź środkami publicznymi) budzi sprzeciw i krytykę nie tylko ze strony organizatorów teatrów. Nie wszyscy też mówiąc o teatrze artystycznym, myślą o tym samym: dla jednych jest nim tylko i wyłącznie neoawangarda, dla innych teatr umownie nazwany „teatrem środka” (por. Płoski 2012). Nie ma też konsensusu w kwestii dystrybucji środków publicznych, kontrowersje wzbudza faworyzowanie jednych placówek kosztem innych, przedmiotem krytyki staje się również brak transparentności i czytelnych kryteriów finansowania konkretnych teatrów. Wiele zagadnień polityki teatralnej wymaga przemyślenia: Czy publiczne dotacje mają służyć widzom, czy samym twórcom? Jak znaleźć balans pomiędzy oczekiwaniami – czasem rozbieżnymi – jednych i drugich uczestników społecznego świata teatru? Czy finansować „eventy” i festiwale, czy raczej nowe premiery teatralne (na 13 najważniejszych festiwalach teatralnych ministerstwo i samorządy wydają w ciągu roku 20 mln zł, co stanowi równowartość 100 niedrogich premier; por. Zalewska, Płoski 2012)? Niesymetryczne oczekiwania organizatorów teatrów, dyrektorów placówek teatralnych, twórców-eksperymentatorów, twórców-tradycjonalistów, aktorów i widzów prowadzą do ożywienia areny, do dyskusji, które rzadko skutkują porzuceniem partykularnego punktu widzenia i uwzględnieniem argumentacji adwersarzy.

Tym bardziej cenne okazują się naukowe analizy dostarczające konkretnych argumentów w dziedzinie polityki teatralnej i finansowania kultury. Przykładem

może być praca Hanny Trzeciak z 2011 r. *Ekonomika teatru*, w której autorka rozważa problem zależności pomiędzy modelem finansowania teatru a poziomem artystycznym przedstawień (interesującą kwestią jest tu opracowanie narzędzia pozwalającego oceniać efekty – ilościowe i jakościowe – działalności artystycznej). Trzeciak referuje zrealizowane za granicą badania empiryczne, których celem stało się uchwycenie powyższej korelacji. Prezentuje również wyniki własnych analiz dotyczących mechanizmów finansowania teatrów i ich artystycznych konsekwencji. Nietrudno oszacować rezultaty ekonomiczne (np. liczba premier i zagranych spektakli, liczba sprzedanych biletów), natomiast obiektywna ewaluacja pozaekonomicznych efektów działań nie będzie w pełni możliwa. Niemniej dla autorki istotną wagę miały oceny ekspertów, kręgów opiniotwórczych waloryzujących jakość „świadczonych usług”. Zastosowano tu zatem wskaźnik recenzowania, występów na festiwalach, otrzymanych nagród itd. Teatry repertuarowe uzyskały w badaniu lepsze wyniki ilościowe i słabsze jakościowe. Recenzenci wyżej oceniali teatry nieinstytucjonalne, grające mniej spektakli. Z pewnością jedno i drugie sceny są potrzebne, a różnorodność oferty repertuarowej przynosi duże korzyści dla publiczności (Trzeciak 2011).

Wśród uczestników społecznego świata teatru istnieją grupy aktywnie włączające się w publiczny dyskurs na temat organizacyjnych form życia teatralnego w Polsce (m.in. Unia Polskich Teatrów, Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów).

Działamy w oparciu o ustawę o prowadzeniu działalności kulturalnej, w międzyczasie powstała ustawa o muzeach. Nie ma ustawy o teatrze. Tyle jest drobnych rzeczy... Podlegamy też Kodeksowi pracy, który w ogóle nie uwzględnia takiej dziedziny jak praca artystyczna i teatr¹⁸. Udajemy, że wszystko mamy w papierach. W kadrach podpisują listę obecności za aktorów. Ktoś się musi w domu tej roli nauczyć, a w kodeksie nie ma takiej pozycji: praca w domu. Omijaliśmy te paradoksy za komuny, wszyscy przymykali oko. Dlaczego mam oszukiwać, ja nie chcę oszukiwać. Chcę, żeby było normalnie. Ja byłem w wielu gremiach, Unia Teatrów, Stowarzyszenie Dyrektorów mają przygotowane projekty nowej ustawy o teatrze, ale to nie jest tak,

¹⁸ Dyrektorzy teatrów publicznych mówią o wielu paradoksach i lapsusach prawnych związanych z regulacjami, które odnoszą się do prowadzenia instytucji teatralnej. Oto przykład takich niekonsekwencji „organizacyjnych”: „W kolejnej nowelizacji Kodeksu pracy wprowadzono tzw. okres rozliczeniowy. Dyrektor może bilansować pracę, można elastycznie regulować czas pracy. Kiedyś okresem rozliczeniowym był miesiąc, potem trzy miesiące. Nikt nie pomyślał, że jak teatr zaczyna grać we wrześniu, to gra we wszystkie soboty i niedziele. To już w grudniu i przez połowę stycznia powinna być przerwa w działalności teatru, bo trzeba ludziom oddać wolne dni. Napisaaliśmy jedną, drugą, trzecią petycję, ja spotykam się z posłami. Po roku, może po półtora roku wyszła kolejna nowelizacja, że my mamy dwunastomiesięczny okres rozliczeniowy. Durnie nie pomyśleli, że są teatry. Nie będziemy się dostosowywać do ewidentnej pomyłki, ale byliśmy przygotowani na to, że jak sprawdzi to Państwowa Inspekcja Pracy, to możemy być ukarani pięciotysięcznym mandatem” (Wywiad nr 14).

że mamy wszyscy wspólny interes. Od ostatnich władz „platformianych” (od ministra Zdrojewskiego i od pani minister Omilanowskiej) słyszałem, że „nie ma woli politycznej”. Ta wola polityczna¹⁹ nie polega jednak na tym, że oni mają konkretne argumenty (Wywiad nr 14).

Spółeczny świat teatru, który przecina się z innymi światami, w tym z uniwersum polityki, koncentruje się wokół obiektów granicznych (*boundary objects*). Takim obiektem jest dotacja finansowa, a dyskutowana kwestia dotyczy jej wysokości (czy ma ona pokrywać tylko koszty stałe, koszty utrzymania budynku i pensje pracowników, czy także umożliwiać przygotowywanie i eksploatację kolejnych premier). Obiekt graniczny stanowi punkt zapalny, stały przedmiot sporów, w których uczestniczy wiele podmiotów. Organizatorzy teatru liczą na efektywność ekonomiczną placówek kultury, na operatywnych dyrektorów, zabiegających o sponsorów i pozyskujących własne fundusze na działanie podstawowe, dyrektorzy oczekują natomiast dofinansowania umożliwiającego swobodę twórczości artystycznej. Natomiast plany dystrybucji środków na kulturę muszą uwzględniać także inne podmioty teatralne (sceny prywatne, teatry-stowarzyszenia i fundacje itd.), które stają się konkurencją dla zawodowych teatrów publicznych. Rywalizacyjny i antagonistyczny aspekt funkcjonowania instytucji kultury, w tym teatrów, ma przede wszystkim podłoże ekonomiczne²⁰.

Reasumując – istnieje *communis opinio*, że kultura wysoka (i teatr) musi być subsydiowana, ponieważ stanowi ważny czynnik rozwoju społecznego²¹. Pojawia się jednak wiele kwestii szczegółowych, które generują różnicę zdań uczestników społecznego świata teatru. Artyści zarzucają samorządowym organizatorom teatrów instrumentalizację kultury, traktowanie jej jako elementu strategii marketingu i promocji miast, a przecież kultura stanowi wartość *sui generis*, dziedzinę autoteliczną. W dyskusjach wyraźnie zderzają się dwie perspektywy spojrzenia na sztukę – rynkowa i „tradycyjna”. W pierwszej artysta jest „pracownikiem przemysłu kreatywnego”, „wytwórcą dóbr kultury”, „producentem i usługodawcą”, w drugiej uwzględnia się autonomiczną wartość kultury, a twórca modeluje

¹⁹ „Wola polityczna to wola dokonywania działań politycznych, które motywowane są nie tylko bieżącą sytuacją, lecz przede wszystkim wizją społeczeństwa i państwa” (Król 2012: 48).

²⁰ Na podstawie socjologicznej obserwacji łódzkiego życia kulturalnego można powiedzieć, że idee współpracy, dobra wspólnego i partnerstwa różnych podmiotów pozostają w sferze życzeniowej – o sporach, animozjach personalnych, wzajemnej niechęci, podziałach, a nawet „wzajemnym zwalczaniu się” wśród organizatorów festiwali w Łodzi pisze Izabela Franckiewicz (2010: 99–109).

²¹ „Finansowanie kultury należy postrzegać jako długoterminową inwestycję o charakterze społecznym i ekonomicznym” (Krzysztofek 2008: 240). *Czy kultura w Polsce ma znaczenie?* – pytają Edwin Benedyk i Kazimierz Krzysztofek, szerzej omawiając problematykę roli kultury w rozwoju społeczeństwa (Benedyk, Krzysztofek 2006: 5–6).

świadomość społeczną, broni imponderabiliów, reprezentuje formę symboliczną mającą „współczynnik estetyczny”. Zdaniem artystów, współcześnie zwycięża „logika biznesu”, ekonomizacja kultury. Arena dotyczy również form organizacyjnych teatru, tutaj zderzają się dwie wizje – instytucji, która produkuje spektakle, zatrudniając do każdego projektu innych artystów (model teatru bez etatów) oraz tradycyjnego teatru repertuarowego. Dyrektorzy woleliby zwiększyć efektywność prowadzonych przez siebie placówek, samodzielnie kształtować strukturę personelu artystycznego (pochwała „twórczego braku stabilizacji”, koncepcja aktora jako pracownika mobilnego), większość aktorów preferuje natomiast zatrudnienie etatowe na czas nieokreślony. Jedni i drudzy przekonują, że forma zatrudnienia, jaką uznają za optymalną nie pozostaje bez wpływu na jakość działania podstawowego, na poziom gry aktorskiej.

W 1958 r. ówczesny minister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski wypowiedział charakterystyczne zdanie: „Nasze państwo jest wprawdzie bardzo demokratyczne, ale nie może i nie chce wyrzec się wpływu na to, co wystawiają teatry” (cyt. za: Krakowska 2016: 354–355). Także współcześnie – według wielu uczestników społecznego świata teatru – możemy mówić o nadmiernej ideologizacji oraz ingerencji organizatorów w kształt artystyczny i ideowy podległych im placówek kultury. O tym problemie pisze Dariusz Kosiński:

Inny problem wiąże się z relacjami z władzami, które dysponują środkami publicznymi przeznaczanymi na funkcjonowanie teatru. I dawniej, i dziś owo dysponowanie bywa wykorzystywane jako narzędzie kontroli politycznej i ideologicznej. Granice między rozsądną i konieczną kontrolą roztropności i gospodarności w użytkowaniu pieniędzy podatników a sprawowaniem ideologicznego i politycznego nadzoru, czy wręcz cenzury i ograniczania wolności słowa i wypowiedzi artystycznej są bardzo płynne i trudne do ujęcia w sztywne reguły prawa. By ustrzec się ich przekraczania, konieczna jest mądrość i dojrzałość zarówno władzy, jak i ludzi teatru. Obie strony powinny mieć świadomość, że nie są właścicielami tego niezwyklego narzędzia, ale jego dysponentami, zobligowanymi do wykorzystania go w możliwie najlepszy sposób [...] Tym bardziej więc niepokoją deklaracje i próby poddania tego pola ścisłej kontroli politycznej, ograniczenia jego swobody, co często dzieje się przy bałamutnych nawoływaniach do spełniania oczekiwań „przeciętnego widza” (Kosiński, *Teatr publiczny*).

Były dyrektor jednego z teatrów stwierdza, że autonomia placówek podlegających władzom samorządowym pozostaje w istocie trudna do osiągnięcia (Nowak 2010: 332–337). Jak wynika z dyskusji dyrektorów uczestniczących w III Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Łodzi (listopad 2017 r.), w stosunkach z organizatorami teatrów w Polsce przeważa „relacja feudalna”, jednak doświadczenia poszczególnych osób są bardzo różne. Niektórzy dyrektorzy mówią o harmonijnej współpracy: „nikt mi niczego nie narzucał”, „nikt nie ingerował w pracę teatru”, „bezpośrednia cenzura nie istnieje”, „nikt mnie nie rozliczał z misyjności”.

Z drugiej strony, istnieje przekonanie, że „grzechem głównym” organizatorów jest narzucanie konkretnych osób na stanowiska dyrektorów teatrów bez liczenia się z opinią środowiska. Ktoś powiedział podczas zjazdu ważne zdanie: w dziedzinie organizacji życia teatralnego w Polsce także powinna obowiązywać zasada Hipokratesa: *primum non nocere*.

Podsumowanie

W ramach podsumowania rozdziału poświęconego polityce teatralnej państwa i samorządowych organizatorów postaram się zestawić najważniejsze oczekiwania różnych uczestników społecznego świata teatru. Generują one arenę, ponieważ czasem trudno o *consensus* – uzasadnione wydaje się zatem wypunktowanie głównych zarzutów, jakie w stosunku do organizatorów życia teatralnego formułują dyrektorzy i realizatorzy (reprezentujący personel artystyczny).

Tabela 2. Najważniejsze oczekiwania różnych uczestników społecznego świata teatru

Oczekiwania organizatorów ²² wobec teatrów	Oczekiwania dyrekcji teatrów wobec organizatorów	Oczekiwania personelu artystycznego (aktorów, reżyserów i innych twórców) wobec dyrekcji	Oczekiwania „statystycznych” widzów wobec teatru
<ul style="list-style-type: none"> – dyscyplina finansowa, pozyskiwanie sponsorów, wypracowanie 20–30% budżetu; – promocja kraju/miasta; – wysokie wskaźniki frekwencji, dobry poziom artystyczny spektakli. 	<ul style="list-style-type: none"> – większe środki na funkcjonowanie teatru, na nowe premiery; – przejrzystość kryteriów dystrybuowania dotacji; – uchwalenie ustawy o teatrze. 	<ul style="list-style-type: none"> – zapewnienie odpowiednich środków finansowych; – atmosfera sprzyjająca pracy twórczej. 	<ul style="list-style-type: none"> – przystępne ceny biletów; – ciekawy i zróżnicowany repertuar; – dobra gra aktorska, pomysłowa realizacja, ciekawa scenografia i kostiumy.

Źródło: opracowanie własne.

²² Zgodnie z Ustawą z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, organizatorami są podmioty państwowe i samorządowe tworzące instytucje kultury.

Jako bezstronny obserwator dyskusji toczących się w społecznym świecie teatru (Weberowska dyrektywa metodologiczna, czyli konieczność zachowania neutralności i obiektywizmu, każe mi spojrzeć na omawiany problem z dystansu, z pozycji aren) muszę odnotować raczej wszystkich stron zaangażowanych w spory. Teatry zabiegają o jak największe środki finansowe na działalność, lecz niezadowolenie stanowi immanentną cechę tego procesu, często jest to „gra o sumie zerowej” (Wojciszke 2011, 2012: 402). Od decydentów trudno oczekiwać takiego podziału ograniczonych zasobów, który nie wzbudzałby kontrowersji środowiskowych. Nie można zadowolić wszystkich. Dylemat dóbr publicznych, jakim jest racjonalny podział środków finansowych, nie znajduje idealnego rozwiązania. Jeśli jeden z podmiotów kultury (rozumianej tu szeroko, obejmującej kulturę symboliczną, kulturę bytu i kulturę społeczną) dostanie więcej, inny otrzyma mniej o tę właśnie kwotę. Trudno o sprawiedliwość dystrybucyjną, gdy nie można wypracować obiektywnych kryteriów reparycji. Kwestia subwencji staje się więc obiektem granicznym, związanym z dylematem „wspólnego pastwiska” (czyli dylematem dóbr publicznych).

Tabela 3. Główne zarzuty w stosunku do organizatorów życia teatralnego (formułowane przez uczestników społecznego świata teatru publicznego: dyrektorów i aktorów)

– kontrowersyjna polityka kulturalna państwa
– brak przemyślanej i transparentnej polityki teatralnej (zarówno państwowej, jak i samorządowej)
– niedofinansowanie polskiego teatru i kultury, rozdrobnienie subwencji (wspieranie teatrów prywatnych, głośnych eventów i festiwali kosztem dotacji dla teatrów publicznych)
– niezrozumienie misji teatrów publicznych: oczekiwanie wysokich wskaźników frekwencji, a nawet zysków finansowych
– brak ustawy o teatrach, niedoskonałe – z punktu widzenia dyrektorów tych placówek – regulacje prawne („brak woli politycznej do zmian”)
– „ustawianie” konkursów dyrektorskich ²³

Źródło: opracowanie własne.

W psychologii społecznej znany jest problem subiektywnej polaryzacji (ubiegunowienia) rozbieżnych stanowisk. Jej istota polega na postrzeganiu stanowiska oponentów jako bardziej skrajnego. Kiedy władze teatru i sami artyści oskarżają decydentów o niezrozumienie znaczenia sztuki w życiu publicznym,

²³ O tym problemie będę pisała w rozdziale następnym.

de facto mogą się mylić. Problem jest bowiem złożony – nie tylko na gruncie mikrosocjologicznym (np. w rodzinie) w przypadku ograniczonych zasobów finansowych pierwszeństwo mają potrzeby bytowe, a wydatki na kulturę schodzą na dalszy plan. Podobnie trudny staje się podział środków finansowych w skali makro – niestety i tutaj z kulturą duchową wygrywiają inne sfery życia zbiorowego. W przypadku konfliktu możemy mówić o „naiwnym realizmie” – zaangażowane strony zupełnie inaczej postrzegają rzeczywistość i każda z nich zakłada, że to właśnie ona ma rację²⁴. Taka postawa zamyka drogę do konsensusu, współpracy i prowadzi do nasilenia wzajemnych pretensji. Nawet jeśli zmiana nie ulegnie obiektywnej sytuacji, w jakiej znajdują się strony, ale dojdzie do zmian jej interpretacji (przekładalność perspektyw, gotowość do spojrzenia na problem z punktu widzenia drugiej strony, otwartość na negocjacje) może pojawić się szansa porozumienia. Uczestnicy społecznego świata teatru muszą rozumieć racje ekonomiczne organizatorów placówek, natomiast politycy zdawać sobie sprawę ze społecznego znaczenia kultury artystycznej.

Reasumując – w skali makro wśród czynników wpływających na działanie podstawowe istotna jest polityka kulturalna, traktowana jako organizacyjno-prawne ramy funkcjonowania teatru. Słowo „polityka” może być też rozumiane w węższym zakresie. Zygmunt Hübner mówił o polityce teatralnej „w białych rękawiczkach”: „Polityka w teatrze to gry, zabiegi, machinacje, drobne oszustwa, naciski – owszem, ale bez użycia siły, bez brutalności. Polityka oswojona, przykrojona do wymogów świata kultury, a więc w wydaniu luksusowym, na kredowym papierze. Może właśnie dzięki temu tak czytelna. Polityka na doświadczalnym poligonie” (cyt. za: Płoski 2012).

²⁴ Istotę teorii naiwnego realizmu, na podstawie badań Ross i Warda, tak oto streszcza B. Wojciszke: „1. Ja widzę sprawy takimi, jakimi one w rzeczywistości są; moje opinie i preferencje są <<naturalne>> i wynikają z obiektywnego, bezstronnego oglądu faktów i dowodów. 2. Inne racjonalne osoby będą podzielać moje opinie pod warunkiem dostępu do tych samych faktów i rozpoznania ich w sposób równie obiektywny jak ja. 3. Jeżeli inni nie widzą spraw w taki sam sposób jak ja, to dzieje się tak dlatego, że: a) nie mają dostępu do wszystkich faktów, które są mi znane (gdy je poznają, to podzielą moje opinie); b) są zapewne leniwi, irracjonalni, niechętni lub niezdolni do obiektywnej analizy faktów; c) są tendencyjni, zaślepieni własnym interesem czy ideologią” (Wojciszke 2011, 2012: 408).

ROZDZIAŁ III

DYREKTORZY TEATRÓW – WAŻNI UCZESTNICY AREN SPOŁECZNEGO ŚWIATA TEATRU

1. Modele władzy w teatrach publicznych

W polskich publicznych teatrach dramatycznych można wyróżnić następujące modele władzy:

– władza jednoosobowa: dyrektor naczelny-menedżer, pełniący jednocześnie funkcję dyrektora artystycznego (np. kiedyś dyrekcja Maciej Nowaka w gdańskim Teatrze Wybrzeże, dyrektor Jacek Głomb w Legnicy);

– tandem: dyrektor naczelny-artysta współpracujący z zastępcą do spraw ekonomicznych (np. Teatr Polski prowadzony przez Andrzeja Seweryna);

– tandem: dyrektor naczelny-menedżer, współpracujący z zastępcą do spraw artystycznych (np. Teatr Narodowy prowadzony przez Krzysztofa Torończyka wraz z Janem Englertem, kiedyś Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi prowadzony przez Wojciecha Nowickiego we współpracy z Sebastianem Majewskim).

Wybór dyrektora odbywa się zgodnie z Ustawą z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (tekst jedn. Dz.U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123; ost. zm. Dz.U. z 2011 r. Nr 207, poz. 1230), znowelizowane przepisy obowiązują od 1 stycznia 2012 r. Może on przebiegać dwutorowo:

– w formie konkursu (preferowanego przez ustawę); w skład komisji konkursowej wchodzi dziewięć osób: trzech przedstawicieli organizatora, dwóch ze strony ministra kultury, dwóch reprezentantów zakładowych związków zawodowych (jeśli w danej instytucji nie działają organizacje związkowe, mogą to być przedstawiciele pracowników) oraz dwóch przedstawicieli stowarzyszeń zawodowych lub twórczych zgodnych z profilem działania danej instytucji;

– pozakonkursowy, arbitralny wybór dokonany przez organizatora teatru – samorząd, (tzw. „dyrektor z teczki”); po nowelizacji ustawy na ten tryb wyboru dyrektora zgodę musi wyrazić minister kultury. Istotną kwestią jest też konieczność uzasadnienia wniosku – wskazanie przyczyn odejścia od procedury konkursowej oraz omówienie sylwetki wskazanego kandydata, jego kompetencji, formalnego przygotowania i doświadczenia zawodowego. W przypadku przyjęcia tego trybu organizator powinien zasięgnąć opinii związków (o ile takie są w danej instytucji) i stowarzyszeń zawodowych na temat swojego kandydata. Pozakonkursowy wybór dyrektora wzbudza ożywioną dyskusję na arenie społecznego

świata teatru, często postrzegany bywa jako wynik zakulisowych rozgrywek w lokalnym środowisku kultury¹.

Związek Artystów Scen Polskich stoi na stanowisku, że najważniejszą, bo transparentną, formę wyłaniania dyrektorów stanowi konkurs. W procesie decyzyjnym bierze wówczas udział także Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów, ale w społecznym świecie teatru staje się ono obiektem granicznym, różnie definiowanym przez zainteresowane strony. Niedawny prezes ZASP-u stwierdza:

Samorządy interpretują inaczej niż nasi prawnicy, że ustawodawca przewidział w komisji miejsce też dla zawodowych stowarzyszeń, a takim rzekomo jest Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów. My uważamy inaczej. Kiedy mówię, że od kancelarii De Virion dostaliśmy wykładnię, że SDT nie może być tak traktowane, to marszałek lub prezydent odpowiadają: „ale my mamy swoich prawników”. Mocujemy się w tej sprawie. Czasem nawet rozumiem to podejście, bo jeśli do kandydata miałyby paść pytania dotyczące zarządzania, to pewnie samorząd chce się wesprzeć opinią dyrektorów. Tylko wtedy mamy sytuację, że dyrektorzy wybierają dyrektorów (Łukaszewicz 2016).

W środowisku teatralnym toczą się wciąż dyskusje, czy na czele takiej instytucji powinien stać menedżer, czy artysta². Kwestię wyboru dyrektora (obiekt graniczny na granicy subświatów) inaczej postrzegają różne podmioty społecznego świata – forma władzy preferowana przez ZASP to tandem: dyrektor artystyczny wspierany przez dyrektora administracyjnego, natomiast SDP przekonuje, że teatrem zarządzać powinien ekonomista. Obie strony sporu mają swoje racje, dyrektor-menedżer uważa, że artysta nie ma wystarczających kompetencji organizacyjnych, by poprowadzić instytucję teatralną:

¹ Egzemplifikację może stanowić artykuł Joanny Puzyny-Chojki *Transfer, czyli skąd się biorą dyrektorzy teatrów?*, ze znamienym podtytułem: *Niesmaczna groteska konkursowa w trzech przydługich aktach okraszona przyspiewką ministerialną*, w którym autorka obnaża lokalne mechanizmy władzy i brak transparentności przy wyborze władz teatru. Po śmierci Macieja Korwina w 2013 r. rozpisano konkurs na stanowisko dyrektora Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, do którego przystąpiło kilkunastu kandydatów. Nie wybrano nikogo spośród czternastki spełniającej wymogi formalne, natomiast „architekci życia teatralnego na Pomorzu” przedstawili ministrowi zakulisowo wybraną kandydaturę człowieka – jak pisze autorka tekstu – bez większych osiągnięć i kompetencji w dziedzinie teatru muzycznego, ale mocno osadzonego w lokalnym środowisku, także poprzez sytuację rodzinną. Zdaniem Puzyny-Chojki była to „ustawka”, a nie demokratyczny wybór, w którym najistotniejsze powinny okazać się względy merytoryczne (Puzyna-Chojka).

² Przykładem może być debata zorganizowana przez Sekcję Krytyków Teatralnych ZASP przy okazji wręczenia Nagrody im. Andrzeja Nardellego za najlepszy debiut w teatrze dramatycznym. Sprawozdanie z debaty: *Dwugłos o teatrach i ich dyrektorach w przedziale PKP*.

Każdy na ten sposób funkcjonowania teatrów w Polsce ma różne poglądy. Łukasiewicz uważa, że dyrektorem teatru może być artysta. Z punktu widzenia aktorów, a być może i widzów, to nie byłoby nic złego. Tylko – proszę uwierzyć, cała reszta jest poza możliwościami artysty. Artyści są do tego merytorycznie nieprzygotowani. Ja czy Krzysztof Torończyk z Teatru Narodowego w Warszawie wiemy, że sztuka ma nie nam się podobać (choć dobrze, gdy się podoba), ale ma się podobać widzom. Sposób dobierania artystów – takich jak reżyser, dramaturg, scenograf, kostiumograf, choreograf i muzyk – powinien zależeć od zastępcy do spraw artystycznych, kiedyś nazywanego dyrektorem artystycznym. My wiemy, że mamy mu dać wolną rękę, ale pod kontrolą. Bo są finanse publiczne, bo są zamówienia publiczne i milion rzeczy, które nawet im się nie śnią (Wywiad nr 14).

Prezes ZASP-u uważa, że dla menedżera najistotniejsza jest kwestia finansowa, sukces frekwencyjny, pytanie, czy spektakl przyciągnie publiczność – a przecież nie to jest najważniejsze w sztuce. Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów przeciwnie – utrzymuje, że tylko menedżer jest w stanie poprowadzić instytucję artystyczną bez konieczności zadłużania jej, bo jedynie specjalista może zapanować nad „machiną teatralną”. Łukasiewicz stwierdza:

Menedżer najczęściej uważa, że jego zadaniem jest „zamówić” konkretną „produkcję teatralną” u reżysera, a jako że dziś nie ma już etatowych reżyserów, którzy pomagali budować wizerunek i styl danego teatru, coraz trudniej mówić o ciągłości repertuarowej i zaplanowanym rozwoju aktorów. Instytucja artystyczna ma m.in. za zadanie kształtować, przez udział w debacie publicznej, wrażliwość i wyobraźnię społeczeństwa, umiejętność dialogu. Dla menedżera nie są to kwestie istotne. Dla niego istotne jest czy przedstawienie się sprzeda, choć niektórzy z nich w roli listków figowych posługują się okazjonalnymi spektaklami bardziej ambitnymi (Łukasiewicz 2016: 5).

ZASP ceni rozwiązanie austriackiego Burgtheater i podziela zdanie, że idealną formę teatralnej władzy stanowi „dwuwładza”, a zarazem ścisła kooperacja, dyrektora artystycznego i naczelnego. W Austrii ostateczne decyzje w kwestiach spornych podejmuje dyrektor artystyczny i to jest – zdaniem Łukasiewicza – rozwiązanie słuszne. Postulatem środowiska aktorskiego, reprezentowanego przez ZASP, będzie zatem wprowadzenie tandemów dyrektorskich, ze względu na wagę umiejętności współpracy tych dwu niezmiernie ważnych ogniw decyzyjnych. Co istotne, w konkursie uczestniczyliby kandydaci dobrowolnie zawierający sojusz. W ostatnim czasie wiele konfliktów w polskich teatrach wynikało z braku porozumienia między władzą naczelną i artystyczną.

ZASP postuluje także zwiększenie władzy dyrektora artystycznego kosztem menedżera. To ten pierwszy – zdaniem prezesa – powinien być liderem i odpowiadać za linię repertuarową teatru, a nie urzędnik, który w realiach gospodarki rynkowej dba przede wszystkim o rentowność prowadzonej przez siebie instytucji. Na mocy obecnie obowiązującej ustawy dzieje się na odwrót – pozycja zastępcy dy-

rektora naczelnego jest podrzędna. Trzeba jednak zaznaczyć, że odmienna bywa sytuacja w różnych teatrach – czasami dyrektor naczelny-menedżer angażuje dwóch dyrektorów artystycznych, czasami decyduje się prowadzić instytucję teatralną samodzielnie³ (co wzbudza szczególne wątpliwości prezesa ZASP-u)⁴. Teatr stanowi „miejsce duchowego, intelektualnego i estetycznego spotkania” (tamże), nie bez znaczenia zatem, kto ten teatr tworzy. Nieodosobnione są pomysły, by w tryb wybierania dyrektorów artystycznych włączyć opinię publiczną i środowisko, ale wątpliwe, czy rzeczywiście dawałoby to szansę na zachowanie wysokiego poziomu artystycznego scenicznych realizacji. W wyborze dyrektora artystycznego w łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza (w 2015 r.) uczestniczyli aktorzy, a popartą przez nich kandydaturę zatwierdziły władze województwa⁵. Ale i takie rozwiązanie nie satysfakcjonuje Łukaszewicza, bo jego zdaniem tylko profesjonalne jury powinno decydować o angażu tak ważnej osoby, odpowiedzialnej za repertuar teatru.

2. Dylematy dyrektorów teatrów

Starcia pozycji na linii aktor – dyrektor dotyczą najczęściej polityki kadrowej, dyrektor przeprowadza „rozmowy sezonowe” i zdarza mu się komunikować pracownikowi, że nie przewiduje kontynuowania jego zatrudnienia. To niesłychanie trudny moment dla obu stron. Joanna Żółkowska wspominała: „W ubiegłym roku kolejnym dyrektorem mojego Teatru Powszechnego został Paweł Łysak. Podczas tak zwanej rozmowy sezonowej zaproponował mi ... dobrowolne odejście z teatru; dodał też, że może mi załatwić jakiś medal. Dobrowolne odejście zaproponował również Franciszkowi Pieczce i Kaziowi Kaczorowi” (Żółkowska 2015: 456). Aktorzy, którzy zagrali w swoim życiu wiele, czasami wybitnych, ról nie mogą zaakceptować faktu, że z dnia na dzień – wraz z objęciem stanowiska przez nowego dyrektora – ich dalsze zatrudnienie przestaje być oczywiste⁶.

³ Przykładem może być Ewa Pilawska, która od 1995 r. sprawuje funkcję dyrektora w Teatrze Powszechnym w Łodzi.

⁴ Symptomatyczny był konflikt w warszawskim Teatrze Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza – Agnieszka Glińska, pełniąca funkcję dyrektora artystycznego, kwestionowała merytoryczne i finansowe decyzje dyrektora naczelnego. Efektem braku porozumienia we władzach placówki stała się rezygnacja Glińskiej. Nie jest to sytuacja odosobniona, arena sporu kadrowego zdarza się także w innych teatrach publicznych.

⁵ W każdym społecznym świecie istotna rola przypada wybranym uczestnikom, którzy stają się ważnymi agentami transmisji (*significant transmitting agents*), sprawnie się poruszającymi między przecinającymi się światami. Oczywiście w przypadku wspomnianego sporu aktorzy nie byli jednomyślni, ale większość zaufała lokalnemu liderowi opinii, Mariuszowi Grzegorzewskowi, który przekonał zespół do poparcia kandydatury Sebastiana Majewskiego.

⁶ Jeden z aktorów starszego pokolenia (mający silną pozycję w zespole) w rozmowie ze mną wyraził rozgoryczenie (a nawet wzburzenie), że po dekadach spędzonych

Dyrektorzy teatrów mówią o prawdziwych dylematach, sytuacjach, kiedy musieli podejmować niezwykle trudne decyzje. Maciej Nowak w wywiadzie udzielonym Oldze Świąćckiej przyznał, że po objęciu stanowiska dyrektora Teatru Wybrzeże, rozpoczął od restrukturyzacji, co wiązało się ze zwolnieniem połowy pracowników (co prawda likwidacja dotyczyła przede wszystkim stanowisk administracyjnych i pracowni rzemieślniczych): „Zlikwidowałem wszystkie pracownie, poza krawiecką, bo krawcowe i krawcy są bardzo intymnymi współpracownikami aktorów. Wymiary artystek czy tajemnice o fizycznych niuansach aktorów nie mogą wyciekać na miasto” (Świąćcka 2015: 138).

W zespołach teatralnych na etacie są artyści, których nie angażuje się do spektakli, grają niewiele, a pobierają systematyczne pensje „za gotowość”:

Trudno takiego aktora zwolnić, bo system nie działa na naszą korzyść. Zwolnienie aktora powoduje solidarność w zespole – mimo że wcześniej mogli go nie lubić, czy uważali go za słabego aktora, będą go bronić (boją się, że mogą być następni). Ja przeszedłem już procesy z aktorami, których zwolniłem i muszę powiedzieć, że te procesy przegrałem. Sąd w ogóle nie rozumie tego, że to jest nierentowne. Ja mam dać tym ludziom pracę. Tłumaczenie, że ten aktor nie ma talentu, to nie jest argument. Przegraliśmy w Starym Teatrze wszystkie procesy, trzeba było się z tymi aktorami szarpać. Przyjmowaliśmy ich tylko po to, aby za chwilę ich znów zwolnić. I oni o tym wiedzieli. To się już dochodziło z nimi do porozumienia, aby już to skończyć” (Wywiad nr 15).

Dyrektor, który obejmuje nową placówkę musi wiele energii włożyć w wypracowanie konstruktywnych relacji z całym zespołem, lecz z różnych powodów nie zawsze okazuje się to możliwe:

W teatrze niemieckim jest model stałych etatów, ale to, co jest ciekawe, to to, że aktorki zdają sobie sprawę, że muszą być mobilni. Zmiana dyrekcji powoduje, że ze starym dyrektorem odchodzi ta część aktorów, którzy z jakichś powodów (osobistych, estetycznych, różnych) nie widzą możliwości współpracy z nowym dyrektorem. To jest dobre, ponieważ daje prostą, jasną sytuację. Nowy dyrektor nie musi walczyć miesiącami, przekonywać, zastanawiać się, co zrobić. Tu też nie znajdę pracy dla wszystkich aktorów, już dziś czuję, że nie z każdym aktorem ja się dogadam, ale żaden z nich dobrowolnie nie zrezygnuje z etatu. Uważają, że oni są u siebie, od lat, a ja tu jestem na moment. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że ja stąd też odejdę. To są trudne sprawy, bardzo trudno jest zmniejszyć zespół – oczywiście można, tylko wiadomo, że z każdym z tych aktorów spotykamy się w sądzie i zaczyna się znów batalia (Wywiad nr 15).

w teatrze może zostać zwolniony, jeśli nie poprze linii repertuarowej nowego dyrektora artystycznego. Trzeba tu dodać, że aktorzy podpisują czasem tzw. lojalki, czyli deklaracje poparcia dla wizji teatru reprezentowanej przez nową władzę.

Nie każdy dyrektor decyduje się wejść na sądową arenę, by konsekwentnie prowadzić politykę kadrową; po pierwsze, ma niewielkie szanse na wygranie procesu, po drugie – musi ponieść koszty emocjonalne takich „rozgrywek”. Generalnie wyjściem z sytuacji jest współpraca z częścią zespołu, z wybranymi artystami:

Można pracować z częścią zespołu, tak generalnie jest we wszystkich teatrach. Jest grupa aktorów aktywnych i pauzujących, ale mało który dyrektor decyduje się, aby ich zwolnić, bo koszty tego są zbyt duże. Chodzi o nieprzyjemność podejmowania takich decyzji... ciągnięcie po sądach... Powiedziałem wcześniej, że biesiadujemy... a w sądzie to często jest wykorzystywane, że to są układy interpersonalne, kliki, wspólne imprezy po spektaklach (Wywiad nr 15).

Kwestią istotną, i zarazem ambiwalentną, w społecznym świecie teatru staje się temat zwalniania zasłużonych, wybitnych aktorów, którzy osiągnęli już wiek emerytalny (*de facto* „mistrzowie” czasem odchodzą sami, nie akceptując zmian, jakie zachodzą w ich macierzystych teatrach, czasem wywierana jest na nich silna presja, by zrezygnowali ze współpracy). Przykładem może być sytuacja w Starym Teatrze w Krakowie, z którego odeszli Anna Polony i Jerzy Trela, a także nagłośnione medialnie, spektakularne odejście Franciszka Pieczki z warszawskiego Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera⁷. Dyrektor teatru ma prawo wybierać

⁷ Jerzy Trela i Anna Polony byli już na emeryturze, gdy zrezygnowali ze współpracy z krakowskim Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej. Wraz z objęciem stanowiska dyrektora przez Jana Klatę zespół podzielił się na zwolenników i przeciwników „nowej władzy”; ci drudzy ostro krytykowali kontrowersyjne działania artystyczne nowego dyrektora. W mediach toczyły się polemiki i dyskusje, najczęściej mówiono o obrazoburczym stosunku do autorytetów, nieszanowaniu pamięci Konrada Swinarskiego, o burzeniu tego, co było dobre w historii tej ważnej dla kultury narodowej sceny. W Starym Teatrze zaistniała paradygmatyczna sytuacja niezgody części zespołu artystycznego na nową formułę teatru. Internauci pisali na forum: „Zakulisowo średniej klasy aktorzy przechodzą gehennę gwałtu psychicznego, z powodu presji narzucania im tego, czego nie chcą robić. Młodzi już są bardziej <<przystosowani>> do nowej sytuacji i operowaniem słowem <<kur ... a>>”. Ktoś inny zastosował paralelę intertekstualną, odwołując się do *Wiśniowego sadu* Antona Czechowa. W patetycznym tonie ubolewał nad upadkiem obyczajów, dyrektorów nazwał drwalami, którzy „bezpardonowo rąbią u podstaw KULTURĘ, zwalniając Autorytety – aktorów z powołania, z ogromnym dorobkiem – MENTORÓW ZŁOTEGO SKARBICA POLSKIEJ KULTURY, zostawiając wióry” [wyróżnienia autora wypowiedzi – dopisek EZK]. Kolejny dyskutant określił teatr „świętynią wiedzy, kultury, ducha narodu” i kategorycznie stwierdził: „Prawdziwa polska kultura w tak dostojnym aktorskim środowisku na takie ekscesy nie pozwala!” (*Dramat Franciszka Pieczki – legendarny aktor odszedł z teatru*). Z innej perspektywy na przeszłość polskiego teatru patrzy Joanna Krakowska, która pokazuje, że nowe pokolenie twórców i badaczy teatru ma prawo podać w wątpliwość obowiązujące dotąd wykładnie: „Kiedy w 2013 roku Jan Kłata i Sebastian Majewski objęli dyrekcję Starego

współpracowników, twierdzą jedni, i nawet jeśli rzecz dotyczy aktora z tzw. nazwiskiem, może złożyć mu wymówienie. Nie jest to formalnie proste, ponieważ aktorzy w publicznych teatrach repertuarowych mają umowy na czas nieokreślony, tym samym musi zaistnieć konkretny, obiektywnie ważny powód ich zwolnienia. Odchodzenie aktorów na emeryturę stanowi fakt pożądaný, twierdzą inni, ponieważ na etaty czekają nowi aktorzy, musi następować wymiana pokoleń. Innym argumentem jest niedyspozycja niektórych zaawansowanych wiekiem „mistrzów” – mają oni poważne problemy z pamięciowym opanowaniem tekstu, „ich czas minął”, jak twierdzą dyrektorzy teatrów:

Kiedyś takie były proporcje – 40% ludzi młodych, 30% w średnim wieku i 30% reszta, starsze pokolenie. Najwięcej ról jest dla średniego pokolenia i dla młodego. Dla starszych też są role, ale w starszym wieku starszy aktor nie jest już w stanie nauczyć się tekstu, ma słabszą pamięć. I powstaje problem, nie ma co tej ławy grzać... emeryturę będzie miał marną, ale z drugiej strony, ja potrzebuję ludzi. Nie potrzebuję człowieka, który ma świetne nazwisko, ale sieczkę w głowie. W czym ja go obsadzę? On przyjdzie, będzie mi lży ronil [...] Oni mi będą mówić, że są cały czas doskonali, bo tak artyści mają, ale niestety to nie jest prawda (Wywiad nr 14).

Uczestnicy społecznych świata teatru, aktorzy i liczni internauci, biorący udział w dyskusji, jaką wywołało odejście Pieczki, stanęli w obronie wybitnych twórców teatru, którzy legitymują się dużym dorobkiem – ich zdaniem artyści ci powinni pozostać w zespołach, ponieważ mają doświadczenie i autorytet, a zatem mogą być wzorem i wsparciem dla młodszych kolegów. Oni również przyciągają do teatru widzów. Często podnoszony bywa też nieinstrumentalny argument – ludziom zasłużonym dla kultury polskiej należy jest szacunek. Komentatorzy wyrażają oburzenie z powodu nonszalanckiego traktowania aktorskich VIP-ów, uważają bowiem, że uznanych artystów trzeba darzyć szczególnymi względami – powinni oni pozostawać w zespołach, nawet jeśli mniej grają: „Artystów hołubić się powinno! Pewnie pan dyrektor wymieni Kultowego Aktora na młodą celebrytkę lub celebrytę, bo tacy są dzisiaj w modzie, a nie wykształceni aktorzy z dorobkiem”; „Teatr, sztuka to bez obrazu nie zakład kamieniarski czy firma bu-

Teatru w Krakowie, postanowili skonfrontować się z przeszłością tej sceny, zmierzyć się z artystycznym i nostalgicznym spadkiem po latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, powiedzieć <<sprawdzam>> teatralnym legendom. Pierwszym oczywistym odniesieniem i inspiracją dla artystycznych poszukiwań nowej dyirekcji stał się Konrad Swinarski – twórca najsłynniejszych przedstawień Starego, a zarazem postać, której wizerunek wraz z upływem czasu wytracił buntowniczy i nowatorski rys na rzecz niekonfliktowego geniuszu. Konfrontacja z takim paradoksalnym bądź co bądź wizerunkiem szybko przerodziła się jednak w nieprzewidywalny i wielostronny konflikt, w dużej mierze umocowany w niemożności pogodzenia współczesnych dyskursywnych praktyk ze spetryfikowaną hagiograficzną narracją o przeszłości” (Krakowska 2016: 556).

dowlana. Tu nie trzeba prężyć mięśni czy targać worki na plecach. Jeśli zdrowie pozwala panu Franciszkowi grać – to powinno się go nosić za to na rękach. Ileż taki człowiek ma wspomnień, doświadczenia, ileż przeżyć. Ileż może nauczyć młodych – niedoświadczonych” (wypowiedzi z forum internetowego: *Dramat Franciszka Pieczki – legendarny aktor odszedł z teatru*). Natomiast dyrektorzy opowiadający się za możliwością zwolnienia aktorskich VIP-ów używają najczęściej następujących argumentów:

- słaba kondycja artystyczna zaawansowanych wiekiem aktorów;
- niedobór etatów dla młodszych wykonawców;
- brak ideowej kompatybilności aktora z nową linią repertuarową teatru.

Odejście uznanych aktorów nie zawsze jest spowodowane presją dyrekcji, bywa także ich osobistą decyzją, protestem wobec polityki wewnętrznej teatru oraz zmian repertuarowych, estetycznych i ideowych, jakie nierzadko zachodzą wraz z powołaniem nowego dyrektora. Każda ze stron sporu ma swoje racje. A może warto niektórym twórcom teatralnym – z dużym dorobkiem – przyznawać zaszczytny tytuł Artysty Narodowego (tak dzieje się w Rosji) i nie poddawać ich naciskom, by rezygnowali z angażu? Pozostaje jeszcze jedna istotna kwestia, o której nie można zapomnieć – aktorzy niechętnie odchodzą na emeryturę, ponieważ, po pierwsze, wysokość tego uposażenia nie pozwala im na godne życie, a po drugie – odczuwają wówczas dotkliwy brak teatru. Zofia Kucówna, gdy upłynęło 50 lat jej pracy zawodowej, wyznała: „Może powinnam powiedzieć: Basta! Koniec! Ale nie sądziłam, że to jest takie trudne. A nawet bolesne. I mimo że nie jestem już na stałe związana z żadnym teatrem, drzwi mojej gotowości do pracy zostawiam nadal uchylone. Może coś jeszcze się zdarzy?” (Lubczyński 2007: 182).

Niektórzy dyrektorzy uważają, że aktor powinien być mobilny – zmieniać teatry i współpracowników, wędrować w poszukiwaniu artystycznych wyzwań – bo to ważne dla jego rozwoju:

Rotacja jest dobra, to jest zdrowa sytuacja. Kiedyś były roczne umowy... może lepsza byłaby dwuletnia... ale siedzenie tutaj, przywiązanie się etatem do teatru, to ani dla instytucji, ani dla artystów-wykonawców (bo tak się mówi) nie jest dobre. Taki zawód wybrali, to nie ja im wybierałem (Wywiad nr 14).

Inni, przeciwnie, są zdania, że więcej dobrego do kariery aktora wnosi stabilizacja i spokój:

Uważam, że myślenie o aktorstwie jako o zawodzie wędrownym jest pustym, romantycznym i anachronicznym mitem. Aktor to taki sam człowiek jak inni, ma kredyt, dzieci, musi gdzieś mieszkać. Nie da się ściągnąć artystów z zewnątrz, bo przecież brakuje mieszkań służbowych. Poza tym głęboko wierzę, że nie ma złych aktorów. Bywają aktorzy nieroztrenowani, niekochani, źle prowadzeni, zapomniani, ale nigdy nie są źli. Jeżeli okaże im się serce, wyznaczy właściwe zadania artystyczne, jeżeli utrzymuje się ich, tak jak sportowców, w dobrej formie, to zaczynają błyszczeć (Święcicka 2015: 139).

W rzeczywistości autor powyższej wypowiedzi, Maciej Nowak, po tym, jak objął dyrekturę w Gdańsku, dał szansę tym aktorom, którzy wprawdzie byli na etacie, ale przez lata nie grali (do aktywności scenicznej przywrócił nawet aktorkę zdegradowaną do roli suflerki). Ale na tę kwestię trzeba spojrzeć też z innej strony – dotychczas faworyzowani artyści po zmianie dyrekturki mogą przejść „na ławkę rezerwowych”. Ilustracją zmiany struktury hierarchicznej zespołu niech będą poniższe wypowiedzi:

W każdym zespole są jakieś nieformalne układy, które się dopiero poznaje. Ktoś z jakiegoś powodu ma większe znaczenie, ktoś mniejsze. Hierarchia budowana jest też przez antagonizmy, w taki sposób, że każdy dyrektor ma w zespole aktora, którego bardziej ceni i tego, którego mniej ceni. Aktorzy z tego samego pokolenia są różnie wykorzystywani – jeden gra często, inny wcale. Zmiana dyrekturki wiąże się z pytaniem, czy ten układ się utrzyma, czy nie. Każda zmiana dyrekturki – nawet, jeśli jest pokojowo przeprowadzona – jest jakąś zmianą estetyczną. Bardzo często aktorzy z drugiego planu wychodzą na ten plan pierwszy, co powoduje straszną niechęć tych aktorów wcześniej wyróżnianych (Wywiad nr 15).

Za dyrekturki Mikołaja Grabowskiego w Starym Teatrze chwilami czułam, że to trochę niesprawiedliwe, że jestem bez przerwy pomijana w obsadach, ale wtedy z kolei dużo pracowałam w telewizji i zarobiłam jakieś pieniądze, dzięki którym mamy dom w górach (Segda 2015: 295).

(Notabene niejedynemu aktorowi marzy o takim „przestoju”, który ułatwiłby mu zakup kosztownej nieruchomości).

Dla każdego dyrektora ważną sprawą jest zaangażowanie dobrych reżyserów, lecz uznani artyści nie zawsze chcą pracować poza Warszawą czy Krakowem. Maciej Nowak w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku właściwie z konieczności zatrudnił młodych, jeszcze wtedy nieznaną twórców, dziś są to już reżyserzy z sukcesami (Paweł Demirski, Jan Klata, Monika Strzępka, Monika Pęcikiewicz, Grażyna Kania, Agnieszka Olsten, Grzegorz Wiśniewski i inni).

Nowak mówi o swoim „uzależnieniu” od pracy w teatrze, o reżyserach rywalizujących z nim o palmę pierwszeństwa i uznanie zespołu (Święcicka 2015: 149). Z nostalgią wspomina: „Był to czas niesłychanej gorączki, niesłychanej intensywności smaków życia, relacji z ludźmi. Patrzenie, jak rodzi się spektakl, to absolutny cud. To mnie niebywale kręci” (tamże: 150). Przyznaje, że nie nadał swojemu teatrowi wyraźnej linii repertuarowej, wybierał różne propozycje zgłaszane przez reżyserów, ale była to przede wszystkim nowa dramaturgia, rejestrująca zmiany społeczne w Polsce. W 2006 r. został odwołany ze stanowiska ze względu na zadłużenie teatru: „Sytuacja finansowa była wciąż trudna. Dług rósł, malały dotacje, bo władza coraz bardziej okazywała, że nie ma tam dla mnie miejsca. Chcieli mnie zmusić do szukania sponsorów, komercjalizacji teatru. Nikt nie patrzył, jak teatr sobie radzi artystycznie, oceniano tylko pod kątem finansowym” (tamże: 143). Niechęć do dyrektora potęgował jego *image* oraz otwarte deklarowanie

własnych preferencji seksualnych (Nowak zapewnia, że za jego dyrekcji nie poruszano w teatrze „wątków gejowskich”, nie burzono obyczajowych tabu). Jego trudną sytuację jako dyrektora pogłębić miała także osobista niechęć wpływowe- go na Pomorzu posła, który rozpoczął przeciwko niemu negatywną kampanię⁸. Nowak zwierza się swojej rozmówczyni: „To było moje najtrudniejsze doświadczenie życiowe” (tamże: 146).

Doświadczenia Nowaka są może nietypowe, ale w pewnym stopniu pokrywają się z dylematami wielu współczesnych dyrektorów teatrów (tych, które reprezentują model repertuarowy). Problemy dotyczące kształtowania polityki teatralnej wynikają z warunków strukturalnych (umowy z aktorami na czas nieokreślony). Każdy dyrektor musi też podjąć starania o wypracowanie własnego budżetu, bowiem dotacje państwowe nie pokrywają w pełni wszystkich kosztów funkcjonowania kierowanej przez niego instytucji. Rozliczany jest nie tylko przez swoich pracowników, ale przede wszystkim przez organizatorów teatru, dla któ-

⁸ Udana współpraca między podmiotami zbiorowymi w społecznym świecie teatru determinuje też losy jednostkowe. Większe szanse utrzymania się na stanowisku dyrektora ma osoba budująca dobre relacje z władzami samorządowymi, zorientowana w lokalnych układach (Święcicka 2015: 146–147). Były dyrektor Teatru Wybrzeże odkrywa kulisy swego angażu i odwołania (jego dyskurs publiczny zaskakiwać może stopniem jawności i dosadnością sformułowań): „Ludzie z zewnątrz nie podobają się, bo się nie podlizują, nie piją wódki ze zwierzchnikami [...] Mam głębokie przekonanie, że gdybym wszedł w to środowisko, gdybym był dobrze ze wszystkimi ustawiony, to pewnie nic by się nie stało. Tylko ja, i tu może jest moja głupota, nie chciałem wchodzić w żadne układy lokalne” (tamże). Jest to oczywiście subiektywne spojrzenie dyrektora, bowiem zadłużenie prowadzonej przez niego instytucji nie stanowi tajemnicy. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt wymiernej „opłacalności” dobrej współpracy na linii instytucja teatralna – władze miasta lub województwa. Poprawne stosunki między przedstawicielami obu światów (instytucji) są niezmiernie istotne, mogą m.in. przekładać się na wysokość dotacji przyznawanych na podstawową działalność danej placówki teatralnej bądź skutkować dofinansowaniem wybranych projektów zgłoszonych w lokalnych konkursach. Ten sam uczestnik społecznego świata teatru (zarazem pierwszy dyrektor Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego) odkrywa to, co zazwyczaj należy do sfery utajnionej, zostaje przemilczane w oficjalnym dyskursie. W jego wspomnieniach Instytut Teatralny powstał dzięki przychylności znajomego ministra (idea powstania takiej instytucji bliska była profesorowi Zbigniewowi Raszewskiemu): „Z koncepcją idę do ówczesnego ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego, którego znam od dziecka, bo jest kolegą mojego ojca. Pomysł zaczyna mu się podobać i gdy tylko środowisko zauważy, że powstanie instytutu jest realne, zajmuje nową pozycję. Teraz oburzają się, jakim prawem ma to robić jakiś Nowak” (tamże: 153). W społecznym świecie teatru – podobnie jak w każdym innym – nurt działań oficjalnych przesłania bogate spektrum działań zakulisowych, nieformalnych ustaleń decydentów, cichych rozmów na tematy zawodowe toczonych przy kawiarzanych stolikach. Oficjalna wykładnia ludzkich działań staje się – mówiąc językiem V. Pareta – derywatem uzasadniającym podskórny nurt życia społecznego.

rych istotna pozostaje dyscyplina finansowa. Publiczne środki muszą być wydatkowane odpowiedzialnie, jednak czasem trudno znaleźć kompromis pomiędzy wymogami artystycznymi i ekonomicznymi.

3. Dyrektorzy jako przedmiot krytyki w społecznym świecie teatru

Aktorzy, którzy wzięli udział w anonimowej ankiecie ZASP-u (Szulborska-Łukasiewicz 2015), krytycznie wypowiadając się o dyrektorach macierzystych teatrów, podkreślali niełatwe – z natury niesymetryczne – relacje z „władzą”, a także „trudną osobowość” ludzi stojących współcześnie na czele instytucji kulturalnych. Najczęściej wskazywano na ich:

- chimeryczność: „w 100% jesteśmy zależni od jego humoru w danym dniu”;

- stroniczość: „aktorom po ekstermie nie podniósł pensji – mimo wieloletniej pracy, młodszym i mniej doświadczonym – tak”, „traktuje nas nierówno, jest niesprawiedliwy”;

- nieudolność menedżerską i brak kompetencji interpersonalnych: „nie zna się na zarządzaniu teatrem i ludźmi”;

- brak kultury osobistej: „obrzucił mnie wyzwiskami”, „zdarzają się obelgi, przekleństwa i krzyki”, „odnosi się do pracowników w sposób niemiły, lekceważący, pogardliwy lub złośliwy”;

- autorytaryzm: „traktuje teatr jak <<prywatny folwark>>”, „rządzi jak Putin w Rosji”, „jest władcą absolutnym”, „nie prowadzi dialogu z pracownikami, nie negocjuje, w sposób niedemokratyczny zarządza prowadzoną przez siebie instytucją”.

Nieudolne prowadzenie placówki publicznej prowadzi do chaosu, dezorganizacji działań i rodzi szczególną frustrację pracowników, nie tylko tych należących do pionu artystycznego. W wypowiedziach respondentów zdarzały się emocjonalne sformułowania, wygłaszane w kontekście władzy sprawowanej przez dyrekcję: „draństwo”, „chamstwo”, „oszustwo”, „wyzysk”, „niewolnictwo”, „prywatność”. Ktoś z ankietowanych napisał: „Dyrektorzy – to osobny temat – zarządzają olbrzymimi budżetami i ludźmi bez praktycznie żadnej odpowiedzialności – miękkie <<korumpowanie>> oddanych ludzi jest normą” (tamże: 168). Zdaniem krytycznie nastawionych aktorów, w ich teatrach zdarzają się „przekręty finansowe” i nadużycia władzy.

Dyrektorom-menedżerom przypisuje się partykularne cele, zdaniem aktorów nie reprezentują oni interesów personelu teatru, tylko pragną zachować *status quo*, chcą nade wszystko utrzymać władzę urzędniczą. Aspekt ekonomiczny prowadzenia placówki jest dla nich istotniejszy niż artystyczny, co wiąże się również z preferowaniem nieambitnego repertuaru i poszukiwaniem oszczędności kosztem obniżenia jakości działania podstawowego.

W relacjach z artystami teatralnymi dyrektorzy znajdują się na pozycji uprzywilejowanej⁹, a ponieważ nie szukają aktorów do swoich zespołów, nie są też otwarci na rozmowy z potencjalnymi pracownikami artystycznymi. Respondenci piszą o fizycznej niedostępności dyrektorów, o ich lekceważącym stosunku do absolwentów szkół aktorskich: „Kiedyś pojechałem na rozmowy z dyrektorem na drugi koniec Polski. Wydałem na podróż jak dla mnie dużą kasę, a dyrektor poświęcił mi zaledwie 10 minut i nie spojrzawszy mi ani razu w oczy podczas rozmowy, podziękował za spotkanie, oświadczając, że i tak nie ma etatów. Po co się umawiał?” (tamże: 164).

Moi rozmówcy kreślą wizerunek dyrektora idealnego – ma to być osoba, która ceni i lubi aktorów, rozumie specyfikę artystycznego zawodu i stara się wspierać karierę pracowników. Oczekiwaliby większej troski, pomocy i życzliwości, tymczasem często są traktowani przedmiotowo, czasem wręcz bezwzględnie (tymczasem jeden z dyrektorów deklaruje w rozmowie ze mną: „jestem dyrektorem teatru, a nie aktorów”).

Jak wynika z analizy wypowiedzi aktorów, dyrektorzy stosują często retoryczne sformułowania mające na celu powstrzymanie otwartej krytyki i kanalizowanie negatywnej energii personelu. Najczęściej odwołują się oni do takich werbalnych „chwytów” jak:

1) argument zastępowalności – przekonują, że każdy artysta może zostać zastąpiony innym: „to proszę zmienić teatr”, „na pani miejsce jest sto młodych chętnych aktorek”. „Nadprodukcja aktorów” stwarza okazję do nadużywania tego argumentu.

2) deprecjacja – poprzez intencjonalną krytykę obniżają samoocenę pracownika, diagnozują, że aktor jest w słabej kondycji artystycznej, dają do zrozumienia, że nie cenią warsztatu i aktualnych możliwości wykonawczych pracownika: „pana czas już przeminął, w tym wieku to już słabsza pamięć i sprawność fizyczna”. Ten argument staje się niezwykle trudny do przyjęcia przez aktora, który ma za sobą sukcesy i pragnie nadal grać.

3) argument profesjonalizmu, obiektywizmu procedur – odwołują się do wymogów roli społecznej, do oddzielania prywatnych sentymentów od dobra wspólnego: „mnie jest prywatnie go żal, ale ja muszę myśleć o teatrze, a nie o jego prywatnych problemach”. Neutralizacja subiektywnego wymiaru „konfliktu” zamyka drogę do ewentualnych negocjacji.

⁹ W instytucjach, w których występuje problem napięć, a nawet otwartych konfliktów, dodatkowym utrudnieniem staje się nowy przepis ustawy, nakładający na aktora obowiązek uzyskania zgody dyrekcji, jeśli chce podjąć dodatkowe, pozaetatowe zajęcie poza macierzystą placówką (nie kolidujące rzecz jasna z pracą teatru; Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw).

Anthony Giddens zwrócił uwagę na potrzebę zwiększenia elastyczności i wydajności przez wszystkie rodzaje organizacji (także te o charakterze artystycznym), a zatem

szywna hierarchia zależności służbowych powinna ustąpić strategiom zapewniającym zaangażowanie pracowników, ich identyfikację z celami organizacji, zbiorową odpowiedzialność i troskę o ludzi. Komunikatywność, dążenie do stworzenia wspólnej płaszczyzny działania i umiejętność pracy w zespole oto cechy wyróżniające organizacje, które odnoszą sukcesy w nowej epoce globalizmu i są uważane za kluczowe przez teoretyków organizacji. Tradycyjnie z tymi umiejętnościami, odpowiadającymi tak zwanemu miękkiemu stylowi zarządzania, są utożsamiane kobiety (Giddens 2012: 381).

Tymczasem w społecznym świecie teatru wciąż spotykamy się z autorytarnymi formami zarządzania, a władza kierownicza należy przede wszystkim do mężczyzn¹⁰.

Podsumowanie

Wypowiedzi respondentów (można mniemać, że w ankiecie ZASP-u wzięli udział przede wszystkim ci aktorzy, którzy mieli negatywne doświadczenia i pragnęli wyrazić swój sprzeciw) mogą wynikać z podstawowego błędu atrybucji, polegającego na „przypisywaniu cudzych zachowań czynnikom wewnętrznym (związanym z osobowością wykonawcy) przy niedocenianiu roli sytuacyjnych wyznaczników zachowania (takich jak wymagania roli lub oczekiwania innych ludzi)” (Wojciszke 2011, 2012: 540). W zasadzie nikt z uczestników społecznego świata teatru nie neguje przekonania, że dyrektor musi być dobrym menedżerem i strategiem, ponieważ teatr, jako instytucja kultury, nie jest placówką samowystarczającą. Dyrekcja musi zapewnić mu dobre warunki dla realizacji działania podstawowego. Zrozumiałe są wymogi zachowania dyscypliny finansowej, zrozumiała konieczność właściwego gospodarowania publicznymi pieniędzmi i poszukiwania własnych dochodów, ale niemniej przekonująco brzmi argument „merytoryczny”: obrona artystycznej strony produkcji teatralnej, której nie można mierzyć liczbą sprzedanych biletów. Teatr to specyficzne miejsce pracy, wymagające też artystycznego kierownictwa, miękkiego zarządzania „zasobami ludzkimi”, dobrej komunikacji na linii dyrektor – personel. Szacunek i zrozumie-

¹⁰ Według raportu Instytutu Teatralnego (*Teatr w Polsce 2016*: 49), w sezonie 2014/2015 w teatrach publicznych (wszystkich typów, nie tylko dramatycznych) zatrudnionych było na stanowiskach dyrektorskich (dyrektor naczelny, dyrektor artystyczny/zastępca dyrektora ds. artystycznych/kierownik artystyczny) 162 mężczyzn i 34 kobiety (21%).

nie, podmiotowe traktowanie personelu przekłada się na zwiększenie poczucia identyfikacji z miejscem pracy.

Aktorzy uczestniczący w ankiecie ZASP-u oczekują na demokratyczne przemiany w społecznym świecie teatru, wysuwają propozycje stworzenia spośród członków zespołu artystycznego „ciał doradczych”, które mogłyby współuczestniczyć w planowaniu działań i współdecydować o doborze repertuaru, wyborze reżyserów, obsadzie, profilu działalności artystycznej. Jeśli chodzi o obsadę ról, reżyserzy często korzystają z opinii i sugestii dyrektorów, niektórzy aktorzy pragnęliby natomiast obiektywizacji procesu angażu do konkretnych projektów dzięki wewnętrznemu systemowi castingowemu (ten postulat – można przypuszczać – wysuwają przede wszystkim artyści pomijani aktualnie w obsadach). Często dochodzi do sytuacji intensywnego eksploataowania tych samych aktorów, podczas gdy pozostali, używając sportowej terminologii, wciąż czekają na swoją szansę „na ławce rezerwowych”. Dyrektorzy komentujący politykę kadrową w kierowanych przez siebie instytucjach mówią nie tylko o podejmowanych próbach zwalniania nieprzydatnych – z ich punktu widzenia – aktorów, ale i o ukonkretnionych pozawerbalnych arenach sądowych i przegranych procesach.

Nie ma konsensusu w kwestii trybu wybierania dyrektora teatru, ale istnieje świadomość niezwykle istotnej roli odgrywanej przez kierowników placówek teatralnych (konkretnych „miejsc”, gdzie możliwe jest realizowanie działania podstawowego). To szczególnie oni muszą „chronić działania” (*defending*), zabezpieczać ich obszar (*protecting*), kierować działaniami marketingowymi, decydować o wprowadzaniu – nieraz bardzo kosztownych – innowacji technologicznych (*technological innovation*) oraz koordynować wiele innych działań pomocniczych (*auxiliary activities*).

Nakreślony grubą kreską obraz trudnych relacji w społecznym świecie teatru między aktorami a dyrektorami nie może przesłonić faktu, że polskimi teatrami kierują też ludzie profesjonalnie przygotowani do tego zadania (dobrzy organizatorzy, którzy cenią artystów, rozumieją specyfikę zawodu i stwarzają dobrą atmosferę pracy)¹¹. Trzeba mocno podkreślić, że około 60% uczestników ankiety ZASP-u swoje relacje z dyrektorami oceniło dobrze i bardzo dobrze.

¹¹ Jak wynika z wywiadów, w niektórych teatrach można mówić o demokratycznym stylu kierowania (*democratic style of leadership*), który polega „na dopuszczeniu podwładnych do współdziałania w decyzjach, z koncentracją lidera na relacjach społecznych wewnątrz grupy” (Wojciszke 2011, 2012: 531).

ROZDZIAŁ IV

ARENY WOKÓŁ DZIAŁANIA PODSTAWOWEGO

Istotnym dla mojej pracy pojęciem, które nawiązuje do teorii interakcyjno-stycznej jest działanie społeczne (*social action*). Herbert Blumer (1900–1987) podkreślał aktywność mentalną jednostki podejmującej działanie:

Aby działać, jednostka musi ustalić, czego chce, znaleźć cel i wyznaczyć drogę przyszłego działania, dostrzegać i interpretować działania innych, ocenić sytuację, upewnić się co do tego czy innego punktu, przedstawić samej sobie, co robi w innych kwestiach oraz często się dopingować, kiedy napotyka blokujące skłonności innych czy zniechęcające okoliczności. Fakt, że działanie ludzkie jest kierowane czy raczej konstruowane przez jaźń, nie oznacza w żadnym wypadku, że działający musi w jego budowaniu osiągnąć doskonałość (Blumer 2007: 51).

Przy podejmowaniu i organizowaniu działania ważne są emocje, pragnienia, cele, „wymogi i oczekiwania ze strony innych, reguły grupy, sytuacja, koncepcja samego siebie, wspomnienia i wyobrażenia przyszłych linii działania” (tamże). Blumer, rozważając różne formy działania zbiorowego, mówi o działaniach połączonych (*joint actions*), o wzajemnym dopasowywaniu do siebie zachowań uczestników.

Anthony Giddens za „pioniera teorii działania społecznego” uznaje jednak Maxa Webera (1864–1920), który odróżniał działanie od zachowania reaktywnego (termin istotny w behawioryzmie). W tym pierwszym (czynności społecznej) istotne są nie tylko jego zewnętrzne przejawy, podlegające obserwacji, ale też łączące się z nim procesy myślowe, świadomościowe: intencje, cele i przewidywane skutki. Uczestnicy interakcji, aktorzy społeczni, uważnie obserwują się nawzajem, wpływają na siebie, modyfikują własne zachowania pod wpływem reakcji innych: „działanie <<społeczne>> jest takim działaniem, które wedle intencjonalnego sensu działającego lub działających odnosi się do zachowania innych ludzi i jest na nie zorientowane w swoim przebiegu” (Weber 2002: 6). Weber wyróżnił cztery typy działań: celoworacjonalne, wartościoworacjonalne, emocjonalne i tradycjonalne. Pierwsze zorientowane jest na skutki: to dążenie do określonych celów z wykorzystaniem takich, a nie innych środków, drugie wynika z nakierowania na wartość pewnego zachowania (np. religijną, estetyczną), trzeci typ wywołują stany uczuciowe, emocje, natomiast działania tradycjonalne wynikają z przyzwyczajień, z narzuconych wzorów społecznych (Ritzer 2004: 160–161). Jürgen Habermas (ur. 1929) mówi z kolei o działaniach teleologicznych, komunikacyjnych i dramaturgicznych. Działanie jednostki nie jest

tylko teleologiczne, strategiczne, nie opiera się tylko i wyłącznie na wykonywaniu zadań przy wykorzystaniu wiedzy, myśli racjonalnej, doświadczenia, reguł technicznych, środków służących do realizacji celów zawodowych (racjonalność kognitywno-instrumentalna). Działania podmiotów społecznego świata regulują normy, reguły (racjonalność moralno-praktyczna). Ważne są też działania komunikacyjne, czynności językowe i konwersacyjne, dialog aktorów społecznych oraz ich wspólna orientacja na wartości podtrzymujące uniwersum symboliczne. Chodzi tutaj o porozumienie i zestrojenie partykularnych celów z celami wspólnotowymi, toteż istotne jest „negocjowanie definicji sytuacji” (racjonalność komunikacyjna). W aktach komunikacji, w codziennych interakcjach zachodzą (opisywane przez Ervinga Goffmana) działania dramaturgiczne, autoprezentacja aktorów społecznych, pojawia się intencjonalne kreowanie własnego wizerunku (racjonalność ekspresywno-estetyczna; Habermas 1999: 549).

Teoria społecznego świata, która wywodzi się z interakcjonizmu symbolicznego, uznaje jednostkę za aktywnego kreatora rzeczywistości, sprawczy podmiot działania. Konstruuje ona swoje życie „dzięki procesowi postrzegania, interpretowania i oceniania przedmiotów oraz wytyczania przyszłej linii działania” (Blumer 2007: 45). Anselm Strauss zwraca uwagę na nieustającą permutację działania jednostki (*continual permutations of action*), które zmienia się wraz z kontekstem sytuacyjnym (Strauss 2010). Aktor społeczny pozostaje kreatywny i twórczy, jego postępowanie dostosowuje się do nowych warunków i zmieniających się definicji sytuacji.

Najważniejszym pojęciem w teorii społecznego świata jest działanie podstawowe, które *de facto* stanowi działanie społeczne – specyficznie pojmowane, jako określony, konkretny rodzaj aktywności podejmowanej przez ludzi, którzy organizują się, wchodzą w interakcje, komunikują, aby efektywnie realizować swoje cele. Działaniu podstawowemu służą działania pomocnicze (*auxiliary activities*) oraz zabiegi legitymizujące, które mają na celu umocnienie społecznego świata. Światy sztuki produkują dzieła i estetycznie je wartościują. Sądy estetyczne traktowane są tu jako charakterystyczne fenomeny zbiorowego działania. Wszyscy zaangażowani we wspólne działanie (*collective activities*) przekonują siebie nawzajem, że to, co robią ma sens i wartość, a tym samym czynią ten świat możliwym i podtrzymują jego istnienie. Rdzeń działalności (*core activity*) wykonują artyści, korzystając ze wsparcia personelu pomocniczego, który jest wymienny (*interchangeable*; Becker 1982). Podstawowe działanie w społecznym świecie teatru to proces przygotowywania przedstawienia i jego publiczna prezentacja. Uczestnicy tego uniwersum podejmują również szereg działań wspomagających (np. doskonałą umiejętność, przyjmują określone strategie marketingowe, wprowadzają technologiczne innowacje).

Howard Becker zaznacza, że całym procesem tworzenia rządzą określone dla danej dziedziny sztuki konwencje (*shared conventions*). W przypadku sztuki teatralnej mogą one dotyczyć czasu trwania przedstawienia czy ukształtowania

przestrzeni (rampa oddzielająca scenę od widowni bądź tożsamość miejsca gry i miejsca recepcji); regulują też interakcje pomiędzy artystami i publicznością (np. owacje na stojąco w przypadku szczególnie udanej realizacji scenicznej). Becker pisze:

Konwencje umożliwiają zaistnienie sztuki jeszcze w innym sensie. Decyzje muszą być szybko podejmowane, a to staje się proste dzięki odnoszeniu się do konwencjonalnego sposobu działania. Artyści mogą poświęcić więcej czasu na aktualną pracę. Konwencje przyczyniają się do łatwej i efektywnej koordynacji działań pomiędzy nimi a personelem pomocniczym (Becker 1982: 30, tłum. własne).

Te ustalone metody działania, chociaż przyczyniają się do oszczędności czasu, energii i innych zasobów, nie są jednak niezmiennie.

Konwencja teatralna odnosi się również do określonej poetyki, formuły teatru. Znajomość konwencji, w jakiej zrealizowano przedstawienie pomaga widowni ująć jego sens, jednak tworząc sztukę, artyści nierzadko zrywają z dotychczasowymi regulami i normami, a tym samym narażają się na niezrozumienie i odrzucenie. Niekonwencjonalne rozwiązania mogą oznaczać trudności oraz brak rezonansu społecznego, ponieważ innowacje nie zawsze są akceptowane „tu i teraz”, choć z czasem potrafią znaleźć uznanie odbiorców. Spektakl staje się obiektem granicznym – wszyscy uczestnicy tego świata mają swoją wizję idealnego przedstawienia, toczą się dyskusje wokół dramatu, kształtu scenicznego (inscenizacji), gry aktorskiej, techniki teatralnej itd. Zróznicowanie stanowisk prowadzi często do dychotomicznego podziału: „my” – „oni”, skutkuje absolutyzowaniem własnego stanowiska i deprecjonowaniem innego modelu teatru. W każdym społecznym świecie istnieje pluralizm poglądów, brak jedności, różny jest jednak stopień otwartości na „przekładalność perspektyw”.

1. Teatr w służbie dramatu kontra teatr postdramatyczny

Jedna z aren społecznego świata teatru powstaje wokół tekstu dramatycznego i jego relacji wobec realizowanego przedstawienia. Istotny problem diskutowany przez twórców to częsta w teatrze współczesnym tendencja reżyserów do ingerowania w tekst dramatyczny. Zanim pojawiła się koncepcja teatru postdramatycznego, teoretycy i praktycy już kilkadziesiąt lat wcześniej dyskutowali na temat „odchyleń dzieł sztuki teatralnej od teatralnych tekstów”¹. Dla jednych przedstawienie powinno być wierną, zgodną z didaskaliami, realizacją utworu dramatycznego, dla

¹ Pisali o tym: Skwarczyńska 1981: 79–95 i 1970: 27–33; Markiewicz 1982: 110–120. Polemiki na temat relacji między tekstem pisany i spektaklem teatralnym toczony przez literaturoznawców, teatrologów, historyków teatru, krytyków, praktyków teatru i teoretyków poza Polską omówił Kowalewicz 1993: 5–10.

innych – zwolenników tzw. teatralnej teorii dramatu – dzieło sztuki scenicznej miało wartość autonomiczną (w tym ujęciu realizatorzy mogą swobodnie, niepuzystycznie czerpać z literatury i w sposób twórczy – by nie powiedzieć dowolny – konkretyzować dramat na scenie). Literacką teorię dramatu rozwijał Roman Ingarden (nazywał on teatr granicznym przypadkiem tekstu pisanego), za teorią teatralną opowiadali się m.in. Zbigniew Raszewski czy Stefania Skwarczyńska. Istnieje jeszcze tzw. teoria przekładu (reprezentowana przez Zbigniewa Osińskiego, Jolantę Brach-Czainę), uwzględniająca specyfikę tworzyw dzieła teatralnego i literackiego, która legitymizuje modyfikacje tego drugiego tekstu kulturowego w ramach transponowania jego zawartości semantycznej na scenę.

Niektórzy współcześni twórcy zgadzają się z Ingardenem, że tekst dramatyczny nie powinien być zniekształcany w imię wyrażania kreatywności reżyserów:

Moim zdaniem, ci ludzie są niedokształceni. Widząc reżyserów, z którymi pracuję, może to źle zabrzmie – ja mam większe poczucie wagi dramatu, jaki mamy realizować. Dajmy na to mamy wystawić sztukę Szekspira – i ktoś robi wstawki z innych dramatów, ingeruje w tekst, dopisuje 40 stron. Ja się pytam, jakim prawem reżyser chce poprawiać autora. Napisz swój tekst. Taka jest moda, ta moda jest niebezpieczna w dzisiejszych czasach komercji, reklam i robienia nam papki z mózgu. Jeżeli idziesz do teatru i nie wiesz o co chodzi, to drugi raz już nie pójdziesz... Oni tego nie rozumieją i robią teatr dla siebie. To mnie martwi, szczególnie w kontekście państwowych instytucji. I to jest tendencja zwykła, to jest coraz częstsze (Wywiad nr 10).

Charakterystyczna jest wypowiedź twórcy teatralnego, który ubolewa nad homogenizacją upraszczającą jako podstawową metodą pracy nad tekstem przedstawienia. Niektórzy reżyserzy zamiast twórczo inscenizować dramaty, lecz pozostawać wiernymi sensom wpisanym przez twórcę, „używają” tekstów w sposób dowolny, trywializując idee i głębię myśli autorów:

Ale stratą jest np. okrojenie antycznej tragedii *Medea* do sztuki o zdradzonej kobiecie i jej szalonym mężu. W wielkich dziełach jest za to coś takiego, jak świat autora, który tworzą jego wrażliwość, poruszane problemy, sposób ich rozpracowania. Reżyser i aktorzy mają, moim zdaniem, obowiązek dochowania wierności wielkiej literaturze, ale nie na poziomie słowa czy formy, która często jest archaiczna, tylko na poziomie sensu i ducha. Ważne jest, by głębokie spojrzenia wielkich pisarzy w istotę rzeczy funkcjonowały także współcześnie. To jedyna droga, by nasza kultura i widzenie świata nie spłaszcyły się (Kaczyński).

Spór pomiędzy zwolennikami wiernej autorowi inscenizacji dramatu scenicznego a rzecznikami pełnej dowolności w jego interpretowaniu można umieścić w kontekście dyskusji, jaką wywołali dekonstrukcyoniści, zwolennicy „nieograniczonej semiozy”, dowolnego dekodowania sensów dzieła sztuki. Jacques Derrida czy Richard Rorty reprezentują stanowisko, zgodnie z którym nie można wyznaczyć granic interpretacji, ponieważ nie istnieje „natura”, „tożsamość”,

„prawda” dzieła (por. Szahaj 1995; Rachwał, Sławek 1992). W Polsce takie przekonania wyrażał już w latach 60. Stanisław Lem – jego zdaniem, kulturowa norma konkretyzacyjna determinuje odbiór dzieła i wpływa na zawartość semantyczną: „różną znaczeniowo strukturę tym samym dziełom przypisują różne odbiorcze środowiska, i to w tym samym czasie, wypada zatem zrezygnować z przekonania o całkowitej obiektywności egzystencjalnej tekstów” (Lem 1968: 199). Zgodnie z tą perspektywą reżyser może „używać tekstu dramatu”, „dekonstruować” go, ponieważ „wszystko jest dozwolone”. Z podobnym ujęciem polemizowali inni filozofowie i teoretycy kultury, m.in. Umberto Eco (1996) i Paul Ricoeur (1989). Eco sprzeciwiał się nadinterpretacjom, które przeczą zawartości tekstu, negował arbitralną, czasem wręcz „dewiacyjną” recepcję, zbyt daleko odchodzącą od „immanentnej jakości”, od „obiektywnej struktury dzieła”. Ricoeur, przedstawiciel hermeneutyki refleksyjnej, *explicite* piętnował narcyzm i egotyzm odbiorcy, dla którego dzieło stanowi zbiór informacyjnych kompleksów modyfikowanych zmiennymi strategiami odbioru. Według filozofa, interpretacja powinna iść za wezwaniem tekstu, za jego „strzałką znaczenia” (Ricoeur 1989: 287), a interpretator ma być dyrygentem, który bierze do ręki partyturę i „ożywia ją” według instrukcji kompozytora, zgodnie z zapisem muzycznym. Współcześni reżyserzy z reguły nie chcą jednak być „dyrygentami”, intencjonalnie modyfikują partyturę, a według określeń przeciwników takich praktyk – „wykorzystują ją”, „zawłaszczają” i „sprzeniewierzają się jej sensom”.

Przeciwnikom dowolnego „używania” klasyki odpowiada współczesny teatrolog, który podejmuje wysiłek legitymizowania działań artystycznych „nowego teatru” i wyjaśnia, dlaczego reżyserzy nie poprzestają na wykorzystywaniu nowych gotowych tekstów, pisanych dla sceny. Jego zdaniem, istotna jest tu prowokacja i „gest lokowania postawy krytycznej nie na marginesie, ale właśnie w samym centrum [...] Wystawienie radykalnie zreinterpretowanego dramatu Racine’a w Teatrze Narodowym od razu nabiera wagi i buduje niedającą się zlekceważyć przestrzeń << pomiędzy >>” (Kosiński 2010: 512). „Nowy teatr” chce zostać zauważony, musi zaznaczyć swoją „inność”, „odrębność” od tego, co było dotąd, a zatem sięga po mocne środki, tak często szokujące widzów – zarówno profesjonalnych, jak i potocznych. Jego cel stanowi budzenie świadomości i próba zmiany rzeczywistości (sztuka zaangażowana i, jak pisał Paweł Mościcki, „angażująca”). Teatr zaangażowany nie pozostaje „w służbie dramatu” i jego autora, ale jest służebny wobec społeczeństwa, które – jak dowodzą twórcy – wymaga mentalnej transformacji.

Wobec ogromnego zróżnicowania przedstawień teatralnych – niektóre w ogóle rezygnują z „partytury”, a tekst przedstawienia (w ujęciu semiotycznym) ogranicza się do stałych schematów wypełnianych treścią podczas stawania się spektaklu na scenie (improvizacja), w obecności widzów – tym bardziej trudno o konsensus w zarysowanych powyżej polemikach. Tekst przedstawienia bywa „pretekstem”, źródłem inspiracji. Jean Alter powiedziałby, że w takim przypadku

funkcję ideową (*referential function*) zdominowała funkcja performatywna (*performant function*; Alter 1990: 185–195)².

Hans-Thies Lehmann (2004) omówił tendencje we współczesnym teatrze, które polaryzują opinie krytyków, naukowców-teatrologów i widzów potocznych. W paradygmacie postdramatycznym główna zasada konstrukcyjna spektaklu nie opiera się na tekście, który może być dowolnie interpretowany. Można powiedzieć, że konstrukcja spektaklu jest w istocie dekonstrukcją tekstu dramatycznego. Lehmann – niesłusznie – uważa teatr postdramatyczny za twór nowatorski, rewolucyjny, całkowicie nowy; w istocie to kontynuacja nurtu teatru awangardowego³, który ma już ugruntowane miejsce w historii tej dziedziny sztuki.

W paradygmacie Arystotelesowskim fabuła toczyła się linearnie aż do punktu kulminacyjnego i rozwiązania intrygi, w teatrze awangardowym ta zasada została zakwestionowana i odrzucona. W pierwszym ważne było wykreowanie koherentnego świata przedstawionego – teatralnego makrokosmosu, który reprezentowałby świat realny – w drugim funkcja referencyjna nie jest tak istotna. Deformacja rzeczywistości, rezygnacja z logiczno-przyczynowych powiązań między wątkami utrudnia recepcję i uruchamianie takich mechanizmów odbiorczych jak projekcja i identyfikacja z bohaterami.

Na przełomie wieków XX i XXI rozwój techniki spowodował inwazję na scenę multimedialnych środków inscenizacyjnych, dających duże możliwości ekspresji, ale czasem też powodujących dystrofię warstwy semantycznej, entropię sensu. Częstokroć seria następujących po sobie, niespójnie zmontowanych obrazów scenicznych multiplikowana jest przez nagrane wcześniej filmowe moty-

² Kazimierz Kowalewicz funkcję ideową Altera nazywa funkcją referencyjną, natomiast funkcję performatywną – funkcją „nadzwyczajnego osiągnięcia” (Kowalewicz 1993).

³ Warto odnotować, że niektórzy obserwatorzy nowych zjawisk w teatrze współczesnym kwestionują zasadność mówienia o „nowym paradygmacie teatralnym”, ponieważ nie zawiera on *de facto* rewolucyjnych, nowatorskich idei, tylko radykalizuje i doprowadza do skrajności znane już schematy i formuły: „Wszystkie zatem cechy nowej dramaturgii – jej transformacje poetologiczne, gra z iluzją, recykling skonwencjonalizowanych form, włączanie elementów kultury popularnej, intertekstualność, kolażowość, montaż, eksperymenty z dyskursem, prowokacyjność wobec odbiorcy, szokowanie go i dezorientowanie – obecne były w teatrze na długo przed jej narodzinami. Postdramatyczni twórcy na pewno ich nie wynajdują, lecz intensyfikują, badają ich wytrzymałość, często doprowadzając do ekstremum i... wyczerpania” (Ruta-Rutkowska 2007). Także Dariusz Kosiński uważa, że dyskusje wokół „nowego teatru” są anachroniczne, ponieważ teatr „poszukujący” dawno już implementował wszystkie „dyskusyjne” chwytły: „możliwość swobodnej reinterpretacji i rekompozycji tekstów, budowanie dramaturgii nie na podstawie mechanizmu suspensji i fabuły, ale skupienia energii wokół powoływanych sytuacji, łączenie silnej ekspresji i zaangażowania emocjonalnego z precyzją wykonawczą, przygotowanie nowej organizacji przestrzeni do każdego nowego spektaklu, czy też łączenie różnych estetyk” (Kosiński 2010: 512).

wy. W teatrze postdramatycznym poszczególne wątki przedstawienia nie tworzą spójnej całości, a działania bohaterów – pozbawionych tożsamości i osobowości – wykraczają poza psychologiczne prawdopodobieństwo.

Na scenie rezygnacja z bohatera jako osobowości owocuje specyficzną funkcją aktora. Nie odgrywa on już roli, nie wciela się w postać, lecz „wystawia na pokaz” własną fizyczność, cielesność. Jako taki zaś, niemal ekshibicjonistyczny byt materialny, nie zaprasza odbiorcy do współodczuwania, ale prowokuje do konfrontacji (Ruta-Rutkowska 2007).

Teatr postdramatyczny, który do skrajności doprowadza strategie opozycyjne wobec klasyki (to jego *differentia specifica*), ma swoich admiratorów, szczególnie wśród młodego pokolenia widzów i krytyków⁴. Jan Kott, mówiąc o teatrze postmodernistycznym w kontekście sporów o teatr, wprowadził termin „przepisywanie” (Szekspira, Marlowe’a i innych wielkich dramaturgów): „Od tej dekonstrukcji tekstów i dekonstrukcji teatralnej iluzji zaczyna się, o ile to słowo jeszcze coś znaczy, postmodernizm w teatrze” (Kott 1994: 264). Jeśli – zgodnie z filozofią postmodernistyczną – nie ma jednej prawdy, jeśli w żadnej kwestii nie możemy osiągnąć konsensusu, jeśli realność nie jest odkrywana, lecz konstruowana i dekonstruowana, to także teatr uczestniczy w procesie destrukcji wielkich uniwersalistycznych narracji i odzwierciedla niejednoznaczność świata. W sztuce pojawił się eklektyzm, wymieszanie różnych, czasem opozycyjnych konwencji i stylistyk. „Wszystko już było”, ale i „wszystko jest dozwolone”: homogenizacja kultury, zacieranie granic między kulturą wysoką a popularną. Reżyserzy dowolnie zestawiają dzieła kanoniczne i popularne, wykorzystują ich fragmenty jako cytaty, modyfikują ich zawartość semantyczną.

Wielu współczesnych twórców stara się reinterpretować tradycję, sprzyja twórczemu recyklingowi, na który składają się subwersja i *bricolage*. Subwersja w sztuce to intertekstualność i rekontekstualność, wykorzystanie dzieła, motywu artystycznego, postaci dramatycznej itd. przy zmianie (przesunięciu) dotychczasowych znaczeń. Przykładem spektaklu zrealizowanego z użyciem tej strategii może być *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki, gdzie subwersywność dotyczy wykorzystania postaci Jakuba Szeli w celu krytyki współczesnego kapitalizmu. Podobnym terminem jest *bricolage* (majsterkowanie), który oznacza dowolne zestawienia zastanych form czy elementów kultu-

⁴ Egzemplifikacją spektaklu zrealizowanego według założeń teatru postdramatycznego było łódzkie przedstawienie *Antoniusza i Kleopatry* (W. Szekspira) w reżyserii Wojciecha Farugi. Spektakl oparty został na somatyczności aktora, którego nagość i fizjologię potraktowano dosłownie (wymioty, seks, autodestrukcja). Widzowie epatowani są aktami ekstremalnymi – w warstwie wizualnej i dźwiękowej. Hipernaturalizm, wulgarny język, obsceniczne gesty nakierowane są na atakowanie sfery afektywnej widza (*Antoniusz i Kleopatra*, reż. Wojciech Faruga, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, premiera: 9 stycznia 2016 r.).

rowych (co wyzwala kreatywność i prowadzi do powstania nowych oryginalnych artefaktów). Na tej zasadzie opiera się np. tekst Jolanty Janiczak przygotowany do spektaklu *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może uczone białogłowy* w reżyserii Wiktora Rubina. *Bricolage* stał się charakterystyczny dla wielu dziedzin współczesnej sztuki (literatura, plastyka, architektura, film, teatr) i – szerzej – kultury (por. Dziamski 1996; Gołaszewska 2001).

Napięcie pomiędzy dwoma paradygmatami (teatrem klasycznym i awangardowym) odzwierciedla wypowiedź Dariusza Kosińskiego:

W wieku XIX, a niekiedy także i w XX, teatr bywał „świątynią” zbiorowych uniesień i quasi-rytualnych przeżyć. W wieku XXI wydaje się od tego uciekać, rozpoznając swoje miejsce na drugim biegunie ceremonii zbiorowych – jako narzędzie sceptycyzmu, krytycyzmu, a często i prześmiewczej ironii mającej chronić przed niebezpieczeństwem bezrefleksyjnego poddawania się zbiorowym emocjom [...] Ważną częścią działalności tak rozumianego teatru publicznego jest podejmowanie dialogu z przeszłością. To kolejny punkt zapalny, który zwłaszcza w Polsce, wobec trwającej wciąż siły oddziaływania tradycji, wywołuje wiele sporów i konfliktów, skupionych w dużej mierze wokół pojęcia „klasyki” [...] Z drugiej strony, teatr publiczny, idąc za swoim powołaniem, odczuwanym szczególnie mocno w kontekście współczesnym, nie jest skłonny do swoiście „archeologicznych” prac nad historycznymi konwencjami i dawnymi tekstami. Najczęściej odnosi się do przeszłości krytycznie, demaskując ukrytą obecność i władzę, jaką anachroniczne schematy i mity wciąż sprawują nad dzisiejszymi Polakami, albo też obnażając jej ciemne strony. Nie sposób narzucić artystom teatru, by zajęli wobec przeszłości określoną pozycję. Można co najwyżej zachęcać i stwarzać okazję do tego, by z większą uwagą przyglądali się dorobkowi poprzedników, traktowali ich jak partnerów i sojuszników, starszych braci, którym – przy zachowaniu krytycyzmu – należy się też szacunek (Kosiński, *Teatr publiczny*).

W podobnym tonie wypowiada się Joanna Krakowska, która słusznie zauważa, że nowatorskie dzieła zawsze budziły sprzeciw i generowały „pryncypialną krytykę”. Opór wobec nowych praktyk teatralnych jest oczywisty i z czasem zanika⁵. Sztuka jest przestrzenią wolności, a artysta buntownikiem, który powinien tworzyć

⁵ „<<Instalowanie nowego języka w mainstreamie>> (jak by dzisiaj powiedział Paweł Demirski) czy <<nauka współczesnego alfabetu>> (jak powiedział kiedyś Jan Kott) trwa zazwyczaj kilka lat i powinna trafiać na opór, inaczej nie jest skuteczna. Miarą tej skuteczności jest na ogół zdziwienie towarzyszące po latach lekturze recenzji, obnażających ograniczenia, uprzedzenia, przyzwyczajenia, z jakimi nowatorskie dzieło musiało się zmierzyć i które z czasem przewyciężało” (Krakowska 2016: 353). Można mówić o „uniwersalnym mechanizmie przyswajania nowości, eksperymentu czy awangardy” – początkowa niechęć, a nawet oburzenie, wraz z interioryzacją nowego języka teatru ustępuje miejsca akceptacji.

nowatorskie, oryginalne dzieła – stwierdza Krzysztof Mieszkowski (Koczanowicz 2014–2015a: 118–121).

Uczestników społecznego świata teatru dzielę na zwolenników ekskluzywizmu (akceptują tylko teatr tradycyjny lub tylko awangardowy), inkluzywizmu (nie deprecjonują i nie odrzucają *in extenso* teatru postdramatycznego, jednak wyrażają zadowolenie, że sami są członkami zespołu, „który być może nie wywraca wszystkiego do góry nogami, ale daje poczucie spokoju, komfortu” (A29: 78) oraz pluralizmu. W tej trzeciej opcji doceniane są zarówno *text-oriented performances*, *performances inspired by the performant function*, jak i *ideologically oriented performances* (Alter); zwolennicy pluralizmu akceptują heteronomiczność teatru, dostrzegają mocne strony i teatru postdramatycznego, i tradycyjnego.

Dychotomiczne podziały charakterystyczne są dla areny, która wyostrza opozycje w każdym społecznym świecie. Krytyk teatralny Roman Pawłowski wywołał burzę, ironicznie dzieląc twórców teatralnych na „panów” i „chamów”. Wielu uczestników tego świata dąży jednak do inhibicji sporów, taką osobą w środowisku teatralnym był kiedyś Gustaw Holoubek. Chociaż traktowano go „jako akademika, konserwatystę, tradycjonalistę”, bo pewne wartości uważał za nienaruszalne, sprzeciwiał się symplifikującym rzeczywistość podziałom na zwolenników tradycji i nowoczesności (Lubczyński 2007: 111). W środowisku dominuje obecnie inkluzywizm i pluralizm, tylko nieliczni negują wartość estetyczną i społeczne znaczenie teatru eksperymentalnego. Niektórzy aktorzy, mimo że uznają zasadność działania reżyserów realizujących idee postdramatyczne, woleliby, aby nie był to główny nurt teatralny, najchętniej zepchnęliby awangardę do ariergardy. Zdecydowany sprzeciw części środowiska budzi zwłaszcza anektowanie sceny narodowej przez twórców teatru awangardowego (np. krytyka sposobu sprawowania funkcji dyrektora przez Jana Klatę w krakowskim Teatrze Starym). Aktorowi, który w teatrze ceni poetyckie słowo i dobrą literaturę dramatyczną – *text-oriented performances*, jak by powiedział Jean Alter – trudno odnaleźć się w „nowoczesnej” poetyce.

Niezgoda co do jakości i charakteru działania podstawowego generuje zjawisko segmentacji (*segmentation*). Twórcy, którzy mają inną wizję teatru i inaczej postrzegają istotę podstawowego działania, odłączają się od macierzystego społecznego świata (*splitting off*), zakładają fundacje, szukają nowych miejsc, gdzie mogliby realizować bliski im model:

To są państwowe pieniądze, a to są eksperymenty za państwowe pieniądze... I to ma być główny nurt, jeden nurt? Ja się z tym nie godzę, jestem w trakcie walki – stąd my zakładamy własny interes, przenosimy się... próbujemy gdzie indziej... może przyjdą do nas, na normalną sztukę, będą wiedzieli o co chodzi...⁶

⁶ Wypowiedź aktora podczas spotkania z publicznością, Aleksandrów Łódzki, 12 kwietnia 2016 r.

2. Dyskusje na temat współczesnej dramaturgii

Na podstawie raportu Instytutu Teatralnego *Teatr w Polsce 2016/dokumentacja sezonu 2014/2015* można powiedzieć, że w ostatnich sezonach na polskich scenach zdecydowanie dominuje repertuar współczesny (w sezonie 2013/2014 wystawiono 358 premier „współczesnych” i 131 dramatów zaliczonych do klasyki; w sezonie 2014/2015 było podobnie: 389 premier z repertuaru współczesnego i 117 „klasycznych”; *Teatr w Polsce 2016*: 43)⁷. Przewaga ilościowa sztuk dotyczących aktualnych problemów politycznych i społecznych generuje w świecie teatru dyskusje na temat artystycznego i ideowego poziomu przedstawień. W polskich utworach dramatycznych powstałych po 1989 r. autorzy koncentrują uwagę na skutkach gwałtownej zmiany społecznej. Podkreślają i amplifikują przy tym traumy i zagrożenia posttransformacyjne, ubolewają nad społecznymi nierównościami, brakiem perspektyw na przyszłość (dotyczy on szczególnie młodych ludzi, dla których nie ma miejsc pracy); ukazują kryzys tradycyjnej rodziny, rozpad więzi lokalnych, powierzchowność stosunków interpersonalnych, fasadową religijność. W rodzącym się społeczeństwie kapitalistycznym piętnują konsumpcjonizm, podporządkowywanie sfery duchowej płaszczyźnie materialnej („więcej mieć niż być”) oraz rodzące się patologie (przemoc, agresja, pogoń za sensacją itp.). Zmiana ustroju, chociaż oczekiwana, wiąże się z kulturowym dysonansem i dezorganizacją systemu normatywnego (Émile Durkheim). Dramaturdzy ukazują społeczeństwo polskie w stanie anomii, rozdarte pomiędzy starymi i nowymi wzorcami zachowań, między konformizmem a dewiacją (Robert Merton). Istotne, że twórcy uwzględniają zarówno zbiorowy, jak również jednostkowy wymiar transformacji politycznej i społeczno-kulturowej, wątpliwości budzi jednak stosowana przez nich strategia „grubej kreśli”, przejawianie i hiperbolizacja negatywnych stron rzeczywistości⁸.

⁷ Warto wspomnieć o działaniach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego zmierzających do popularyzacji współczesnego dramatu polskiego i promocji dramatopisarzy. W 1994 r. po raz pierwszy zorganizowano Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej (inicjatywa należała do Kazimierza Dejmka, który był wówczas ministrem kultury i sztuki). Cel konkursu stanowiło m.in. „wspomaganie teatrów wystawiających polski dramat i adaptacje polskiej literatury współczesnej oraz nagradzanie najciekawszych poszukiwań repertuarowych” (*Teatr w Polsce 2016*: 874). Przykładowo w XXI edycji konkursu w rywalizacji wzięło udział 91 przedstawień przygotowanych przez teatry, stowarzyszenia i fundacje. Można mniemać, iż z powodu „zalewu” dramatów współczesnych na polskich scenach ci sami organizatorzy zdecydowali się stymulować realizacje sceniczne sięgających do klasyki. Z okazji jubileuszu dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce zorganizowano konkurs pod hasłem „Klasyka żywa” (Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej), jego pierwsza edycja zakończyła się w 2015 r.

⁸ Szerzej problematykę tę omawiam w artykule *Problemy społeczne w polskich utworach dramatycznych po 1989 roku* (Zimnica-Kuzioła, Jakubik 2015).

Reżyserzy podejmujący problematykę aktualną (m.in. duet Monika Strzępka i Paweł Demirski, Jan Klata, Jacek Glomb, Przemysław Wojcieszek, Michał Zardara)⁹, tworząc spektakle, biorą udział w debacie publicznej, wierzą, że teatr ma moc oddziaływania i modelowania świadomości widzów. Biorąc pod uwagę dane statystyczne, zasięg oddziaływania teatru w istocie nie jest duży. Ale nie o aspekt ilościowy tu chodzi, raczej o wpływ na elity, które kształtują ład normatywny i ekonomiczno-kulturowy społeczeństwa.

Szczególłą rolę w społeczeństwie powinny odgrywać sceny narodowe, których organizatorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Niektórzy uważają, że teatry te powinny być „ostoją zaktualizowanej tradycji”, np. dyrektor warszawskiego Teatru Narodowego deklaruje zamiar realizacji repertuaru romantycznego, klasycznego (zaznaczając przy tym, że wymaga on aktualizacji, zmian adaptacyjnych). Adaptacja nie jest jednoznaczna z obrazoburstwem:

Sprzeciwiam się demolowaniu autora, sprzeciwiam się teatrowi, w którym autor jest dla reżysera jedynie pretekstem do realizacji własnych snów albo służy autokreacji. Jeśli inscenizacja ma tylko szokować, to dla mnie nie jest dziełem sztuki, tak jak nie jest nim dla mnie wieszanie genitaliów na krzyżu przez uzdolnioną ponoć artystkę. Chyba, że zamysł szokowania wystarczy do nominacji na twórcę (Lubczyński 2007: 69).

Młodzi twórcy teatralni podkreślają natomiast, że teatr musi ewoluować, musi zmieniać się język rozmowy z publicznością, bo inaczej nie będzie możliwa komunikacja, dialog, kontakt. Jeden z moich rozmówców wyraził tę myśl następująco: „Trudno jest wymagać od reżyserów, którzy mają po 25 lat, by mówili językiem innej epoki. Na nich również oddziałuje sfera medialna, komputery, Internet, telefony komórkowe. To na nich rzutuje” (Wywiad nr 15).

We współczesnym teatrze klasyce przeciwstawiona zostaje publicystyka teatralna, sztukom o tematyce uniwersalnej – przedstawienia dotyczące problemów lokalnych społeczności; nurt metafizyczny, ponadczasowy ściera się z nurtem teatru zaangażowanego społecznie, wykazującego ścisły związek z *hic et nunc*. Wielu twórców, którym bliski jest paradygmat teatru publicystycznego, zaangażowanego społecznie i politycznie protestuje przeciw idealizacji przeszłości:

Można w sztuce przyjąć taką perspektywę i przeszłość przedstawiać nie taką, jaka była, ale jaką byśmy chcieli zapamiętać. Tematy społeczne i polityczne to jedne z motorów napędzających sztukę. Niektórzy twierdzą nawet, że nie ma sztuki niez zaangażowanej, rozumiejąc to w ten sposób, że sztuka zawsze filtruje przeróżne obszary współczesności, ale również historii (A24: 101).

⁹ O polskich reżyserach reprezentujących nurt teatru aktualnego, społecznie zaangażowanego, piszę w artykule *Polski współczesny teatr polityczny – refleksje na marginesie książki Zygmunta Hübnera i Pawła Mościckiego* (Zimnica-Kuzioła 2014).

Inny uczestnik społecznego świata teatru wartość dostrzega w introdukcji na polskie sceny tematyki dotąd nieobecnej:

Nowy teatr wprowadził na scenę ludzi, których wcześniej nie oglądaliśmy, rozmaite mniejszości, bite kobiety, wykorzystywane dzieci, tematy do tej pory na scenie nieobecne. Wcześniej teatr zajmował się wielkimi, chmurnymi wyzwaniem przeszłości, grał wielki repertuar, a to pokolenie wprowadziło bardziej potoczny język, pokazało, że bohaterami mogą być nie tylko księżniczki i hrabianki, ale również prostytutki i kolesie, którzy nie dali sobie rady w wyścigu szczurów i zachlewają, albo wpadają w nałóg narkotykowy (Świącicka 2015: 44).

Teatr zaczął więc eksploatować problematykę współczesności, wziął w obronę wykluczonych, przegranych transformacji. A jednak ten sam krytyk teatralny (i dyrektor, który prowadził teatr zaangażowany w problemy lokalnych społeczności) deklaruje, notabene w tej samej publikacji:

Kultura powinna mówić językiem uniwersalnym, a nie lokalnym. Ludzie dlatego zajmują się sztuką, żeby mieć dostęp do metafizyki, do jakichś spraw przekraczających, a nie optować za równymi chodnikami. Teatr jest po to, żeby mieć kontakt z marzeniami, takimi samymi, jak marzenia ludzi w innych krajach świata, w innych miastach. Ludzie robią sztukę po to, żeby się ze sobą komunikować, żeby mieć poczucie, że są uniwersalną wspólnotą, nie tylko społecznością ziemi rzeszowskiej czy kujawsko-pomorskiej (tamże: 45).

Niektórzy twórcy nie cenią teatru publicystycznego, uważając, że „w teatrze tylko uczucia są prawdziwe” (Agnieszka Glińska). Scena to dla nich uniwersum wyobraźni, miejsce stawiania ponadczasowych pytań o człowieka i wszystkie jego sprawy, przestrzeń, gdzie możliwe staje się „dotykanie marzeń”: „Nie jestem entuzjastką teatru, który za wszelką cenę chce wyrazić komentarz do rzeczywistości społecznej, politycznej, gospodarczej, obyczajowej. To, wydaje mi się, pomniejsza teatr. Teatr jest wieczny, z wiecznymi pytaniami, o których rozmawialiśmy i one są racją bytu i treścią teatru. Eros, Tanatos – to rama okna sceny teatralnej” (A7: 59). Publicystyka, szczególnie realizowana w formule homogenizacji wulgaryzującej, nie dla wszystkich okazuje się interesująca: „Moim zdaniem, teatr w XXI wieku zajął się komentowaniem rzeczywistości, ale przestał być atrakcyjny dla inteligencji, bo nazbyt upodobnił się do masowych mediów. Przejął język ulicy, stylistykę telewizyjnych debat, tymczasem dokumentacyjna funkcja nigdy nie należała do jego istoty” (Machulski 2000: 93). Niemniej twórcy coraz częściej intencjonalnie odzierają teatr z „teatralności” – tendencja ta wiąże się m.in. z angażowaniem prawdziwych bohaterów, których losy stają się tematem sztuki (np. autentyczni przesiedleńcy w przedstawieniu Jana Klaty *Transfer!*). Interferencja realności i fikcyjności, introdukcja dokumentu do scenicznego mikrosmosu – taką tendencję twórczą nazywam dokumentalizacją świata przedstawio-

nego w sztuce teatru – budzi sprzeciw części uczestników społecznego świata. Jednym z krytyków zauważających ambiwalentny charakter tej strategii jest Wojciech Majcherek:

Obawiam się jednak, że ten postulat „wprowadzenia realności” ujawnia tak naprawdę niewiarę w moc twórczą teatru. Dlaczego na przykład tyle przedstawień, realizowanych nawet przez tradycyjne, instytucjonalne teatry, granych jest w tzw. miejscach nieteatralnych? Tak jakby spektakl w nieczynnej fabryce, na dworcu albo w prywatnym mieszkaniu miał lepiej dotrzeć do widza. Widziałem wiele świetnych takich przedstawień, ale o ich wartości nie decydowało wyłącznie miejsce grania (Blog Wojciecha Majcherka).

Do wyodrębnionych przez badaczy trzech modeli (typów idealnych) teatru (teatr realistyczny, antyrealistyczny i kreacyjny)¹⁰ trzeba zatem dodać model czwarty – teatr dokumentacyjny, który wyjaskrawia tendencję do odtwarzania rzeczywistości na scenie, stanowi hipertrofię efektu realności. Trudno powiedzieć, z czego wynika tendencja dokumentacyjna – czy jest wymierzona przeciw kulturze symulaków, symulacji, wirtualizacji rzeczywistości (por. Wąchocka w nawiązaniu do koncepcji Jeana Baudrillarda), czy może raczej – zgodnie z teorią społecznego świata – wynika z poszukania możliwości, by działać „inaczej”, odróżnić się od tradycyjnych strategii realizacyjnych. W nurcie teatru realistycznego i naturalistycznego wprowadzano na scenę zwierzęta (żywe lub martwe), działo się tak choćby w paryskim Teatrze Wyzwolonym (Théâtre Libre) Andrégo Antoine’a (działającym w latach 1887–1896). Teatr realistyczny XXI w. wprowadza natomiast na scenę autentycznego świadka wydarzeń, a to już innowacja.

Jak pisze Boris Groys, sztuka jest z natury kontradycyjna, jej istotę stanowi sprzeciw, chęć „odróżnienia się” od innych. Współcześnie dominuje smak postmodernistyczny – polityka wolnorynkowa, liberalna pozostaje kompatybilna z heterogenicznością, otwartością, zróżnicowaniem, pluralizmem. „Radykalnie polityczne projekty nie mają dzisiaj szans na powszechną akceptację, ponieważ nie korelują ze współczesną wrażliwością estetyczną. Ale czasy się zmieniają. I jest bardzo prawdopodobne, że w bliskiej przyszłości pojawi się znowu nowa wrażliwość, sprzyjająca radykalnej sztuce i polityce” (Groys 2013: 16, tłum. własne). Współczesna „wrażliwość estetyczna” oscyluje między iluzją a deziluzją, każda z możliwości ma swoich entuzjastów i przeciwników, którzy starają się „działać inaczej”, czasem deprecjonując osiągnięcia strony opozycyjnej. Różne pojmowa-

¹⁰ Trzy modele teatru charakteryzuje – w nawiązaniu do koncepcji Zbigniewa Osińskiego – Sławomir Świontek: teatr realistyczny dąży do wiernego odtworzenia rzeczywistości, stąd nazywany jest teatrem iluzji; teatr antyrealistyczny, antyiluzyjny intensyfikuje „teatralność”, sztuczność scenicznego mikrokosmosu; teatr kreacyjny wykracza poza pudełko sceny, „wychodzi do widza”, zderza tekst literacki z teatralnością poprzez jego reinterpretację i aktualizację (por. Karczewski, Lewkowicz, Wójcik 2003: 70–73).

nie tego, jak powinien wyglądać efekt działania łączy się ściśle ze zróżnicowanym rozumieniem aktorstwa – jedni artyści preferują model Stanisławskiego, innym bliżej do esejowego modelu Brechta, a jeszcze inne wyzwania stawia twórcom teatr improwizacji¹¹.

¹¹ W kontekście działania podstawowego i sztuki aktorskiej moi rozmówcy powołują się najczęściej na modelowe, odmienne w swoich założeniach koncepcje gry scenicznej spod znaku Stanisławskiego i Brechta.

Pierwszy z nich, Konstanty Stanisławski (1863–1938), jest twórcą „metody”, czyli modelu pracy aktora nad sobą „w twórczym procesie przeżywania” i „twórczym procesie realizacji” (Stanisławski 1953–1954). Trudno w kilku zdaniach przedstawić założenia „metody”, odwołam się do syntetycznego ujęcia jej istoty przez K. Brauna: dążenie do prawdy – „Metoda dostarczała narzędzi i technik do budowania prawdy wewnętrznej, to znaczy w tym wypadku wiernego ukazywania wnętrza (uczuć, emocji, przeżyć, myśli) człowieka i do ukazywania go w sposób prawdziwy od zewnątrz (jak się zachowuje, porusza, mówi)”; „wcielenie się” aktora w graną postać sceniczną („Cały proces pracy – przy pomocy metody – miał prowadzić do integracji, identyfikacji, zjednoczenia aktora z postacią”); trening aktorski („Fizyczny, głosowy, psychofizyczny [...] ćwiczenia przygotowawcze nie związane bezpośrednio z próbami”, czyli „system działań fizycznych”), drobna analiza kontekstu historycznego i społecznego, „okoliczności założonych”; kształcenie postawy etycznej aktora (Braun 1984: 94–98).

Bertolt Brecht (1898–1956) reprezentuje teatr epicki, przeciwstawny teatrowi iluzji. Jego zdaniem, aktorzy mają zachować w stosunku do postaci krytyczny dystans, prezentować ich postawy i racje. Nie powinni utożsamiać się z rolą, przeżywać na scenie emocji swoich bohaterów (tzw. efekt obcości, osobliwości – *Verfremdungseffekt*). Zadaniem aktorów jest pobudzenie widzów do myślenia, do pogłębionej analizy problemów ukazanych na scenie, oddziaływanie na ich intelekt, a nie emocje (Thompson 2002). Elementy antyiluzyjne w spektaklach tego twórcy to komentarze dotyczące akcji scenicznej, nawiązania do aktualnych problemów politycznych, przeplatanie akcji songami itp. Brecht traktował teatr jako instrument społecznej zmiany, narzędzie walki ideologicznej.

Teatrolodzy wyróżniają cztery funkcjonujące współcześnie zasadnicze modele aktorstwa. Obok wspomnianych wielkich twórców teatru XX w., Stanisławskiego i Brechta, przywołują jeszcze nazwiska Meyerholda i Grotowskiego (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Stafiej i in. 2009: 107). Warto zatem poświęcić im choć kilka zdań.

Wsiewołod Meyerhold (1874–1940), współpracownik Stanisławskiego, na określenie własnej metody gry aktorskiej wprowadził termin „biomechanika”, który oznaczał „zastosowanie wiedzy o mechanice do ciała ludzkiego” (Pavis 1998: 58). Istotą tej metody było odejście od psychologizmu i wprowadzenie etud ruchowych; „dotyczyły one: sposobów poruszania się w obrębie przestrzeni o różnych kształtach, zależności pomiędzy liczbą osób biorących udział w akcji a ruchem, związków ruchu z muzyką, problemów gry <<blazeńskiej>>, przesadnej, wpływu scenografii na aktora i widza” (Braun 1984: 231). Biomechanika koncentrowała się zatem na ruchu, na precyzyjnych działaniach fizycznych aktora, ekspresji jego ciała, poddanego rytmowi i muzyczności spektaklu. Aktorzy Meyerholda uczyli się m.in. „boks, szermierki, rytmiki, gimnastyki, tańca klasycznego i nowoczesnego, zonglerki” (tamże).

3. Spór o estetykę

Howard Becker pisał: „Wartość estetyczna wynika z konsensusu uczestników świata sztuki” (Becker 1982: 134, tł. własne), w praktyce jednak niezmiernie trudno ów konsensus osiągnąć.

Ważnym pojęciem w teorii społecznego świata jest technologia, umożliwiająca realizację działania podstawowego. W teatrze, jako metoda przygotowania i realizacji spektaklu, wiąże się m.in. z wykorzystaniem zdobyczy technicznych, przeobrażeniami w sposobie przygotowywania scenografii, eksploataowaniem na scenie technicznych „nowinek” itp. Spór o estetykę obejmuje także sprzeciw wobec nowoczesnych środków technicznych, nadmiernie implementowanych w teatrze – zdaniem niektórych twórców teatralnych, niweczą one jego istotę. Za mało jest „teatru w teatrze”, za mało skrótów, metafory, poezji (także w warstwie scenograficznej, wizualnej), co budzi tęsknotę za maestrią koncepcji artystycznej, artystycznego wykonania. Zbyttna dosłowność zabija tajemnicę. Transponowany na scenę język filmu prowadzi do hybrydyzacji sztuki teatru, gatunkowej kontaminacji, rozmywa czystość i wyjątkowość sztuki Melpomeny¹². Brak kur-

Jerzy Grotowski (1933–1999) był twórcą idei teatru ubożego i koncepcji gry aktorskiej jako „aktu całkowitego, totalnego”, prowadzącego do pogłębienia duchowości wszystkich uczestników „spotkania”, zarówno aktorów, jak i widzów. Teresa Nawrot, która uczy w Berlinie metody Grotowskiego, zaznacza, że technika ta wymaga dużej samodyscypliny, „ogromnego nakładu pracy”, „głębokiego przeżycia wewnętrznego”, „wykonywania rozmaitych ćwiczeń, improwizacji ciałem przez wiele godzin”. Aktorka wspomina, że jej „najdłuższa improwizacja u Grotowskiego trwała dziewięć dni i dziewięć nocy bez przerwy. Mogliśmy jedynie czegoś się napić, coś zjeść, skorzystać z toalety. Cały czas było się w sali”. Taki trening aktorski wymaga ogromnej determinacji i wytrwałości, wielu lat pracy (Baniewicz 2012a: 51).

Oczywiście nie są to wszystkie możliwe koncepcje sztuki aktorskiej, metody „mistrzów” znalazły swoich entuzjastów i kontynuatorów, ale również reformatorów (np. Michaił Czechow, który zmodyfikował system Stanisławskiego; por. Czechow 2000).

Trzeba wspomnieć jeszcze o współczesnym teatrze improwizowanym (impro), który opiera się nie na gotowym scenariuszu, lecz na spontanicznej kreacji aktorów. Dialogi powstają *ad hoc*, istnieje żywa interakcja pomiędzy artystami i widzami, zapraszonymi do konceptualizacji działań scenicznych. Promotorami tego rodzaju teatru są Viola Spolin (autorka książki *Improvisation for the Theater*) i Keith Johnstone (napisał *Impro: Improvisation and the Theatre* oraz *Impro for Storytellers*). W Polsce działa ok. 100 grup teatru improwizowanego, m.in. Impro Atak! w Łodzi, No Potatoes w Lublinie, Teatr Improwizowany Klanczyk w Warszawie, Grupa AD HOC w Krakowie, W Gorącej Wodzie Kompani w Gdańsku.

¹² Związki teatru współczesnego z filmem wielowymiarowo analizują autorzy artykułów zawartych w monografii *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru* (2015). Na szczególną uwagę zasługuje tekst Piotra Dobrowolskiego, który omawia praktykę wykorzystywa-

tyny odczarowuje teatr, który nie stanowi już zamkniętej, magicznej przestrzeni, do której widz zyskuje dostęp na czas spektaklu. Wojciech Majcherek ubolewa:

To dążenie do „realności” zabija również sztukę scenografii, którą zaczęły zastępować wszelkiego rodzaju wideoprojekcje. Kamery, monitory, ekrany są dzisiaj stałym elementem dekoracji. Widz ogląda na nich aktorów, co też robi się kuriozalne, ponieważ rodzi się pytanie: po co chodzić do teatru, jeśli żywego aktora mamy obserwować jak w kinie albo w telewizji? Paradoxem teatru jest to, że nieprawdziwe w nim wydaje się to, co w założeniu ma być prawdziwe. Najbardziej naturalistyczne efekty na scenie są sztuczne. Można do występu zatrudnić nie aktorów, lecz prawdziwe osoby, wykonywać różne fizjologiczne czynności, spółkować, zabijać (jeszcze nie człowieka, ale na przykład zwierzęta, czym bulwersował niedawno pewien Hiszpan). Tylko że to już jest kres możliwości realnego teatru. A sztuczność w teatrze ma możliwości nieograniczone, tzn. ograniczone tylko wyobraźnią artysty i widza (Blog Wojciecha Majcherka).

Kilka spektakli z ostatnich lat animowało publiczną dyskusję na temat transgresji nowego teatru, który nadużywa estetyki turpistycznej, wprowadza sceny pornograficzne, profanuje religijne i narodowe symbole, intencjonalnie wywołuje silne emocje negatywne odbiorcy (m.in. *Golgota Picnic* Rodriga Garcii, generująca protesty chrześcijan nie tylko w Polsce, podczas poznańskiego festiwalu Malta, ale także w innych krajach, *Do Damaszku*, spektakl zrealizowany w krakowskim Starym Teatrze w reżyserii Jana Klaty, *Śmierć i dziewczyna* wyreżyserowana przez Ewelinę Marciniak w Teatrze Polskim we Wrocławiu, *Kłątwa* zrealizowana przez Olivera Frljicia w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie)¹³. Opinie na temat wymienionych spektakli – a także innych utrzymanych w podobnej estetyce – które naruszają kulturowe (obyczajowe i religijne) tabu, są silnie spolaryzowane¹⁴. Recenzenci przeciwni eksperymentom w Starym Teatrze

nia estetyki filmowej w polskim teatrze po roku 1989 (m.in. techniki projekcji, montażu i kadrowania, „dyskursywna wariantywność fabuły inspirowanej dziełami filmowymi”, wątki narracyjne i postaci filmowe; Dobrowolski 2015). Joanna Jopek pisze o przedstawieniach z pogranicza teatru i filmu reżyserowanych przez Krzysztofa Garbaczewskiego (Jopek 2015). Tendencja do mariażu sztuki filmowej i teatralnej nie stanowi polskiej specyfiki, o czym świadczy m.in. tekst Anny R. Burzyńskiej, omawiającej twórczość teatralną niemieckiego reżysera Reného Pollescha. Język teatralny jego sztuk, inspirowany tym filmowym, jest „fragmentaryczny, polifoniczny, asocjacyjny, multimedialny, łączący dramatyczność i epizację, wykorzystujący techniki montażu, kadrowania, przeplatania zbliżeń i szerokich planów, zwalniania i przyspieszania tempa” (Burzyńska 2015).

¹³ Por. teksty: Ponikiewska; Nykiel; Gaik; Mrozek; *Skandalista Oliver Frljić*.

¹⁴ Oto relacja na temat protestu widzów, którzy przerwali spektakl i opuścili teatr, nie czekając na antrakt: „Takiego skandalu w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie jeszcze nie było. Po raz pierwszy przerwano spektakl z powodu oburzenia zniesmaczonych widzów. Publiczność, która przysłała dziś obejrzeć sztukę *Do Damaszku* w reżyserii

protestowali przeciw „perwersji i obsceniczności” spektaklu. Lecz o tym wydarzeniu mówiono też inaczej:

Dzisiejsi twórcy Starego Teatru chcą prowokować za wszelką cenę. Na spektaklu *Do Damaszku* – m.in. z Dorotą Segdą i Krzysiem Globiszem – grupa widzów krzyczała, że nie podobają im się kopulacje na scenie, że z Faustyny kurwę zrobili. A mnie to akurat śmieszy, te krzyki. Ja nie przerwałbym przedstawienia, grałbym dalej. Kopulacje w teatrze były i będą. W *Dziadach* Swinarskiego Wiktor Sadecki, grający Senatora, kopulował z pierzyną. I szkoda, że dzisiaj dyskusja merytoryczna zmieniła się w spór polityczny. Jestem przeciwny ingerencji polityków w sztukę. Oni powinni ją tylko wspierać (A37).

Abstrahując od przywołanego powyżej przykładu, trzeba odnotować żywe spory o estetykę współczesnego teatru. Przeciwnicy turpizmu, hipertroficznego ukazywania ciemnych stron rzeczywistości nie akceptują także obrazoburczego stosunku wobec przeszłości. Teatr współczesny zniechęca wielu widzów brutalizacją i wulgaryzacją języka¹⁵. Argument przywoływany przez twórców (teatr musi mówić „językiem ulicy”) nie dla każdego okazuje się przekonujący, bowiem język ten dotyczy tylko pewnych środowisk – nie wszyscy Polacy posługują się lingwistycznymi obscenizmami. obrońcy kontrowersyjnych spektakli piszą natomiast o nowej estetyce, o paradygmacie performatywnym, który – jak każda nowa jakość w sztuce – budzi początkowo zrozumiały opór. Za-

Jana Klaty, nie wytrzymała poziomu obsceny. Wstyd! Hańba! Dość! To jest Teatr Narodowy! – protestowali. Mimo że na sali znajdowali się głównie ludzie młodzi, kilkadziesiąt osób opuściło salę. Nie mogli patrzeć na Krzysztofa Globisza kopulującego ze scenografią, ani na Dorotę Segdę wulgarnie imitującą akt seksualny” (Nykiel). Segda polemizowała z recenzentami zarzucającymi jej – w tym konkretnym spektaklu – obsceniczność. Trzeba też podkreślić, że protest widzów z pewnością nie był reakcją spontaniczną, ale zorganizowaną akcją, stymulowaną przez jedną ze stron konfliktu ideologicznego (przeciwników dyrekcji Jana Klaty).

O gwałtownym sprzeciwie wobec publicznej prezentacji spektaklu *Golgota Picnic* w Teatrze Polskim we Wrocławiu pisały Sadocha i Janiś (2014–2015: 166–176), w tekście o znamienym tytule: „*Teatr publiczny to nie dom publiczny*”. *Wybór korespondencji*. Obszerny raport na temat opinii, polemik i komentarzy dotyczących przedstawienia opracowali Paweł Płoski i Dorota Semenowicz: *Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń, maj–lipiec*, Fundacja Małta, 2014.

¹⁵ Wiele wypowiedzi widzów, zebranych przeze mnie pod koniec XX w. w ramach badań publiczności łódzkich teatrów dramatycznych, świadczyło o idiosynkrazji lub w najlepszym razie o dużej niechęci wobec estetyki turpistycznej. Oto kilka przykładów: „Denerwuje mnie demoralizacja w teatrze – epitety, ordynarne sceny”, „Nie lubię w teatrze rozlewu krwi i agresji, wystarczy, że pełno tego wokół”, „Nie znoszę sztuk, gdzie są wulgarnie wyuzdane sceny, morderstwa i gwałty. Na to, to już nie mogę patrzeć” (Zimnica-Kuzioła 2003: 126).

istniałą polaryzację stanowisk postrzegają też jako przejaw „wojny ideologicznej” i walki o wolność słowa (por. Pawłowski 2014–2015: 158–165). Krzysztof Mieszkowski uważa, że „artyście więcej wolno”, mówi o prawie do „gestu artystycznego”, do inicjowania trudnych rozmów, do transgresji¹⁶. W jego przekonaniu artyści „wiedzą, przeczuwają coś więcej” (Koczanowicz 2014–2015a: 118), tak więc „skrajne”, „bulwersujące”, „denerwujące”, „budzące wściekłość”, „oburzające” gesty są ich domeną: „Sztuka to terytorium, na którym można ryzykować bez ryzyka. Sprawdzać, atakować, podważać. Realne są tylko skutki w sferze przeżyć i refleksji” (tamże: 120). Z tego powodu „nie można palić książek, obrazów, <<Tęczy>> na Placu Zbawiciela i przerywać spektakli. To akt swoistego samobójstwa” (tamże: 121). W tej perspektywie artysta dysponuje specjalnymi uprawnieniami, ma „nieograniczone prawo do prowokacji” (Kostaszuk-Romanowska 2014: 82).

Dychotomiczne stanowiska nie wykluczają postaw ostrożnych, reprezentujących ambiwalentny stosunek do przemian, jakie zachodzą w sztuce polskiej, także w teatrze. Z pokolenia na pokolenie przesuwają się granice wrażliwości, wymownie i chyba słusznie mówi o tym jeden z reżyserów:

To, co kiedyś było zuchwałe, dziś jest niewinne. Kiedyś drażniące i nie do zaakceptowania, dzisiaj trąci myszką. Tego procesu nie zatrzymamy. Wyrokujemy o przedstawieniach, stosując jedynie własne kryteria, ale ktoś powie, jakie kryteria może mieć ponad sześćdziesięcioletni, nieco zużyty gość. Rozmowa o tym jest więc naznaczona intymnością, tak naprawdę każdy granicę – co dobre, a co do niczego – wyznacza sobie sam. Pamiętam, gdy objąłem Teatr im. Juliusza Słowackiego i wystawiłem *Kwartet dla czterech aktorów*, w recenzji byłego kierownika literackiego tego teatru wyczytałem zdanie: „Bawcie się, chłopcy, w teatr, bawcie”. To był 1982 rok. *Kwartet...* był już pocziwym przedstawieniem po sukcesach trzy lata wcześniej. Pocziwym. A jednak starszy pan nie wytrzymał. Dobrze jest, będąc w podobnym do recenzenta wieku, być w sądach ostrożnym. Jedynym kryterium, jakie stosuję w teatrze, jest kryterium sensu (A15: 70).

Proces osławiania nowości stanowi naturalny mechanizm związany z potrzebą poszerzania, uzupełniania i uwspółcześniania elementów kultury symbolicznej zaliczonych do kanonu:

¹⁶ W rozdziale szóstym przedstawiam refleksje dotyczące społecznych mitologizacji artysty, wychodząc od definicji mitu jako rozpowszechnionego mniemania o niejawnym statusie poznawczym. Przekonanie to stanowi element świadomości społecznej i tożsamości grupy, np. zawodowej. Mit wolności jest jednym z nieweryfikowalnych, ale istotnych dla artystów, zbiorowych przekonań, elementów środowiskowej autoidentyfikacji i integracji. Wiele na temat mitów artystycznych pisze Marian Golka (2012).

Niezrozumiałe nowatorstwo, objaśnione przez krytyków i zaakceptowane przez elitę, staje się częścią dorobku kulturalnego, mającą własne zasady i rozpoznawalne cechy stylu [...] Kluczową rolę w tym procesie odgrywa czas. To, co dla jednego pokolenia dziwaczne i niesmaczne, dla następnego stanowi klasykę lub nostalgicznie przywoływaną „prowokację pradziadków”. Wyklęty za życia awangardzista, 50 lat po śmierci staje się czczonym Mistrzem, a o właściwy kształt jego przedstawień toczą się zażarte boje (Kosiński 2010: 419)¹⁷.

W XIX w. Friedrich Nietzsche wyodrębnił dwa nurty w kulturze: apolliński i dionizyjcki (Nietzsche 2011). Pierwszemu patronuje Apollo – bóg wiecznej mło-

¹⁷ Historia najnowszego teatru polskiego czeka na swojego kronikarza, niemniej o przywołanie głównych wydarzeń dotyczących sztuki Melpomeny na przełomie wieków pokusił się Dariusz Kosiński. Teatrológ pisze o „rewolucyjnych zmianach” w sposobie uprawiania polskiego teatru, dla których umowną datą jest rok 1997 (premiera *Bzika tropikalnego* według S.I. Witkiewicza w reżyserii Grzegorza Jarzyny w warszawskim Teatrze Rozmaitości i *Elektry* Sofoklesa w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie). „Nowy teatr”, według określenia Macieja Nowaka, to nie tylko wyraz zmian generacyjnych, ale całkiem nowa jakość, nowa estetyka. „Do początku XXI wieku każda nowa premiera Jarzyny lub Warlikowskiego stawała się wydarzeniem, wywoływała gorące dyskusje, służyła jako pretekst do wyrażenia stanowiska i zajęcia określonych pozycji (Kosiński 2010: 497–498). Jak pisze autor głośnej książki *Teatra polskie. Historie*, punktem kulminacyjnym pierwszego okresu „nowego teatru” stało się przedstawienie *Oczyszczeni* Sarah Kane w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, zrealizowane we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego w 2001 r.: „Radycznie zrywające z obyczajowym tabu, podejmujące tematykę dla wielu drastyczną, zbudowane według odmiennych od tradycyjnych zasad dramaturgicznych, łączące aktorską odwagę i ekspresję z chłodem gry, jednym słowem – zaskakujące i ambarasujące na niemal wszystkich poziomach, odznaczało się zarazem niemożliwą do odrzucenia jakością artystyczną, trafiającą we wrażliwość znacznej części widowni. Tryumf *Oczyszczonych* oznaczał zwycięstwo „nowego teatru”, którego nie dało się dłużej uznawać za sezonowy ewenement (Kosiński 2010: 498). W historii najnowszej polskiego teatru warte odnotowania wydają się też osiągnięcia „prowinjonalnych” – w sensie geograficznym – ośrodków: m.in. Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Teatru Współczesnego w Szczecinie, Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Dzięki takim twórcom jak Przemysław Wojcieszek, Anna Augustynowicz, Agnieszka Olsten, Grażyna Kania, Jan Klata, Paweł Demirski, Monika Strzępka, Natalia Korczakowska, Marek Fiedor, Maja Kleczewska, Monika Pęcikiewicz, Wiktor Rubin, Michał Zadara czy Krzysztof Garbaczewski teatr zyskał odnowione oblicze, nieraz zaskakujące i wywołujące żywe spory krytyków. Jeżeli chodzi o współczesną polską dramaturgię, można odnotować niesłychany boom, którego przejawem jest duża liczba nowych dramatów scenicznych, wydawanie antologii tekstów pisanych dla teatru, organizacja licznych warsztatów i spotkań dyskusyjnych dotyczących twórczości dramaturgicznej, powstanie warszawskiej Szkoły Dramatu itd. Po 1989 r. „nowy teatr” powołał funkcję dramaturga uczestniczącego w pracy nad spektaklem, współpracującego z jednym reżyserem lub zespołem teatralnym.

dości, a drugiemu bóg winnej latorośli i wina, Dionizos. Nurt apolliński charakteryzuje się harmonią, ładem, dążeniem do perfekcji, klasycznym ideałem piękna. Sztuka w nim stworzona jest powściągliwa, umiarkowana, racjonalna, refleksyjna, wysublimowana, kontemplatywna i – tak jak Apollo – ponadczasowa. Nurt dionizyjski cechuje chaotyczność, bujność, gwałtowność, transgresja, dzikość, dynamika, żywiołowość. Piękno nie polega tu na harmonii i symetrii, ale powstaje dzięki ekspresji, emocjonalności, zmysłowości. Sztuka dionizyjska reprezentuje intuicję, ekstazę, bogactwo nieprzystających do siebie form. Orientację tradycyjną można zatem połączyć z nurtem apollińskim, awangardową zaś – z dionizyjskim.

Tabela 4. Typy orientacji estetycznej (ukierunkowania) uczestników społecznego świata teatru

Orientacja tradycyjna/ apollińska/retrospektywna	Orientacja awangardowa/dionizyjska/ prezentystyczna
respekt wobec tradycji/dramatu scenicznego i jego autora	postdramatyczność, reinterpretowanie tradycji, twórczy recykling (subwersja, <i>bricolage</i>)
ważny kunszt aktorski, perfekcja wykonawcza, umiejętności werbalne	ważna somatyczność aktora, otwartość na eksperyment
niechęć wobec nadmiernej eksploatacji nowinek technologicznych w spektaklu, rozdzielanie kultury wysokiej i niskiej	fascynacja multimediami, inspiracja kulturą masową
ważna sfera ideowa spektaklu	ważna kategoria nowości, twórczych poszukiwań, eksperymentowania
zachowawczość	przekraczanie granic, szokowanie, prowokowanie
poszukiwanie znaczeń uniwersalnych	zainteresowanie tym, co aktualne

Źródło: opracowanie własne.

Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru (pluraliści) za zasadne uznają wychodzenie podczas oceny sytuacji poza czarno-biały schemat, ich zdaniem potrzeba dystansu wobec toczących się sporów, umiejętności dostrzegania słabych i mocnych stron estetyki nurtu tradycyjnego i awangardowego. Dariusz Kosiński docenia zasługi „nowego teatru”: „Teatr debaty publicznej – nawet drapieżny i kontrowersyjny – ma tę podstawową wartość, że wyrывa z obojętności i świętego spokoju skupienia na sobie i swoich sprawach, skłania do myślenia o problemach

wspólnoty” (Kosiński 2014–2015: 33). Mocne środki intencjonalnie implemmentowane w spektaklach nurtu awangardowego, kontestacja i twórcza rebelia mają za zadanie budzić świadomość obywatelską, zwracać uwagę na problemy marginalizowane, niedostrzeżone w publicznym dyskursie. Jest to sztuka zaangażowana i – jak pisał Paweł Mościcki – angażująca, nastawiona na zmianę społeczną (Mościcki 2007, 2008). Wychodzimy zatem poza estetykę, zmierzając w stronę „polityki”, bo twórcom nie tyle chodzi tu o to, by świat interpretować, ale przede wszystkim, aby go zmieniać (Zimnica-Kuzioła 2014). Odpowiedź na pytanie, czy konieczna jest przy tym prowokacja możemy odnaleźć w teorii społecznego świata – „drapieżność” służy mocniejszemu zarysowaniu własnego stanowiska, własnej tożsamości czy wyrazistości. Trafnie wyraził tę myśl Bartosz Szydłowski: „Okazuje się, że nadal bez wroga niewiele znaczymy, on nas bardziej określa i ratuje nasze artystyczne jestestwo” (Niedurny 2014–2015: 56). Nowa estetyka wymaga jednak legitymizacji, działań eksplikacyjnych, argumentów uzasadniających jej „odmienność” i potencjał. Jerzy Hausner „broni” sztuki awangardowej, uważa, że powinna ona – za pomocą nowego języka, nowej formy artystycznej, nowej narracji – w nowy sposób interpretować rzeczywistość. Artysta musi zatem wychodzić poza schematy, proponując oryginalne ujęcia tych samych tematów (Rudzki 2014–2015: 25–26).

Pojawianie się aren jest zjawiskiem normalnym, przeciwdziałającym stagnacji. Tradycja musi ścierać się z nowoczesnością, choć może warto częściej uwzględnić apel Adama Asnyka, który zwracał się *Do młodych*: „Ale nie niszczyć przeszłości ołtarzy, choć sami macie doskonalsze wznieść”. Dobry teatr – niezależnie, czy dominuje w nim klasyka, czy współczesność, czy operuje on językiem wyższych sfer, czy ulicznym socjolektem – powinien zaciekawiać, pobudzać do myślenia, wzruszać i przyciągać walorami artystycznymi¹⁸. Najważniejsza pozostaje jakość, a nie formuła teatru czy poruszana tematyka. Wypowiedź jednego z twórców wyraża oczekiwanie podzielane przez wielu uczestników społecznego świata teatru: „Tęsknię i wypatruję jakiegoś w miarę interesującego współczesnego tekstu, bo jak długo można ćwiczyć klasykę i utwory sprzed 40 czy 60 lat? Słabo jest z literaturą teatralną w Polsce [...] To, co czytam, nie zaciekawia mnie” (A7: 59). Referencyjna, społeczna funkcja teatru powinna się ściśle łączyć z funkcją performatywną, poetycką (estetyczną, formalną)¹⁹ – jeśli ten warunek zostanie spełniony, nie będzie istotne, czy twórcy zaproszą nas na Szekspira, czy na jednego z dramaturgów reprezentujących nurt „nowego teatru”.

¹⁸ Dyrektor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Jacek Głomb, powiedział podczas III Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, że nie uznaje podziału na teatr tradycyjny i postdramatyczny – w jego przekonaniu albo jest on „dobry”, albo „zły”. On ceni teatr krytyczny, politycznie i społecznie zaangażowany.

¹⁹ Nawiązuję tutaj do wyodrębnionych przez Romana Jakobsona funkcji komunikatu językowego: estetyczna (poetycka lub formalna), emotywna (ekspresywna), konatywna, referencyjna (poznawcza), metajęzykowa i fatyczna (Jakobson 1960: 439).

4. Areny wokół działań towarzyszących

W społecznym świecie teatru działaniu podstawowemu, jakim jest przygotowanie i prezentowanie publiczności przedstawień teatralnych, towarzyszą inne działania (*auxiliary activities*) wspierające, bez których byłoby ono niemożliwe. Teatr musi poszukiwać dodatkowych źródeł finansowania swojej działalności, dbać o dobry kontakt z mediami, dokumentować własną aktywność itd. Istotną rolę pełnią działania nakierowane na podtrzymanie i umocnienie społecznego świata, m.in. marketing, który przybiera różne formy²⁰. Ten świat trwa dzięki innym światom, m.in. dzięki uniwersum edukacji (szkoły teatralne kształcące nowe kadry artystyczne, wydziały wiedzy o teatrze przygotowujące krytyków i teatrologów, szkoły techniczne, z których rekrutuje się personel techniczny teatru itp.). Przygotowywanie spektaklu to nie tylko zadanie reżysera i aktora, na efekt końcowy składa się również praca dramaturga, kostiumologa, charakteryzatora, choreografa, muzykologa, scenografa, operatora światła, inspicjenta i wielu pracowników personelu pomocniczego. Oczywiście harmonijna współpraca wszystkich uczestników nie jest do końca możliwa i kooperacja nieraz generuje konflikty, a nawet „rozłączenia”.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że teatry współczesne rozszerzają spektrum działań, stają się centrami kultury. O tym zjawisku pisze Dariusz Kosiński:

[Teatr] dziś to także – i ten aspekt warto szczególnie podkreślić – instytucja kultury prowadząca działalność zakrojoną na o wiele większą skalę niż przygotowanie i prezentacja przedstawień. Teatry organizują dyskusje, warsztaty, koncerty i prezentacje dzieł innych sztuk, służą jako galerie, wydają książki i czasopisma, realizują projekty edukacyjne. Stanowią prężne ośrodki kulturalne, często o ponadregionalnym zasięgu, przyczyniając się do zmiany obrazu i wzrostu atrakcyjności miejsca, w którym działają (Kosiński, *Teatr publiczny*).

Charakterystyczna dla ostatnich lat ekstensja działań teatrów²¹, angażowanie się aktorów (w ramach etatu) w parateatralne projekty interdyscyplinarne generuje arenę, trudno bowiem o konsensus w kwestii zasadniczej – czy teatr powinien

²⁰ Niektóre z nich budzą kontrowersje, bowiem teatry mogą przyciągać uwagę sensacją – *casus* spektaklu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak, wystawianego w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Dział promocji jeszcze przed premierą zapowiadał, że w przedstawieniu wystąpią aktorzy porno z Czech, na stronie teatru ukazała się informacja: „Przedstawienie jest przeznaczone dla widzów NAPRAWDĘ dorosłych i zawiera sceny seksu”. Teatry mogą również za pomocą „miękkiej korupcji” pozyskiwać przychylność dziennikarzy.

²¹ Za przykład może posłużyć realizacja programu Teatr Polska (inicjatywa Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego), którego celem była prezentacja spektakli „na prowincji”. W 2014 r. w 91 miejscowościach zrealizowano 182 pokazy 19 spektakli, wybranych przez powołaną do tego celu Komisję Artystyczną (*Teatr w Polsce 2016*: 868).

realizować cele statutowe, czyli przygotowywać nowe premiery, czy ma podejmować także inne aktywności (symptomatyczny był konflikt, wynikający z różnego spojrzenia na tę kwestię, między dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie w 2015 r.)²².

Aktorzy publicznych teatrów dramatycznych działają nie tylko na rynku teatralnym, wielu z nich uczestniczy w pozateatralnych projektach, które mają zarówno pozytywne, jak i negatywne konsekwencje dla działania podstawowego. Z jednej strony, aktor zdobywa doświadczenie, sławę, z drugiej – rozprasza się i działa w pośpiechu. Liczne obowiązki i akceleracja tempa życia nie sprzyjają pogłębionej refleksyjności, spokojnej pracy twórczej.

W teorii społecznego świata działania towarzyszące instrumentalnie służą działaniu podstawowemu, ja chciałabym natomiast wprowadzić kategorię działań związanych z umiejętnościami uczestników społecznego świata, ale nie nakierowanych bezpośrednio na realizację podstawowego zadania. Wśród wielu działań dodatkowych, jakie podejmują współcześni aktorzy teatrów dramatycznych, znajduje się udział w castingach. Casting to rodzaj konkursu, do którego przystępują zarówno profesjonaliści, absolwenci szkół publicznych i prywatnych studiów, jak również amatorzy. Jego celem jest znalezienie wykonawców reklam, ról filmowych, serialowych i telewizyjnych, czasem też teatralnych itp. Aktorzy, szczególnie młodsi, partycypują w castingach bez obciążenia psychicznego, traktują je jako zwykły mechanizm rekrutacji do różnych projektów. Konkurencja bywa bardzo duża, ale ewentualna porażka nie zniechęca ich do podejmowania kolejnych prób, aby przekonać organizatorów takich spotkań do swoich umiejętności. Co ważne, młodzi artyści nie uważają tego konkursu za sprawdzian warsztatu, zatem przegrana nie wpływa na własną samoocenę. Starsi aktorzy mają problem z podejmowaniem starań o rolę, co traktują w kategoriach „narzucania się”. Myślę, że różnica ta wiąże się z socjalizacją w innych czasach – tak zostali wychowani i trudno im przestawić się na „myślenie rynkowe”, na intensywną autopromocję. Wielu nie chce wchodzić w sytuacje niekomfortowe, generujące silny stres. „Wydaje się jednak, że w sytuacji rosnącej konkurencji na rynku aktorskim, ta eskapistyczna strategia może nie przynieść rezultatów” (Kozek, Kubisa 2011: 67).

²² Dyrektor Roman Osadnik tak oto komentował medialne doniesienia o nieporozumieniach w kierowanej przez niego placówce: „Z początku mowa była o personalnym konflikcie z Agnieszką Glišką, potem o próbach likwidacji teatru repertuarowego w porozumieniu z miastem, o chęci stworzenia z Teatru Studio domu produkcyjnego, o chęci likwidacji zespołu aktorskiego (nie zwolniłem dotąd nawet aktorów, którzy publicznie mnie zniesławiali, ani tych, którzy łamali zasady współżycia społecznego). Z czasem pojawiły się postulaty odwołania mnie ze stanowiska. Powodem miało być niewystarczające dbanie o interesy Teatru, o skupienie na sprawach pobocznych wobec celów statutowych, o preferowanie inicjatyw Baru Studio i wspieranie Placu Defilad (a przypominam, że te wszystkie działania są także zawarte w moim kontrakcie)” (Osadnik).

W społecznym świecie teatru toczą się dyskusje na temat funkcjonalności castingów. Niektórzy uważają, że ta formuła rekrutacji do projektów artystycznych nie ma sensu – to działania pozorne, fasadowe, formalne rytuały, a role zostały już rozdane wcześniej, poza konkursem. Kryteria wyboru nie są transparentne, decyduje „subiektywny gust i finansowy interes”. Z badania ZASP-u (Szulborska-Łukaszewicz 2015: 145) wynika, że w castingach bierze udział ok. 33% artystów, pozostali nie partycypują w nich z powodu nieuzyskania informacji (lub uzyskania jej zbyt późno) na ten temat. Potencjalni zainteresowani narzekają też na brak czasu i środków na wyjazd (jeśli casting odbywa się w innym mieście), nie wierzą także w skuteczność tej metody zatrudnienia („castingi to fikcja”), boją się porażki²³.

Aktorów, którzy uczestniczą w castingach nie zniechęcają niepowodzenia, ponieważ liczą na „sukces odroczoney”, na to, że nawet jeśli nie dostaną roli, zostaną zauważeni przez producentów i być może innym razem otrzymają zaproszenie do współpracy:

Rzeczywiście są sytuacje, że się przyjeżdża na jakiś casting i się błyskawicznie orientuje, że to jest *pro forma*, że obsada jest już dawno zrobiona... tylko są pieniądze do wydania... I się tylko mamy aktorów... że jest jakaś szansa. Ale w tym wszystkim jest też coś takiego, że jak na tym castingu pojawi się ktoś, kto pozytywnie zaskoczy, to się tego kogoś zaangażuje, jeżeli nie w tym filmie, to w następnym. Już się go zapamięta. Reżyserowi zależy na jak najlepszej obsadzie, to byłby samobójca, gdyby wybrał ciocię albo siostrę, która się kompletnie nie nadaje. Wystarczająco dużo chlamu powstaje z innych przyczyn, z wielozn scenariuszowych, z niekompetencji ludzi, którzy się tym zajmują (Wywiad nr 3).

Zarówno aktorzy zatrudnieni w teatrach, jak i sfrustrowani absolwenci studiów, często utrzymujący się z prowadzenia imprez w centrach handlowych, liczą na swoją szansę, czekając nieraz wiele godzin w kolejce. Doświadczona i doceniana aktorka radzi swoim młodszym kolegom, aby mimo wszystko uczestniczyli w takich spotkaniach²⁴. Warto odnotować, że aktor z tzw. nazwiskiem także musi uczestniczyć w konkursie, ale jego sytuacja jest komfortowa – nie musi czekać w kolejce, ponieważ jest umawiany na konkretną godzinę.

Aktorzy wiedzą, że o pomyślnym bądź niepomyślnym dla nich przebiegu naboru do konkretnego projektu decydują różne względy – jeśli np. poszukiwany

²³ Wśród źródeł informacji o ofertach pracy poza teatrem na pierwszym miejscu znajdują się koledzy (ok. 51%), ale castingi wymieniało na drugim miejscu (ok. 26%). Ciekawe, że na miejscu trzecim znalazł się reżyser (ok. 23%), a w dalszej kolejności: agent (ok. 21%), Internet (dla ok. 20% badanych), dyrektor teatru (ok. 17%), producent (ok. 9%) i ZASP (ok. 0,8%) (tamże: 151).

²⁴ Aktorka opowiada zabawną anegdotę związaną z pewnym castingiem – kiedy przedstawiła się osobom przeprowadzającym nabór do filmu, usłyszała: „O Jezu, a ja mam pani takie ładne zdjęcie!” (A54: 32).

jest odtwórca roli w filmie, musi wpisywać się w wizję reżysera, w jakimś sensie odpowiadać fizycznością i temperamentem fikcyjnej postaci. Producenci najczęściej starają się pozyskać osoby, które już osiągnęły sukces, stały się rozpoznawalne, chętnie zatrudniani są aktorzy będący na topie. Niestety, po okresie „intensywnej eksploatacji” przychodzi czas zapominania o nich, a nawet odrzucenia, co rodzi frustrację i rozgoryczenie. Społecznym światem artystów rządzą prawa rynkowe i ludzie wartościowi, utalentowani nie zawsze są doceniani – wielu znakomitych, wybitnych aktorów nigdy nie zamieszka „w masowej wyobraźni”. Zdomowiona w społecznym świecie teatru aktorka gorzko konstatuje: „Wszyscy jesteśmy na wiecznym dorobku, to jest co najmniej niepoważne. Finansujący dzisiejsze przedsięwzięcia filmowe czy telewizyjne często nie mają pojęcia, jakim kto jest aktorem. Interesuje ich tylko wartość celebrycka” (Fraszyńska 2015: 129).

Analitycznie wyodrębniłam trzy charakterystyczne postawy przyjmowane wobec castingów: akceptację, ambiwalencję i negację. Aktorzy akceptujący tę formę rekrutacji upatrują w niej szansę na otrzymanie ciekawej propozycji artystycznej, uważają, że jest to mechanizm sprawiedliwy i demokratyczny. Nie rozmyślają zatem nad negatywnymi aspektami castingów:

Mam agencję, mam tam swoje zdjęcia, czasem jeżdżę na casting, jak jestem zaproszony. Casting... nie mam problemów z castingami. Czasem mnie zapraszają na godzinę konkretną, czasem czekam w kolejce, ale wtedy mam książkę albo słucham muzyki. Jestem spokojny. Role do kilku filmów dostałem właśnie dzięki castingom (Wywiad nr 10).

Duża grupa artystów dostrzega ambiwalentne strony tego sposobu wyłaniania obsady filmowej czy serialowej – poza wskazaniem na wspomniane plusem podkreślają np. małą skuteczność castingów; mówią też o swoich wątpliwościach dotyczących tego, czy o sukcesie decydują względy merytoryczne, o frustracji z powodu przedmiotowego traktowania. Taką postawę reprezentuje autorka poniższej wypowiedzi, dla której casting stanowi jednak wartość uznawaną: „Nikt nie lubi castingów, wiadomo, że to jest stres, człowiek czuje się traktowany jak przedmiot, dostaje się numer, pokazuje profile. Ale trzeba próbować, nigdy nie wiadomo co z tego wyniknie” (A54: 32).

Negacja castingów wiąże się z odrzuceniem tej formuły *a limine* (niektórzy artyści nie zamierzają brać w nich udziału), niemniej postawie tej towarzyszy niekiedy świadomość konieczności uczestniczenia w nich. Sytuacja taka dotyczy aktorów, którzy uważają, że nie sposób w tak krótkim czasie pokazać realizatorom swoich atutów. Za wyjątkowo niekomfortową uznają sytuację, gdy aktor musi zabiegać o rolę (deklarują nawet, że uwłacza to ich godności). Profesjonaliści traktowani są na równi z amatorami, teoretycznie każdy ma szansę na sukces. W nawiązaniu do Stanisława Ossowskiego (konflikt niewspółmiernych skal wartości) można powiedzieć, że w tej sytuacji casting stanowi wartość nieuznaną i nieodczuwaną, jednak przez niektórych aktorów z konieczności realizowaną, toteż odrzucając samą

formułę „konkursu”, krytykując męczące procedury przesłuchań, ostatecznie nie zamierzają oni rezygnować ze stawania w castingowe szranki:

Nienawidzę castingów [...] Jest to dla mnie ogromny wysiłek, muszę się maksymalnie skupić w ciągu pięciu minut, a nie potrafię tak od razu. A poza tym strasznie zenujące jest to dla mnie. Muszę o coś poprosić, jest to forma ... powiem wprost ... czuję się jak dziwka. Dostaję role poprzez castingi, to powinno być dla mnie naturalne, ale ta formuła mnie przeraża (Wywiad nr 2).

Aktor to „człowiek do wynajęcia”, ktoś inny decyduje o tym, co będzie grał, kiedy i z kim (Zofia Kucówna mówi z goryczą: „Jeśli cię nie obsadzają, to przestajesz istnieć, a jak przestajesz istnieć, to zapominają o tobie” [Lubczyński 2007: 189]). Jego codziennością staje się czekanie na telefon; jeśli ma dobrego agenta, telefon dzwoni częściej, ale zdarza się i tak, że nie odzywa się w ogóle.

Wiesława Kozek i Julia Kubisa zwracają uwagę na inny problem – dywersyfikację rynku produkcji telewizyjnych:

Każda stacja stara się sformować własną grupę aktorów, którzy stają się jej wizytówką i promują nie tylko konkretną produkcję, ale i samą stację telewizyjną. Również aktorzy i aktorki drugiego planu czy też specjalizujący się w charakterystycznych postaciach wiążą się ze stacjami telewizyjnymi i w kolejnych produkcjach odtwarzają różne wersje tej samej postaci. W kontekście rywalizacji podczas castingu ma to duże znaczenie dla aktorów niezwiązanych ze stacją (Kozek, Kubisa 2011: 66).

Aktorzy niespełnieni wciąż mają nadzieję, że ich kariera „wystrzeli”, życie zawodowe „nabierze intensywności”. Swoją przyszłość powierzają agencjom aktorским²⁵ i trzeba przyznać, iż dobry agent bywa ważną postacią, która rzeczywiście może zmienić status aktora, z peryferii społecznego świata teatru przemieścić go bliżej „centrum”:

²⁵ „Pierwsza prywatna agencja aktorska została założona w Polsce pod koniec lat 80. Obecnie działa ich kilkadziesiąt. Dokładna liczba nie jest znana, mogą bowiem rejestrować działalność w gminach, w których mają siedzibę. Największa z nich – Gudejko – skupia około 400 aktorów, lecz istnieją także niewielkie agencje pośredniczące w transakcjach między producentami i aktorami, np. agencja Passa obsługuje ich kilkudziesięciu, a agencja L*Gwiazdy – kilkunastu. Te mniejsze starają się oczywiście obsługiwać aktorów o znaczącej pozycji. Na rynku działają też indywidualni agenci, często członkowie rodzin, pracujący na rzecz jednego aktora” (Kozek, Kubisa 2011: 96). Agenci przygotowują bazę danych o aktorach, z których mogą skorzystać potencjalni pracodawcy, negocjują warunki angażu do konkretnego projektu, przygotowują umowy, stoją na straży ich respektowania, informują o castingach itp. Aktorzy cenią pośrednictwo agencji także z innego powodu – łatwiej im za pośrednictwem swoich przedstawicieli odmawiać udziału w pewnych niekomfortowych przedsięwzięciach, bez obawy o zaburzenie relacji środowiskowych.

Ciężko jest z tymi castingami, bo nie jestem znana, więc nie jestem zapraszana. Ale mam epizod, gram od trzech lat w *Klanie*. Teraz trzeba mieć dobrego agenta, moja agentka jest słaba na rynku. Ma mało aktorów, bo ma 15 dziewczyn i 10 facetów, ale nie ma siły przebicia. Ja słyszałam od Agaty Kuleszy, która była na konferencji w trakcie festiwalu teatralnego i ona o tym otwarcie powiedziała (ona jest w jednej z lepszych agencji – Agencji Aktorów i Realizatorów Filmowych ZA). Iwona Ziulkowska jest jej agentką, to jest najlepsza agentka w Polsce i oni w tej jej agencji negocjują... Dam ci aktora, Agatę, ona zagra w twoim filmie czy serialu, ale jeżeli dostanie epizod nieznana młoda aktorka, studentka. Agenci... czasami to są zwykle dziewczyny z ulicy, niespełnieni aktorzy, którym nie wyszło. Moja agentka jest reżyserką castingową, ona jest po produkcji, często są to osoby po produkcji. Ja mam wrażenie, że umiałabym zawalczyć o kogoś, ale o siebie to jest ciężko (Wywiad nr 4).

Oczywiście, im więcej aktorów należy do danej agencji, tym mniejsze „szanse na sukces”, ale nie każdy może liczyć na osobistego „opiekuna” w zawodzie. W najlepszej sytuacji są artyści, których promocją zajmują się partnerzy lub inne zaprzyjaźnione osoby. Pełnią one wówczas rolę osobistych asystentów, którzy w znacznym stopniu ułatwiają funkcjonowanie w różnych segmentach rynku aktorskiego, pilnują terminów, koordynują wszelkie działania:

Osobistą to może Daniel Olbrychski ma, żonę zresztą, Robert Więckiewicz też ma żonę. Jestem w nowej agencji Abewu, dobrze być w agencji, bo siedząc tutaj, ja nie wiem, co się dzieje. Mam informacje o castingach. Stawka jest ustalona – 7–10%, ale jak jest jakiś gwiazdor, typu Olbrychski, to on mniej procent będzie dawał agencji, bo zarabia bardzo dużo. Trzy dziewczyny są w tej mojej agencji, siedzą w produkcjach filmowych od lat, znają branżę. Wiedzą, że główne postaci obsadza reżyser. Ja się tymi sprawami nie interesuję, bo staram się jak najmniej zajmować tą otoczką zawodu, ja tu jestem od czego innego. Byłem kiedyś na planie z Bogusiem Lindą, to on do tego stopnia – to może komuś z zewnątrz wydawać się bufonadą, ale to jest super... Jak był dubel, to miał człowieka od przestawienia samochodu, on miał tylko grać (Wywiad nr 3).

Wielu aktorów uważa, że promocyjna rola agencji jest w istocie niewielka i oni sami muszą zabiegać o role, najlepiej poprzez znajomości w branży. Pośrednictwo agencji wiąże się „z haraczem”, koniecznością wypłaty ustalonej kwoty pomniejszającej wynagrodzenie artysty (z reguły do 20% wartości kontraktu), tak więc lepiej możliwości pracy szukać „na własną rękę”:

Do tej agencji trafiłem przez zaniedbanie, powinienem się rozejrzeć za kimś osobistym.. Jeżeli jest tam 50 aktorów, no to kim jesteś? Gdzieś tam może będą o tobie pamiętać, jak cię lubią... A jak cię nie lubią... Jest tam też Bronek Wrocławski. On sam już wypracował siebie, ale czasem coś tam bierze i musi ten haracz zapłacić. Za każdą pracę, którą oni załatwią dostają jakiś tam procent z naszych dochodów. Osoby z agencji chodzą na te same spotkania, z produkcjami, to nie ma sensu. Coraz rza-

dziej jeżdżę na castingi, załatwiam sobie sprawy przez KONTAKTY ZAWODOWE. Nie są to może spektakularne akcje i szaleńcze projekty, ale jakoś żyję z tego. Ja nie jestem na etapie wybrzydzenia, jestem cały czas na dorobku... I pewnie tak będzie do końca życia. Wydajność agencji jest mała (Wywiad nr 7).

Aktorzy zwracają również uwagę na dużą rolę producentów, którzy „mając przewagę ekonomiczną, mają też przewagę polityczną”, rozumianą jako możliwość wpływania na decyzje reżyserów o obsadzie spektaklu, filmu czy reklamy. W ich interesie leży uzyskanie dużej oglądalności przy zainwestowaniu jak najmniejszych środków własnych. Nie może zatem dziwić fakt, że rola producentów w aktorskim świecie oceniana jest jednoznacznie negatywnie (Kozek, Kubisa 2011: 100).

Podsumowanie

Na arenach społecznego świata teatru ścierają się różne stanowiska dotyczące działania podstawowego, trwa spór o repertuar i model teatru: nurt klasyczny przeciwstawiony zostaje awangardowemu, spektakle o tematyce uniwersalnej sytuuje się w opozycji do przedstawień nakierowanych na problematykę lokalną, inaczej mówiąc – teatr metafizyczny, ponadczasowy zderzany jest z teatrem zaangażowanym społecznie, wykazującym ścisły związek z aktualnymi problemami. Twórcy teatralni testują granice sztuki, w dyskursach najczęściej komentuje się estetykę turpistyczną, brutalizację i wulgaryzację języka, łamanie obyczajowych i religijnych tabu, obrazoburczy stosunek do przeszłości, dystrofię sensu. Realizując przedstawienie, twórcy odwołują się do realizmu, „deiluzji” (tendencja skrajna, bo angażująca do przedstawienia autentycznych świadków zdarzeń) bądź przeciwnie – wysoko waloryzują „teatralność”, antyrealizm sztuki.

Uczestnicy społecznego świata teatru reprezentują stanowiska ekskluzywistyczne (odrzucają *a limine* zwolenników teatru awangardowego bądź tradycyjnego), inkluzywistyczne (dostrzegają pozytywne strony obu nurtów, potrafią docenić oponentów, a jednocześnie *explicite* opowiadają się po jednej ze stron sporu) oraz pluralistyczne (cenią heteronomiczność teatru i różne nurty, rozmaite estetyki).

Radykalna krytyka ze strony ekskluzywistów prowadzi do procesów segmentacji, skutkuje podziałami, które w teorii społecznego świata określa się jako pączkowanie (*budding off*). Dyferencjacja społecznego świata teatru może być również spowodowana innowacyjnością, jako egzemplifikację przywołam wyłonienie się grupy wyspecjalizowanej w spektaklach improwizowanych. Jest to idea (forma) wynikająca z nieustannych permutacji działania (*continual permutation of action*) w społecznym uniwersum. Motorem permutacji może stawać się kreatywność, trudność pomieszczenia się w ramach, w jakich dotychczas prowadzone było działanie. Jak słusznie zauważa Anna Kacperczyk, „czasem wynika z roz-

paczliwej walki o podtrzymanie działania pomimo braku ważnych warunków strukturalnych umożliwiających jego kontynuowanie” (Kacperczyk 2016: 53)²⁶.

Spośród wielu aktywności podejmowanych przez uczestników społeczne-go świata teatru przybliżyłam udział w castingach. Tylko pośrednio łączy się on z zaangażowaniem w działanie podstawowe, co więcej – może mieć destrukcyjny wpływ na efekty tego działania (zwalnianie z prób, pośpiech). Z drugiej strony, udana rola zdobyta w wyniku tego konkursu może przyczynić się do zwiększenia atrakcyjności spektaklu, w którym gra aktor doceniony w jednym z segmentów rynku. Casting stał się elementem zawodu aktora, także teatralnego, ale wiąże się z sytuacją dla artystów frustrującą – to rodzaj egzaminu, do którego większość ma ambiwalentny stosunek. Skrajne postawy akceptacji bądź negacji należą tu do rzadkości. Dla uznanych artystów castingi z pewnością stanowią upokarzający system rekrutacji do projektów, młodszy traktują je naturalnie, jako niezbędny mechanizm selekcyjny, dający im szansę na rozwój kariery. Aktorzy, którzy funkcjonują obecnie w wielu segmentach rynku biorą udział w rynkowej grze, a tym samym podlegają „mechanizmom ekonomicznym”: „Aktor może być wspaniałym artystą, z doskonałym warszatem i opanowaną wysoką kulturą zawodu, ale – jak każde dobro rynkowe – musi zostać pozytywnie dostrzeżony, wówczas jego wartość wzrasta, wycena pracy podlega grze między popytem a podażą” (Kozek, Kubisa 2011: 95). Agencje aktorskie, które pośredniczą pomiędzy aktorami a producentami, nie dokonują ewaluacji poziomu artystycznego swoich podopiecznych, najważniejsza jest dla nich wartość ekonomiczna. Niestety, w tej konkurencji niejednokrotnie zwycięża celebryta, bez dorobku artystycznego, ale z popularnością, jaką zapewnia udział w rynku telewizyjnym czy filmowym.

²⁶ „Pomysł na nową formę działania może być inspirowany rozwiązaniami stosowanymi w sąsiadujących światach lub w tych, które przecinają się z danym światem społecznym. Proces pączkowania zasilany jest więc zazwyczaj ideami przenikającymi z innych światów, ale jednocześnie silnie osadzony w naturalnych przyływach inwencji twórczej pojedynczych uczestników, którzy wybiórczo i nowatorsko owe rozwiązania ze sobą łączą, by wykreować wyjątkową i niespotykaną dotąd formę działania i stosowne jej uzasadnienie. Wydaje się, że istotną bazą strukturalną dla tego procesu jest zjawisko przecinania się światów” (Kacperczyk 2016: 54).

ROZDZIAŁ V

DYSKUSJE NA TEMAT PODMIOTÓW KONSEKRUJĄCYCH I WARTOŚCIUJĄCYCH

1. Państwowe wyższe szkoły teatralne – pomiędzy elitarnością i totalnością

Społeczny świat w wymiarze profesjonalnym

narzuca podstawowemu działaniu określone wymogi formalne, nakłada nań rygory organizacyjne, wytycza określone ścieżki karier i drogi nabywania uprawnień, wyznacza gremia nadające tytuły, przygotowujące adeptów do podejmowania danego działania oraz dalszej transmisji wiedzy, a także hierarchizuje uczestników ze względu na biegłość w sztuce i status w społecznej strukturze subświata (Kacperczyk 2016: 51).

Każdy społeczny świat powołuje – mówiąc językiem Pierre'a Bourdieu – „instytucje konsekracji”, uświęcania i wyznacza normatywne ramy działaniu (Bourdieu 1993: 138; 2001; 2007). W społecznym świecie teatru takimi podmiotami konsekrującymi są publiczne szkoły teatralne (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi – PWSFTviT, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie oraz Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Filią szkoły warszawskiej jest Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, zaś szkoła krakowska dysponuje wydziałami we Wrocławiu i Bytomiu). Młodzi ludzie zdobywają tam wykształcenie i potwierdzone dyplomem umiejętności. Poza nawiasem zainteresowania pozostawiam liczne prywatne studia aktorskie (działające przy teatrach, policealne) ponieważ ich absolwenci nie zyskują powszechnej legitymizacji – niektórzy uznają, że są to osoby, które weszły do społecznego świata „tylnymi drzwiami”, nierzadko odmawia się im statusu prawdziwego aktora. Wynika to z braku ostrej selekcji w procesie rekrutacyjnym do tych szkół, ponadto opłacane przez studentów czesne podtrzymuje istnienie i funkcjonowanie takich placówek, zatem nawet osoby niezdolne są tam pożądane z punktu widzenia ekonomicznego. Można powiedzieć, że szkoły publiczne przypisują sobie monopol na produkcję „prawdziwych aktorów” i przekazywanie ugruntowanej, prawomocnej wiedzy o technikach aktorskich.

W dyskursie naukowym spotkać można porównanie publicznych szkół aktorskich do Goffmanowskich instytucji totalnych (Goffman 1975; Stanisiz 2011; Bieńkowska i in. 2002; Hernik 2007). Zasadność tej paraleli opiera się na kilku

cechach: izolacja od świata zewnętrznego (wymuszona wielogodzinnymi zajęciami), wymóg całkowitego zaangażowania w nową aktywność, dychotomiczny podział na pedagogów i studentów (dominujących i zdominowanych, nadzorców i podwładnych). Działania pedagogiczne prowadzą do transformacji osobowości studentów. Personel sprawujący władzę dąży do zdominowania „podopiecznych”, dopuszcza rytuały inicjacyjne (fuksówka), które sprzyjają modyfikacji tożsamości „nowicjusza”, wymusza szacunek i posłuszeństwo. Studenci zwracają uwagę na niejasne kryteria selekcji i trudność rozpoznania reguł hermetycznego świata. Wejście tam było nobilitacją, a trwanie wiąże się z ambiwalentnymi przeżyciami (Hernik 2007). Obawa przed utratą przywileju studiowania w miejscu szczególnym, elitarnym sprzyja konformizmowi i podporządkowaniu. Szkoła wymaga poświęcenia, determinacji w dążeniu do celu, trwania, pomimo trudności, na obranej drodze kariery. Ten nowy etap życia jest przemieszczeniem się do innego świata i przyjęciem nowej społecznej roli. Wiąże się on z alternacją (Berger, Luckmann 2010: 231), z koniecznością interioryzowania zasad obowiązujących w odmiennej rzeczywistości. Joanna Stanisiz, która na przełomie 2005 i 2006 r. rozpoczęła czteroletnie (panelowe) badania procesu kształcenia studentów na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (PWSFTviT), nazywa uczelnię „organizacją quasi-totalną”, modyfikującą osobowości kandydatów na aktorów:

Już w procesie rekrutacji egzaminujący podkreślają, że szukają osób elastycznych, które jeszcze da się ukształtować. Między innymi, właśnie dlatego osoby nieco starsze (mające około 24–27 lat) są rzadko przyjmowane. Osobie dojrzałej trudniej jest bowiem podporządkować się – nie tylko narzuconemu przez wykładowców rygorowi pracy, ale i ich opiniom. W procesie kształtowania osobowości niezwykle ważna jest sytuacja podporządkowania – student musi wykonywać polecenia wykładowców. Na gruncie przyuczania do zawodu pozostaje pod ich bezwzględną władzą. Wykładowca dysponuje szeregiem kar i nagród. Przekładając to na język uczelniany: chodzi tu o system oceniania. Za dobrze wykonaną pracę student dostaje wysoką notę, za pracę nieudaną bądź mało rzetelną może nawet zostać skreślony z listy studentów (Stanisz 2011: 57).

Studenci oceniani są holistycznie: za umiejętności, wiedzę, wygląd, kondycję psychiczną i sprawność fizyczną (podczas sesji oceny dokonuje wieloosobowa komisja). Mają świadomość, że mimo starań, mogą nie spełnić wymagań wykładowców i ich dalsza edukacja teatralna stanie pod znakiem zapytania. W przypadku rocznika poddanego badaniu w łódzkiej szkole selekcja nastąpiła po trzecim semestrze:

Ostatniego dnia sesji opiekunowie roku ogłosili, że z rokiem muszą pożegnać się aż cztery osoby. Reakcja studentów na decyzję komisji była bardzo gwałtowna. Poczawszy od płaczu, po mechanizm wyparcia („to nie może być prawda”), po od-

rzucenie autorytetów (żał w stosunku do opiekunów). Miałam wrażenie, że osoby wyrzucone zachowują w tym wszystkim największy spokój. Mechanizm ten jest od lat stosowany na Wydziale Aktorskim PWSFTviT w Łodzi (tamże: 58).

Wśród podmiotów uczestniczących w debatach na temat stanu współczesnego szkolnictwa teatralnego nie ma zgodności co do tego, czy wykładowcy powinni podporządkowywać sobie studentów, czy raczej premiować przejawy autonomii. Jak wynika z badań Joanny Stanisiz, najczęstszą postawą przyjmowaną w relacji studenci – wykładowcy jest podporządkowanie (konwersja), rzadkością staje się bunt, niezadowolenie znajdujące ujście w zewnętrznych manifestacjach (Stanisz 2011a: 103). Ale nie o bunt tu *de facto* chodzi, lecz o niezależność wewnętrzną przyszłego aktora zawodowego. Krystyna Meissner, zabierając głos na konferencji *Aktor wobec przemian teatru w XXI wieku*, zorganizowanej w ramach XXIX Festiwalu Szkół Teatralnych (w maju 2011 r. w Łodzi), zwróciła uwagę na niewielką samodzielność aktorów, brak inicjatywy i unifikację, tymczasem, jak stwierdziła, „artysta powinien być całkowicie różny od innych” (Baniewicz 2012a: 40). Zbyt mała liczba – w stosunku do oczekiwań – wielkich indywidualności w społecznym świecie teatru może stanowić efekt kształcenia w relacji podporządkowania. Krzysztof Mieszkowski *expressis verbis* stwierdza, że od absolwentów oczekuje nonkonformizmu (a szkoły teatralne produkują konformistów) i „rebelianckości”, otwartości i niezależności, odwagi samodzielnego myślenia (tamże). Podobnie wypowiada się Tadeusz Nyczek – jego zdaniem, aktor musi umieć mówić swoim własnym głosem, nie zaś tylko wyuczonym tekstem (co wymaga odejścia od relacji mistrz – uczeń oraz introdukcji partnerskich relacji pedagogów ze studentami; tamże).

Nadal dominuje jednak przekonanie, że jedną z najlepszych metod nauczania na studiach o profilu artystycznym jest bezpośrednia interakcja ucznia z mistrzem (Osterloff 2015: 67). Aktorzy mają różne doświadczenia związane z edukacją w szkole teatralnej, niektórzy bardzo krytycznie wypowiadają się na temat modeli kształcenia w tej instytucji – tak jak Ewa Kasprzyk, która studiowała w Krakowie na początku lat 80. Aktorka zwraca uwagę na depersonalizację studentów, choć trudno zakładać, że praktyki, o jakich mówi, miały charakter powszechny:

Szkola teatralna polegała na wypraniu naszej osobowości i sprowadzeniu nas do roli kukieł, które trzeba od nowa uczyć chodzić, mówić. Jeden z profesorów [...] do nas wszystkich mówił: Lolek i Lolka, w zależności od płci. Pozbawiał nas imion, tym samym naszych cech, niepowtarzalności. Byliśmy zbiorem Lolek i Lolków. Odbierało mi to wtedy godność. Nie zgadzałam się na to i buntowałam. Po pierwszym roku profesor [...] chciał mnie wyrzucić (Kasprzyk, Kędziak 2013: 111).

Opisana powyżej sytuacja sprzed kilku dekad czasem powtarza się, niestety, we współczesnych szkołach teatralnych. Absolwenci nie deprecjonują *a limine* szkoły i tego, czego się w niej nauczyli, po prostu niektórzy spośród nich nie zachowali

dobrych wspomnień. Uważają, że w gronie wykładowców znajdują się też niespełnieni artyści, którzy podejmując pracę w placówce edukacyjnej, rekompensują sobie brak własnych sukcesów w dziedzinie teatru. Podejrzewają również pedagogów o intencjonalne odbieranie podopiecznym poczucia pewności siebie, by zahartować ich na krytykę, z jaką niewątpliwie zetkną się w przyszłości:

Szkoła to było jedno gigantyczne rozczarowanie, wielu – w tej chwili to widzę, po latach – profesorów, którym się nie udało w życiu zawodowym, mieli jakąś zadrę, jakąś żółć i zamiast podbudowywać, to obcinali nam skrzydła. Może w tym jest jakiś głębszy sens: „zobaczmy, kto jest najtwardszy”, być może... ale ja myślę inaczej – w tej chwili, specjalizując się w improwizacji, wyciągam te dobre strony, żeby aktorzy się otworzyli i pokazywali, co mają pięknego. Pamiętam profesora X, dobry aktor, wiele filmów... i on mnie ewidentnie nie lubił i mówił mi to na każdym kroku. I pamiętam, że nie rozumiałem sztuki, którą robiliśmy... to nie było dla dwudziestolatków. To było spotkanie ludzi w czyścicu, ja byłem złym ojcem, który spotkał tam swojego syna (który już był starszy od ojca w momencie spotkania). Profesor rozdawał indeksy z ocenami... „No, jest trójka, ale ja jestem przekonany, że to powinna być dwójka... Komisja mnie zmusiła, aby dać Panu trójkę, ale absolutnie Pan się nie nadaje do tego” (Wywiad nr 9).

W każdej placówce edukacyjnej – obok wielu wspaniałych pedagogów – są profesorowie „podcinający skrzydła”. Znana aktorka tak mówi o jednej z takich osób:

Zajęcia z nią przeżywałam najbardziej. Mówiła wprost, że nie nadaje się do tego zawodu. Jej słowa spinały mnie i zamykały. Wszystko zależy od człowieka, byli tacy, których to mobilizowało, z kolei na mnie ta metoda nie działała, nawet nie myślałam, by udowodniać, że jestem dobra. Wycofywałam się (A43: 50).

„Znaczący inny” nie musi być osobą wspierającą, ułatwiającą wejście w świat społeczny, przesuwanie się po szczeblach kariery, awans w hierarchii zawodowej. *Role-specific significant other* (Denzin 1976) może powodować zwątpienie w słuszność dokonanego wyboru, nieraz nawet doprowadzać do rezygnacji z obranej drogi. Taką osobę nazywam „znaczącym demotywatorem”.

Aktorzy uważają też, że szkoła nie wypracowała treści kanonicznych, spójnego programu nauczania i każdy pedagog oczekuje od podopiecznych odmiennych środków wyrazu, innych umiejętności. Punktem wyjścia musi być rozumienie aktorstwa, jeśli na tym poziomie konceptualnym brakuje zgodności i funkcjonują różne teorie, trudno oczekiwać od wykładowców koherencji¹. Młody aktor

¹ O dużej dyferencjacji w dziedzinie technik gry aktorskiej zaświadcza choćby książka francuskiej autorki Odette Aslan *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki* (polskie wydanie z 1978 r.). Jej praca to systematyczny przegląd różnych stylów gry w ubiegłym stuleciu, począwszy od „metody tradycyjnej”, której najlepszą egzemplifikację stanowi system Konstantego Stanisławskiego (w wielu szkołach na świecie,

i pedagog, któremu bliska jest metoda Stanisławskiego, aktorstwo nazywa „wiarygodnym kłamstwem”:

Języki mogą być różne, słowa mogą być różne, zdania mogą być różnie sformułowane, ale musimy mieć wspólny alfabet, odpowiedź na to, czym jest aktorstwo. No bo czym jest aktorstwo? Ja myślę, że aktorstwo jest kłamstwem, które ma się otrzeć o prawdę, ale zawsze pozostaje kłamstwem. I budowanie realizmu to stwarzanie sztucznej rzeczywistości, to jest ta podstawa. Być jak najbardziej wiarygodnym w kłamstwie. A jak do tego dojść... Tak jak u Stanisławskiego – co?, jak?, kiedy?, z kim?, o czym?, okoliczności założone, słynne zdanie: „poprzez świadome działanie do podświadomości artysty”. Problem jest taki, że przychodzimy do tej szkoły, ale nie wiadomo czego tu uczyć... To jest realny problem. Stanisławski miał system, grali w tę samą grę. Nie czekasz na wenę, tylko musisz mieć narzędzia do pobudzenia tej swojej podświadomości artystycznej. I tego chciałbym uczyć w szkole (Wywiad nr 10).

Joanna Stanisz we wspomnianej rozprawie dotyczącej edukacji studentów Wydziału Aktorskiego PWSFTviT w Łodzi pokazuje szereg słabości procesu nauczania (z perspektywy osób studiujących w latach 2005–2009): „fatalny, przeladowany program” (Stanisz 2011a: 247), „przestarzałe metody kształcenia” (tamże: 301), „zła organizacja pracy” (tamże: 262), „brak indywidualnego podejścia do studentów” (tamże: 301), „zbyt mało sal do indywidualnych ćwiczeń” (tamże: 212), „za mało zajęć z impostacji” (tamże: 221), „za mało zajęć ruchowych – akrobatyki, zajęć, które pozwolą rozwinąć ciało” (tamże: 227).

Zdaniem respondentów kończących studia, pedagodzy zbyt rzadko ich chwalili, natomiast krytyka była częsta i raczej nie spełniała funkcji motywującej: „Złe na pewno było to, że za dużo nam wytykano błędów. Tak chciałem czasem takiej pochwały i pogłaskania po główce [...] Jak ktoś ci powie komplement, to skrzydła rosną. Tego potrzebowałem, a nie zawsze dostawałem” (tamże: 262).

a szczególnie w Europie, nadal jest dominującą metodą nauczania sztuki aktorskiej), prób odejścia od realizmu i naturalizmu w szkole Gordona Craiga oraz stylów gry odpowiadające nowym kierunkom w sztuce przełomu XIX i XX wieku (symbolizm, ekspresjonizm, futurizm, dadaizm, surrealizm). Osobne miejsce Aslan poświęca specyfice gry aktorskiej w politycznie zaangażowanym teatrze legendarnych twórców rosyjskich – Wsiewołoda Meyerholda, Aleksandra Tairowa, Jewgienija Wachtangowa – i niemieckich (Erwina Piscatora i Bertolta Brechta). Wyrazistym zjawiskiem w dziejach teatru stały się idee Antonina Artauda (jego teatr okrucieństwa był „penetracją podświadomości”, stanowił punkt wyjścia dla twórców mobilizujących aktorów do samopoznania somatycznego, do ekspresji instynktów, pierwotnych gestów, ostrych środków wyrazu). Druga połowa wieku XX wiąże się z dalszym poszukiwaniem nowych formuł gry scenicznej, powstają wspólnoty teatralne, teatry-laboratoria (Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, André Desramaux, Living Theatre, Open Theatre, Peter Brook). W pracy Aslan cenne jest przywołanie technik teatru hinduskiego, chińskiego i japońskiego, ponieważ stały się one punktem odniesienia dla wielu twórców z kręgu kultury zachodniej. Pojawia się tu także namysł nad wpływem radia, filmu i telewizji na grę aktorską (Aslan 1978).

Badani przez Stanisza młodzi ludzie krytycznie oceniali kompetencje niektórych profesorów, ale trzeba przyznać, że wyjątkiem jest poniższy, skrajnie niepochlebny głos:

Sposób, w jaki ta szkoła funkcjonuje jest przerażający. Tak naprawdę niewiele można z tym zrobić. Ja kończąc tę szkołę, pierwsze co robię, to szukam kogoś, kto mnie nauczy mówić, kto mnie nauczy impostować. Mówić głośno, donośnie. To jest żalosne, że ja muszę to robić. Jednak ktoś za to pieniądze bierze w tej szkole [...] Cała organizacja szkoły jest zła. Jest wiele rzeczy mało potrzebnych. Grono pedagogiczne, które trzeba wymienić w 60%, albo nawet w 80%. Może to są prywatnie bardzo sympatyczni ludzie, ale mówimy o profesjonalizmie. Jeśli trzyma się ich dlatego, że to ich jedyne miejsce pracy, ja osobiście nie miałbym sumienia, by zatrudniać taką osobę. Krzywdzi się młodych, studentów... Może ja źle myślę, ale mam takie poczucie, że tak właśnie jest (tamże: 263).

Studenci zwrócili również uwagę na negatywne strony własnej izolacji od świata zewnętrznego, która skutkowałą małym doświadczeniem życiowym:

Mamy bardzo mało czasu na życie. Ciężko jest potem pokazać coś prawdziwego na scenie, jeśli my teraz... no... nie żyjemy pełnią życia [...] Negatywne jest też to, że stale przebywamy w tym samym towarzystwie, to jest męczące dla psychiki i też dla rozwoju (tamże: 224–225).

Czy publiczna szkoła teatralna może być miejscem przygotowującym wszechstronnych, holistycznie przygotowanych do pracy aktorów, czy zadanie to powinny raczej spełniać różne formy doskonalenia zawodowego, warsztaty, zajęcia fakultatywne, dodatkowe kursy? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, każdy z wyborów niesie ze sobą określone konsekwencje. Obecnie aktorzy uczą się nowych umiejętności w trakcie pracy nad określonymi projektami, a trzeba przyznać, że wynoszą ze szkoły imperatyw ciągłego rozwoju i działania.

Aktorzy [...] pracują nie na jednym, lecz kilku zintegrowanych ze sobą rynkach: teatralnym, telewizyjnym, filmowym, reklamowym, dubbingowym, rynku imprez. Każdy z nich wymaga nieco innych kwalifikacji i umiejętności, podczas gdy studia aktorskie dostarczają zasadniczo kwalifikacji i umiejętności wymaganych na rynku teatralnym, uzupełnionych nieco tylko umiejętnościami gry przed kamerą (Kozek, Kubisa 2011: 40).

Młodzi aktorzy uważają, że w strukturze programowej szkoły teatralnej powinny znajdować się zajęcia z psychologii, inteligencji emocjonalnej, technik panowania nad stresem – przedmioty, które przygotowałyby studentów do startu zawodowego w warunkach rywalizacji, do codziennych interakcji w nie zawsze przyjaznym środowisku, a także uodporniły na krytykę ze strony kolegów i recenzentów. Mówi o tym moja rozmówczyni:

Szkoła przygotowała mnie całkiem nieźle, ale nie przygotowała mnie psychicznie do tego, co się dzieje w zawodowym świecie. Ja nie byłam przygotowana na relacje międzyludzkie, na spotkanie z zawodowymi aktorami, którzy nierzadko są bardzo trudni we współpracy. Niektórzy pomagają, inni oceniają, komentują, „wypuszczają”. Jesteśmy kolegami, ale jesteśmy też tylko ludźmi... nie byłam przygotowana na to. Naiwnie myślałam o życzliwości. Życzliwość jest, ale jest też zazdrość, jest też ciągła ocena (Wywiad nr 4).

Czy szkoła ma uczyć rzemiosła, czy też wychowywać świadomych artystów? Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają nad niskim poziomem prowadzonych w szkołach teatralnych przedmiotów humanizujących, mających na celu ugruntowanie ogólnej wiedzy studentów. Paweł Łysak, który wziął udział w debacie na temat profilu współczesnych szkół teatralnych, podkreślił, że nie można kształcić tylko „zawodowców”, odpowiadających na niewyszukane oczekiwania publiczności². Szkoła ma uczyć „świadomych artystów”, którzy będą przewodnikami widzów i zabiorą ich ze sobą „na wyższe szczeble kulturowego wtajemniczenia”³. Reżyser zaznaczył, że nie chodzi o traktowanie teatru jako świątyni, ale nie można też podchodzić do niego użytkowo. Teatr powinien być miejscem debaty, rozmowy na tematy istotne, ważnym ogniwem kultury, kształtującym jej oblicze. Łysak, jako jeden z nielicznych uczestników dyskusji, mówił o odpowiedzialności ludzi teatru, o ich społecznych obowiązkach, o poruszaniu ważnych tematów dotyczących problemów jednostkowych i zbiorowych: „Jeśli moje dziecko czy wnuk spyta kiedyś – A co wyście tam robili w tym teatrze? – chciałbym powiedzieć coś więcej niż to, że piliśmy wodę i zabawialiśmy co wieczór ludzi” (Baniewicz 2012a: 70). Niemniej jednak niektórzy badani przez Stanisza studenci stwierdzili, że w szkole teatralnej nie ma czasu na zajęcia, które mogłyby rozwijać gusta estetyczne i indywidualność. Pracuje się na zewnętrzny efekt, by się popisać i uzyskać dobrą ocenę na egzaminie. Dominacja zajęć zawodowych i marginalne traktowanie przedmiotów ogólnohumanistycznych stwarza niebezpieczeństwo dystrofii sfery intelektualnej: „Na pewno są to bardzo rozwijające psychicznie, emocjonalnie studia. Nie mogę powiedzieć, że rozwijają intelektualnie. To jest bardzo przykre, że jakoś tak się człowiek staje trochę uboższy” (cyt. za: Stanisz 2011: 224).

Zdaniem niektórych uczestników społecznego świata teatru, w siatce zajęć warto byłoby umieścić dodatkowo pedagogikę, ponieważ tylko nieliczni absol-

² Wypowiedź na konferencji naukowej pt. *Aktor wobec przemian teatru XXI wieku*, Łódź 7–8 maja 2011 r. W dyskusji uczestniczyli: Robert Gliński, Zdzisław Jaskuła, Oksana Smilkova, Grigorij Lifanov, Krystyna Meissner, Krzysztof Mieszkowski, Tadeusz Nyczek, Sławomira Łozińska, Anna Kuligowska-Korzeniewska, Elżbieta Baniewicz, Piotr Witkowski, Elżbieta Czaplinska-Mrozek, Teresa Nawrot, Władimir A. Eremin, Paweł Łysak, Waldemar Wilhelm.

³ Tamże.

wenci znajdują zatrudnienie w teatrach, a z przygotowaniem pedagogicznym mogliby pracować w szkołach, domach kultury i innych placówkach kulturalnych⁴.

Moi rozmówcy, rozważając problem istoty aktorstwa, podkreślają, że do szkoły dostają się ludzie utalentowani (sprzyja temu ostra selekcja, elitarność dostępu), ale muszą oni rozwijać swoje umiejętności warsztatowe. Owszem, zdarzają się „nieoszlifowane diamenty” amatorzy obdarzeni genialnymi zdolnościami kreowania owego „wiarygodnego kłamstwa”, ale to wyjątki, które jedynie potwierdzają regułę. Przy okazji omawiania aren w środowisku teatralnym (w rozdziale szóstym) zwrócę uwagę na przepuszczalność granic zawodowych, z tym właśnie zjawiskiem wiążą się różnice w sposobie definiowania prawdziwego aktora. Można tu mówić o dyskursywnej ekskluzji środowiskowej aktorów bez dyplomu państwowej uczelni. Czasem nawet ci artyści, którzy eksternistycznie zdobyli formalne świadectwo umiejętności zawodowych wykluczani są w oficjalnym dyskursie z kategorii: aktor profesjonalny, prawdziwy. Wykluczenie miewa też pozadyskursywny charakter – przykładem może być „strategia nobilitacyjna” stosowana przez organizatorów corocznego Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, na który nie są zapraszani absolwenci prywatnych szkół/studiów (choć niektóre szkoły od lat zabiegają o możliwość uczestnictwa w festiwalu). Status zawodowy takich osób bywa kwestionowany. Charakterystyczna jest wypowiedź jednego z moich rozmówców:

Nie jest lekko: oprócz czterech szkół aktorskich z prawdziwego zdarzenia powstało dużo takich studiów aktorskich, jak np. szkoła w Olsztynie, trzyletnia, która się do nas ciągle dobija, chce brać udział w Festiwalu Szkół Teatralnych (a my ciągle ją odrzucamy i słusznie, no bo to nie jest szkoła aktorska, tylko przechowalnia osób, które się nie dostały do jednej z tych czterech szkół państwowych). Jest też szkoła Lindy (działają już od 10 lat – wczoraj dostałem zaproszenie na jubileusz), studio Ślesickiego w Warszawie, Machulskich przy Teatrze Ochoty czy też w Katowicach Doroty Pomykały, czy gdzieś tam jeszcze, i wiele innych. Ci ludzie próbują znaleźć sobie miejsce w tym zawodzie. Jest ich mnóstwo... A oni są gorsi warsztatowo. W tych pseudoszkolach nie ma selekcji, płacisz i tam jesteś. Albo w jednej z nich jest taka selekcja, że przychodzi 50 osób i 25 się dostaje... to jest taka selekcja (u Lindy). Oni wszyscy nie dostali się do szkół państwowych, niektórzy mają zamiar zdawać ponownie do szkół państwowych. Niektórym jest potrzebny taki rok poobijania się po maturze, żeby troszkę dojrzeć i wtedy... Traktują to jako przygotowanie... niektórzy próbują się tylnymi drzwiami dostać do zawodu... Ale ja nie znam nikogo w poważnym teatrze, kto skończyłby tylko studio aktorskie (pomijając Cichopek i braci Mroczków, Annę Muchę, którymi wszyscy sobie gębę wycierają). Oni zapychają te wszystkie programy telewizyjne, paradokumenty typu *Trudne sprawy*. Ci młodzi ludzie też się do takich seriali tasiemcowych dostają (Wywiad nr 3).

⁴ Mówi o tym Lidia Bogaczówna, zastępczyni przewodniczącej Oddziału Związku Artystów Scen Polskich w Krakowie, w rozmowie z Katarzyną Dreszer (Bogaczówna 2013).

Istotny problem stanowi „nadprodukcja aktorów”, którzy nie znajdują stałej pracy w zawodzie i trudno im się przebić do centrum społecznego świata:

Wielu aktorów jest zapomnianych. Chyba jest nas za dużo na rynku. Realizatorzy, reżyserzy nie jeżdżą po Polsce, aktorzy mają się sami dobijać do tych reżyserów. A jeśli ktoś nie ma łatwości w zdobywaniu kontaktów, to robi się problem. Bo jest się niedostrzeganym, zapomnianym (Wywiad nr 4).

Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru (np. reżyser Krystian Lupa) uważają, że nauczanie w publicznych szkołach teatralnych realizowane jest według anachronicznego modelu, schematycznych konwencji przysposabiających kadry do pracy w teatrze tradycyjnym, mieszczańskim⁵. Tymczasem studenci powinni być przygotowywani do zatrudnienia w każdym z typów teatru (tradycyjnym, eksperymentalnym/awangardowym, w teatrze improwizacji; por. Płowski, *Wyższe szkolnictwo teatralne*). „Niespieszne reagowanie na zmiany w świecie teatralnym powoduje, że uczelnie teatralne uważane są za twierdze teatralnego konserwatyzmu. Wielu profesorów głęboko wierzy, że misją szkoły jest kultywowanie tradycji teatralnych, które zginąć nie powinny” (tamże). Z powyższym głosem współbrzmi konstatacja Stanisza – studenci aktorstwa w rozmowach na temat szkoły wielokrotnie podkreślali, że wykładowcy powinni być na bieżąco z tym, co się dzieje we współczesnym teatrze. A uczelnia powinna stać się dla młodych ludzi „oknem na świat, źródłem informacji, ale i swego rodzaju poligonem, na którym mogliby wypróbować nowe techniki (np. technikę improwizacji)” (Stanisz 2011a: 12). Studenci chcieliby uczestniczyć w zajęciach prowadzonych przez ciekawe osobowości ze świata teatru, czekają na warsztaty, na których mogliby rozwijać umiejętności praktyczne. Ci badani dekadę temu przez Joannę Stanisza wykazali się aktywnością i zdolnością samokształcenia. Przykładowo na drugim roku postanowili samodzielnie skorzystać z programu treningowego zaproponowanego przez Stephena Booka:

Wczoraj – mogę zdradzić nasz sekret. Wczoraj zawiązaliśmy pakt... w sześć osób. Jest taka książka Stephena Booka *Współczesne techniki improwizacji* – słyszałaś? No więc właśnie chcemy trochę z tej książki się pouczyć, pobrać co tam jest. Z tego,

⁵ Krystian Lupa wielokrotnie – i przy różnych okazjach – mówił o potrzebie reformy szkolnictwa teatralnego w Polsce, np. podczas spotkania (PWSFTviT, 9 stycznia 2018 r.) poświęconego jego książce napisanej z Łukaszem Maciejewskim *Koniec świata wartości*, Wydawnictwo PWSFTviT (2017). Podobnego zdania jest Krzysztof Mieszkowski, który stwierdza, że program nauczania jest przestarzały, a samo pojęcie konwencji teatralnej należy do języka innej epoki. W teatrze mieszczańskim aktor popisywał się swoim kunsztem, w nowym teatrze wirtuozeria wykonawcza nie jest istotna. Ważniejsza okazuje się sfera somatyczna aktora, a nie jego werbalne umiejętności (Baniewicz 2012: 18).

co pisze Stephen Book te metody, które się tu nam serwuje są kompletnie do bani. W Stanach inaczej uczą aktorstwa (tamże: 229).

Sytuacja w szkolnictwie teatralnym zmienia się za sprawą nowych rektorów, którzy rozumieją, że nauczanie artystyczne musi nadążać za przemianami kulturowymi, za zmianami w teatrach. Wojciech Malajkat (rektor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie w kadencji 2016–2020) deklaruje: „Wyrzuciłem ze szkoły teatralnej 50 kontenerów rutyny. Prowadzimy cykl warsztatów np. z improwizacji, dubbingu, castingu – tego, jak się na niego przygotować [...] Chciałbym, żeby szkoła była miejscem wolności twórczej i szaleństwa, miejscem, w którym nikt nie ma prawa przebywać w strefie komfortu” (Malajkat)⁶.

Oczywiście, to nie wszystkie słabe strony kształcenia w publicznych szkołach teatralnych, o których dyskutują aktorzy, wykładowcy i inni uczestnicy społecznego świata teatru. Jest chyba jednak pewna przesada w stwierdzeniu jednego z moich rozmówców: „Uważam, że zepsuliśmy tę szkołę, wszystko, co można było zepsuć, zepsuliśmy” (Wywiad nr 14).

Fuksówka – między zabawą a terrorem

Zanim młody człowiek, który pomyślnie przeszedł przez „egzaminacyjne sito” stanie się prawdziwym studentem szkoły teatralnej, pozostaje w stanie liminalnym, przejściowym (V. Turner 2004: 240–266; V. Turner 2005)⁷. Nie nabył jeszcze nowej tożsamości, pozostaje w stanie zawieszenia, bycia „pomiędzy” starym światem, skąd pochodzi i nowym, do którego wkracza. Musi pokonać pewien próg, poddać się zabiegom włączającym go w nową strukturę, w nowy dlań społeczny świat. W szkołach teatralnych funkcjonuje rytuał przejścia znany pod nazwą „fukusówka” (nazwa pochodzi od popularnego stwierdzenia: „Fuksem się dostałeś, fuksem się stałeś”). Kiedyś tabuizowany, obecnie staje się przedmiotem jawnej dyskusji. Zdania na temat „otrząsin” są podzielone. Jedni uważają, że to dobra zabawa, wynikający z tradycji szkoły inicjacyjny rytuał integrujący studentów pierwszego roku („wspólny wróg jednoczy”), zwyczaj, który stwarza atmosferę uczelni i staje się ważnym elementem tożsamości elitarnego środowiska.

⁶ Jak czytamy w prezentacji warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, „program nauczania na wszystkich wydziałach ulega stałym przekształceniom, dając absolwentom umiejętności potrzebne w zmieniającym się świecie teatru, w nowych mediach. Na Wydziale Aktorskim wprowadzono pracę z kamerą, elementy marketingu, na Wydziale Wiedzy o Teatrze, na studiach zaocznych – później też na dziennych – pojawiło się zarządzanie i marketing, elementy prawa” (*Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza*).

⁷ Dorota Bielska wykorzystała teorię zmiany statusu V. Turnera (i A. van Gennepa), aby pokazać trzy fazy rytuału przejścia charakterystyczne dla studentów pierwszego roku szkoły aktorskiej: fazę separacji, fazę marginalizacji oraz fazę włączenia (por. Bielska).

„Przeżycie fuksówki z <<twarzą>> oznacza nabycie zdolności do podporządkowania się regułom środowiskowym, <<bycie>> aktorem na zawołanie w każdej, nawet niezwykłej sytuacji” (Kozek, Kubisa 2011: 39). Uczestnicy społecznego świata teatru uważający ten rytuał za potrzebny argumentują: „jest to rewelacyjne przeżycie”, „dobra zabawa”, „zwyczaj, który uczy, że należy być twardym i nie poddawać się” (por. Hernik 2007: 39). Niektórzy widzą w nim także funkcje dydaktyczne – zadania przydzielane przez starszych kolegów nowo przyjętym studentom wyzwalają zdolności improwizacji, mobilizują do przyjmowania zbiorowej odpowiedzialności za wspólne działania.

Lecz o fuksówce mówi się też jako o zbiorze aktów przemocy i poniżania, wiąże się ją z terrorem, sadyzmem, upokarzaniem, musztrą, zniewoleniem, odbieraniem godności, degradacją (mechanizmy wzorowane na wojskowej fali). Wszystko zależy od doświadczeń w konkretnej szkole, od pomysłowości starszych roczników, które wykazują nieraz dużą inwencję w wymyślaniu zadań dla „fuksów”⁸. „Przyplącałam ją zdrowiem”, „dla mnie to był szok...”, „chciałem odejść

⁸ Przykładowe zadania, jakie otrzymują Fuksy – „byty liminalne”: stawanie na baczność przed studentami starszych lat i wygłaszanie formuły powitalnej, wykonywanie pompek, przysiadów i innych wyczerpujących ćwiczeń fizycznych, noszenie na szyi tabliczek z ośmieszającymi pseudonimami lub wyzwiskami, odgrywanie etюд na zadany temat (najczęściej abstrakcyjny, czasem związany ze sferą seksualną), stanie bez ruchu w zatłoczonym pomieszczeniu ze światłem scenicznych reflektorów skierowanym w oczy (tzw. kwarcówka). Duża ilość zadań do wykonania dla wkraczających do nowego świata kandydatów na studentów powoduje u nich stany przemęczenia (choćby ze względu na małą ilość snu) i doprowadza do silnego stresu. Ta swoista społeczna gra może mieć przykre konsekwencje, czego dowodem jest notatka zamieszczona na portalu WP Wiadomości: „student wydziału lalkarskiego w Białymstoku, wymęczony fuksowaniem i pozbawiany przez kolegów snu, rozbił się samochodem, a dwie inne studentki trafiły do szpitala pod kropłówkę” („Fuksówka” w szkole teatralnej jak fala w wojsku). O fuksówce w łódzkiej uczelni ciekawie pisze Joanna Stanisz w nieopublikowanej pracy doktorskiej: „Początek fuksówki ma miejsce w dniu ogłoszenia listy osób przyjętych na Wydział Aktorski. Zaczyna się ona dość przyjemnie – od szampana. Uzyskanie indeksu prestiżowej uczelni jest przecież powodem do dumy i świętowania. Pierwszym zadaniem nowo przyjętych osób jest zapamiętanie imienia, nazwiska, znaku zodiaku i miasta pochodzenia studentów ostatniego roku oraz wysłanie każdemu kartki z wakacji. Później nie jest już tak wspaniale. Od rozpoczęcia roku akademickiego, przez miesiąc trwania fuksówki pierwszoroczniki są w nieustannej gotowości do wykonywania najdziwniejszych zadań. Jeśli w nocy, w dzień, rano, wieczorem czy w samo południe spotkamy na Piotrkowskiej grupę młodych ludzi salutujących przed pomnikiem Schillera, Reymonta czy Tuwima, najpewniej są to tegoroczne fuksy. W standardowym pakiecie zadań są też etiudy na zadany temat. Istotne jest też, że do zakończenia <<fuksówki>> pierwszoroczniki nie mają prawa odezwać się na <<ty>> do żadnego ze starszych kolegów. Zwracają się do nich używając formy: <<Proszę Pani, proszę Pana>>. Dopiero po zakończeniu tego miesiąca <<próby>> fuksy zostają włączeni do aktorskiej rodziny – mówią po imie-

ze szkoły”, „do dziś noszę w sobie tę traumę” – oto przykładowe wypowiedzi osób, które nie wspominają dobrze pierwszych tygodni w szkole teatralnej, kiedy musieli przejść „chrzest bojowy”, teoretycznie mający ich zahartować, zjednoczyć, nauczyć pokory oraz znoszenia nie zawsze przychylnego traktowania ze strony reżysera czy dyrektora teatru. O braku konsensusu w kwestii fuksówki decydują różne miejsca zajmowane w strukturze społecznego świata teatru i różnica postaw (permissywizm, czyli akceptacja rytuału naruszającego godność jednostki *versus* postawa punitywna). Krzysztof Konecki pisał (za B.M. Lowe) o technikach neutralizacji (Konecki 2005), czyli objaśnieniach nagannych zachowań, usprawiedliwieniach działań kontrowersyjnych, np.: „istnieją wyższe racje tego zwyczaju”, „nikomu nie dzieje się krzywda” itp. obrońcy fuksówki powołują się najczęściej na trwałość zwyczaju i jego ludyczny charakter („To wszystko zostało gdzieś kiedyś wymyślone, ja zostałem tak ofuksowany...”) przeciwnicy tego rytuału uważają zaś, że wszelkie zachowania godzące w wolność jednostki powinny zostać wyeliminowane. Nieprzekonująco brzmią argumenty, że udział w fuksówce jest dobrowolny – w praktyce osoby, które nie zgadzają się na poniżanie („zrywają fuksówkę”) zostają skazane na ostracyzm, są marginalizowane. Reasumując – dla jednych przejście z fazy liminalności do fazy włączenia (van Gennep 2006) to dobra zabawa, niegroźny obyczaj nadający barwności życiu studenckiemu, dla innych może on jednak stać się prawdziwą traumą.

2. Widzowie kwalifikowani i krytycy-amatorzy⁹

Podmiotami wartościującymi są uczestnicy społecznego świata teatru, którzy dokonują interpretacji i oceny artystycznych działań twórców. Spośród odbiorców relacjonujących i opiniujących życie teatralne najważniejszą kategorię stanowią widzowie kwalifikowani, przygotowani formalnie do publicznego wypowiedzania się na temat sztuki (w formie pisemnej, na łamach prasy, i oralnej – w radiu, telewizji, Internecie). Zawodowi krytycy zamieszczający swoje recenzje (a także eseje, felietony, wywiady z artystami etc.) w czasopiśmie teatralnych, publikacjach książko-

niu do starszych kolegów, a do pań z małej kafejki, czy z garderoby mogą mówić ciociu. Stają się pełnoprawnymi członkami wydziałowej społeczności. Czy fuksówka jest obowiązkowa? Teoretycznie nie! W praktyce jednak zerwanie jej oznacza skazanie się na dobrowolną banicję. Mija trochę czasu nim osoby odrzucające tradycję zostają w pełni zaakceptowane przez uczelniane środowisko. Jeśli chodzi o obserwowany rocznik, tylko dwie osoby zdecydowały się przeciwstawić i odmówiły udziału w fuksówce. Skutek był taki, że przez pierwszy okres trudno im było odnaleźć się nawet wśród kolegów ze swojego roku” (Stanisz 2011a: 176–177).

⁹ Fragment ten ukazał się (z pewnymi modyfikacjami) w czasopiśmie naukowym „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 16, s. 91–99; E. Zimnica-Kuzioła (2017), *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym „Hyde Parkiem”*.

wych czy na portalach internetowych stają się przewodnikami w społecznym uniwersum teatru¹⁰. Współcześnie, za sprawą nowych mediów, do grona podmiotów wartościujących dołączyli krytycy-amatorzy, którzy także zajmują się publicystyką kulturalną i informują o wydarzeniach teatralnych. Duży zasięg oddziaływania nadaje im status ważnych aktorów społecznych, „formułujących i współtworzących zbiorową świadomość teatru” (Fox). Osobną kategorię stanowią widzowie potoczni, dyskutujący na temat przedstawień na arenach o zasięgu lokalnym (czasami organizują się, zakładając stowarzyszenia, np. Stowarzyszenie Widzów Teatrów Publicznych czy Stowarzyszenie Widzów Gorzowskiego Teatru).

Hans van Maanen przyznaje krytykom istotną rolę w społecznym świecie sztuki, ponieważ pomagają oni artystom, aktywnym uczestnikom tego świata, w gromadzeniu kapitału symbolicznego, pewnej formy prestiżu (Maanen 2009: 130–131). „Z punktu widzenia dystrybucji i recepcji sztuki pomagają organizatorom i publiczności znaleźć drogę w dżungli tego wszystkiego, co jest produkowane, nie tylko poprzez odnotowywanie i ewaluację pewnych dzieł, ale też odnoszenie ich do dotychczasowego dorobku artystycznego” (tamże: 132, tłum. własne). Krytycy inicjują procesy komunikacji zogniskowanej wokół twórczości, mają władzę symboliczną narzucania opinii i kształtowania życia teatralnego¹¹.

¹⁰ Dorota Fox wymienia najważniejsze nazwiska związane ze współczesną krytyką teatralną: „W okresie powojennym standardy krytyki teatralnej starali się wyznaczać Jan Kott i Konstanty Puzyna. Pokolenie powojenne reprezentowane m.in. przez Martę Fik, Elżbietę Wysińską, Józefa Kelere, Jerzego Koeniga, Andrzeja Wanata, Zygmunta Grenia i Tadeusza Nyczka w latach 90. XX w. zastąpili młodszy krytycy: Jacek Sieradzki, Janusz Majcherek, Grzegorz Niziołek, Małgorzata Dziewulska, Piotr Gruszczyński, Roman Pawłowski i Łukasz Drewniak” (Fox). W „Didaskaliach” publikują obecnie m.in. Małgorzata Dziewulska, Zbigniew Majchrowski, Leszek Kolankiewicz, Beata Guzalaska, Ewa Guderian-Czaplińska, Maria Prussak; w „Teatrze” m.in. Jacek Kopciński, Jacek Wakar, Kamila Łapicka, Bartłomiej Miernik; na łamach „Dialogu” piszą m.in. Jacek Sieradzki i Piotr Olkusz; w „Pamiętniku Teatralnym” m.in. Grzegorz Janikowski, Anna Chojnacka, Patryk Kenecki, Jarosław Komorowski; zaś w „Notatniku Teatralnym” m.in. Krzysztof Mieszkowski, Łukasz Maciejewski, Rafał Węgrzyniak.

¹¹ Istotne wydaje mi się przypomnienie, że ja w swojej książce rozdzielam podmioty konsekrujące (szkoły teatralne) od wartościujących (krytyka teatralna), warto zaznaczyć, że w koncepcji P. Bourdieu także krytycy zaliczani są do podmiotów konsekrujących. Bourdieu przywołuje „obserwatorów” o odpowiednich kompetencjach estetycznych i dyspozycjach, którzy dokonują aktów wartościujących: „Pole sztuki wyodrębnia w swej strukturze wiele podmiotów, ludzi i instytucji zdolnych konsekrować człowieka na artystę i nadawać mu charyzmat. Instytucje konsekrujące obdarzone zaufaniem społecznym mają licencję wskazywania kandydatów na artystów. Nie tylko artyści, dzieła, ale i instytucje zyskują rangę konsekrowanych (Bourdieu 2001: 357). Trzeba zatem podkreślić, że krytycy nie tylko wartościują efekty działań twórczych, ale pełnią też ważną funkcję konsekrującą.

Monika Kostaszuk-Romanowska, podejmując próbę diagnozy współczesnej polskiej krytyki, nakreśliła skonfliktowany wizerunek tego społecznego świata (Kostaszuk-Romanowska 2014: 71–82). Autorka przywołała kanoniczne teksty Stefanii Skwarczyńskiej, Sławomira Świontka czy Eleonory Udalskiej, wyznaczające ważne zadania krytyce teatralnej, która włącza dzieło w publiczny obieg. Krytyk – według autorytetów naukowych – ma dokumentować spektakl, dokonać jego rzetelnej analizy i „oddać mu sprawiedliwość” (Roman Ingarden). Powinien też odnieść problemy teatralnego makrokosmosu do realnego *hic et nunc*, do rzeczywistości pozateatralnej. Udalska zwraca uwagę na wspólnotowy akt recepcji i niejako upoważnia krytyka do wypowiedzania się nie tylko w swoim imieniu, ale również w zastępstwie widzów uczestniczących w przedstawieniu. Ten postulat może wydawać się czystą utopią. *De facto* krytyk mówi raczej w imieniu części audytorium – tej, która podziela jego światopogląd i program estetyczny. Przekonanie to zdaje się wspierać Patrice Pavis, zakładając *a priori*, że dla krytyka istotny będzie horyzont oczekiwań środowiska: „opinia krytyka wyraża raczej preferencje estetyczne i ideologiczne grupy odbiorczej, którą on czuje się w obowiązku reprezentować, niż jego własne” (Pavis 1998: 264). Można to ująć inaczej – każdy podmiot wartościujący wypowiada się z pozycji uczestnika jakiegoś świata społecznego, z którym utożsamia się i czuje się związany, wyraża więc opinie własnej grupy odniesienia. W tym sensie reprezentuje on swój świat estetyczny, a pomija (deprecjonuje) inne, do których sam nie należy.

W Polsce od lat toczy się na łamach prasy dyskusja dotycząca kondycji krytyki teatralnej (m.in. T. Mościcki, Ł. Drewniak, E. Baniewicz, J. Wakar, T. Stawiszyński, J. Majcherek, E. Morawiec, B. Osterloff, T. Plata, T. Nyczek, J. Siemradzki)¹². Jak słusznie zauważa Kostaszuk-Romanowska, środowisko teatralnych krytyków jest silnie spolaryzowane:

Przeobrażenia, którym podlegał polski teatr w ostatnich latach, postawiły krytyków przed pytaniem: popierać i promować, czy też odrzucać i piętnować ideową i artystyczną rewolucję inscenizacyjną, która dokonała się m.in. za sprawą nieuniknionej zmiany generacyjnej reżyserów teatralnych. Mówiąc w wielkim skrócie, naprzeciw siebie stanęły dwa obozy. Ten pierwszy to obóz krytyków zafascynowanych teatrem „bieżącej aktualności”, teatrem wrażliwym społecznie i politycznie, teatrem tzw. „doraźnej interwencji”, któremu obce jest obyczajowe tabu i który często sięga po estetyczne eksperymenty rodem z formatów kultury masowej, który chce się podobać widzowi, także za cenę efektownych, by nie powiedzieć efekciarskich, chwytów scenicznych. Z kolei obóz tradycjonalistów broni teatru refleksyjnego, nieodcinającego się od tradycji, o wysokich standardach artystycznych i etycznych (Kostaszuk-Romanowska 2014: 75).

Autorka przywołuje ironiczne zdanie jednego z krytyków: „niektórym tradycjonalistom chodzi po prostu o to, by aktorzy mówili głośno i wyraźnie, a co najważniejsze – nie zdejmowali spodni” (tamże).

¹² Por. Kostaszuk-Romanowska 2014: 75.

Dyskurs teatralny jest silnie zideologizowany – można w pewnym uproszczeniu powiedzieć, że polscy krytycy zajmują binarne stanowiska, reprezentują dwie opcje polityczne, umownie nazwane lewicową i prawicową¹³. Monika Kostaszuk-Romanowska zwraca uwagę na kilka ważnych kwestii. Po pierwsze, pisze o próbach zawłaszczenia twórców przez krytyków reprezentujących przeciwne obozy (*casus* Jan Klaty, który początkowo był „reżyserem prawicy”, później zakwalifikowano go do opcji lewicowej). Po drugie, odnotowuje fakt stronnictwego, a zarazem „nachalnego”, promowania reżyserów zakwalifikowanych do grupy własnej (jak pisała Elżbieta Morawiec, „krytycy promują koleśiów”). Po trzecie, autorka zauważa radykalizm sądów i niechęć do dialogu – krytycy *a priori* są na „nie”, gdy chodzi o twórców strony odrzuconej, i na „tak”, jeśli mowa o twórczych działaniach „swoich”. Tendencyjność, uprzedzenia i nieskrywana niechęć wobec myślących inaczej o działaniu podstawowym, o teatrze, podważają profesjonalizm krytyków. Słowem, jakie często pojawia się w kontekście promowania twórców bliskich ideologicznie jest „lanserstwo”. Oczywiście, można zastąpić je innym sformułowaniem o pozytywnej konotacji, np. „wyłuskiwanie talentów” (Łukasz Drewniak), o ile rzeczywiście krytyk, tak jak przewodnik, prowadzi widzów potocznych przez teatralny szlak i wskazuje im obiekty, przy których warto się zatrzymać.

Wojna krytyków toczy się nadal, chociaż trzeba przyznać, że spory ideologiczne i estetyczne nie są już tak gwałtowne jak kiedyś. Narzędziami w tej walce są: ironia (intencjonalnie dyskredytująca stronę przeciwną), dystrofia semantyczna (sprowadzanie istoty sporu do powierzchownych kwestii, jak akceptacja bądź odrzucenie nagości na scenie), odmawianie drugiej stronie kompetencji i dobrej

¹³ Dariusz Kosiński w książce wydanej w 2010 r. pisał, że spór krytyków reprezentujących odmienne stanowiska przybrał charakter „permanentnej wojny teatralnej”: „Jedną jej stronę stanowią propagatorzy i zwolennicy <<nowego teatru>>, z Romanem Pawłowskim i Piotrem Gruszczyńskim na czele. Do tego obozu należy też zdecydowanie redakcja wrocławskiego <<Notatnika Teatralnego>>, a w dużej mierze środowisko Instytutu Teatralnego, którego dyrektorem jest Maciej Nowak [Maciej Nowak sprawował ten urząd w latach 2003–2013 – dopisek EZK], oraz krakowskich <<Didaskaliów>>. Po stronie przeciwnej znajdują się recenzenci związani z <<Dziennikiem>>, z Tomaszem Mościckim i Jackiem Wakarem na czele, oraz środowisko miesięcznika <<Teatr>>. Spór zaognia fakt, że Roman Pawłowski był od lat stałym recenzentem <<Gazety Wyborczej>>, dziennika oskarżanego przez środowiska prawicowe o wszelkie zło, a będącego zarazem konkurentem <<Dziennika>> na rynku prasy. Do tych konfliktów politycznych, ideologicznych i ekonomicznych dochodzą jeszcze animozje środowiskowe i towarzyskie, żywe zwłaszcza w Warszawie, co w efekcie powoduje, że stopień zajadłości, jaki chwilami osiągają polemici, godzien jest najpoważniejszych spraw i debat” (Kosiński 2010: 510). Społeczny świat teatru ma charakter dynamiczny, zmieniają się uczestnicy reprezentujący spolaryzowane strony, jednak wciąż aktualne pozostaje stwierdzenie, że wojna krytyków trwa (sprzyja jej zmienna sytuacja polityczna, aktualnie opór części środowiska wobec rządów Prawa i Sprawiedliwości).

woli. Krytycy nawzajem zarzucają sobie uleganie modom oraz stosowanie mechanizmu wykluczania z dyskursu krytycznego spektakli i twórców zaliczonych do „opozycji”. Kostaszuk-Romanowska recenzje nazywa felietonami, pamfletami, tekstami, które stanowią autopromocję ich autorów. Egotyzm kolegów-krytyków i partykularyzm ich sądów piętnowała dekadę temu trójka recenzentów – Łukasz Drewniak, Tadeusz Nyczek i Jacek Sieradzki:

Jak wiadomo, wśród krytyków zawsze bywali tacy, którzy woleli opisywać, jak jest, i tacy, którzy woleli, żeby było, jak oni chcą. Im jednak większe miewali poczucie chaosu i niejasności, tym bardziej rosła w nich wola wpływania na kształt rzeczywistości. Ostatnie kilkunastolecie było doskonałym poligonem do takich wyborów. Coraz mniej uchodziło być prostym sługą teatru, który „widzi i opisuje”, w cenę rosły natomiast postawy typu: moje – twoje, lubię – nie lubię, popieram – zwalczam, bić wroga. [...] Skutek? Krytycy szybko przestali kogokolwiek obchodzić, ich egotyzm poznawczy stał się zanadto przewidywalny i przez to kompletnie jałowy. A oni, nieszczęśnicy, byli i są święcie przekonani [...], że cały świat z wypiekami śledzi ich ambicjonalne przepychanki (tamże: 79).

Jeszcze w latach 90. XX w. Kazimierz Kowalewicz pisał o specyfice i zróżnicowaniu tekstów krytycznych (Kowalewicz 1994: 125–133). Badacz wyodrębnił kilkanaście ról odgrywanych przez krytyków, m.in. krytyk jako informator/dezinformator, uczestnik dialogu/autor monologu, uczestnik gry/odmawiający gry, normodawca/destruktor norm, przeciwnik/przyjaciel, wróg/sojusznik, uczestnik spektaklu/widz, gwiazda/antygwiazda, świadek/mistyfikator, mitolog/podmiot demitologizacji, literat/grafoman. Współcześni krytycy częściej monologują niż prowadzą rozmowę z odbiorcą, nierzadko gwiazdorzą:

tym razem tekst krytyczny jeszcze jaskrawiej traci swą wartość merytoryczną, jego aspekt analityczny, aspekt oceniający przesuwają na dalszy plan albo w ogóle ginie. Pierwszoplanowe znaczenie zyskuje osoba krytyka, jego fobie, namiętności, kłótnie, plotki. Wielu krytyków gra swoją osobą. Kokietuje odbiorcę, który tę płaszczyznę porozumienia przyjmuje. Zatem osoba krytyka i jego uwikłanie w życie towarzyskie staje się ważniejsze od ocen, poglądów estetycznych czy idei społecznych (tamże: 131).

Krytycy bywają sojusznikami bądź przeciwnikami, niekiedy literatami, a czasem, niestety, też grafomanami.

Remedium na „kryzys krytyki” może stać się skoncentrowanie uwagi na samym dziele, osobie twórcy i referencyjności, na odniesieniach spektaklu do rzeczywistości (Kostaszuk-Romanowska 2014: 82). Może krytycy powinni wsłuchać się we wskazania przywoływanych naukowców, którzy zalecają powrót do dzieła teatralnego w postawie badawczej? Dla rzeczników „obiektywizmu”, „niezależności”, „bezstronności”, „wiarygodności” krytyki teatralnej istotne jest unikanie przez recenzentów eksponowania własnego „ja” oraz ideologizacji dys-

kursu. Ten ostatni postulat odnosi się do tzw. krytyki towarzyszącej, która programowo stanowi „tubę” politycznych, społecznych i estetycznych poglądów określonych twórców (por. Burzyńska 2011: 74–84).

Dywersyfikacja krytyki teatralnej, czyli „(nie)anonymowy Hyde Park”

W dobie Internetu, portali teatralnych¹⁴ i blogów zawodowi krytycy piszący o teatrze nie stanowią jedyne go kręgu kształtującego opinie publiczności. Mówiąc o dywersyfikacji krytyki teatralnej, mam na myśli zwiększenie i urozmaicenie obszarów aktywności recenzentów, jakościowe zróżnicowanie działalności krytycznej, a także uzupełnianie się różnych kanałów dystrybucji treści. Tradycyjna krytyka zamyka się w hermetycznym świecie, do którego coraz rzadziej zagląda potoczny widz (Majcherek 2007). W tej dziedzinie można też mówić o procesie dedystancjacji (określenie Karla Mannheim’a), malejącym dystansie między kulturą prawomocną i nieprawomocną. Na portalach internetowych krytycy kwalifikowani (teatrolodzy, twórcy teatralni) dyskutują z amatorami-teatromanami, blogerzy dostarczają informacji na temat tego, co warto obejrzeć na polskich scenach, konstruują syntetyczne opinie, które mają znaczenie dla osób zainteresowanych ofertą repertuarową teatrów. Fenomen ten można nazwać demokratyzacją dyskursu teatralnego lub pankrytycyzmem. Każdy otrzymuje szansę, aby wypowiedzieć się, podzielić wrażeniami, wyrazić swoją opinię, choć wiele z tych wypowiedzi trudno nazwać recenzjami *sensu stricto*. Są to raczej impresje o wysokim stopniu subiektywizmu.

Zgodnie z raportem B(V)log Power (2015), 11 mln polskich internautów czyta i ogląda blogi i vlogi, a 8,5 mln (na 26 mln użytkowników Internetu w Polsce) robi to regularnie (Filiciak 2015). Z innego raportu (Blogsfera 2014) dowiadujemy się, że blogi związane tematycznie z kulturą i sztuką stanowią 8% wszystkich stron tego typu (Stunża, Bomba, Siuda, Stachura 2015: 8). Blogerzy reprezentujący kategorię kultury symbolicznej – kultury, według znanego określenia Antoniny Kłoskowskiej, „w węższym rozumieniu” – najczęściej piszą o filmach, literaturze, grach komputerowych, serialach i komiksach (tamże: 25).

W sensie socjologicznym blogi stanowią przejaw oddolnej aktywności jednostek, ich popularność świadczy o demokratyzacji narzędzi promujących kulturę. Atutem tej platformy komunikacji jest jej niezależność (wolność od „strażników treści”, czyli *gatekeeperów*), niehierarchiczna struktura, możliwość szybkiego publikowania treści, praktyczna realizacja ideału kultury uczestnictwa. Blogi spełniają funkcję informacyjną, dokumentacyjną, popularyzacyjną,

¹⁴ W publikacji Instytutu Teatralnego dokumentującej sezon 2014/2015 (*Teatry w Polsce 2016*: 835–837) wymieniono ponad 20 internetowych portali teatralnych (nie wszystkie, rzecz jasna, dotyczą teatru dramatycznego).

integrującą, a nawet demaskatorską. Promują instytucje, wydarzenia, publikacje, treści symboliczne; podejmują refleksję krytyczną, animują zainteresowanie kulturą, budują społeczności osób nawiązujących dialog zogniskowany wokół bloga. Cechą dystynktywną dziennika prowadzonego *online* jest interaktywność, możliwość zamieszczania materiałów graficznych (por. Olechnicki 2009) i multimedialnych. Bloger staje się dla swoich odbiorców liderem opinii (jeśli doceniają oni jego wiedzę, doświadczenie, kompetencje) i *trendsetterem* (jeśli odkrywa przed nimi nowe horyzonty i wyznacza nowe trendy ideowe); coraz częściej można spotkać się także z określeniem *influencer* (może nim być zarówno lider opinii, jak i *trendsetter*, jeżeli w dużym stopniu wpływa on na innych, na ich sposób postrzegania świata kultury).

Dla jednych blogi to medium opozycyjne, alternatywne wobec profesjonalnych kanałów informacyjnych (ich powstanie stanowi efekt niezadowolenia z przekazów na temat teatru w prasie czy telewizji), dla innych – komplementarne (blogi wypełniają lukę, jaka powstaje w głównym, instytucjonalnym obiegu kultury). W tej perspektywie można mówić o zagospodarowywaniu pomijanych obszarów refleksji, o dopełnianiu wiadomości zamieszczanych w *mainstreamowych* mediach, o uzupełnianiu się różnych kanałów dystrybucji treści.

Teatralna blogosfera jest światem zindywidualizowanym, wolnym, niestereotypowym. „Na blogu nikt nie zatwierdza moich tekstów, nie narzuca mi, w jakim tonie mam pisać”, mówi jeden z blogerów podczas dyskusji zainicjowanej przez Marcina Wasyluka (Wasyluk [2]).

Spoglądając na blogi z pozycji aren, czyli miejsc sporu istniejących w każdym społecznym świecie (Clarke, Keller 2016; Strauss 1993: 227), można łatwo zauważyć „przestrzeń agonistyczną”, antytetyzm, opozycję, ponieważ jest to miejsce ścierania się różnych poglądów, ujawniające czasem istnienie antagonizmów i wzajemnej wrogości. Arena ma wymiar rywalizacji nie tylko pomiędzy zawodowcami reprezentującymi różne grupy interesu, ale też między zawodowcami a krytykami nieprofesjonalnymi. Profesjoniści zarzucają piszącym recenzje amatorom niedołęność, słaby warsztat (*de facto* poziom blogów jest zróżnicowany), autopromocję. Ich aktywność nazywają „gorszym dziennikarstwem”. Blogerzy stanowią dla zawodowców konkurencję, bo dokonują aneksji przestrzeni symbolicznej, a ponadto niektórzy czerpią materialne korzyści z zamieszczanych na blogu reklam. Autorzy dzienników internetowych (szczególnie ci traktujący to zajęcie komercyjnie) oburzają się natomiast na naganne praktyki redaktorów portali teatralnych, którzy nie pytając o zgodę, zamieszczają ich teksty na swoich stronach (tłumaczenie, że to forma nobilitacji i reklamy dla amatorów okazuje się nieprzekonujące).

Blogi piszą znani aktorzy (Krystyna Janda, Jacek Poniedziałek), zawodowcy oraz teatromani bez przygotowania specjalistycznego¹⁵. Niektóre redago-

¹⁵ Oto nazwiska najpopularniejszych blogerów teatralnych: Marzena Dobosz, Agnieszka Kminikowska, Marta Fox, Bartłomiej Miernik, Jacek Zembrzuski, Dawid

wane są przez podmioty zbiorowe (np. *Subiektywnie o teatrze, warszawski blog teatralny*¹⁶). Autorów dzienników internetowych można nazwać prawdziwymi miłośnikami sceny – ich aktywność wynika z autotelicznej potrzeby podzielenia się własnymi przemyśleniami na temat współczesnego życia teatralnego w Polsce. Niektórzy z blogerów wybierają „recenzencki dumping”, ponieważ nie znajdują swojego miejsca zawodowego „w branży teatralnej”, mówią też o „męczących standardach współpracy” z niektórymi redakcjami. Walorem tej formy popularyzacji teatru jest interaktywność, *feedback*, „rozmowa” z czytelnikami, którzy ujawniają własne zdanie na temat przedstawienia. Komentatorzy („anonimowy Hyde Park”, według określenia Janusza Majchereka) stają się współtwórcami blogów i aktywnymi „potocznymi krytykami” teatru. Mniej znani blogerzy starają się o rekomendacje uznanych twórców, ich aprobata stanowi wówczas formę legitymizacji (np. Bartłomiej Miernik uzyskał pozytywną opinię Izabelli Cywińskiej). Niektórzy autorzy dzienników internetowych starannością o merytoryczne i formalne walory wpisów dowodzą, że amator to nie osoba, która reprezentuje niższy poziom, ale autentyczny pasjonat. Czasami stosują swoistą autopromocję:

Czytają mnie wszyscy w środowisku – taka jest powszechnie wyrażana opinia i mam zdecydowanie najwięcej do powiedzenia (o czym zaświadcza liczba czytelników, stałych dyskutantów, cytowań i przede wszystkim to, że od 30 lat oglądam około 200 spektakli w sezonie. Jestem prawdopodobnie specjalistą o największym doświadczeniu w tej dziedzinie w kraju. Nie prawdopodobnie, a na pewno. Jestem zawodowcem z wieloletnim praktycznym doświadczeniem. Uważam, że trzeba być bezkompromisowym. Kolegów nie czytam, ale oceniam źle [...] W ogóle mnie nie interesuje, czy się podobam i co inni sądzą – wystarczy mi, że się znam na tym, o czym mówię – w morzu nieuctwa i zastępowania wiedzy o przedmiocie ideologią i propagandą. Pieniądzy nie biorę, a zaproszenia dostaję z jednego teatru (Komentarz do tekstu głównego, w: Wasyluk [2]).

Pisanie dziennika internetowego nie przynosi z reguły autorom materialnych korzyści, zatem mówią oni o motywacjach autotelicznych – o satysfakcji, zadowoleniu z możliwości wymiany wrażeń, refleksji na temat, którym są szczerze zainteresowani. Dawid Mlekicki stwierdza: „Prowadzę bloga *non profit* i jeśli

Mlekicki, Marek Weiss, Michał Zdunik, Wojciech Majcherek, Remigiusz Grzela, Mike Urbaniak, Grzegorz Kempinsky. Przykładowe adresy polskich blogów teatralnych to <http://miernikteatru.blogspot.com/>, <http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/>, <http://www.kempinsky.pl/>, <http://zdunik.blogspot.com/>.

¹⁶ Warto dodać, że niektóre teatry zakładają oficjalne blogi, które promują ich działalność artystyczną, np. Teatr Współczesny w Szczecinie, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku.

na coś liczę, to raczej na ciekawą wymianę myśli, inspirację ze strony odbiorców. I to się udaje” (Wasyluk [2]).

Wojciech Majcherek nazywa blogerów amatorami-hobbystami, jego zdaniem nie powinni oni zabiegać o gratyfikację materialną (to ma ich odróżnić od zawodowych krytyków): „Pamiętajmy, że praca krytyka powinna być opłacana, tak jak każdego specjalisty w danej dziedzinie. Po to krytycy kształcili się, zdobywali kompetencje, doświadczenie, żeby efekty ich pracy były wynagradzane. Blog traktowałbym raczej jako działalność hobbystyczną” (tamże). Widać w tym stwierdzeniu arenę – blogerzy nie zyskują miana „prawdziwych uczestników” społecznego świata krytyki. Nazywani są hobbystami, ich aktywności nie traktuje się z pełną powagą, odmawia się jej autentyczności (*authenticate*).

Każdy społeczny świat wytwarza normatywne ramy działania. Blogerzy deklarują respektowanie zasad etycznych – mówią, że ogranicza ich prawo prasowe, ale istotna staje się też autocenzura, „imperatyw wewnętrzny”, który nakazuje unikać ataków *ad personam*, obrażania. Niemniej niektórzy autorzy blogów uprawiają rodzaj dziennikarstwa śledczego, wykazują potrzebę „piętnowania patologii w branży teatralnej”. „Są blogerzy, którzy tropią spiski i wyciągają na światło dzienne kwestie związane z wykorzystywaniem środków publicznych. To jest ich prawo i oni później biorą za to odpowiedzialność”, stwierdza Dawid Mlekicki (tamże).

Otwieranie kulis teatralnych dotyczy szczególnie osób, które dobrze znają środowisko, jednak patrzą na nie z pozycji outsidera.

Większość ludzi nie może mówić o kulisach działalności instytucji teatralnych: są uwikłani w zawodowe zależności. Mówiąc głośno o nieprawidłowościach w swoich teatrach, ryzykowałiby utratą pracy. Ja mogę sobie na to pozwolić, bo jestem człowiekiem spełnionym. Uważam wręcz, że moim obowiązkiem jest mówienie o rzeczach, o których inni muszą milczeć. Taka kontra dla obecnej w głównym nurcie propagandy sukcesu jest jak najbardziej potrzebna. Zamiatanie pod dywan patologii obecnych w świecie teatralnym to działanie na szkodę widza i teatru w ogóle (tamże)

– komentuje swoje „zaangażowanie demaskatorskie” jeden z autorów internetowego dziennika.

Odbiorcami blogów są przyjaciele i znajomi autorów, ale też zwykli widzowie, przedstawiciele różnych zawodów, którzy oczekują jasnego komunikatu – czy warto zobaczyć konkretny spektakl? Istotna jest tu szybkość reakcji i intensywność interakcji z czytelnikami. Responsywność, dialogiczna formuła czy interaktywność stanowią o przewadze nad recenzjami zamieszczanymi w pismach branżowych. Podkreślają to wszyscy uczestnicy rozmowy *Teatralne blogi: misja czy hobby?* (Wasyluk [2]): „Moje wpisy były cytowane, komentowane. Dzięki temu czułem, że nie piszę w próżni” (Wojciech Majcherek). Blogerzy dumni są z frekwencji na swoich stronach: „mam 80 tysięcy unikalnych odsłon” (Dawid Mlekicki), „mam ponad 10 000 zarejestrowanych

czytelników”, „okazało się jednak, że mój blog cieszy się ogromną popularnością. W przeciągu półtora roku osiągnął półtora miliona odsłon” (Grzegorz Kempinsky), „miałem też bardzo dużo wejść – średnio około 15 tysięcy odsłon miesięcznie” (Bartłomiej Miernik). Anonimowy Hyde Park, podkreśla Janusz Majcherek, narzuca standardy dyskusji w społecznym świecie teatru (w rzeczywistości niektóre wpisy muszą być eliminowane ze względu na poziom agresji i tzw. hejtu).

Blogi teatralne wymagają innego stylu, są mniej formalne, bardziej impresyjne i z pewnością nie wyrugują profesjonalnej krytyki prasowej, która ma swoich stałych odbiorców (teatromanów). W poniższej tabeli zestawiam modelowe cechy tradycyjnej krytyki teatralnej i blogów:

Tabela 5. Krytyka tradycyjna i blogi teatralne – zestawienie cech dystynktywnych

Cechy dystynktywne	Krytyka tradycyjna/pisma branżowe w formie drukowanej i przedruki w Internecie	Blogi teatralne
1. Zalety	wartość literacka, wyrafinowanie estetyczne, pogłębiona refleksja, dłuższe teksty zawierające opis, interpretację i ocenę spektaklu (nie zawsze realizowane)	szybkość komunikatu, aktualność treści, interaktywność, możliwość zamieszczania materiałów wizualnych i multimedialnych, syntetyczność przekazu: „krótko i rzeczowo”, demaskatorskie zaangażowanie blogerów, otwieranie kulis teatru, piętnowanie patologii w branży teatralnej
2. Nadawcy	znawcy posiadający wykształcenie kierunkowe – absolwenci wiedzy o teatrze, teatrologii, reżyserii	amatorzy „zakochani w teatrze”, „ambasadorzy teatru”, „teatru głodni”; ludzie teatru, znawcy
3. Legitymizacja	instytucjonalna	mandat odbiorców
4. Uznawane i propagowane wartości sztuki teatralnej	tradycjoniści: tematy uniwersalne, dbałość o wysoki poziom artystyczny; „nowocześni”: zaangażowanie polityczne i społeczne, łamanie tabu, nobilitacja elementów popkultury	oryginalność emotywność aktualność

cd. Tabela 5

5. Dominujące motywacje autorów	instrumentalne (praca zawodowa), autopromocja	autoteliczne (działalność <i>con amore</i>); nieliczni – motywacja instrumentalna: działalność komercyjna (wpływy z reklam); autokreacja
6. Dominujący styl wypowiedzi wg B. Bernsteina ^a	<i>formal language</i> /kod rozwinięty; teksty dopracowane warsztatowo, tekst z korektą i adjustacją, styl emocjonalnie chłodny, rzeczowa argumentacja	<i>public language</i> /część kod ograniczony, czasem rozwinięty; teksty bez korekty i adjustacji, język prosty, przystępny, emocjonalny
7. Dominująca forma przekazu	recenzja, esej	felieton, opinia, impresja, notatka
8. Dominująca funkcja przekazu wg R. Jakobsona ^b	funkcja kognitywna	funkcja fatyczna i ekspresyjna
9. Cenzura	odpowiedzialność przed zwierzchnikami/prawo prasowe	autocenzura/odpowiedzialność za słowo
10. Zakres tematyczny	ograniczony	szeroki: tematyka „wokół teatru”, o życiu teatralnym
11. Oceny spektakli ^c	<i>sensu stricto</i>	pozorne, hipotetyczne, intuicyjne
12. Zasięg oddziaływania	ograniczony, środowiska „elitarne”	potencjalnie nieograniczony, znacznie większy niż w prasie branżowej; środowiska zróżnicowane pod względem cech społecznych, także te oddalone od centrów kulturalnych
13. Sytuacja odbioru	ograniczone możliwości <i>feedbacku</i> („aktorzy czasem dzwoniли z bluzgami”), recenzja „spóźniona” względem wydarzenia teatralnego	nadawca bliżej odbiorcy, responsywność, możliwość szybkiej reakcji na zamieszczony tekst, szansa dyskusji, komentowania wpisów

14. Potencjał tworzenia więzi społecznych	brak	możliwość budowania społeczności zapośredniczonej przez blog
15. Wiedza o odbiorcach	domniemana	statystyki odsłon, „lajki”, nicki
16. Realizowany ideał społeczny	ideał upowszechniania kultury	ideał animacji kulturalnej, demokratyzacji kultury, dziennikarstwa obywatelskiego, kultury uczestnictwa

Źródło: opracowanie własne, m.in. na podstawie debaty publicznej „To blog or not to blog”, która odbyła się w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w Warszawie 22 października 2013 r.

“W koncepcji B. Bernsteina *formal language* jest językiem warstw wyższych, bogatym leksykalnie, dającym duże możliwości uogólniania i wyrażania myśli; *public language* natomiast to język potoczny, czasem wiąże się z nieporadnością językową, brakiem kompetencji lingwistycznej. Język *public* może być intencjonalnie używany przez nadawcę komunikatu, by minimalizować dystans wobec odbiorców. Kod rozwinięty to umiejętność sprawnego dyskursywnego myślenia, operowania pojęciami abstrakcyjnymi, logicznego argumentowania, kod ograniczony zaś nie pozwala na jasne i czytelne formułowanie myśli, jest nieprecyzyjny, ubogi (krótkie zdania, błędy językowe, kolokwializmy) nie daje możliwości syntetyzowania i werbalnego „zadomowienia się w rzeczywistości” (Bernstein 1990).

^b R. Jakobson wyodrębnił następujące funkcje komunikatu językowego: estetyczną (poetycką lub formalną), emotywną (ekspresywną, afektywną), konatywną (impresywną), referencyjną (poznawczą), metajęzykową oraz fatyczną. Funkcja estetyczna dotyczy strukturalnych, formalnych jakości komunikatu; emotywna wyraża stan emocjonalny autorów; konatywna zakłada skupienie uwagi na odbiorcy, jest wpływaniem na jego nastroje, przemyślenia, skojarzenia, reakcje; funkcja referencyjna to nastawienie na kontekst, na wspólny świat nadawcy i odbiorcy komunikatu, wiąże się z opisem stanów, obiektów, sytuacji, stanowi ujęcie aspektów treściowych i określenie ich znaczenia; funkcja metajęzykowa dotyczy kodu, namysłu nad samym językiem; funkcja fatyczna to nastawienie nadawcy na kontakt z odbiorcą (Jakobson 1960: 439).

^c Ocena dzieła sztuki to ustosunkowanie się do jego wartości, mówiąc językiem M. Gołaszewskiej – do „osobiście doświadczanych jakości przedmiotu”. Bywa aprobatą lub dezaprobatą, uznaniem dla talentu twórcy bądź, na odwrót, deprecjonowaniem jego umiejętności. Wartościowaniu podlegają wartości estetyczne, poznawcze, ekspresywne itd. M. Gołaszewska wyróżniła wśród ocen dzieł sztuki cztery podstawowe typy: oceny *sensu stricto*, hipotetyczne, intuicyjne i potoczne. Oceny *sensu stricto* to przemyślane sądy na temat dzieła, zawierające interpretację jego warstwy semantycznej i analizę strony formalnej. Wyrażają też osobisty stosunek do przedmiotu estetycznego ukonstytuowanego w procesie konkretyzacji. Oceny hipotetyczne wydają odbiorcy, którzy nie patrzą na dzieło holistycznie, ale ujmują jego wartość w sposób selektywny: „odbiorca nie potrafi syntetycznie ująć dzieła jako całości, wybija mu się zeń jeden moment, silnie nań oddziaływający i ten właśnie moment zostaje przezeń uznany za kluczowy dla wartości danego dzieła” (Gołaszewska 1967: 237). Z ocenami intuicyjnymi mamy do czynienia wówczas, gdy odbiorca ogranicza się do recepcji naskórkowej, pozbawionej głębszej refleksji, nie „oddaje dziełu sprawiedliwości”, zbyt powierzchownie chwytając jego sensy i jakości artystyczne. Charakter ocen pozornych mają stwierdzenia, które w ogóle nie ujmują wartości przedmiotu estetycznego, ale zdają sprawę z reakcji uczuciowej, przeżyć emocjonalnych odbiorcy. Jeśli dzieło wywołało przyjemne odczucia, wzruszenia bądź, przeciwnie, obojętność wartościowane jest jako „dobre” lub „złe” (tamże).

Powyższe zestawienie cech dystynktywnych klasycznych recenzji oraz wpisów na blogach „teatralnych” przedstawia Weberowskie „typy idealne”, zatem w praktyce można znaleźć wypowiedzi krytyczne odbiegające od powyższego schematu – np. recenzje pisane spontanicznie na blogu mogą mieć dużą wartość literacką, zachwycać zdyscyplinowaną i elegancką formą, cechować się ciekawym indywidualnym stylem. Przeciwnie, recenzje zamieszczane w pismach branżowych mogą rozczarowywać, bo autorzy piszą nazbyt impresyjnie, a ich ocena nie jest oceną *sensu stricto*. Bloger może tworzyć na zamówienie instytucji teatralnej, rezygnując tym samym z niezależności i bezstronności, natomiast krytyk zawodowy może okazać się bezkompromisowym w swoich opiniach dziennikarzem, całkowicie wolnym przy wydawaniu sądów estetycznych.

Krytycy w służbie twórców teatralnych

Teatr nie potrzebuje pośredników i współcześnie rola krytyki jest *de facto* niewielka – z tym kategorycznym zdaniem nie zgadza się wielu uczestników społecznego świata teatru. Równoważy je opozycyjny pogląd, podkreślający, że krytyka odgrywa dużą rolę, bo ani twórcy, ani publiczność nie mają dostępu do szerokiej panoramy życia teatralnego. W teorii społecznego świata mówi się o centrach władzy (*centers of authority*; Clarke 1991: 144), o podmiotach indywidualnych i zbiorowych, których zadanie polega na tłumaczeniu oraz reinterpretowaniu celów i programów kolektywnego działania. Stają się one strażnikami decydującymi o sprawach istotnych dla społecznego świata („centrum władzy może stać się strażnikiem, obowiązkowym punktem przejścia dla większości – jeśli nie wszystkich – zagadnień poruszanych na arenie społecznego świata”; tamże, tłum. własne). Krytycy-*gatekeeperzy* kształtują opinie, ustalają hierarchie, promują pewne nazwiska – starają się więc nie tyle opisywać, co kreować, konstruować życie teatralne. Takie stanowisko w tej kwestii prezentuje m.in. aktor i dyrektor teatru, Jan Englert. Jego zdaniem środowisko zainteresowane jest recenzjami, ponieważ twórcy nie oglądają nawzajem swoich spektakli i to właśnie krytycy informują ich o ważnych wydarzeniach teatralnych, o sukcesach i porażkach artystycznych:

Aktorzy i reżyserzy nie oglądają nie tylko konkurencji, ale nawet spektakli we własnym teatrze. Znam nawet takich, którzy jeśli grają tylko w drugim akcie, to nie oglądają pierwszego. A takich, co chodzą do teatru jest poza mną kilku. Dlatego właśnie krytyka ma ogromne znaczenie, bo środowisko feruje wyroki na temat innych teatrów i kolegów w oparciu o jej opinie (Lubczyński 2007: 73).

To krytyka ustala wartości, przyczynia się do renomy danego twórcy, rozdziela nagrody i wyrazy uznania lub – przeciwnie – obniża pozycję artysty poprzez druzgocące osady. Marian Golka stwierdza, że twórcy często nie znają dokonań innych z autopsji, a jedynie z recepcji krytycznej. Na pozycję artysty wpływają otrzymane nagrody (i ich ranga), uznanie ponadlokalne (pozytywne recenzje

w branżowych pismach), obecność w mass mediach. Autor *Socjologii artysty nowożytnego* zjawisko to nazywa „obecnością ideacyjną” twórcy (Golka 2012: 132), a ja, ze względu na zewnętrzne źródła uznania, mówię o transwaloryzacji artysty, nadaniu mu nowej wartości w środowisku, wynikającej z opinii branżowych autorytetów. Jest to zewnętrzny model potwierdzania kariery – otoczenie wskazuje na dzieła godne zainteresowania bądź słabe, przeciętne. Logiczna ich analiza nie może dostarczyć rozstrzygających (ostatecznych) argumentów dotyczących alokacji zasobów (środków finansowych), jednak ludzie, którzy kontrolują dostęp do owych zasobów chętnie przywołują argumenty estetyczne, aby przekonać innych uczestników społecznego świata o realnej wartości promowanych artystów czy kierunków artystycznych (Becker 1982: 135). Społeczny świat – poprzez podmioty sprawujące władzę symboliczną – hierarchizuje działania i działających, najlepszych nagradza i umieszcza w centrum, innych zaś wyklucza i marginalizuje. Nieustannie toczy się walka o narzucenie wizji rzeczywistości, trwa rywalizacja o istniejące zasoby.

W świecie teatru organizowane są konkursy, festiwale i przeglądy, na których ustala się, kto osiągnął wirtuozerię w działaniu, zaprezentował najwyższy poziom artystyczny, pokazał prawdziwy kunszt gry scenicznej, wykazał się nowatorstwem i przedstawił nową jakość, kogo można uznać za źródło inspiracji oraz wzór do naśladowania dla innych. Nagrody przyznawane przez określone gremia budzą kontrowersje i generują arenę. Ewaluowanie niewymiernej sztuki aktorskiej, wykonawstwa scenicznego jest trudne i w dużej mierze subiektywne. Czasem trudno o konsensus, skoro w przestrzeni publicznej rywalizują nie tyle rozmaite estetyki, co różne opcje ideologiczne, toteż decydujące znaczenie przypada politycznym sympatiom i antypatiom. Aktualni arbitrzy próbują narzucić pozostałym własną optykę i ustalić środowiskowe hierarchie¹⁷. Sygnalizują w ten

¹⁷ Maciej Englert przedstawił własne widzenie ścierania się nurtów ideologicznych w społecznym świecie współczesnego (chyba jednak nie tylko stołecznego) teatru: „Warszawa to jest specyficzne miejsce. Rozmaite decyzje podlegają tu naciskom opinii medialnych, które często podlegają silnym naciskom ideologicznym. Swoją politykę prowadzą <<Krytyka Polityczna>>, Instytut Teatralny, media. W Warszawie od bardzo dawna jest wojna, prowadzona w sposób dość dziwny, za to skuteczny. Dość dawno temu Krzysztof Warlikowski w jakiejś rozmowie w telewizji stwierdził, że należy przestać dawać pieniądze na <<mieszkański>> teatr i przeznaczać je na teatry uprawiające prawdziwą sztukę. Utkwiło mi to w pamięci, bo pierwszy raz w moim dość długim życiu usłyszałem artystę, który mówił, komu należy zabrać, żeby dawać jemu [...] Upartyjnienie teatru w dużo większym stopniu narzuca <<Krytyka Polityczna>> i Instytut Teatralny. Te festiwale, o których Pan mówił, są w większości przecież świętem pewnego typu teatru i światopoglądu. *Sztuka bez tytułu* Glińskiej zaproszona na Boską Komedję – najpierw okazało się, że wystąpi poza konkursem, a wreszcie, że w ogóle nie. Podobnie rzecz wygląda z Warszawskimi Spotkaniami Teatralnymi. Po prostu zarządzanie tym elementem życia teatralnego pozostaje w gestii jednej opcji. A to jest swoiste upartyjnienie. Na festiwalach

sposób pozostałym uczestnikom społecznego świata teatru, jakie sposoby realizacji działania podstawowego znajdują ich akceptację, w jakim kierunku należy zmierzać, by osiągnąć sukces mierzony zewnętrznym uznaniem.

Aktorzy mają różne osobowości, niektórzy deklarują, że nie interesują ich opinie recenzentów ani rezonans własnych dokonań w prasie (nawet jeśli to prawda, taka sytuacja nie zdarza się zbyt często, bo większość artystów stanowią ludzie o silnej jaźni odzwierciedlonej, którzy przywiązują wagę do komentarzy na swój temat). Wielu mówi jednak otwarcie: „rozbijają mnie zwykła ludzka niezyczliwość albo niesprawiedliwe opinie” (Maciejewski 2015: 301); „Wciąż boli, gdy piszą coś złego”; „Czasami po premierze, po miesiącach prób nagle ktoś obcesowo potraktuje naszą pracę, to boli, to boli, ale nie ma rady, cierpienie też uszlachetnia” (Wywiad nr 6). Znany aktor stwierdza:

Źle znoszę krytyczne recenzje. Zagrałem Papkina w *Zemście* w warszawskim Och-Teatrze. To była moja wymarzona rola od lat. Wiem, że zrobiłem to – choć nie powinienem tego głośno mówić – dobrze. Tymczasem przeczytałem o sobie, że jestem szmirusem, który się wygłupia. Krytyk zmieszał mnie z błotem. Było ciężko. Aktor czeka na oklaski całe życie (A38: 74).

Warto podkreślić, że artyści zwracają też uwagę na opinie kolegów-aktorów i reżyserów – ich oceny są dla nich niezmiernie ważne (a trzeba przyznać, że nie zawsze pokrywają się z opiniami krytyków):

To jest wpisane w nasz zawód, ale doświadczyłam tego. I to w dużej roli i jakoś trzeba sobie z tym radzić. Ciągłe jesteśmy wystawiani na oceny... Chyba nie do końca zdawałam sobie z tego sprawę. To jest bardzo trudne. Koledzy, reżyserzy, prasa, widzowie także. Widzowie są najbardziej mili z tych wszystkich oceniających, wbrew pozorom. To jest ważne, żeby się nie pogubić, nie zwątpić i wciąż wierzyć w siebie (Wywiad nr 4).

Zdaniem uczestników społecznego świata teatru, w tym mojego rozmówcy, polska krytyka teatralna nie stanowi znaczącego kręgu opiniotwórczego, a jej rola w promowaniu spektakli jest w istocie niewielka:

Obserwujemy w Polsce ewidentny upadek krytyki teatralnej, widzowie się tym w ogóle nie przejmują. Aktorzy może trochę się przejmują. Krytyka nie ma takiej

spotyka się ze sobą jedna grupa, na dodatek, jak stwierdzają jej promotorzy medialni, działająca w <<drugim obiegu>> Powstał taki mechanizm, zresztą dawno temu. Taką zbudowaliśmy figurę. Jako Unia oficjalnie zapytaliśmy Ministra Kultury, czy Instytut Teatralny realizuje politykę kulturalną państwa, czy jego dyrektora, ale dotąd nie dostaliśmy odpowiedzi. Tu też nastąpiło pomieszanie” (Zalewska, Płoski 2012). Wypowiedź praktyka teatru niewątpliwie ma charakter subiektywny, wskazuje jednak na siłę *centers of authority*, ośrodków kształtujących oblicze współczesnego życia teatralnego w Polsce.

siły, aby spektakl wynieść albo go zmiażdżyć. Bardziej to marketingowe działania decydują o popularności przedstawienia, najlepszy dowód to kontrowersyjny spektakl *Śmierć i dziewczyna* z Wrocławia. Podobnie było z *Golgotą Picnic* w Poznaniu, nikt by na niego nie zwrócił uwagi, gdyby nie ta afera. Ja mam wrażenie, że krytyka gdzieś nas dotyka, ale ja nie mam o niej dobrego zdania. Zrobiłem spektakle, które „nie miały dobrej prasy”, a ja uważam, że były ważne, były też takie, o których krytycy się pochlebnie rozpisywali, a ja uważałem, że wcale nie są jakieś ciekawe (Wywiad nr 15).

Działania artystyczne nie podlegają jednoznacznym ocenom. Zarówno w powyższej wypowiedzi, jak również w dyskursach wielu innych moich rozmówców, wyraźnie wyodrębnić można motyw subiektywizmu krytyki i takich opinii, które nie tylko nie zostają potwierdzone w społecznym odbiorze przez inne gremia opiniotwórcze, ale są wręcz z nimi sprzeczne. Krystyna Janda, wielokrotnie oceniana negatywnie przez profesjonalną krytykę (i uwielbiana przez publiczność) stwierdza: „Nie zostawili na mnie wtedy suchej nitki. W gazecie stawiającej dziś przy tym spektaklu pięć gwiazdek ukazała się po premierze recenzja już nawet nie miażdżąca, lecz pogardliwa” (Janda, Janicka 2013: 245). O takiej polaryzacji ocen mówi wielu aktorów:

Ale X w „Wyborczej” zjechał mnie straszliwie, napisał, że ja gram sztampowo, przewidywalnie, zenująco, dramatycznie. Ja byłem załamany, ja byłem załamany. To nie była łatwa rola i pierwsza taka duża, masakra, masakra. I wyobraź sobie, pojechaliśmy do Brna na Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych i dostałem tam *grand prix*... Ja wtedy już zgłupiałem. O co tu chodzi, gdzie tu jest prawda? Ani ta nagroda nie była prawdziwym uznaniem mojej pracy, ani ta recenzja nie była prawdziwym ujęciem mojej pracy (Wywiad nr 10).

Można by przypuszczać, że podobne sytuacje hartują i minimalizują wrażliwość na krytykę, jednak aktorzy temu zaprzeczają. Wraz z wiekiem nie stają się bynajmniej odporniejsi na opinie krytyczne – czasem dzieje się wręcz odwrotnie, ponieważ artyści obawiają się utraty zdobytego już statusu:

Ja miałam to szczęście, że moim opiekunem roku był Janusz Gajos [...] Opowiadał, że im jest starszy, tym stres jest większy, bo spada się z wyższego konia, bo jest większa odpowiedzialność. Jak się coś zrobi niedobrego (co oczywiście jest subiektywne), to krytyka jest jeszcze większa i także boli (Wywiad nr 4).

Trzeba się z tym problemem mierzyć za każdym razem od nowa. Niewielu jest ludzi, których recenzje są dobre. Kott już nie pisze recenzji, Boy-Żeleński też już nie. Ale sam fakt, że robisz coś z przekonaniem i jakiś dupek napisze, że to jest fatalne... Na to trzeba bardzo uważać, ja staram się tego bardzo pilnować. Są ludzie, którzy nie czytają recenzji, inni cały czas czytają recenzje. Ja mam różnie. Nie mogę powiedzieć, że mam na to dobry sposób. Wiem jedno, staram się pilnować, siebie samego walić w pysk, gdy staram się za bardzo myśleć o sobie. Włącza mi się autokorekta – ogarnij się stary... to nie jest zawodowe, nie jest profesjonalne (Wywiad nr 10).

Odporność na krytykę ma być dowodem zawodowstwa, umiejętnością oddzielenia tego, co zewnętrzne od wewnętrznego poczucia, że praca została wykonana właściwie. Niemniej wielu aktorom tej odporności brakuje i mówią wprost, że niepochlebne komentarze mocno ich dotykają. Bardzo przeżywają porażki, nawet jeśli sami uważają, że dobrze zagrali. Niektórzy nie ukrywają, że remedium na tę nadwrażliwość bywa niekiedy długotrwała terapia psychologiczna (A25: 8). Krytycy, dziennikarze – zdaniem moich rozmówców – operują stereotypami, stosują upraszczające etykiety, zamykając twórcę w pewnym szablonie. O pewnej aktorce, a zarazem reżyserce mówią np. „tradycjonalistka”, „reżyserka teatru środka”, „autorka sztuk zgrabnych”. Ona nie lubi tych określeń, uważa, że nic nie mówią, niczego nie wyjaśniają, a dla niej stanowią czynnik ograniczający: „By z tego, co o mnie powiedziano, lub napisano, się wyzwolić, muszę stoczyć walkę, by dla samej siebie wiedzieć, jak jest naprawdę” (R3: 54). Artystka ubolewa, że media tworzą nieprawdziwy jej wizerunek, a ona nie ma na to wpływu. Nowe realizacje sceniczne dziennikarze postrzegają przez pryzmat dotychczasowych spektakli, nie zauważając, że twórczość to proces, w który immanentnie wpisana jest zmiana.

Reasumując – krytyka okazuje się twórcom potrzebna, ale niektórzy z nich mają wątpliwości, czy jej rola w promocji teatru okazuje się znacząca (czy może „wynieść” reżysera lub aktora na piedestał, czy może z niego strącić, zmieniając środowiskowe hierarchie). Polska krytyka nie ma tak wielkiej siły, by usunąć spektakl z afisza po premierze, jak nieraz zdarza się na Broadwayu¹⁸.

Efekt bumerangu, czyli wzajemna publiczna krytyka

Różnice zdań w społecznym świecie teatru przybierają niekiedy charakter ostrej polemiki, zaburzającej relacje interpersonalne pomiędzy dyskutantami. Aktor, który odrzuca krytykę bywa zdolny do gwałtownej reakcji, o czym przekonuje sytuacja opisana na blogu teatralnym Mike’a Urbaniaka. Blogger na forum publicznym dyskredytuje oburzoną niepochlebną oceną spektaklu artystkę, która wysłała mu obraźliwy SMS (Urbaniak 2015). Nie jest to odosobniony przypadek – aktorzy nierzadko obrażają się, zrywają personalne kontakty, nie potrafią oddzielić sfery zawodowej i prywatnej¹⁹. Oczywiście, nie wszyscy reagują tak

¹⁸ Mówi o tym Jacek Sieradzki: „Krytyk nie ma żadnego udziału w sukcesie i porażce spektaklu u publiczności, nie jest też w stanie zniszczyć dzieła (jak bywa choćby na Broadwayu). Natomiast dysponuje niebłahą władzą sprawiania artystom przykrości (lub przyjemności), co wynika z samego procesu poddawania twórców ocenie. Nadużywa tej władzy, gdy kieruje się nieuczciwymi pobudkami (nieuczciwymi, czyli niemerytorycznymi). Nadużywa skandalicznie, gdy włącza się w kampanie personalne, gdy próbuje kogoś lansować bądź kogoś niszczyć, wszystko jedno z jakich pobudek” (Wasyłuk [1]).

¹⁹ Janusz Majcherek *expressis verbis* stwierdza: „O konfliktach krytyków teatralnych z artystami można pisać w nieskończoność” i przywołuje wiele przykładów (zaczerp-

„nieprofesjonalnie” – są artyści, dla których krytyka stanowi okazję do rzeczowej rozmowy i merytorycznej dyskusji. Krytyk pisze:

nie można w opisywaniu spektakli kierować się osobistymi sympatiami i antypatiami. Trzeba chwalić tych, za którymi się nie przepada i chłostać tych, których się uwielbia, choć koszty są znaczne, bo okazuje się szybko, że ci, którzy powtarzali mi, że bardzo sobie cenią moją publicystykę, po krytyce zwykle natychmiast zaczęli mnie uważać za najgorszego debila i niezdolnego grafomana. [...] Na palcach jednej ręki mogę za to policzyć ludzi teatru, którzy zamiast się obrażać, chcieli ze mną gadać, bo uznawali moje krytyczne opinie za wartę rozmowy (tamże).

Niektórzy aktorzy publikują w tygodnikach polemiki z recenzentami (stosują krytykę *ad personam*, przywołują konkretne nazwiska), aby wytknąć im niekompetencję i wyrazić swój sprzeciw. Można odnieść wrażenie, że między opisywanymi światami nie ma symbiozy, panuje raczej napięcie i niechęć. Trzeba jednak mocno podkreślić, że świat artystów i świat krytyki to uniwersa komplementarne – nie do pomyślenia byłoby istnienie świata aktorów bez krytyków i uniwersum krytyki pozbawionego jej przedmiotu. W gronie recenzentów znajduje się wielu „miłośników teatru”, znających go i potrafiących kompetentnie o nim pisać. Lecz aktorzy nieraz „recenzują” krytyków zajmujących się lokalnym życiem teatralnym:

Jedna pani nie ma zielonego pojęcia o teatrze, jej się wydaje, że ma, bo 30 lat o tym pisze. Jej recenzje to są streszczenia fabuły. Mam wrażenie, że ona czyta inne recenzje i na tej podstawie pisze swoją. Jeden pan recenzent to jest chłopak, którego wyrzucili ze szkoły aktorskiej, kiedyś się za to mścił, nic mu się nie podobało. Mało jest krytyków do tego przygotowanych [...] Kiedyś to było tak – przychodził dziennikarz do redakcji – jest wakat w dziale kultury – no to bierz... Jak byłby w dziale sportowym, to by pisał o sporcie. Reżyser to jest aktor, któremu nie wyszło, a krytyk to jest człowiek, któremu nie wyszło... (Wywiad nr 3).

Twórcy teatralni zarzucają niektórym krytykom nie tylko brak kompetencji, ale i stronniczość, złośliwość, niemerytoryczny charakter wypowiedzi. Recenzent pragnie zostać zauważony, a dzięki zaskakującym, kontrowersyjnym sądom ma większą szansę, by „zaistnieć”, zwrócić na siebie uwagę innych uczestników społecznego świata teatru. Janda gorzko konstatuje: „Do zawodu krytyka wkroczyła grupa młodych ludzi, którzy chcą sobie wyrobić nazwiska. A nazwisko robi się negacją. Im ostrzej komuś dokopiesz, tym łatwiej cię zapamiętają, taki jest mechanizm” (Janda, Janicka 2013: 252). Aktor specjalizujący się w spektaklach improwizowanych zwrócił natomiast uwagę na przestrzeń rywalizacji i swoistą grę krytyków, polegającą na chwaleniu „swoich” i krytyce „obcych”. Recenzje to

niętych z historii polskiego teatru) gwałtownych reakcji aktorów na negatywne opinie krytyków (Majcherek 2007).

narzędzia strategiczne, mające być sposobem eliminowania rywali, obrony terytorium przed inwazją konkurentów:

Spotkaliśmy się z falą krytyki w Sopocie, ale weszliśmy w gniazdo os. W Sopocie poziom krytyki był słaby, bo był niemerytoryczny. Tam jest kilka zespołów, pięć czy sześć, IM-PRO, toteż chciano wyeliminować konkurencję, dlatego krytycy pluli jadłem. Wiem, że było super, że moi ludzie super zagrali i ta krytyka mnie nie dotyka (Wywiad nr 9).

Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru są zdania, iż recenzje należy odczytywać *à rebours* – jeżeli krytycy ganią spektakl, to znaczy, że warto go zobaczyć, a jeśli są zachwyceni, to znak, że dzieło nie zasługuje na uwagę²⁰. Aktorzy zarzucają bowiem recenzentom ignorancję, nieznajomość historii teatru, zaściankowość, czasem podejrzewają, że zainteresowanie krytyków teatrem nie ma charakteru autotelicznego, że przypadkowo zajęli się tą dziedziną sztuki. Jan Englert stwierdza:

Krytycy dzisiejsi różnią się od tamtych, z czasów PRL-u tym, że tamci, nawet kiedy pisali recenzje na zamówienie, to jednak kochali teatr. Tymczasem mam czasem wrażenie, że ci obecni, młodzi gniewni, nienawidzą teatru. Za to mają ambicję stworzenia bądź „odkrycia” nowej generacji, odkrycia jakiegoś nowego, dużego talentu. Niektórzy zdradzają chęć bycia Kolumbami artystycznymi, kreatorami życia teatralnego (Lubczyński 2007: 73–74)²¹.

W społecznym świecie teatru widoczne jest ścieranie się różnych systemów przekonań, a także interesów. Proces ten w znacznym stopniu dotyczy krytyków teatralnych, którzy, spolaryzowani i skonfliktowani, rozszerzają spektrum własnych działań – nie tylko wartościują efekty pracy artystów, ale dążą też do organizacji życia teatralnego w Polsce według własnej wizji politycznej i artystycznej. Sprzyja temu ich udział w organizowaniu festiwalu teatralnych (są doradcami programowymi, dokonują selekcji przedstawień) oraz współdziałanie z urzędnikami

²⁰ W praktyce teatralnej zderzają się różne perspektywy oceny przedstawień – perspektywa środowiska (tutaj duża rola przypada krytykom z Warszawy, bo – jak powiedział jeden z uczestników społecznego świata – „mają oni monopol na <<definiowanie sytuacji>>”), perspektywa lokalnych „liderów opinii” (krytyków, miłośników teatru, publiczności) oraz perspektywa teatromanów, zorientowanych w repertuarze polskich scen.

²¹ W minionej epoce (w PRL-u) aktorzy występujący w spektaklach Teatru Telewizji zyskiwali prawdziwą popularność. Aktor, który zdobył „telewizyjną” sławę był także doceniany i faworyzowany przez krytyków. Kiedy Jan Englert zagrał u boku Tadeusza Fijewskiego, recenzenci dużo miejsca poświęcili fenomenalnej grze tego drugiego, „któremu partnerował Jan Englert”. Po roli w serialu *Kolumbowie* bardziej popularny stał się Englert, zatem gdy ten sam spektakl wyemitowany został po latach, recenzenci pisali: „Wielka kreacja Jana Englerta, któremu partnerował Fijewski”. Świadczy to o względności wszelkich ocen krytycznych, które uwarunkowane są także czynnikami pozaartystycznymi (por. Lubczyński 2007: 73–74).

w obsadzaniu stanowisk dyrektorskich (por. Wasyluk [1]). Uczestnicy III Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, który odbył się w listopadzie 2017 r. w Łodzi, zwracali uwagę na dużą rolę kuratorów festiwalu. Są oni „selekcjonerami”, decydują o udziale konkretnych zespołów w konkursowych przeglądach, a tym samym stają się ważnymi podmiotami społecznego świata teatru (przy okazji w środowisku dyskutuje się o braku czytelnych kryteriów artystycznych stosowanych przy wyborze zespołów i przedstawień).

Według raportu Pawła Płoskiego, w Polsce organizuje się kilkaset festiwali teatralnych; z jednej strony, wzbogacają one krajobraz teatru, z drugiej, sprzyjają rozdrobnieniu subwencji²². Przykładowo tylko w samej Łodzi zorganizowano w sezonie 2011/2012 kilkanaście festiwali: międzynarodowych (np. Łódzkie Spotkania Teatralne, Międzynarodowe Biennale „Terapia i Teatr”), ogólnopolskich (np. RETRO/PER/SPEKTYWY: CHOREA Festiwal Teatralny) oraz lokalnych (np. Łódzki Przegląd Teatrów Amatorskich „ŁÓPTA”; por. Zimnica-Kuzioła 2012: 121–135). Trudno zakładać, że ten wymiar działania w społecznym świecie teatru nie będzie generował aren. Zdaniem niektórych uczestników tego uniwersum, środki finansowe przeznaczane na spektakularne kilkudniowe wydarzenia mogłyby zasilić spauperyzowane teatry. Władze miast liczą na reklamę regionu i autoreklamę, toteż nie żałują środków na tego typu imprezy kulturalne (Baniewicz 2012: 85–90; Zimnica-Kuzioła 2012: 121–137).

Poprzestając na zasygnalizowaniu konfliktogenego potencjału „festiwalowego życia teatralnego”, chciałabym podkreślić jego duże znaczenie dla artystów. Festiwale niewątpliwie pełnią w społecznym świecie teatru rolę konsekrującą. Twórcy, którzy otrzymują nagrody i zyskują uznanie krytyki sytuują się bliżej centrum teatru, zyskują nobilitację środowiskową, zainteresowanie mediów itp. (o promocyjnej roli festiwali mówi m.in. Bartosz Szydłowski, w: Niedurny 2014–2015: 65). Warto zwrócić uwagę na duże znaczenie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, jako instytucji nie tylko dokumentującej polskie życie teatralne, ale również koordynującej i organizującej szereg konkursów pod patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”, Konkurs Fotografii Teatralnej), a także programów, takich jak „Teatr Polska”, „Lato w teatrze”, Dzień Teatru Publicznego²³. Instytut stanowi z pewnością *center of authority*, niektó-

²² Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru mówią o „festiwalozie”, czyli nadmiarze tego typu imprez. Niemniej jednak festiwale pokazują trendy i ustanawiają hierarchie twórców teatralnych. Wiele na ten temat mówili sami artyści i teatrologzy podczas obrad III Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (Łódź, 17–19 listopada 2017 r.), który odbył się pod hasłem: *Czy jest teatr?*

²³ „Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego zajmuje się dokumentacją, promocją i animacją polskiego życia teatralnego. Instytut powołuje publiczną debatę o współczesnym polskim teatrze, poszerza perspektywy towarzyszącej mu refleksji na-

rzy uczestnicy społecznego świata teatru sygnalizują *expressis verbis*, że w okresie „rządów” Macieja Nowaka w tej placówce przepustką do „rozwoju zawodowego” było – według sformułowania Szydłowskiego – „trochę kularowe namaszczenie przez dyrektora Instytutu Teatralnego” (Niedurny 2014–2015: 56). Artyści wiele mówią o tym, jak ważny jest dla nich szacunek środowiska, i to nie recenzentów, ale środowiskowych „liderów opinii”, osób kształtujących wewnętrzną hierarchię. Piotr Kruszczyński komentuje: „Ich szacunek zyskują zazwyczaj ci twórcy, którzy wznoszą się na pewien poziom oryginalności, nazwijmy ich <<nowatorami>>. Bardzo trudno jest to nowatorstwo pogodzić z komunikatywnością, często okazuje się to niemożliwe” (Migdałowska 2014–2015: 63–64).

Krytycy ustanawiają standardy właściwego działania i jego ewaluacji. W coraz mniejszym stopniu pełnią rolę pośredników pomiędzy twórcami a odbiorcami, przestają być przewodnikami widzów, rośnie natomiast ich rola jako arbitrow środowiskowych. Dominować zaczyna postulatyczna rola krytyki, organizacja życia teatralnego, współtworzenie faktów teatralnych. Niektórzy chcieliby, aby krytyk zajmował się tylko poznawaniem i oceną dzieł (ale to czynią też badacze, historycy teatru), inni natomiast przyznają mu pełne prawo do kreowania i współkonstituowania życia teatralnego.

3. Widz potoczny w perspektywie krytycznej²⁴

Słowo „teatr” etymologicznie wywodzi się z greckiego pojęcia *theatron* (widownia), nie ma teatru bez widza (podobnie zresztą jak bez aktora, który przed widzem coś przedstawia). Można zatem powiedzieć, że na fenomen teatru skła-

ukowej, wspiera działalność badawczą i edukacyjną. Prowadzi największy wortal poświęcony w całości polskiemu teatrowi, www.e-teatr.pl, oraz specjalistyczną Księgarnię PROSPERO www.prospero.e-teatr.pl. Od 1 stycznia 2014 r. dyrektorem Instytutu jest Dorota Buchwald, poprzednim szefem placówki od momentu jej powstania w roku 2003 był Maciej Nowak. W Instytucie Teatralnym znajduje się największe w Polsce archiwum tematyczne gromadzące dokumentację współczesnego teatru. Do dyspozycji wszystkich zainteresowanych jest olbrzymi zbiór artykułów prasowych, recenzji, zdjęć, programów teatralnych, afiszy, plakatów, dokumentów związanych z działalnością poszczególnych scen. Także teczki z wycinkami prasowymi dotyczącymi pracy poszczególnych artystów, edycji festiwali teatralnych i filmowych, szkół teatralnych, pism branżowych są dostępne w czytelni. Wiele zdigitalizowanych dokumentów udostępnianych jest w części wirtualnej archiwum na stronie www.e-teatr.pl” (*Instytut Teatralny*).

²⁴ Określenie „widz potoczny” dotyczy tzw. zwykłych widzów, nieprofesjonalnych, niezajmujących się zawodowo krytyką teatralną. W literaturze przedmiotu funkcjonuje podział D. Ratajczak na krytykę „znawców” i krytykę „profanów” (Ratajczak 1979: 85–100). Oczywiście, jest to kryterium instytucjonalne, które bywa zawodne, ponieważ potoczny, zwykły widz może okazać się prawdziwym znawcą teatru (por. Kowalewicz 1993: 118–119).

dają się trzy elementy: aktor, widz i przedmiot gry (termin ten wywodzi się z włoskiego *soggetto* w *commedia dell'arte*)²⁵. Istnieje bogaty dorobek myśli teoretycznej na temat publiczności teatralnej, zrealizowano również (w Polsce i na świecie) wiele badań empirycznych poświęconych temu zagadnieniu. W latach 90. XX w. ukazały się książki zawierające bilans dokonań badaczy polskich (Żuber 1992: 11–37) i zagranicznych (Kowalewicz 1993: 44–65). O wizerunku i przemianach polskiej publiczności teatralnej w różnych epokach pisali m.in. J. Szczublewski (1957), D. Ratajczak (1971), M.J. Prosińska (1978), A. Hausbrandt (1978, 1984), A. Pawełczyńska (1978), M. Świerkowska-Nieciowska (1981), H. Dziechcińska (1995), Z. Raszewski (1998), F. Żuber (1992), A. Tuszyńska (2002), E. Zimnica-Kuzioła (2003). Aktualnie publiczność teatralna poddawana jest analizom przez różne zespoły, realizujące projekty naukowe. Jako przykład można podać *Badanie publiczności teatrów w stolicy* (raport z 2013 r.), którego celem było m.in. poznanie opinii widzów na temat odwiedzanych placówek, czy raport z 2016 r. *My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo. Raport z badania „Bilet za 400 groszy”*.

Wielu twórców teatralnych zwraca uwagę na konserwatywne postawy widzów (szczególnie uwidaczniające się, gdy artyści proponują spektakle awangardowe lub przedstawienia-eseje). Publiczność nie od razu akceptuje „nowości”, źle się czuje w świecie, który ją zaskakuje oraz powoduje emocjonalny i intelektualny dyskomfort (Hausbrandt 1983; Zimnica-Kuzioła 2003: 181–200). Nieodosobniony jest pogląd, że widzów należy edukować, przygotowywać do odbioru niełatwej sztuki nowoczesnej:

Widzowie generalnie z oporem odbierają wszystko, co jest inne od ich konserwatywnych oczekiwań, problem z odbiorem teatru istnieje. Nawet ci, co regularnie przychodzą, nie zauważają, że język teatru się zmienia. Widz nie jest przygotowany, musi przyswoić ten nowy język. Co innego zobaczymy w Muzeum Narodowym w Krakowie i inny rodzaj sztuki w Muzeum Sztuki Nowoczesnej. W teatrze ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, że język teatru ewoluuje. Spektakl-esej nie jest zrozumiany, jest trudny w odbiorze. Toteż ważne są dodatkowe działania w teatrze – edukacyjne, kierowane do szerokiego grona widzów (Wywiad nr 15).

²⁵ Jan Kosiński, polski scenograf i teoretyk sztuki, pisał, że ważny jest powód, dla którego dochodzi do spotkania aktora z widzem: „Bo przecież, jeżeli pan X – widz i, dajmy na to, Holoubek – aktor spotkają się i pójda, powiedzmy na kawę, to nie grozi to jeszcze teatrem [...] Może należałoby uznać za niezbędny również trzeci komponent aktywizujący potencjalnego aktora i potencjalnego widza. Na określenie go nie przychodzi mi w tej chwili do głowy lepsze słowo niż *soggetto*. Znaczy to po włosku <<przedmiot>> [...] Jest więc pojęciem szerszym niż dramat czy nawet scenariusz, nie zakłada bowiem oddzielnej osoby autora (może być nim sam aktor, anonimowa tradycja, gazetowa wzmianka itp.). W każdym razie zgodzimy się chyba, że teatr zaczyna się wtedy, kiedy aktor zaczyna przed widzem coś <<przedstawiać>>” (Kosiński 1984: 212–213).

W gronie twórców, którzy wysuwają zastrzeżenia wobec widowni polskich teatrów znajduje się m.in. Olga Sawicka. Aktorka uważa, że możemy mówić o kryzysie publiczności – widzowie są mało wybredni, niewymagający: „Z nadzwyczajną łatwością można widza zadowolić rzeczami gorszymi i jest to bardzo przykre” (Lubczyński 2007: 305)²⁶. Farsy i komedie zawsze cieszyły się największym zainteresowaniem publiczności. Warto jednak zauważyć, że to realizatorzy odpowiadają za poziom i ciężar gatunkowy repertuaru, a nie widzowie. Z pewnością teatr powinien zaspokajać potrzeby zróżnicowanej pod względem oczekiwań publiczności – statystyczna większość nastawiona jest na dobrą zabawę, ale realizatorzy nie powinni zapominać o widzach, którzy oczekują autentycznego przeżycia intelektualnego i duchowego. Nie znajdując tego typu przeżyć, tacy widzowie rezygnują z uczestnictwa w życiu teatralnym (bądź partycypują w nim jedynie incydentalnie).

Odbiór spektaklu opiera się na procesie denegacji,

podczas którego widz poddaje się działaniu iluzji teatralnej, mając świadomość, że przedstawiana tu rzeczywistość nie istnieje naprawdę. Denegacja w teatrze polega więc na przyjęciu postawy, dzięki której zawieszona zostaje świadomość złudy i fikcyjności świata teatralnego, a postać sceniczną traktuje się nie jako byt fikcyjny, ale jako kogoś podobnego widzowi (identyfikacja), przy czym postawa taka nie wyklucza do końca wiedzy, że scena jest miejscem, gdzie poprzez naśladowanie stwarza się jedynie iluzję rzeczywistości (Pavis 1998: 95).

Istniejąca w świadomości naiwnego widza interferencja świata realnego i fikcyjnego, intencjonalnie wykreowanego na scenie, zawsze zaskakiwała i wciąż zaskakuje. Wiele opowieści aktorów odnosi się do tego osobliwego zjawiska – faktem jest, że istnieją odbiorcy, którzy poważnie traktują teatralną quasi-rzeczywistość, utożsamiają sceniczny mikrokosmos z fragmentem tzw. zwykłego życia codziennego. Są jak dzieci, gotowe wejść na scenę i ratować Czerwonego Kapturka przed kłami złego wilka. Ten infantylizm, w słowniku terminów teatralnych nazwany dedystancjalizacją, wynika z niezrozumienia kodu kulturowego, teatralnej konwencji, której istotę stanowi sztuczność i udawanie²⁷.

²⁶ Badania statystyczne publiczności łódzkich teatrów dramatycznych, zrealizowane przeze mnie pod koniec XX w., dowodzą, że widzowie z reguły nie są krytyczni wobec repertuarowych propozycji teatrów. W każdym z czterech etapów reprezentatywnych badań ponad 80% respondentów zakreśliło odpowiedź „przedstawienie wywarło na mnie duże wrażenie”, podczas gdy rozczarowanych było od 3% do 5% widzów. Zaobserwowałam też zależność sposobu przyjęcia spektaklu od poziomu wykształcenia – im wyższy poziom formalnego przygotowania do udziału w kulturze symbolicznej, tym większy krytycyzm, tym większe wymagania wobec realizatorów (Zimnica-Kuzioła 2003: 100, 306).

²⁷ W kronikach historii teatru zapisało się wiele wydarzeń ilustrujących interferencję między światem realnym i scenicznym, quasi-rzeczywistym. Spektakularny incydent

Oto kilka relacji, połączonych wspólnym mianownikiem zapomnienia o fikcyjności oglądanego świata i nieprzewidzianego zachowania publiczności:

Gdy grałam w sztuce *Queen Mary* dziewczynę lekkich obyczajów, dostałam list od pana, który, pisząc do mnie już z imienia i nazwiska, wyrażał szacunek dla najstarszego zawodu świata uprawianego – w jego mniemaniu – przeze mnie i proponował rzeczowo, że wynajmie mnie na wspólny wyjazd do Moskwy. Wtedy odbywała się tam olimpiada. Wymieniał hotele, w jakich się zatrzymamy, usługi, jakich ode mnie oczekuje, i stawki, jakie mi oferuje (A9: 26).

Ostatnio pewien pan z widowni wszedł na scenę podczas spektaklu *4.48 Psychosis*, żeby mnie ratować! [aktorka w końcowej scenie rozpaczliwie krzyczy, wołając o pomoc – dopisek EZK] [...] wcale nie było mi do śmiechu. W skrócie było tak: gram, skupiona wypowiadam ostatnie zdania tekstu, wołam: „uwolnij mnie”, „odezwij się”, kompletna ciemność, tylko jeden reflektor skierowany prosto w oczy, i nagle słyszę kroki. Widzę twarz, tuż przy mojej, a zaraz potem słyszę lekko wystraszony szept: „odzywam się”. Okrył mnie, moje nagie, zakrwawione ciało swoim płaszczem, wziął mnie na ręce i chciał znieść ze sceny [...] Zatrzymałam go gestem. Reszta potoczyła się błyskawicznie, bo obsługa sceny zajęła się panem. [...] I to mi uświadomiło, że mogło zdarzyć się wszystko, nóż wbity pod zębro też (A23: 8).

Aktorka zwraca uwagę na istotny problem – interferencja świata scenicznego i realnego może mieć dla aktora przykre konsekwencje, a przekonał się o tym choćby Mariusz Jakus: „Jacyś szemrani faceci w barze postanowili sprawdzić czy jestem taki chojrak jak <<Tygrys>> [bohater filmu *Samowolka* (1993) w reżyserii Feliksa Falka – dopisek EZK]. Doszło do bójki, po której wylądowałem nawet w szpitalu” (Jakus). Emilia Krakowska doświadczyła zbiorowego amoku widowni, kiedy grała rolę Jagny w Teatrze Ziemi Mazowieckiej (jej teatr występował gościnnie w różnych miejscowościach na Mazowszu):

Widzowie często mylili fikcję literacką z rzeczywistością. Kiedy Kozłowa wołała do mnie, czyli do Jagny: „Ażebyś szczezła, żebyś zdechła”, ludzie, którzy być może po raz pierwszy w życiu wybrali się do teatru, krzyczeli z widowni: „Sama zdechnij, stara jędzó, zostaw kobitę w spokoju”. Podczas innego spektaklu tłum ruszył na scenę, żeby mnie, biedną Jagnę, ratować (Krakowska 2015: 225).

Artura Żmijewskiego, serialowego lekarza, zatrzymano na ulicy z prośbą, by reanimował nieprzytomnego człowieka, ktoś próbował ucałować dłoń Piotra Adamczyka po zagranej przez niego roli papieża. Marzena Trybała opowiada

zdarzył się w roku 1674 (pisze o nim Pasek w swoich *Pamiętnikach*) – podczas występu plenerowego francuskiej grupy w Warszawie jeden z widzów strzałem z łuku zabił aktora kreującego postać negatywną, „poturbowano cały zespół” (Braun 2003: 32).

o spektaklu *Ocaleni* Edwarda Bonda, zrealizowanym w Teatrze Polskim w Poznaniu, gdzie kreowała rolę matki mordującej niemowlę. Bileterki, które zazwyczaj okazywały jej sympatię (prawdopodobnie za sprawą licznych komediowych ról, jakie wcześniej grała w tym teatrze), nagle zmieniły do niej nastawienie. Aktorka poczuła, że jej nienawidzą: „To nie było przyjemne uczucie. Kiedy się kłanialiśmy i czułam płynącą z widowni nienawiść, wtedy wiedziałam, że zagrałam bardzo dobrze. Może to w ogóle była moja najlepsza rola?” (Trybała 2015: 350). Jednak w repertuarze zachowań responsywnych widowni owego przedstawienia znalazł się też rzut krzesłem na scenę oraz werbalna agresja skierowana w stronę aktorów: „<<To jest granie na uczuciach ludzkich, wstydzicie się!>>, krzyknęła kobieta w łoży usytuowanej blisko sceny” (tamże: 351). Trybała nie przerwała przedstawienia, ale była zdezorientowana i zszokowana, nie wiedziała, jak powinna zachować się w takiej sytuacji. Widownia wstała z miejsc i rozległy się oklaski, nie wiadomo czy dla „bohaterskiej” kobiety z łoży, czy dla aktorów tak sugestywnie odgrywających swoje role.

Z furią wykrzyczałam kolejną kwestię Pam, mojej bohaterki: „Zabieraj sobie tego gówniarza do tej dziwki”, i wzięłam ze sobą wózek z dzieckiem. A zgodnie ze scenariuszem wózek miał zostać na scenie. Danusia, suflerka, syczy do mnie: „Marzena – wózek! Zostaw ten wózek!”. Pokazałam się znowu i z impetem pchnęłam go na środek sceny. Nigdy już nie spotkałam się z tak gwałtowną reakcją widowni

– zwierza się aktorka (tamże).

Anegdotyczne opowieści są niewątpliwie ciekawe, niemal każdy aktor, przygotowany na rozmowy z dziennikarzami, dysponuje podobną historią, chcąc przyciągnąć uwagę i zaskoczyć czymś osobliwym. Historie te mogą być interesujące również dla socjologa, bowiem pokazują nieczęstą – można rzec: ekstremalną – postawę odbiorczą, psychospołeczny mechanizm recepcji polegający na utożsamieniu fikcyjnej postaci scenicznej z realną osobą aktora. Ten aberracyjny sposób odbioru nazywam iluzją kognitywną²⁸. Odbiorca doznaje iluzji realności, a nie znając konwencji teatralnej, zamierzonej sztuczności wykreowanego świata przedstawionego, nie potrafi (lub nie chce) oddzielić porządków życia i sztuki. Być może właśnie ze względu na błąd poznawczy, pomieszanie tego, co realne i fikcyjne, za Violetta Arlak, która zagrała w popularnym serialu *Ranczo*, widzowie wołają „wójtowa” albo „Halina Koziół”: „I wtedy zaczynam tłumaczyć, że się tak nie nazywam, jestem jedynie aktorką, która gra postać o takim imieniu i nazwisku. Nie wiem, po co to robię, prze-

²⁸ Pojęcie iluzji kognitywnej nawiązuje do książki dotyczącej poznawczych złudzeń umysłu – *Cognitive illusions: a handbook on fallacies and biases in thinking, judgement and memory* (red. R.F. Pohl, 2004). Na temat błędów poznawczych pisze też Shermer (2011: 72).

cież ludzie i tak wiedzą lepiej” (A2: 77). Z pewnością są też widzowie, którzy traktują aktorów poza sceną tak, jak gdyby byli oni kreowanymi przez siebie postaciami, lecz czynią to w formie żartu, gry interakcyjnej, nie mającej nic wspólnego z iluzją kognitywną.

Nieracjonalne zachowania widzów przybierają czasem formę uporczywego nękania, czyli „stalkingu”. Stalking (z języka angielskiego: „podchody”, „skradanie się”), jest w polskim kodeksie karnym przestępstwem (do 2011 r. wykroczeniem), oznaczającym naruszanie prywatności, prześladowanie i naprzykrzanie się poprzez śledzenie, wysyłanie SMS-ów, e-maili, niechcianych upominków²⁹.

Uporczywi wielbiciele piszą, dzwonią, przesyłają kwiaty i prezenty, proszą o spotkania, śledzą. Niektórzy podstępem nawiązują kontakt z ofiarą i stopniowo coraz bardziej ingerują w jej życie. Dominika Ostałowska relacjonuje proces osaczenia przez psychofankę, która miała prowadzić jej stronę internetową:

Zgodziłam się, przychodziła do teatru, za kulisy, porozmawiać chwilę, zrobić sobie ze mną zdjęcie. Dzięki temu mogła innym opowiadać, że jest mi bardzo bliska. Szybko przejęła kontrolę nad moim życiem w sieci. Wrzucała na stronę, co chciała. Nie miałam dostępu do e-maili, które przychodziły na podany tam adres. Konfabulowała, że jesteśmy w związku, że mieszkamy razem, jest moim art managerem, moją pielęgniarzką, moim dawcą szpiku. Rozgłaszała, że mam białaczkę. Pokazywała ludziom siatkę leków, kroplówkę. Mówiła, że to wszystko zawsze musi dla mnie nosić. Rozdawała nawet jakieś ubrania, mówiąc, że moje, już ich nie potrzebuję. Wymyśliła jakiegoś profesora, u którego ponoć miałam operację. Poprosiła znajomych informatyków, żeby zastanowili się, jak mogłaby wyglądać moja strona kondolencyjna (Świąchowicz).

Stalkerzy, psychofani stanowią z pewnością poważny problem w społecznym świecie aktorów teatralnych, choć na szczęście nie wszyscy znają go z autopsji. Natomiast prawie każdy mój rozmówca zetknął się z widzem, który wprowadził go w zakłopotanie, wyprowadził z równowagi, oburzył. Kiedyś widzowie prosili o autografy (nie zawsze w komfortowej sytuacji dla aktora), obecnie o selfie: „Nie szanują prywatności aktora... Po tym można poznać klasę człowieka, bo niektórzy nie mają oporów, potrafią mnie np. z kolejki wyciągnąć. Kiedy się iryтую, słyszę : <<Ale to cham!>>” (Wywiad nr 3).

²⁹ Stalkerom grozi kara więzienia, jej maksymalny wymiar to trzy lata (gdy skutkiem nękania jest targnięcie się pokrzywdzonego na własne życie, kara wynosi 10 lat). „Przez pół roku funkcjonowania przepisów policja przyjęła 400 zgłoszeń od ofiar, finał w sądzie znalazło 38 spraw. Z tego tylko jedna osoba trafiła do więzienia, 24 dostały wyroki w zawieszeniu, reszta niewysokie grzywny [...] Ofiarą stalkingu pada 9 proc. mieszkańców Szwecji, 12 proc. Anglików i Niemców, 20 proc. Włochów. Polacy – w zależności od metodologii badań – mieszczą się między wynikami angielskimi a włoskimi” (Świąchowicz).

Przyczynę dużego zainteresowania osobami publicznymi, które osiągnęły wysoką pozycję społeczną, sławę, sukces, tłumaczy koncepcja „pławienia się w cudzej chwale” (*bask in reflected glory*). Rozkoszowanie się odbitym blaskiem sławy to mechanizm psychiczny związany z utożsamianiem się z podziwianą grupą odniesienia (zewnątrznym znakiem tej identyfikacji może być np. noszenie lnianej torebki czy koszulki z nazwą ulubionego teatru) bądź z jednostką reprezentującą tę grupę. Niejednokrotnie widzowie pragną nawiązać bezpośrednią relację z ulubionymi aktorami, by choć przez chwilę móc „świecić odbitym blaskiem”. Fenomen powyższy, opisany m.in. przez Roberta B. Cialdiniego i współpracowników (Cialdini, Borden, Thorne, Walker, Freeman, Sloan 1976; Wojciszke 2011, 2012: 170), wiąże się ze strategią zbliżania się do osób publicznych, które odniosły sukces. W psychologii społecznej „pławienie się w cudzej chwale” jest formą autopromocji przez skojarzenie, budzenie pozytywnych konotacji własnego wizerunku. Pozowanie wraz z aktorami do fotografii, zbieranie autografów, podkreślanie związków z gwiazdami ma na celu podniesienie własnej samooceny i atrakcyjności w oczach znajomych, ma świadczyć o szerokich kontaktach, zaradności etc. To próba dodania sobie wartości nie dzięki własnym zasługom, ale poprzez wywołanie pozytywnego wrażenia u innych³⁰. Rozwój mediów i portali społecznościowych (m.in. Facebooka, Twittera) sprzyja fraternizacji, tendencji do podkreślenia zażyłości z osobami znanymi i podziwianymi. Artyści, którzy mają konta w Internecie codziennie dostają po kilkadziesiąt próśb o przyjęcie do grona znajomych.

W tym kontekście warto przywołać nadużycia, kradzieże tożsamości aktorów – fani zakładają im fałszywe konta, na których zamieszczają fotografie i informacje z ich życia, w imieniu artystów odpowiadają też na pytania internautów:

Wszyscy moi znajomi mają po kilka kont. Ja mam trzy fikcyjne konta. Osoba, która prowadzi nieoficjalny *fanpage* podszywa się pode mnie i odpisuje jako ja. Czasami ktoś w moim imieniu pisze, jak spędziłem dzień, ostatnio ktoś zamieścił moje prywatne zdjęcie z psem (nie było wcześniej w sieci). Moje prywatne konto na Facebooku musiałem zakamuflować, tylko dla faktycznych znajomych (Wywiad nr 2).

Kradzież tożsamości stanowi przestępstwo (por. Lach 2012: 29) polegające na „podszywaniu się pod inną osobę i wykorzystaniu jej wizerunku lub innych jej danych osobowych w celu wyrządzenia jej szkody majątkowej lub osobistej”

³⁰ W wywiadzie udzielonym Oldze Święcickiej Maciej Nowak potwierdza fenomen warunkowania ewaluatywnego (jego zdaniem, dla wielu ludzi przebywanie w towarzystwie artystów stanowi formę nobilitacji, tak więc liczne osoby o skłonnościach snobistycznych dążą do nawiązywania z nimi nieformalnych kontaktów; Święcicka 2015: 115). Warunkowanie ewaluatywne rozumiane jest tutaj jako „kształtowanie stosunku emocjonalnego do jakiegoś obiektu w wyniku jego pojawiania się wraz z innym obiektem ocenianym pozytywnie” (Wojciszke 2011, 2012: 546).

(Kodeks karny, ustawa z dnia 25 lutego 2011 r., art. 190a, § 2 k.k.). Aktorzy nie podejmują starań o ukaranie sprawców tego przestępstwa, dopóki powyższe działania nie szkodzą poważnie ich wizerunkowi: „Nie warto tracić czasu i energii na ciągnięcie się po sądach” – to typowe tłumaczenie „poszkodowanych”.

Nie wszyscy artyści podążają za „trendem społecznościowym” online, zniechęceni m.in. przez rzesze sfrustrowanych osób, które w zamieszczanych komentarzach przekraczają wszelkie granice dobrego smaku: „Nie mam konta na Facebooku. To jest jakiś wymysł szatana. To niby jest potrzebne, moja żona ma i czasem podglądam sobie. Ale te paszkwile, komentarze, bezkarność jest przerażająca. Ja nie jestem komputerowy” (Wywiad nr 7).

Kolejny problem, często poruszany w związku z zarzutami artystów wobec widzów potocznych, dotyczy ich nagannego zachowania podczas spektaklu. Osoby zasiadające na widowni dekoncentrują aktorów, zapominają o wyłączeniu komórek, rozmawiają, nawet gdy znajdują się w bliskim sąsiedztwie sceny. Nieodosobniona jest relacja aktora, któremu przydarzyła się trudna publiczność i widz nazywany przezeń „wrogiem”:

Ostatnio na intymny, kameralny spektakl przyszło towarzystwo z jakiejś firmy, wiadomo, wtedy się czują pewni... samce, jeszcze są po jakimś kielichu, więc się działy rzeczy przerażające. Przeszkadzali... miałem do wyboru z kolegą – grać dalej, albo przerwać... X pewnie by przerwał od razu, ale X potrafił przerywać i opierdzielać publiczność za byle co. My – z poczucia obowiązku – graliśmy, ale przyspieszyliśmy tak, że współczuję tylko tym, którzy byli mniej pijani i próbowali zrozumieć sens tej sztuki [...] Zdarzył mi się też widz-wróg, który jeszcze z nim zaczęliśmy grać, rzucił w moją stronę wiązanek przekleństw (Wywiad nr 7).

podczas recepcji spektaklu

	konserwatyzm odbiorczy	
brak krytycyzmu		iluzja kognitywna

poza teatrem

stalking		internetowy hejt
wprowadzanie w zakłopotanie		kradzież tożsamości aktorów

Schemat 1. Zarzuty aktorów w stosunku do widzów teatralnych

Źródło: opracowanie własne.

Podsumowanie

Państwowe szkoły teatralne to placówki elitarne, nobilitujące i konsekrujące, niemniej wykazują też pewne cechy Goffmanowskich „organizacji przekształcania osobowości”, instytucji totalnych. Wzbudzający kontrowersje w społecznym świecie teatru zwyczaj fuksowania nowo przyjętych studentów z pewnością nie należy do najistotniejszych problemów, niemniej okazuje się on subiektywnie ważny dla moich rozmówców i dlatego poświęciłam mu osobne miejsce. Zwolennicy fuksówki (studenci i dydaktycy, którzy chcą reprodukować ten zwyczaj) twierdzą, że jest to element tożsamości środowiska, dobra zabawa, możliwość integracji – hartuje studentów, uczy ich kolektywnego działania i odpowiedzialności. Natomiast przeciwnicy (z reguły osoby, które nie zachowały dobrych wspomnień związanych z tym zwyczajem akademickim) podkreślają, że należy eliminować wzorowane na wojskowej fali akty przemocy i poniżania.

W dyskursie na temat podmiotów konsekrujących pojawia się często krytyka metod dydaktycznych niektórych pedagogów, ale ważniejszą kwestią poddawaną pod dyskusję staje się brak nowoczesnego, koherentnego i dostosowanego do rynku pracy programu nauczania. Zdaniem niektórych moich rozmówców, podczas edukacji teatralnej warto uświadamiać studentom dominującą rolę inteligencji emocjonalnej w przebiegu kariery aktorskiej (samoświadomość, samoregulacja, motywacja, empatia, umiejętności społeczne i adaptacyjne, sumienność, asertywność). Pojawianie się licznych prywatnych studiów aktorskich pociąga za sobą „nadprodukcję aktorów”, którzy muszą „zakotwiczyć się” na rynku pracy. Stanowią oni konkurencję dla absolwentów publicznych uczelni aktorskich. Autorki książki *Polaktor. Aktorzy na rynku pracy* (2011) mówią o konserwatywnym programie nauczania w tego typu instytucjach, konstatując: „wypuszczają one dosyć sprawnych odtwórców ról teatralnych, lecz pozostawiają ich bezbronnymi w obliczu mechanizmów rynkowych” (Kozek, Kubisa 2011: 44). Uczestnicy społecznego świata teatru dyskutujący o programie studiów aktorskich proponują zatem, aby uwzględnić także zajęcia przygotowujące młodych ludzi do pracy w domach kultury czy szkołach, do prowadzenia własnej działalności gospodarczej.

W kontekście aren społecznego świata teatru należy podkreślić zróżnicowanie poglądów dotyczących programu nauczania „w instytucjach konsekracji”: zwolennicy tradycyjnego systemu edukacji uważają, że szkoły teatralnej nie można komercjalizować, zupełnie wystarczające są przedmioty zawodowe i ogólnohumanistyczne. Natomiast rzecznicy reform, dostosowania programu nauczania do potrzeb rynku pracy, stoją na stanowisku, że należy wprowadzić zajęcia dające większe szanse absolwentom (zarządzanie projektowe, pedagogika, animacja kulturalna, logopedia itp.). W dyskursie na temat publicznych szkół teatralnych zderza się również ujęcie „konserwatywne” (nie trzeba nic zmieniać) i nowoczesne (uczelnie powinny przygotowywać aktorów do nowego typu teatru – awangardowego, eksperymentalnego). Różne spojrzenia na funkcję szkoły, jak

również opozycja między ujęciem humanistycznym i rynkowym, generują spory i dyskusje uczestników społecznego świata. Istnieje jednak *communis opinio*, że program studiów wymaga wnikliwej debaty podmiotów konsekrujących, zainteresowanych jak najlepszą ofertą dydaktyczną publicznych uczelni artystycznych o profilu teatralnym. Co więcej, okazuje się, że szkoły teatralne implementują już pewne pomysły reformatorskie.

Podmiotami wartościującymi, a czasem także konsekrującymi, są krytycy, którzy reprezentują różne opcje światopoglądowe i artystyczne, mają rozmaite wizje teatru i jego roli w społeczeństwie. Rzecznicy nurtu awangardowego deprecjonują tych, którym bliższa jest klasyka, obrońcy tradycji odmawiają wartości twórcom reprezentującym nurt teatru postdramatycznego. Pewnym paradoksem jest, że krytycy zawodowi, profesjonalści piszący przecież nie tylko dla artystów (tak jak artyści nie tworzą jedynie dla krytyków), coraz rzadziej docierają ze swoim przekazem do odbiorcy potocznego, potencjalnego widza. Warto podkreślić, że mimo personalnych animozji (w skali mikro), oba podmioty wiąże specyficzna relacja – artyści potrzebują krytyków, krytycy nie istnieją bez artystów.

Krytycy wychodzą poza działania im przypisane (co można nazwać ekstencją roli zawodowej), ponieważ nie tylko informują o nowo powstałych przedstawieniach, analizują i wartościują efekty twórczości scenicznej, lecz angażują się też w konstruowanie życia teatralnego, np. jako doradcy władz – samorządowych organizatorów teatrów.

Nad kondycją współczesnej polskiej krytyki ubolewają praktycy:

Powiem tak – mamy getto krytyki teatralnej skupionej w portalach teatralnych, których nikt poza osobami z branży nie czyta. Gdy obejmowałem Teatr „Baj Pomorski”, recenzje ukazywały się w lokalnej prasie, co więcej – niektóre były opatrzone gwiazdkami na wzór angielski. Obecnie lokalna prasa raz na jakiś czas drukuje lub przedrukowuje recenzje, z reguły opisowe, w zależności od „widzimisień” redaktora. Teatr przejął funkcje informowania krytycznego o swoich spektaklach i umieszczania recenzji na swojej stronie – oczywiście wybiórczo, prawie zawsze na korzyść teatru, wszak musimy mieć dobry PR. Ilość i poziom informacji na temat spektaklu w prasie lokalnej są nędzne po premierze, choć przed premierą się trąbi, to fakt! Głównym problemem jest jednak brak rozmowy i polemiki, które mogłyby kształtować odbiorcę sztuki. Wszystko wygładzono, a gazety uciekają od rozmów o sztuce, więc zostało nam tylko chwalipięctwo, które oszukuje swoją grupę. Jak często czytamy w prasie lokalnej: jakiś teatr po raz pierwszy podjął myśl i wątek istotnego tematu itp., itd., podczas gdy gdzieś indziej, a nawet w tym samym czasie, robili to inni. PR miesza się z rzetelną informacją (Lisowski 2015).

Wolną przestrzeń, pozostawioną przez krytyków-profesjonalistów prezentujących recenzje w mediach głównego nurtu (prasie, radiu, telewizji), wypełniają blogerzy, którzy realizują w praktyce ideał demokratyzacji procesu wartościowania sztuki. Nie bez znaczenia pozostaje język, jakim się posługują: semantycznie, składniowo i leksykalnie prostszy, a zatem bardziej przystępny dla czytelnika potocznego,

bez kompetencji specjalistycznych. Siłą blogów jest interaktywność – możliwość uzyskania informacji zwrotnej ze strony odbiorców, wpisywania przez nich komentarzy. Dzięki blogom rośnie krąg ludzi podejmujących dyskurs na temat sztuki. Wypowiedzi liderów opinii (*influencerów*) przyczyniają się do większej dostępności informacji o przedstawieniach teatralnych i – jak można mniemać – intensyfikują uczestnictwo Polaków w kulturze³¹. Potencjał blogów, oraz szerzej – mediów społecznościowych, dostrzegają instytucje kultury, wykorzystując je jako kanały informacyjne przy promowaniu własnych działań artystycznych (w tym sensie nobilitują blogi, wyprowadzając je z pozycji peryferyjnej i przenosząc do głównego nurtu).

Przemiana wzorów uczestnictwa w kulturze spowodowana ekspansją Internetu stanowi niezaprzeczalny fakt, z pewnością wpływa ona na ilościowe wskaźniki partycypacji (więcej obejrzanych filmów, przeczytanych książek etc.). Jednak uzasadnione będzie chyba wyrażenie obawy, czy nie dzieje się tak kosztem jakościowych aspektów tego uczestnictwa. Intensyfikacja kontaktów z treściami symbolicznymi nie musi iść w parze ze wzrostem kompetencji kulturalnych. Demokratyzacja kultury symbolicznej, do której przyczyniają się blogi – nowoczesne narzędzia krytyki teatralnej – czasem oznacza też obniżenie standardów, niezadawalający poziom przekazu.

Popularność blogów (ich przemieszczanie się z peryferii do centrum społecznego świata teatru) może przekładać się na malejące znaczenie krytyki tradycyjnej, niemniej i ona ma swoich stałych odbiorców. Co więcej, profesjonalści, ludzie teatru coraz częściej przenoszą się w przestrzeń wirtualną, szukając możliwości działania zawodowego (dofinansowanego ze środków publicznych) w Internecie³². Także oni dostrzegli możliwości, jakie daje szybka komunikacja online. I oczywistym staje się, że amatorzy piszący o współczesnym teatrze będą – jako realni konkurenci – krytykowani przez zawodowców, a ich osiągnięcia będą umniejszane i lekceważone.

Oprócz widzów, których nazywam profesjonalistami (zawodowych krytyków) i krytyków-amatorów ważnymi podmiotami wartościującymi stają się widzowie potoczni, bo to przede wszystkim dla nich przygotowana jest oferta

³¹ Nakład „Teatru” wynosi 1500 egzemplarzy, dziesięciokrotnie większą liczbę wejść w ciągu miesiąca mają niektóre blogi teatralne – można zatem przypisać im szersze grono odbiorców, większy zasięg oddziaływania. Zastrzeżenia budzą jednak statystyki wejść na strony blogerów, bo nie są one równoznaczne z liczbą faktycznych odbiorców treści (niektórzy trafiają tam przypadkowo i nie czytają zamieszczonych wpisów).

³² Warto wspomnieć o czasopismach internetowych poświęconych teatrowi (m.in. „Teatralia”, „Performer”, „Yorick”), i portalach o teatrze (m.in. teatralny.pl, teatrankcje.pl, dziennikteatralny.pl, eWejściówki.pl, terazteatr.pl, e-teatr.pl). „Krytykę teatralną w Internecie można odnaleźć na stronach internetowych drukowanych gazet i czasopism o profilu ogólnym [...] i na stronach internetowych drukowanych czasopism o profilu teatralnym. Polskie periodyki poświęcone w całości teatrowi to <<Didaskalia>>, <<Teatr>>, <<Dialog>>, <<Nie(tak)t>>, <<Notatnik Teatralny>>, <<Pamiętnik Teatralny>>, <<Scena>>, <<Teatr Lalek>>” (Kocemba 2017: 166). Niektóre tytuły posiadają swoje strony internetowe, np. „Didaskalia”, „Teatr” i „Nietak-t”.

programowa teatrów. W książce, która dotyczy aren społecznego świata teatru koncentruję uwagę na kwestiach dyskusyjnych, ograniczam się zatem do krytyki odbiorców sformułowanej przez samych twórców. Artyści piętnują konserwatyzm publiczności (brak wyrobienia odbiorczego, zbyt małe wymagania w stosunku do teatru, odrzucanie propozycji awangardowych), niekiedy dedy-stancjalizację, która stanowi aberrację odbiorczą, a także brak kultury (włączone telefony, rozmowy, nieprzewidywalne zachowania podczas recepcji spektaklu), nieszanowanie prywatności artystów i stalking. Oczywiście, wyżej wymienionych negatywnych form zachowań nie można ekstrapolować *in extenso* na całą widownię polskich publicznych teatrów dramatycznych³³.

³³ W mojej książce *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (2003) nakreśliłam społeczno-kulturowy wizerunek publiczności teatrów dramatycznych. W opracowaniu tym przedstawiłam pierwszą w literaturze przedmiotu niespekulatywną (bo opartą na konkretnym empirycznym materiale badawczym) typologię odbiorców sztuki scenicznej. Oprócz ignorantów (będących w zdecydowanej mniejszości) widownię teatrów konstituują aspiranci, egotycy, widzowie statystyczni, teatromani, literaci i niezawodowi krytycy, którym można przypisać różne subdyskursy (dyletancki, naiwny, narcystyczny, integralny, admirujący, poetycki i estetyzujący). Widzowie mają różne oczekiwania wobec spektaklu, mniejszą bądź większą świadomość specyfiki dzieła scenicznego, reprezentują zróżnicowany poziom teoretycznej kompetencji teatralnej. Badanie recepcji spektaklu ujawniło dyferencjację w sposobie jego interpretowania (odbiór literalny, otwarty na metaforę, nadinterpretacja). Socjologiczna analiza doprowadziła do wniosku o dużej roli wykształcenia w procesie odbioru spektaklu, ważną okazała się też kompetencja lingwistyczna widzów (*formal language*), ich aktywność teatralna oraz oddziaływanie środowiska (Zimnica-Kuzioła 2003: 260–261).

ROZDZIAŁ VI

ARENY W ŚRODOWISKU AKTORÓW POLSKICH TEATRÓW PUBLICZNYCH

1. Interakcje konfliktowe w środowisku teatralnym

Środowisko można definiować szeroko, włączając w jego zakres różne grupy, zbiorowości, a także interakcje, czyli „stosunki wzajemnego oddziaływania”¹. Środowisko teatralne jest częścią środowiska artystycznego, które od swoich

¹ Temat „środowiska społecznego” zajmował wielu autorów polskich (m.in. Szczurkiewicz, Szczepańskiego, Rybickiego, Sowę, Sztompkę, Kowalskiego, Radlińską) i zagranicznych (m.in. Theysa, Dunlapa, Cattona, Schnaiberga, Goulda). Szczegółowego, a zarazem syntetycznego przeglądu problematyki dokonały Zdzisława Kawka i Ewa Rokicka (Kawka, Rokicka 2005: 343–349). Wobec złożoności, wielowymiarowości i relacyjności pojęcia warto przytoczyć szeroką definicję zaczerpniętą z publikacji *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny*: środowisko to „wszystkie stosunki społeczne wpływające na zachowania, postawy, przeżycia jednostki; w skład środowiska społecznego (ś.s.) wchodzi różnego typu zbiorowości (grupy społeczne małe i duże, formalne i nieformalne, pierwotne i wtórne, także publiczność, tłum), stosunki społeczne zarówno bezpośrednie (<<twarz w twarz>>), jak i pośrednie (zapośredniczone np. przez prasę, radio, telewizję itp.) [...] każda jednostka posiada własne ś.s. odmienne od ś.s. innych osób; jednostka z reguły ma zróżnicowany stosunek do różnych elementów ś.s., niektóre elementy uważa za pożądane, inne zaś nie, niektóre są przez nią wybrane, a inne są jej narzucone; pozostaje ze swoim ś.s. w stanie względnej harmonii bądź też względnego buntu. [...] Jednostka i ś.s. wzajemnie na siebie oddziałują; ś.s. z reguły nie jest spójne; różne jego elementy pozostają ze sobą często w konflikcie, co powoduje konflikty wewnętrzne przeżywane przez jednostkę otaczaną przez dane ś.s.” (*Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny* 2008: 218). W mojej pracy odwołuję się do koncepcji „typowego” środowiska społecznego (P. Rybicki, K. Sowa, P. Sztompka). W ujęciu Sowy: „Jest ono zawsze w mniejszym lub większym stopniu odizolowane od szerszego kontekstu społecznego, głównie poprzez odpowiednio rzadszą liczbę kontaktów społecznych z osobami spoza środowiska. Środowisko jest typowe, gdy dostarcza pewnej zbiorowości jednostek – komunikujących się ze sobą – tożsamy, powtarzalny doświadczeń społecznych” (cyt. za: Kawka, Rokicka 2005: 347). Sztompka pisze o podobieństwie statusu, solidarności środowiskowej, mentalności zbiorowej, grupowych interesach zbiorowości konstytuującej środowisko społeczne, a także o „podobnym dostępie do cenionych dóbr i wartości, takich jak bogactwo, prestiż, władza czy wykształcenie. Oczywiście konkretni przedstawiciele tych środowisk mogą pod tymi względami istotnie się różnić, ale niezależnie od miary ich osobistego sukcesu można mówić o typowych interesach czy szansach środowiskowych” (Sztompka 2012: 144).

uczestników wymaga zdolności twórczych, innowacyjności i wyobraźni, ceni komunikatywność, umiejętność pracy zespołowej (por. Rogozińska-Pawelczyk, Majewski 2010: 148–149). Marian Golka pisze: „środowisko artystyczne tworzy zbiorowość o zróżnicowanej i nieformalnej strukturze, a także przynależności, powiązaną wzajemnymi oddziaływaniami i współzależnościami, posiadającą własną ideologię zawodową, co łącznie wpływa na pracę twórczą jej członków” (Golka 2012: 153).

Pomiędzy kategorią społecznego świata a pojęciem środowiska istnieją wyraźne analogie, jednak środowisko to „zbiorowość” i zachodzące w jej obrębie interakcje, natomiast społeczny świat określa się jako „kulturowy obszar”, „przestrzeń dyskursu”, „dynamiczną całość, skupioną wokół podstawowego działania”. Ma on wymiar aprzestrzenny, bowiem jego granice są płynne, zanika czy „wygasa się” tam, gdzie kończy się zogniskowana wokół jego problemów komunikacja.

Przedmiot mojego zainteresowania stanowi środowisko teatralne, gdzie na co dzień funkcjonują aktorzy – zbiorowość ludzi, którzy poprzez częste styczności społeczne, powtarzające się, intensywne kontakty bezpośrednie i pośrednie wzajemnie na siebie oddziałują. Jest to wąskie ujęcie środowiska, wyznaczonego przynależnością do konkretnej kategorii społeczno-zawodowej. Chcę także zwrócić uwagę na subiektywność zaproponowanego tu ujęcia środowiska ludzi teatru – nie chodzi bowiem o hipostazujące rozumienie, ale o środowisko w określony sposób doświadczane, postrzegane przez jego uczestników.

Interakcje związane z wykonywaną pracą to w dużej mierze „stosunki wzajemnej zależności”. Środowisko teatralne tworzą kręgi osób, które z racji realizowania działania podstawowego – jakim jest przygotowywanie spektakli dla widzów i ich publiczna prezentacja – częstych kontaktów interpersonalnych, wspólnych doświadczeń wytwarzają podobne postawy i poglądy, mają zbliżony styl życia. Ponieważ środowisko to konstytuuje większa zbiorowość, nie stanowi ono struktury homologicznej, można wyróżnić w nim opozycje i różnice.

Wspólne działanie, szczególnie jeśli polega na współpracy wielu podmiotów, nigdy nie przebiega bezkonfliktowo. Można mówić też o napiętych stosunkach między członkami środowiska teatralnego – czynników wywołujących dysonans i spory bywa wiele, np. poczucie wykorzystywania, niesprawiedliwego traktowania, otrzymywania wynagrodzenia nieadekwatnego do wkładu pracy. Negatywne emocje, frustracja wpływają na atmosferę w środowisku pracy, a zatem w pewnym stopniu determinują również efekty wspólnego działania. Maria Gołaszewska, która osobie twórcy poświęciła jeden rozdział *Zarysu estetyki*, stwierdza: „okazuje się, że właśnie we własnym środowisku powstają najżywsze niechęci, zawiść, panuje egocentryzm i brak poszanowania cudzej osobowości. Powstają tu zwalczające się koterie, działa mechanizm supremacji tych, którym dopisało powodzenie itp.” (Gołaszewska 1986: 164). Konflikty wynikają nie tylko ze względu na różne postrzeganie rzeczywistości, ale nade wszystko generuje je sprzeczność interesów, niezgodność celów. Jeśli uczestnicy społecznego świata

uważają siebie nawzajem za rywali, ich myśli i działania w dużej mierze koncentrują się na zdobywaniu przewagi nad innymi. Interakcja konfliktowa wiąże się z traktowaniem innych jako przeciwników (Folger, Poole, Stutman 2000: 495–496).

„Środowiska artystyczne są naturalnym zapleczem pracy twórczej, działając inspirująco, pobudzająco, kontrolująco, rozwijając osobowości twórcze, a jednocześnie są ośrodkami kulturotwórczymi dla szerszego społeczeństwa” (Golka 2012: 155). Środowisko teatralne, owszem, stwarza warunki rozwoju i mobilizuje do podejmowania nowych inicjatyw, ale niestety czasem „ściąga w dół” i zamiast stymulować, pozbawia chęci do działania. Z pewnością nie brak ludzi, którzy nie mogą znieść czyjegoś sukcesu – z goryczą opowiada o tym Joanna Żółkowska. Aktorka – zgodnie ze współczesną tendencją do multiaktywności – rozszerzyła spektrum własnych działań, pisząc scenariusze dwu filmów. Spotkała się jednak z niechęcią i krytyką w środowisku. Zrezygnowała zatem z dalszych prób, o czym mówi z żalem: „Nie chcę do tego wracać, ponieważ zostałam potraktowana przez środowisko w sposób lekceważący i właściwie obraźliwy. Wylał się na mnie kubek pomyj, z różnych stron. <<Jakim prawem akurat Żółkowska może pisać sobie scenariusze?>> Po tych dwóch historiach powiedziałam sobie: nigdy w życiu, nigdy więcej” (Żółkowska: 452). Kiedy Jerzy Radziwiłowicz przetłumaczył *Don Juana*, jego praca także spotkała się z negatywnymi komentarzami: „Zareagowało zupełnie inne środowisko, literaci i tłumacze” (Janda, Janicka: 253). Debiut reżyserski Krystyny Jandy jeszcze przed premierą stał się przedmiotem „agresywnej krytyki”. Nie zostało to jednak spowodowane wyłącznie bezinteresowną zawiścią, ale też opisywaną przez teoretyków społecznego świata walką o terytorium. To ścieranie się światów/subświatów, z których każdy broni dostępu do cenionych zasobów, niekoniecznie materialnych. Anselm L. Strauss wspomina o inwazji na cudze terytorium (*invading*) i zajmowaniu go (*taking over*). Rozszerzając spektrum działania (*extending*) i wchodząc na nie do końca swój „teren”, aktor społeczny naraża się na reakcję odwetową, na działania obronne (*defending*) (Strauss 1990: 236). Taki sposób wyjaśnienia apriorycznej krytyki okazuje się bliski samym uczestnikom społecznego świata, o czym zaświadcza wypowiedź aktorki: „Przekroczyliśmy granice swojego zawodu, swojego miejsca w naszym światku” (Janda, Janicka 2013: 253).

Kolektywna praca ma własną specyfikę, wymaga konceptualizacji, pewnych ustaleń, porządku, harmonogramu, koordynacji, określenia zakresu odpowiedzialności. Strauss pisze o modelu ułatwiającym zrozumienie sposobu pracy (*model for understanding how work within projects is articulated*; Strauss 1988: 163–178). Praca artikulacyjna (*articulation work*) polega na planowaniu i podziale zadań, w trakcie działania przejawia się zaś kontrolą jego przebiegu, by eliminować ewentualne nieprawidłowości. Kontrola społeczna stanowi jedno z ważnych pojęć socjologii – odnosi się do oddziaływań zmierzających do uzyskania zgodności zachowań jednostek i grup z normami, regułami, obyczajami (m.in. Berger 1997; Giddens 2004). Może mieć charakter formalny (prawo karne, policja, sądy) lub nieformalny (opinia publiczna, plotki). W każdej grupie społecznej istnieje kontrola jej członków, a jed-

nym z mechanizmów egzekwowania właściwego postępowania (konformizmu) staje się nagradzanie i karanie. Kara może przyjmować postać izolacji fizycznej (od osobnienia w więzieniu) i społecznej (odrzućenie, ostracyzm, pogarda, unikanie kontaktu). W środowisku pracy kontrola społeczna pełni ważną funkcję – utrzymanie porządku, zabezpieczenia efektywnego działania zmierzającego do realizacji nadrzędnego celu, eliminacji zachowań niepożądanych, destabilizujących, dewiacyjnych (w ujęciu Talcotta Parsonsa).

W jaki sposób aktorzy dyscyplinują siebie nawzajem? Jedną z form kontroli społecznej w środowisku teatralnym, stojącej na straży ładu w procesie realizacji działania podstawowego, jest raportowanie.

Każdy spektakl ma swój raport (to prowadzi inspicjent), tam się zaznacza wszystkie rzeczy, np. obecność, udział statystów – to jest dowód dla teatrów w archiwach, że spektakl się odbył. Jeśli się dzieją jakieś rzeczy, które odbiegają od normalnego biegu, to się je wpisuje do raportu, np. spóźnienia, odwołanie spektaklu, że ktoś coś zrobił nie tak. Dwie osoby decydują o tym, co jest wpisane do raportu: reżyser, jeśli jest na spektaklu, i inspicjent. Reżyser oczywiście może ulec „informatorowi” i wpisać uwagę dotyczącą innego aktora, jeśli uzna to za stosowne. Skonfliktowani aktorzy powinni to załatwiać między sobą – napić się, dać sobie po mordach (Wywiad nr 15).

W raporcie można zapisać, że w trakcie przedstawienia kolega-aktor zachował się nieodpowiednio. Tego typu działanie to jednak ostateczność. Sankcja ta jest najczęściej stosowana, gdy partner sceniczny gra pod wpływem alkoholu i jego stan rzutuje na jakość przedstawienia:

Ja byłem świadkiem tylko raz (w ciągu 10 lat). Grałem z X próbę generalną – pierwsza scena, kiedy się spotykamy, X ma do mnie powiedzieć „dzień dobry”, ale pijany mówi „dobranoc”... A ja: „dobranoc” i się skończyła scena. Ale z nim to jest inna relacja, z X się bardzo koleguję i wiele mu jestem skłonny wybaczyć (Wywiad 10).

Reakcja na naganne zachowanie kolegi zależy zatem od tego, czy jest on osobą darzoną sympatią czy nielubianą. Dobre relacje z innymi dają większą szansę, że ewentualne uchybienia zostaną łatwiej wybaczone.

Historia teatru obfituje w wiele anegdotycznych opowieści na temat wzajemnych złośliwości i przykrych niespodzianek, jakie spotykały aktorów z różnych powodów dyskryminowanych przez kolegów. Czasem jednak powodem intencjonalnie wprowadzanych czynników dystrakcyjnych (podczas działania scenicznego) staje się chęć wyjścia z rutyny i ożywienia emocji w trakcie gry. Żarty z reguły nie są „groźne” z punktu widzenia realizacji działania podstawowego, niemniej jednak wprowadzają one pewien stan dekoncentracji². Sztuką jest

² Oto jedna z wielu anegdot: Kiedy Gustaw Holoubek wypowiadał na scenie – jako Król Lear – słowa: „Która z córek najbardziej mnie kocha?”, koledzy odezwali się głośnym szepem zza kulis: „Zocha” (Zawadzka 2011).

przyjąć defokusację, czyli niespodziewane zakłócenia w wykonywaniu bieżącego zadania, ze stoickim spokojem i ewentualnie zrewanżować się przy innej okazji:

Beata kiedyś wyciągnęła z torebki głowę królika (obdartą ze skóry) i podała mi. Grałem chwilę z tym królikiem, a potem powiedziałem: „muszę to Pani oddać” i włożyłem jej z powrotem do torebki. Beata jest starsza ode mnie o 30 lat, tylko się uśmiechnąłem, wiedziałem, że nie mogę się dać zbić z tropu. Zdarzają się też żarty. W *Rewizorze* zostają w samych bokserkach, ściągają buty, które zostają w kulisach. A potem muszę założyć te buty. I kiedyś X włożył mi do nich ogórka, myślałem, że go zabiję... zrobił mi to dwa razy z rzędu” (Wywiad nr 10).

Oficjalny wpis do raportu w uzasadnionych przypadkach wydaje się sankcją sprawiedliwą (*articulation work*), ale niekiedy aktorzy podejmują praktyki denuncjacyjne. Znana aktorka dotkliwie odczuła dezaprobatę kolegów, którzy podczas nagłośnionego medialnie procesu (związanego z wypowiedzeniem pracy w Teatrze Narodowym, jakie wręczył jej dyrektor Jan Englert) posłużyli się – mówiąc jej słowami – „perfidnym donosem”. Ona sama sprawę komentuje następująco:

Kiedy byłem w teatrze Hanuszkiewicza, on tępił wszelkie donosy i donosicieli, a było tego bardzo dużo w stanie wojennym. Adam zwoływał zespół i mówił nam, że on wie, kto pisze donosy, i że nie toleruje czegoś takiego w swoim teatrze. Wtedy chodziło o szantaże, wielką politykę. Dzisiaj koledzy piszą donosy i kłamią, żeby podliznąć się, zarobić, kupić samochód, spłacić kredyt, albo dla czystej satysfakcji, żeby komuś dokopać. Mnie to niesamowicie przygnębia, no, ale trudno... Ten etap mam już za sobą (Szapołowska: 329).

Oczywiście, znamy tylko wersję rozgoryczonej aktorki, być może oskarżani o nieetyczne zachowania koledzy ukazaliby inną perspektywę oglądu sytuacji.

Czasem aktorzy nawzajem „recenzują siebie”, składają nieoficjalne raporty, zgłaszając dyrekcji swoje spostrzeżenia i uwagi. Charakterystyczna jest opowieść dyrektora o artyście, który uważał, że jest w „apogeum możliwości twórczych”, tymczasem nie chciał wyjść indywidualnie do oklasków, bojąc się, że zostanie wygwizdany. Dyrektor dowiedział się o tym z relacji aktorki występującej z owym artystą na scenie.

Środowisko teatralne nie zawsze działa inspirująco, stymulująco, wspierająco. „Inny” traktowany bywa czasami jako „obiekt obojętny”, „obiekt przeczności” lub ten, na który skierowany zostaje intencjonalny mobbing, który doświadczają aktorów przemocy psychicznej. Krystyna Janda z niechęcią wspominała swoje pierwsze kroki w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie:

Szło mi tam źle. Zaczęłam zastępstwami w dużych rolach, co zespołowi nie mogło się podobać. Zdarzało mi się usłyszeć od starszej koleżanki, którą miałam zastąpić, że przy myciu podłogi – owszem, ale nie w teatrze. Dyrektor Warmiński zapytał mnie, co bym chciała grać, a ja odpowiedziałam, czego bym nie chciała: Anieli

w *Ślubach panieńskich* i Ofelii w *Hamlecie*. I oczywiście pierwszą moją rolą w Ateum była Anieli. A potem mordowałam się z Niną Zarięczą w *Czajce*. Nienawidziłam tej postaci. Budziłam się rano z myślą: „o Boże, wieczorem znów muszę grać tę koszmarną Ninę”. To była prawdziwa, fizyczna męka (Janda, Janicka 2013: 45).

Współpraca aktorów w procesie realizowania działania podstawowego generuje wiele emocji (nie zawsze pozytywnych), szczególnie trudno bywa młodym ludziom, rozpoczynającym swoją drogę na zawodowej scenie. Aktorka, która od kilku lat jest na etacie i zdążyła już zadomowić się w środowisku pracy, przywołuje niełatwe początki w zespole składającym się z nie zawsze przyjaznych ludzi. Czuli, że znajduje się „na cenzurowanym”, obserwowana i wciąż oceniana. Szkoła, choć przygotowała ją znakomicie do występów na scenie, zupełnie pominęła, jej zdaniem, kształcenie zdolności interpersonalnych, nie przygotowała psychicznie młodej aktorki do zawodu. Ona miała idealistyczne wyobrażenie zespołu – wspólnoty, w której ludzie są otwarci na swoje potrzeby, wspierają się, pozostają bezinteresownie życzliwi (Wywiad nr 4). Inny mój rozmówca z poziomu ogólnego przechodzi do egzemplifikacji, mówi o wymuszaniu zachowań konformistycznych, o konkretnych sposobach „sprowadzania na ziemię” osoby, która – nie zawsze z własnej winy – nie zna swojego „miejsca w szeregu”, „gwiazdorzy”, nie okazuje szacunku starszym kolegom itd.:

To było zawsze... człowiek rodzi się sam w tym zawodzie i musi się rozpychać... Starsi aktorzy potrafią „wystawić kogoś” – jeżeli młody nie zna reguł, zasad, to płaci frycowe za to... to wszystko zależy od danej osoby. Jeżeli jest butna, charakterna, krnąbrna, to się ją delikatnie temperuje. Nikt nikomu nie robi krzywdy. To jest normalne. A wystawiać... są różne sposoby, np. wiemy, gdzie jest dziura akustyczna i wystarczy nakierować tego kogoś, można go zasłonić (Wywiad nr 7).

„Fuksówka”³, jak mówią o tym aktorzy, nie jest jednak stałym elementem teatralnego obyczaju. Wiele zależy od osobowości i zachowania osoby, która zaczyna grać na profesjonalnej scenie, wchodzi dopiero w zawodowy społeczny świat teatru:

³ W rozdziale piątym pisałam o rytuale inicjacyjnym (fuksówce) w szkołach teatralnych, pewne elementy tego obyczaju transponowane są czasem na zawodową codzienność środowiska teatralnego. Inne jest tu znaczenie tego terminu – oznacza nie tyle planowe (rytualne) działanie, co spontaniczną odpowiedź na naganne zachowanie jednostki. Jeden z dziennikarzy pisze: „Fuksowanie jest w środowisku aktorskim tematem tabu, czymś, o czym się nie mówi, zwłaszcza komuś z zewnątrz. Musiałem zagwarantować moim rozmówcom pełną anonimowość, tak silna była ich obawa narażenia się otoczeniu. Środowisko aktorskie jest bowiem stosunkowo niewielkie i hermetyczne. Wyniesione z uczelni zaszczości i układy trwają w życiu zawodowym, w teatrze czy na planie filmowym. Akceptacja otoczenia i umiejętność pracy w zespole jest w nim czymś niezmiernie ważnym. Może warto jednak ostrzec ludzi marzących o blasku wielkich scen

Dużo zależy od zachowania i nastawienia tego młodego aktora – jeśli ktoś jest taki „figo-fago”, to będzie fuksówka i szybkie ścięcie. Ale jeśli ktoś przychodzi z szacunkiem i świadomością, że należy się szacunek starszym aktorom... Ja to wiedziałem, że jak się wchodzi do bufetu, to należy się przedstawić każdemu aktorowi i jak się przychodzi po raz pierwszy, to nie można wyciągnąć ręki jako pierwszy... Parę razy byłem świadkiem fuksówki... Ja sam kiedyś ostro zareagowałem – kolega trzasnął (przypadkiem, bo się wygłupiał) w kulisach ręką w reflektor, był trzask. Ja się wściekłem, bo to było słychać na widowni. Zrugalem go, powiedziałem, że albo go wpiszę do raportu, albo go trzasnę (Wywiad nr 10).

Nie zawsze starania o harmonijne stosunki w miejscu pracy przynoszą dobre rezultaty. Aktorka, która wiele energii wkładała w zachowanie przyjaznych relacji interpersonalnych, zabiegała o akceptację (starła się być „miła i pomocna”), spotkała się w zespole z jawnie okazywaną antypatią. Znacząca dla roli zawodowej osoba (*role-specific significant other*, w ujęciu Normana Denzina) „sprowadziła ją na ziemię”: „tłumaczyła, że na całej drodze zawodowej może się zdarzyć spotkanie z kimś, kto będzie wrogiem, a ja nie będę nawet wiedziała dlaczego” (A29: 76). Gdy poczuła się pewniej w zawodzie, przestała myśleć o tym, by „być miłą”, zrobiła się asertywna: „nauczyłam się mówić o stawkach, albo o tym, że skończyła się dwunasta godzina pracy. Zauważyłam, że takie zdrowe dbanie o siebie budzi szacunek. Daje sygnał, że nie jestem naiwna” (tamże).

W społecznym świecie aktorów, podobnie jak w innych społecznych światach, bardzo ważna jest plotka i pogłoska. Pierwsza to niepotwierdzona, czasami zmyślna wiadomość dotycząca konkretnej osoby (osób), druga wiąże się z rozpowszechnianiem niesprawdzonych, ale prawdopodobnych informacji na temat zdarzeń, sytuacji przeszłych i przyszłych. Plotkę postrzega się jako nieetyczne działanie werbalne, ponieważ stanowi obmowę, złośliwą i dyskredytującą ocenę innych. Przekazywana „z ust do ust” pogłoska zniekształca prawdziwy przekaz, staje się konfabulacją lub nadinterpretacją. Obie spełniają funkcję informacyjną (oczywiście w niedoskonały sposób), ludyczną, ale nade wszystko więziotwórczą, integrującą, spajającą grupę. Powyższe mechanizmy stanowią także narzędzie kontroli społecznej, są formą sankcji za naruszenie norm grupowych. W sensie psychologicznym przekazywanie informacji stawiających innego w niekorzystnym świetle jest aktem autoafirmacji („jak dobrze, że ja taki [taka] nie jestem”), służy wzmocnieniu własnej samooceny: „pierwszym odruchem autoafirmacji jest negacja innego” (Simmel 2008 : 236). Poniższa wypowiedź potwierdza duże znaczenie plotek i pogłosek wśród aktorów, jej autor zwraca przy tym uwagę na ich negatywne skutki (często stają się źródłem nieporozumień, zakłócając efektywną komunikację w zespole):

i ekranów, jakie będą musieli zapłacić za to <<frycowe>> (por. Jabłoński). Zdarza się, że starsi koledzy, sami kiedyś upokarzani, „leczą” własne kompleksy, stresy i frustracje, reprodukując dewiacyjne wzory zachowań.

Ja mam taką sytuację tutaj, zresztą w Teatrze X też tak było..., mimo że ja nie jestem dyrektorem, który się zamknął tutaj. Cały czas mówię, jak coś macie, to przychodźcie, pytajcie się, nie udaje się to. Najpierw pojawia się plotka, że gdzieś ktoś coś usłyszał..., że ja coś powiedziałem i jest jakaś afera straszna. Ale nikt nie przyjdzie i nie zapyta mnie o to. To jest supernapęd dla nich, bardzo się lubią tym ekscytować (to nawet nie jest to, że mi nie ufają). Wystarczy powiedzieć: „Tylko niech to zostanie między nami” i już wiadomo, że cały teatr o tym będzie huczał (Wywiad nr 15).

Plotka pełni jeszcze jedną funkcję, służąc nieraz aktorom-celebrytom jako narzędzie marketingowe – w myśl zasady: „nieważne, czy ludzie mówią o nas dobrze, czy źle, ważne, aby w ogóle mówili”.

Narzędziem dyskredytacji w społecznym świecie teatru, który stanowi przestrzeń agonistyczną, bywa też kłamstwo służące niszczeniu reputacji przeciwników w walce konkurencyjnej. Rywalizacja ta przybiera czasem patologiczne formy, generuje złośliwości, a niekiedy okazywaną jawnie wzajemną niechęć. Wiesław Gołas wspominał:

Jan Świdorski mnie nie lubił. Wspaniały aktor, ale bardzo zazdrosny o cudze powodzenie. W *Zemście* on grał Cześnika, a ja Papkina i jak tylko wyczuł, że ja mam większy aplauz niż on, to mnie tak walił na scenie w udo, że miałem jego dłoń odcisniętą [...] Ale znalazłem sposób i w pewnym momencie uchyliłem udo, a on rąbnął dłoń w kant kanapy, po czym szepnął mi: „Jeden zero, panie Wiesiu” (Lubczyński 2007: 96–97).

Moi rozmówcy nie kryją zazdrości o role – zazdrość, choć czasami głęboko uwewnętrzniona, to immanentny składnik zawodu: „Czasami na imprezach wewnętrznych w małym gronie ktoś <<puści farbę>> i coś powie szczerze o frustracji” (Wywiad nr 3). Aktorzy przyznają, że nawet w obrębie jednego zespołu istnieje duża konkurencja. W każdej grupie znaleźć można sympatie i antypatie, są animozje, jest miłość i nienawiść. „W teatrze się zdarza, że jest się z kimś blisko przez całe lata. Znajomości, przyjaźnie, sympatie oparte są zawsze o gorzałę”, przyznaje jeden z aktorów (Wywiad nr 3).

Aktorzy, którzy budują sieć kontaktów i wkładają wysiłek w podtrzymywanie dobrych relacji z innymi mogą liczyć na wsparcie społeczne, a stres zawodowy, jakiego doświadczają rzadziej prowadzi do dystresu. W każdym środowisku pracy, także w teatrze, można mówić o zaburzeniach interakcyjnych. Rozpoczynający pracę młodzi aktorzy życzyliby sobie łagodnego wejścia w środowisko zawodowe, ale ich osobiste doświadczenia są różne. Pragnęliby, aby starsi koledzy wprowadzali ich w społeczny świat teatru, ułatwiali najpierw stawianie pierwszych kroków, a potem funkcjonowanie w nim. Jedni doceniają pomoc i wsparcie otrzymane na początku drogi zawodowej, inni, przeciwnie, mówią o obojętności, a czasem wrogości zespołu. Młoda dziewczyna przyznaje, że nie zdawała sobie sprawy ze znaczenia kompetencji społecznych, z tego, jak wielką rolę odgrywa

komunikatywność. Nie została przygotowana na zawodowe interakcje, nie wiedziała, jak się zachować, by zyskać sympatię i życzliwość zespołu, toteż było jej szczególnie trudno (Wywiad nr 4). Z drugiej strony, starsi aktorzy nie dostrzegają gotowości młodych do korzystania z ich doświadczeń i rad. Nie chodzi tu zatem o rozmiągające się oczekiwania, lecz o zakłócenia w definiowaniu sytuacji przez przedstawicieli obu pokoleń. Widoczny staje się brak efektywnej komunikacji między młodszą i starszą generacją aktorów, nieobecność empatii, ale i otwartego sygnalizowania wzajemnych oczekiwań.

Damian Damięcki (rocznik 1941) wspominał: „Byliśmy bardzo życzliwi z profesorami i mistrzami, kochaliśmy ich i podziwialiśmy” (Lubczyński 2007: 62). Starsi aktorzy mówią o „megaszacunku”, a do dziś możliwość kontaktu z tuzami aktorstwa, znanymi dotąd tylko pośrednio, ze środków masowego przekazu, dla wielu stanowi wartość i bonus od losu:

Z Januszem Gajosem gram trzeci raz i do tej pory nie mogę uwierzyć, że jesteśmy na „ty”. „Chodź zapalimy...”, no nie mogę w to uwierzyć... Z Jankiem z *Czterech Pancernych*? To nie jest tak, że ja będę klękał przed nim, bo to nie o to chodzi. Z większością tych aktorów, których znałem tylko z telewizji, grałem, z wieloma jestem po imieniu i to jest coś fajnego (Wywiad nr 3).

Kiedyś starszym aktorom, z racji stażu teatralnego i osiągnięć, należał się szacunek, współcześnie nie ma już tej hierarchizacji i gradacji pokoleniowej, a młodzi nie przestrzegają „teatralnej etykiety”. Początkujący adepci sztuki scenicznej w bezpośredni sposób zwracają się do osób o wyższym statusie, nie odczuwając niestosowności zbyt poufałych zachowań w sytuacjach formalnych. O takiej sytuacji w szerszym kontekście pisze Norbert Elias – wprowadza on adekwatne pojęcie deformalizacji w stosunkach interpersonalnych (Elias 1996: 49–77). Niewątpliwie, we wzajemnych relacjach młodszej i starszej generacji aktorów zachodzą zmiany – dawniej w zespołach dominowały stosunki hierarchiczne, obecnie ulegają one demokratyzacji:

Kiedyś rozmawiałem o tym z kolegą-aktorem, z którym byłem na roku. My patrzyliśmy na wybitnych aktorów z podziwem, zadaliśmy sobie pytanie, czy po latach ci, którzy będą w naszym wieku też tak nas będą szanować. Myślę, że świat się spauperyzował, że jednak świat teatru (który wtedy był tajemnicą i jedną z niewielu możliwości dotknięcia sztuki, kultury, bo telewizja nie spełniała tego zadania) miał wtedy większe znaczenie. Aktor wybitny to był mistrz. Ja sam pamiętam, że gdy miałem przyjemność stanąć koło aktora, który był dla mnie mistrzem, to nawet jak miałem mu coś przykrego powiedzieć, co wynikało z sytuacji dramaturgicznej, to było dla mnie niezwykle trudne. Te relacje teraz się zmieniły (Wywiad nr 6).

W 2007 r. Daniel Passent obwieścił „rewolucję kulturalną” w Polsce, polegającą na przejęciu władzy w teatrach przez młodych ludzi, którzy z lekceważeniem,

nonszalancją, arogancją i prawdziwą dezynwolturą podjęli dyskurs ze swoimi poprzednikami. Egzemplifikacją przemian kulturowych była głośna sytuacja w stołecznym Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera. Młody (dwudziesto-dziewięcioletni wówczas) kierownik literacki – jak czytamy na blogu „Polityki” – nie tylko nie okazał szacunku twórcy związanemu z tym teatrem, ale ukazał jego postać w karykaturalnej perspektywie:

rozpoczął swoje urzędowanie od szczeniackiego (cisną mi się bardziej dosadne określenia) ataku na ikonę Teatru Powszechnego, jednego z twórców jego wielkości, nieżyjącego już Zygmunta Hübnera, założyciela teatru (reżyserował m.in. niezapomnianego *Cesarza*, który stał się manifestacją polityczną, i *Garderobianego* z rewelacyjnym Pszoniakiem). Na fotografii-portrecie Hübnera, po którym gabinet objął, Bolesło domalował m.in. oczy na czerwono, czerwony krawat oraz siusiaka (istnieje już fotografia sprofanowanego portretu). W dziedzinie pracy umysłowej Bolesło stworzył regulamin pracy w Powszechnym, w którym czytamy m.in.: „(3) Nienawidzimy się generalnie. (8) Pierdol naszego szanownego patrona. (9) Młody jebie starego”. Dziennikarce „ŻW” Bolesło dał do zrozumienia, że „TP” jest stetryczalą i „nie widział innego wyjścia”, żeby zapoczątkować dyskusję o Hübnerze. Jest także przeciwny kultowi profesorów (konkretnie chodzi o Zbigniewa Zapasiewicza, który jest jednym z filarów teatru) (Passent 2007).

Opisany powyżej problem od lat zastanawia socjologów i filozofów zajmujących się problematyką autorytetu (w języku łacińskim *autoritas* to „władza”, „powaga”, „znaczenie”, „wiarygodność”, „wpływ”) – odnotowują oni zjawisko degradacji tradycyjnych autorytetów (Mikołajko 1991; Wagner 2005)⁴. *Signum temporis* współczesności bywa negacja intelektualnej czy moralnej przewagi starszych pokoleń. Konflikt międzygeneracyjny istniał, co prawda, zawsze, bowiem młodzi z reguły buntują się przeciw starszym, starając się zmanifestować własną indywidualność i odmienny sposób widzenia świata. W szerszej płaszczyźnie kulturowej znajdowały się jednak autorytety, wychowawcy odwoływali się do tradycji i doświadczeń minionych pokoleń. Moim zdaniem, na zmianę sytuacji w dużej mierze wpłynęły przemiany technologiczne, m.in. ekspansja Internetu, która przyczyniła się do zmierzchu kultury postfiguratywnej. Nastąpiło zaburzenie naturalnego procesu transmisji wiedzy i doświadczenia. W kulturze tradycyjnej (postfiguratywnej, według ujęcia Margaret Mead) młodzi uczą się od starszych, w kofiguratywnej kulturze stanu liminalnego koegzystują wzorce dwu generacji, natomiast w nowoczesności dominuje kultura prefiguratywna, gdzie odwraca się porządek przekazywania wiedzy i wartości (Mead 2000). Młodzi lepiej przystosowują się do kultury zdominowanej przez technologię, do społeczeństwa sieci, nie są otwarci na korzy-

⁴ Jednocześnie Polacy potrzebują autorytetów, o czym świadczy badanie CBOS-u z 2009 r. – 74% respondentów zgodziło się ze stwierdzeniem, że istotne jest posiadanie osobowych wzorów do naśladowania (Komunikat CBOS 2009: 1).

stanie z doświadczeń i mądrości poprzednich pokoleń. Nie dziwi zatem wypowiedź mojego rozmówcy, podkreślającego brak efektywnej komunikacji pomiędzy pokoleniami i inhibicję procesu przekazu intergeneracyjnego:

Bardzo się zmieniły na niekorzyść relacje między ludźmi. Kręgosłup moralny nie jest już tak prosty w zespołach. Młodszy aktorzy niekoniecznie chcą czerpać z doświadczenia starszych aktorów, czasami wynika to z tego, że starsi aktorzy są nie lubiani lub nie mają nic do przekazania... Ale ja spotkałem w życiu aktorów, którzy tworząc kręgosłup moralny zespołu, potrafili przekazać mi wiele mądrości. Tych mądrości nie można nauczyć się w szkole. Nigdy... Ścieżka, którą oni mi pokazali do tej pory na mnie wpływa. Młodzi aktorzy nie mają takiego dobrego kontaktu ze starszymi, wypierdzielają się na swoich własnych błędach, bo nie chcą czerpać z mądrości starszych. Może teraz jak stary przykadam... ale gdzieś mi to pomogło. Bardzo szanowałem starszych aktorów, oni zostawali w teatrze, bawili się, tworzyli jakąś bohemę... teraz Piotr Krukowski, Broniek Wrocławski... oni tworzyli życie teatralne, stwarzali stosunki rodzinne. Młodsze pokolenie mogło naturalnie uczyć się od nestorów (Wywiad nr 7).

Opinię tę potwierdzają inni uczestnicy społecznego świata teatru, m.in. Jerzy Trela, który w programie o tytule znaczącym w kontekście poruszanego tematu, *Kod Mistrzów*⁵, pokusił się o następującą obserwację socjologiczną: „Kiedyś szanowano mistrzów, teraz niepotrzebni są mistrzowie osobowi, mistrzem staje się Internet, to jest ich [młodych ludzi – dopisek EZK] przewodnik po życiu i oparcie”. Symptomatyczna jest wypowiedź bohaterki filmu Jerzego Stuhra *Pogoda na jutro*: nastoletnia dziewczyna mówi do swojego ojca: „A co Ty mi możesz powiedzieć, czego ja nie znalazłabym w Internecie?”

2. Środowiskowe układy i hierarchie

Socjologowie (za Jacobem L. Moreno) wyodrębnili typowe układy wzajemnych odniesień pomiędzy jednostkami w grupie (scentralizowane i niescentralizowane struktury socjometryczne), m.in. sieć, gwiazdę, łańcuch i parę. Sieć to struktura, którą spajają więzi między wszystkimi uczestnikami, można w tym przypadku mówić o względnej spójności, spoiwości grupy. Jeśli grupa jest duża, często dochodzi do podziału na podgrupy, czyli nieformalne, hermetyczne kliki, których członkowie dokonują wzajemnych wyborów: „Za klikę [...] uważa się taki zespół członków zbiorowości, których średnia wzajemna sympatia jest większa niż ich średnia sympatia do pozostałych członków tejże zbiorowości” (Szacka 2008: 193). Na mikrosocjologicznym (dotyczącym jednostek) poziomie

⁵ Zapis spotkania z Jerzym Trelą na scenie Teatru Groteska w Krakowie, 25 listopada 2014 r.

analizy można mówić też o istnieniu w organizacjach socjometrycznych gwiazd. Ta nazwa dotyczy osób zajmujących centrum, darzonych sympatią, a nawet uwielbieniem (idoli) lub uznanych za autorytety, cieszących się szacunkiem, stanowiących wzór do naśladowania, niekonfliktowych, z którymi uczestnicy grupy najchętniej wchodzi w interakcje. Łańcuch zakłada niesymetryczność relacji – dotyczy okoliczności, gdy jakaś osoba jest wybierana jako partner interakcji, ale sama dokonuje wyborów osób spoza swojego kręgu. Para to jednostki zaprzyjaźnione, zawsze wybierające siebie nawzajem (Mika 1982). W każdej grupie są też osoby pozostające na peryferiach, traktowane z obojętnością bądź izolowane i odrzucane. Wszystkie te układy socjometryczne występują również w zespołach teatralnych. W analizie społecznego świata aktorów publicznych teatrów dramatycznych ciekawsze są jednak relacje nie tyle pomiędzy konkretnymi ludźmi, posiadającymi indywidualną tożsamość, ale między przedstawicielami pozycji społecznych.

Teatr publiczny, repertuarowy stanowi organizację w sensie socjologicznym, ponieważ tworzy go duży zespół ludzi, zatrudnionych dla realizacji podstawowego celu. W ramach organizacji wyodrębnić można stosunki formalne i nieformalne. Pierwsze opierają się na określonych procedurach, regułach efektywnego współdziałania (konwencjach, według Howarda Beckera), drugie mają charakter układów koleżeńskich, dzięki którym pracownicy mogą liczyć (przynajmniej teoretycznie) na wzajemną pomoc i wsparcie. Anthony Giddens słusznie zauważa, że „nieformalne powiązania rozwijają się na każdym poziomie organizacji. Osobiste więzi i znajomości na samym szczycie mogą mieć większe znaczenie niż formalne procedury, zgodnie z którymi powinny być podejmowane decyzje” (Giddens 2012: 371). Warto pamiętać, że o ważnych dla organizacji sprawach czasem decydują osoby niesprawujące formalnej władzy, lecz posiadające autorytet lub umiejętność efektywnego wpływania na innych (szare eminencje).

W teatrze nie ma demokracji, sprawdza się tu „żelazne prawo oligarchii” (Roberta Michelsa), którego egzemplifikacją jest skupienie władzy w rękach niewielu ludzi – w teatrze sprawują ją dyrektor naczelny i dyrektor artystyczny (Michels myślał, co prawda, o dużych organizacjach [powyżej 1000 osób], ale także w mniejszych zarządzanie rzadko miewa charakter demokratyczny; Michels 2005). W praktyce dyrektorzy realizują różne typy przywództwa: autorytarny, demokratyczny bądź anarchiczny. Pierwszy z nich nie sprzyja inicjatywie personelu, wywołuje apatię, czasem nawet agresję. Konsekwencją stylu demokratycznego jest dobra atmosfera, solidarność oraz akceptacja indywidualności pracowników. Styl anarchiczny powoduje dezorientację i frustrację personelu, chaos i niesatysfakcjonujące rezultaty podejmowanych działań (por. Szacka 2008: 194). Z moich rozmów z aktorami wynika, że najbardziej pożądanym z punktu widzenia pracowników styl zarządzania demokratycznego to ideał, który rzadko bywa realizowany w praktyce.

Zespół teatralny tworzy zbiorowość kilkudziesięciu osób, w której – tak jak w każdej grupie społecznej – pewne osoby lubią się bardziej, inne zaś mniej lub

wcale. Konflikty, animozje, antypatie, antagonizmy, spiski, opozycje – ale też sojusze i sympatie – są czymś naturalnym⁶. Ciekawie brzmi wypowiedź reżysera, który przyznał, że kierując się obsadą spektaklu uwzględnia też – oprócz kryteriów artystycznych – aspekt międzyludzkich relacji:

Zanim się wywiesi obsadę, trzeba wiedzieć, czy z tej mąki powstanie chleb, bo może oni się w ogóle nie dogadają... Ten nie będzie chciał z tym pracować... Aktorzy czasem przychodzą i mówią: „Chciałbym zagrać, ale z tym człowiekiem to ja sobie nie wyobrażam po prostu. Błagam cię, mogę w ogóle nie grać, ale ja nie chcę go widzieć na oczy”. Lubią się, nie lubią, ten lubi tego, ten nie lubi tego... I ja się z tego cieszę, że przychodzą, bo to pokazuje mi... to pokazuje mi, że nie posługujemy się tylko profesjonalizmem. Nie jest tak, że na ulicy X zostawiam swą prywatność i jestem jakimś cyborgiem (Wywiad nr 15).

Podgrupy czy kliki niekoniecznie osłabiają jedność całości, bowiem tylko w niewielkim stopniu wpływają na działalność podstawową, czyli realizację przedstawienia. Aktorzy przyznają, że niekiedy przewyciężenie osobistych animozji wiele ich kosztuje, ale najważniejsze pozostaje zadanie. Profesjonalne podejście do zawodu wyklucza uleganie negatywnym emocjom, muszą one być kanalizowane, szczególnie na czas pracy nad przedstawieniem i podczas jego publicznej prezentacji. W zawodzie aktora szczególnie istotne okazują się: „zarządzanie emocjami”, wysoki poziom inteligencji emocjonalnej, komunikatywność, otwartość, towarzyskość, budowanie dobrych relacji interpersonalnych. Aktorzy *expressis verbis* mówią o podskórnym nurcie instytucji, o znaczeniu nieformalnych kontaktów, o zachowaniach więziotwórczych.

Uczestnicy społecznego świata teatru, artyści teatralni nade wszystko pragną grać, chcą być potrzebni, jak najczęściej stawać w świetle rampy. Strukturalnie wpisana w ten zawód konkurencja generuje takie zachowania jak ingracja⁷, denuncjacja, oportunizm. Zmiana dyrekcji zawsze niesie ze sobą szansę dla aktorów, którzy od dłuższego czasu „noszą halabardę” – i oni starają się tę szansę wykorzystać (np. okazując pozorowany entuzjazm wobec linii repertuarowej czy planów artystycznych nowej dyrekcji). Inni, nieakceptujący zmian, niekiedy decydują się na transfer do innego teatru (o ile to możliwe). Aktor, który „z powodów ideowych, artystycznych” nie był w stanie pracować pod przewodnictwem nowego dyrektora artystycznego powiedział w wywiadzie znamienne słowa:

⁶ „Jak świat światem, a teatr teatrem, towarzyszą mu historie o nienawiściach, konkurencji, niszczeniu się wzajemnym, gigantycznych intrygach. Historia teatru mogłaby zostać przedstawiona jako pasmo legendarnych nienawiści, chorobliwych ambicji, konfliktów i sporów artystycznych, które często owocowały dziełami sztuki” (Janda, Janicka 2013: 205).

⁷ „Ingracja (*ingratiatio*), podlizywanie się, taktyka autoprezentacji, polegająca na pozyskiwaniu cudzej sympatii przez pochlebstwa, przysługi, eksponowanie podobieństwa poglądów i własnych sympatycznych cech” (Wojciszke 2011, 2012: 535).

Straciłem szacunek do znacznej części zespołu. I to jest jedna z przyczyn, dlaczego odchodzę z teatru. Nie chcę być z tymi ludźmi w teatrze. X najpierw był przeciwny, a teraz chodzi i merda ogonem... Zapytałbym go: „Utrzymujesz się za wszelką cenę, ale co dalej” [...] Brak pewności siebie, brak własnego zdania – to dla mnie jest straszne... Ja bym nie mógł na siebie patrzeć w lustrze. Straszne. Trzeba najpierw być człowiekiem, potem aktorem (Wywiad nr 10).

Aktorzy mają świadomość, że sam talent nie wystarczy, aby w świecie teatru osiągnąć sukces (rozumiany jako satysfakcjonująca jednostkę aktywność zawodowa). Dużo zależy od innych ludzi, od koincydencji zdarzeń, wielu czynników występujących symultanicznie. W indywidualnej biografii aktora ważni są inni ludzie, znaczący dla profesji (*role-specific significant other*; Denzin 1976), którzy pomogą, wskażą drogę, zaangażują do swojego projektu, polecą innym itd. Wielu moich rozmówców podkreśla znaczenie kontaktów interpersonalnych dla budowania zawodowej pozycji:

W tym świecie wiele zależy od przypadku... Ktoś cię gdzieś zauważy... Poznasz kogoś, kto ma wpływ na coś, zna kogoś. Trafisz na jakiegoś producenta, który robi spektakl albo film, poleci cię innym. Często to się odbywa taką drogą wzajemnych poleceń, znajomości. To się wszędzie tak odbywa, to jest normalne. Gdybym był reżyserem i mój znajomy powiedziałby mi: „Słuchaj, jest taki aktor, bardzo by się nadawał do tej roli”, to ja bym go wziął. Potem bym go wziął do kolejnej roli i kolejnej. Każda praca otwiera kolejne furtki. Z każdą kolejną robotą poznajesz coraz więcej ludzi i, siłą rzeczy, im więcej pracujesz, tym masz więcej pracy i możliwości (Wywiad nr 2).

Wiele zależy od kontaktów, wiele się dzieje poza Twoją świadomością. Ważne jest koleżeństwo, kolesiostwo (Wywiad nr 7).

Aktorzy, którzy robią kariery, umieją być asertywni, wchodzić w różne układy, rozmawiać z ludźmi, no to chyba mają łatwiej (Wywiad nr 4).

Aktorka „rozzarowana” zderzeniem ideałów z rzeczywistością gorzko konstatuje, że talent i warsztat to nie wszystko, warunek *sine qua non* aktywności zawodowej stanowi „łatwość w zdobywaniu kontaktów”:

Myslałam w trakcie studiów, że jak się będzie ciężko pracować i reprezentować przyzwoity poziom to „będzie się kręcić”, będą się pojawiać propozycje. Niekoniecznie głównych ról, ale że na bieżąco będę grała. Ale to się nie dzieje, jest stagnacja. Wielu aktorów jest zapomnianych. Chyba jest nas za dużo na rynku. Realizatorzy, reżyserzy nie jeżdżą po Polsce, aktorzy mają się sami dobijać do tych reżyserów. A jeśli ktoś nie ma łatwości w zdobywaniu kontaktów, to robi się problem. Bo jest się nieostrzegającym, zapomnianym (tamże).

Opisując środowiskowe realia, warto zwrócić uwagę na zjawisko przyciągania władzy, instrumentalizacji kontaktów zawodowych: „Kiedy zostałem szefem dzia-

tu kultury w <<Wyborczej>>, to nagle dziesiątki ludzi chciało się ze mną spotkać, zaprosić na wódkę, zaprzyjaźnić. Ludzie, którzy do tej pory mnie raczej lekceważyli, zaczęli mówić: <<Maćku, mmm... >>” (Święcicka 2015: 202). Autor powyższej wypowiedzi z goryczą stwierdza, że gdy przestał sprawować funkcję dyrektora w założonym przez siebie Instytucie, nagle zrobiło się wokół niego pusto: „Przećcież wiem, że dopóki tam pracowałem, dla mnóstwa osób znajomość ze mną była korzystna, bo rozdzielałem jakieś landrynki. A teraz już landrynek nie mam, więc po co dzwonić?” (tamże: 203). Ludzie starają się budować społeczny kapitał, by łatwiej osiągać swoje cele. Nie ma w tych relacjach więzi moralnej, zobowiązania, jest natomiast „interes”, maskowany zewnętrznymi oznakami sympatii i przyjaźni.

Według George’a Homansa, pozycja jednostki w grupie zależy od kilku czynników:

- od miejsca w układzie komunikacyjnym grupy (bliżej centrum komunikacyjnego lub dalej od niego);
- od mniej lub bardziej prestiżowych działań wykonywanych w ramach podziału pracy;
- od oceny i uznania innych (Gorlach, Wasilewski 2000: 165).

W społecznym świecie artystów teatralnych, w ramach jednego teatru można wyróżnić następujący układ hierarchiczny⁸:

Dyrekcja

Reżyser

Aktorzy i inni twórcy przedstawienia

Personel pomocniczy (administracyjny i techniczny)

Schemat 2. Układ hierarchiczny w społecznym świecie artystów teatralnych

Źródło: opracowanie własne.

⁸ Warto podkreślić, że schemat ten to Weberowski „typ idealny”, upraszczający rzeczywistość, bo w różnych teatrach sytuacja może być odmienna, np. aktorka może zajmować wyższą pozycję niż reżyser, a pracownik techniczny być ważniejszy niż aktor. Taka sytuacja ukazana została w serialu *Artyści* w reżyserii Moniki Strzępki (scenariusz Paweł Demirski; TVP2, 2016, koprodukcja TVP z Narodowym Instytutem Audiowizualnym z okazji dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego w Polsce): „W serialu *Artyści* to kierownikowi technicznemu przedstawia się nowego dyrektora (doświadczenie i kompetencja dominują nad funkcją), a bufetowa może ukarać dyrektora, odmawiając mu obsługi” (Zimnica-Kuzioła 2016a: 13).

Według relacji respondentów, zespół aktorów także ma swoją wewnętrzną hierarchię, ale tutaj do trzech wymienionych przez Homansa warunków dochodzi jeszcze jeden czynnik – wiek. Starsi aktorzy – z racji doświadczenia i osiągnięć – liczą na szacunek młodszych adeptów sztuki aktorskiej. Mój rozmówca – reżyser, a zarazem dyrektor artystyczny teatru – potwierdza istnienie struktury hierarchicznej w zespole:

Ona istnieje – nawet w młodym zespole może się pojawić hierarchia. W teatrach, w których reżyserowałem budowana była na podstawie:

- zewnętrznego uznania aktora. To nie jest uznanie teatralne, ale kulturowe, np. że ten aktor jest angażowany w filmie, serialu, a nie tylko w teatrze. Jeśli mamy dwóch aktorów, którzy w teatrze są mniej więcej na tym samym poziomie, ale jeden z nich występuje też w filmie, to właśnie on ma większe uznanie;
- podejmowania przez aktora roli wykładowcy w szkole teatralnej. Na prestiż i miejsce w hierarchii wpływa pozycja zajmowana w szkole. Do tego teatru (X) przyjmowani są przede wszystkim absolwenci miejscowej szkoły. Przychodzą studenci konkretnych profesorów – ta hierarchia związana jest ze statusem akademickim wykładowcy, czy jest np. profesorem. Przychodzą jego studenci i dalej mówią do niego „profesorze”;
- granych ról w teatrze, ale ta ścieżka jest najtrudniejsza, bo rzeczywiście muszą to być role znaczące i musi ich być dużo. To dzisiaj jest bardzo trudne, bo np. tutaj jest duży zespół – w teatrze są 44 osoby – tu w sezonie aktor może zagrać jedną nową rolę. To jest długofalowy proces, by w tej hierarchii pójść wyżej;
- wieku aktora, połączonego z sukcesami zawodowymi (Wywiad nr 15).

W każdym społecznym świecie są „szare eminencje” – osoby, których nie legitymizuje formalnie nadana władza, tylko autorytet i doświadczenie. Oficjalnie nie zajmują wysokiego stanowiska, ale wywierają wpływ na podejmowanie decyzji istotnych i mniej istotnych dla społecznego świata. Czasem, dzięki zadowoleniu czy usytuowaniu bliżej centrum, mają większe możliwości i ich głos w nieustannie toczonym dyskursie brany jest pod uwagę. Osoby „pokrzywdzone”, zajmujące peryferyjne miejsca w środowiskowej hierarchii, i szerzej: w społecznym świecie teatru, często rekompensują sobie podrzędną pozycję nasiloną krytyką działań dyrekcji. Hierarchia ma charakter dynamiczny, spektakularna i najszybsza zmiana w strukturze następuje wraz ze zmianami we władzach teatru:

Od pół roku śledzę sytuację w zespole X, to jest również bardzo zhierarchizowany zespół – ale w Teatrze Y hierarchia wiązała się z wiekiem (najstarsi aktorzy byli najważniejsi) i z tytułami [...]. My poprosiliśmy tych kolegów o przejście na emeryturę, aby inna grupa (czterdziestolatków) weszła na szczyt, w nich inwestowaliśmy [...] i oni przejęli te miejsca. Hierarchia jest zatem dalej, tylko trochę odmłodzona (Wywiad nr 15).

Teatr stanowi specyficzne miejsce pracy, ale niekiedy w dyskursie wewnętrznym instrumentalizuje się „wyjątkowość” tej instytucji, aby wzbudzić w persone-

lu lojalność i zwiększyć wymagania wobec pracowników, nie dając nic w zamian. W obronie podmiotów znajdujących się na dole hierarchii głos zabrała aktorka (już z pozycji *outsidera*) w otwartym liście do kolegów z teatru:

Na protest pracowników technicznych, dotyczący nadużyć w gospodarowaniu ich czasem pracy usłyszeliśmy, że nie rozumieją współczesnego teatru, że polega on na „spełnianiu marzeń”, a marzenia teatralne mogą kazać im wstać z łóżka nawet o drugiej w nocy, bo reżyser postanowił wszystko przemalować na niebiesko. Nie zapomnę pracowników technicznych speszonych tym argumentem i podejrzeniem, że może rzeczywiście nie rozumieją. Nie rozumieją chyba, że mają prawo do marzenia, żeby traktować ich pracę z szacunkiem i zgodnie z prawem (Szczepkowska).

Zofia Smolarska w interesującym tekście *W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych* zaprezentowała, na podstawie własnych badań jakościowych zrealizowanych w 11 teatrach publicznych, problemy personelu wspomagającego aktorów w realizacji działania podstawowego (por. Smolarska). Rzemieślnicy przestają utożsamiać się z teatrem, ponieważ nie czują atmosfery wspólnego tworzenia. Wiele pracowni uległo likwidacji, a jeżeli nadal istnieją, muszą działać w niekomfortowych warunkach (np. łączenie stanowisk pracy w jednym pomieszczeniu, łamanie reguł bhp podczas organizowania i realizacji widowisk, brak odpowiednich zabezpieczeń – nawet najprostszych, jak wykładzina antypoślizgowa). Rzemieślnicy otrzymują minimalną płacę, odczuwają różnice statusów, brak zaufania, życzliwości i szacunku ze strony zwierzchników. Ważnym problemem są niskie umiejętności współczesnych scenografów, którzy nie przygotowują precyzyjnych projektów (rysunków z zaznaczeniem dokładnych wymiarów elementów scenograficznych), często pracują metodą kopiuj-wklej. System edukacji nie zapewnia reprodukcji dobrych fachowców, toteż rzemiosło teatralne przeżywa poważny kryzys.

Smolarska pisze o odczarowaniu teatru („odteatralizowaniu”), o deiluzji. Gotowe meble z Ikei zastępują niepowtarzalne przedmioty wytworzone na potrzeby konkretnego spektaklu, a ubrania z *second handów* wypierają przygotowywane przez znakomitych krawców (krawcowe) kostiumy teatralne. Jeśli maleje znaczenie rzemieślniczej twórczości, trudno spodziewać się zadowolenia pracowników technicznych, zamiast *flow experience* doświadczają oni frustracji i marginalizacji.

3. Erozja etosu środowiskowego

Etos to reguły działań charakterystyczne dla danej zbiorowości, idee, wartości i przekonania istotne dla jakiegoś środowiska (por. Szawiel 1998: 202–203). Zdaniem niektórych uczestników społecznego świata teatru, etos zawodowy był i nadal jest ważnym elementem w środowisku. Niemniej na arenach toczy się dyskusja na temat postępującej erozji etosu, na którą składają się takie zjawiska jak:

a) brak środowiskowych, ponadlokalnych autorytetów

Uczestnicy społecznego świata teatru uważają, że kiedyś istniały w środowisku autorytety (najczęściej wymieniane nazwiska to Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki, Zbigniew Zapasiewicz). Ich głos się liczył, bo oprócz tego, że byli wielkimi aktorami, imponowali też intelektem, postawą etyczną, wyrafinowaniem, poczuciem humoru, klasą. Przed transformacją ustrojową aktorstwo traktowano jako zawód elitarny, a aktor reprezentował wartości cenne dla kultury narodowej: wolność, tradycję, duchowość, zbiorową pamięć. Współcześnie w mediach brylują celebryci, to oni stają się „liderami opinii”, poruszając błahe problemy i epatując życiem prywatnym: „A w naszych czasach bylejąkości do programu chętniej zaproszą tego, który jest popularny, a nie tego, który ma poukładane w głowie i przeczytał parę książek” (Kozek, Kubisa: 15).

b) utrata ducha wspólnotowości

Fenomen ten wiąże się z procesem postępującej segmentacji społecznego świata teatru. Starsi aktorzy idealizują przeszłość i ubolewają nad zmianami, jakie zaszły w środowisku przez ostatnich kilka dekad. W kraju biednym pod względem ekonomicznym istniała większa solidarność, uczestnicy społecznego świata teatru świadczyli sobie wzajemną pomoc. Więzy zadziergnięte na gruncie zawodowym przenosiły się na życie prywatne. Wypowiedzi aktorów uzasadniają tezę o istnieniu korelacji pomiędzy warunkami zewnętrznymi a sferą międzyludzkich relacji: im cięższe warunki, tym więcej wzajemnej życzliwości i altruizmu:

Ja do teatru przyszedłem w 1995 r., to już było inaczej, już się skończył ten świat wspólnoty, już zaczęły się komórki. Z opowieści kolegów, w większości już nieżyjących, wiem, jak to było. Nic nie było dookoła, jeden drugiemu pomagał. Jeden miał znajomą w sklepie, drugi dobrego mechanika samochodowego i sobie pomagali. A to wiąże. Jak na wakacje, to taniej było w grupie, przez 20, 30 lat pary jeździły razem na wakacje... Boguśka z Maćkiem, Borne Sulinowo... Te przyjaźnie przetrwały... ale to są przyjaźnie zrodzone w tamtym podłym okresie. Teraz nie ma czasu (Wywiad nr 3).

Przyczyny osłabienia więzi interpersonalnych są złożone, w przypadku Polski można mówić o konwergencji rewolucji politycznej 1989 r. z rewolucją technologiczną, społeczną i obyczajową. Aktorzy, mobilizowani przez rynkowe realia do multiaktywności, podejmują szereg działań dodatkowych, które wykraczają poza działanie podstawowe. Tym samym zaniedbują sferę stosunków międzyludzkich:

Teraz jest tak, że każdy przychodzi, szybko zagra swoje i szybko biegnie do domu, bo nie ma czasu, bo coś... nawet czasem nie ma człowiek ochoty zostać na „po-premierówce”... po co? O wigilijnych spotkaniach czy świątecznych, to już nawet nie ma o czym mówić... Były osoby, które do tego dążyły... które były spoiwem,

które to życie teatralne podtrzymywały... Wtedy rzeczywiście czuliśmy się rodziną. Wszystko się zmieniło... nie było tak wielu bodźców zewnętrznych, które nas rozpraszały. Nie było takiej gonitwy za pieniądzem... Ja jeszcze pamiętam czas, kiedy po spektaklu zostawali ludzie, żeby porozmawiać... Pamiętam dokładnie kolegów, którzy siadali, wypijali butelkę czy trzy piwa i gadali. Nie było takiego parcia, że już trzeba wracać... Ludzie mieli dla siebie czas (Wywiad nr 7).

c) odczarowanie i uzwyczajnienie teatru, odejście od traktowania go jako miejsca szczególnego

Igor Przegrodzki deklarował w wywiadach: „Teatr to mój drugi dom” (*notabene* znany był z tego, że lubił chodzić po teatrze w szlafroku). Aktor pozostawał w nieustannej gotowości do pracy, na jego etos składał się poważny i odpowiedzialny stosunek do zawodu: „Przez ponad pół wieku nie zawałem ani jednej próby, z mojego powodu ani jeden spektakl nie został odwołany” (Żurowski 2011: 60).

Obecnie teatr przestaje być laboratorium sztuki, nie ma już możliwości niespiesznego przygotowywania kolejnych premier. Akceleracja działań i tworzenie w pośpiechu z pewnością przekładają się na jakość artystyczną spektakli („biegamy jak do fabryki”, stwierdził jeden z moich rozmówców). Kiedyś priorytetem była uczciwość zawodowa, przekładająca się na szacunek do publiczności, duże zaangażowanie oraz staranne przygotowanie się do pracy:

Tego już chyba nie ma, bo się zmienił świat. Każdy sobie rzepkę skrobie... ludzie biegają jak do fabryki. „O 14 kończymy, bo mam nagranie w studio, bo córkę muszę zawieść na angielski, kończymy, kończymy...” Po premierze... ci, którzy nie chcą pić na bankiecie nie zostają, część ludzi zostaje kurtuazyjnie, wypije lampkę, pogada pół godziny i wyjdzie. Ja sam nie zostaję długo, bo wiem, że po premierze mam następny spektakl i muszę być w formie. Nie lubię grać na kacu, chociaż są aktorzy, którzy to umieją. X może grać na kacu i robi to świetnie (Wywiad nr 10).

W zabieganej codzienności artystów teatralnych nierzadko nie sposób doszlifować słabych stron przedstawienia w trakcie jego „eksploatacji”. Trudno byłoby zebrać cały zespół dla przedyskutowania kwestii relewantnych (a to już wiąże się z działaniem podstawowym, z jego jakością artystyczną): „Teraz jest tak, że gra się blokami po trzy spektakle. Przyjdzie reżyser i chce omówienie zrobić... To po trzecim spektaklu nie ma na to szansy, bo każdy ucieka. Ledwo się spektakl skończy i aktor już jest w samochodzie i jedzie do domu, do Warszawy” (Wywiad nr 3).

d) pogłębienie społecznych dystansów, elitaryzacja stosunków interpersonalnych

Familiarne stosunki w zespole, zażyłość między personelem technicznym i artystycznym – to także wspomnienie teatru przeszłości. Współcześnie częściej podkreśla się hierarchiczne zależności między zespołem techników a artystami

(symptomatyczne, że w serialu duetu Strzępka/Demirski związek pomiędzy aktorką i pracownikiem technicznym ukazany został w kategoriach mezaliansu⁹): „Ja nie znam imion pracowników technicznych, pomocniczych, bo jest taka rotacja, że musiałbym się co chwilę kumplować z nowymi technicznymi. A właściwie nie widzę powodu” (Wywiad nr 3).

Niektórzy aktorzy mówią: „moje środowisko zawodowe to moralne bagno”, „są narkotyki i czasem aktorki przez łóżko dostają role”; inni, przeciwnie – realistycznie stwierdzają, że jeśli można mówić o braku zasad moralnych w tym środowisku, to w takim samym natężeniu jak w każdej innej branży. Być może aktorzy częściej od przedstawicieli innych zawodów kontestują normy dotyczące życia rodzinnego, cechuje ich większa swoboda obyczajowa – częściej zmieniają partnerów, częściej też się rozwodzą. Ale wszelkie generalizacje dotyczące moralności mogą budzić zrozumiałą opór.

Na marginesie problematyki etosu w środowisku teatralnym chciałabym poświęcić uwagę teatralnym przesądom, które dla jednych uczestników społecznego świata teatru są relewantnym czynnikiem integrującym twórców reprezentujących sztukę Melpomeny, dla innych natomiast stanowią przedmiot drwiny i traktowany z pobłażaniem „relikt przeszłości”.

Artyści teatralni jako grupa zawodowa mają swoje zwyczaje, rzadko jednak dyskutuje się ich zasadność i racjonalność, toteż nie poświęcę im uwagi w kontekście aren społecznego świata. Zaledwie w kilku wypowiedziach znalazła się natomiast krytyka przesądów¹⁰. „Przydepnąć trzeba egzemplarz, który upadł, gwizdać nie wolno, trumny nie pokazywać na scenie, bo ktoś umrze i zawsze się ktoś

⁹ Szerzej na temat serialu piszę w artykule: E. Zimnica-Kuzioła, *Społeczny świat teatru (na podstawie serialu telewizyjnego „Artyści”)*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji” 2016, nr 1, s. 7–16.

¹⁰ Zwyczaj to powszechnie przyjęty, tradycyjny sposób postępowania w danych okolicznościach. Piotr Sztompka określa zwyczaje jako „reguły o charakterze konwencjonalnym, w zasadzie obojętne dla dobra innych, spontanicznie wytwarzające się w zbiorowości, dotyczące codziennego przebiegu życia społecznego i stosunkowo słabo sankcjonowane” (Sztompka 2012: 345). Przejmowane w ramach socjalizacji, polegają na – nie zawsze uświadamianym – naśladownictwie zachowań innych. Mają charakter utrwalonych nawyków (co różni je od przemijającej mody). Zwyczaje odnoszą się zatem do zachowań codziennych, z którymi łączy się „bezrefleksyjny automatyzm”. „Istotną funkcją zwyczajów jest uproszczenie nam życia, nadanie mu pewnego automatyzmu, zwolnienie z konieczności rozważania wszelkich możliwych opcji i każdorazowego podejmowania decyzji w codziennych, banalnych sprawach [...] Charakterystyczny dla spraw regulowanych przez zwyczaje jest ich prywatny charakter. Dotyczą dziedzin, które z punktu widzenia interesów innych ludzi są obojętne, nie dotyczą ich, nie ingerują w sferę ich swobody, nie zagrażają im” (Sztompka 2012: 327–328). Zwyczaje dotyczą ubiorów, reguł towarzyskich, sposobów spędzania wolnego czasu itp. Przykładem zwyczaju w społecznym świecie teatru może być popremierowy bankiet, jest to rodzaj „święta”

znajdzie w towarzystwie, kto umrze, ale na pewno nie ze względu na tę trumnę. Ale to są dziwactwa” – z ironią podsumowuje jeden z moich rozmówców (Wywiad nr 3).

Pecha przynosi pawie pióro, granie Makbeta, trumna na scenie¹¹. Przesady teatralne stanowią przejaw myślenia mitycznego, magicznego, pozbawionego racjonalności, lecz są aktorzy nadający im duże znaczenie (por. Wolańczyk). Większość artystów pewnie nie wierzy w skutki rytuałów magicznych, ale ze względu na tradycję wykonuje – najczęściej bezrefleksyjnie – gesty mające zapewnić powodzenie (np. kopniak dla aktora wchodzącego na scenę podczas premiery). O innym przesądzie mówi Ewa Kasprzyk: „Jest taki aktorski przesąd, że jeśli wysypiesz puder w garderobie, to zmienisz teatr. Mnie się ciągle przed moim odejściem z Wybrzeża ten puder wysypywał. A może to prowokowałam, niby nieopatrznie potrącałam puderniczkę...” (Kasprzyk, Kędziak 2013: 46).

Nie sposób ustalić genezy wszystkich teatralnych przesądów, niektóre można jednak wyjaśnić, odwołując się do sfery racjonalnej. Przykładowo zakaz gwizdania – eksplikowany najprościej: „chodzi o to, aby sztuka nie została wygwizdana” – da się wytłumaczyć poprzez nawiązanie do wiarygodnej narracji. Marynarze, których we Francji zatrudniano do obsługi maszynarii teatralnej, porozumiewali się „kodem gwizdanym” – jeśli ktoś przypadkowo użyłby tego kodu, mogłoby dojść do groźnego w skutkach wypadku (*Przesady teatralne – Akcja w 80 blogów dookoła świata*): Z kolei wiara w magię pawiego pióra wynika zapewne z charakterystycznego głosu tego ptaka, który w poczuciu zagrożenia głośno alarmuje otoczenie; przyjęto więc, że krzyk pawia zwiastuje nieszczęście. Wystarczy jego pióro, by przedsięwzięcie miało pechowy, a nawet katastrofalny przebieg. Wiara w istnienie przyczynowo-skutkowego związku między zdarzeniami niepowiązаныmi z racjonalnego punktu widzenia nie jest czymś wyjątkowym. Trzymanie kciuków za powodzenie, wiara w pecha, jaki przynosi czarny kot przebiegający drogę czy rozbite lustro, pechowy piątek przypadający trzynastego dnia miesiąca itd. – to tylko niektóre przykłady powszechnych przesądów, niekoniecznie wiążących się z „ciemnotą i zabobonem”. Ernst Cassirer podkreśla, że formy świadomości mitycznej nie zostały – i nie zostaną – wyrugowane wraz

łączącego realizatorów spektaklu, stwarzającego możliwość rozmowy i wymiany opinii nie tylko na temat sztuki.

Zwyczajnie i przesady mają niesymetryczne pole semantyczne. Przesąd to „wiara w tajemnicze, nadprzyrodzone związki między zjawiskami, w fatalną moc słów, rzeczy i znaków; też: praktyki wynikające z tej wiary”. Przesądami są również mocno zakorzenione przekonania (*Przesąd*).

¹¹ W łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza z tymi przesądami, stereotypami zmierzył się – zapewne nieintencjonalnie – Mariusz Grzegorzek, który w 2008 r. wystawił *Makbeta* Williama Szekspira, a w spektaklu *Słowo* Kaja Munka (premiera w 2011 r.) umieścił na scenie trumnę.

z rozwojem nauki, ponieważ mit (a wraz z nim myślenie magiczne) należy do form symbolicznych wytwarzanych zarówno przez człowieka prymitywnego, jak i nowoczesnego (Cassirer 1977).

Przesady teatralne można podzielić na kilka kategorii: pierwsza to przedmioty (i ich własności), które przynoszą pecha, np. pawie pióra, trumna, prywatne buty na scenie, kalosze, nakrycie głowy, zielona barwa kostiumów; druga kategoria obejmuje przedmioty zapewniające powodzenie, takie jak czerwona nitka w kostiumie scenicznym, a kiedyś łapka zająca (do nakładania mąki matującej twarz aktora); na kolejną kategorię składają się czynności, których nie można wykonywać w teatrze (np. gwizdanie, rozsypywanie pudru w garderobie, łuskanie ziaren słonecznika lub dyni, zszywanie kostiumu na aktorze, zerkanie do lusterka koleżanki-aktorki); inna kategoria to czynności, które muszą zostać wykonane, by zapobiec nieszczęściu lub spowodować ewidentny sukces (przydepnięcie scenariusza, kopnięcie aktora w czasie premiery, przed jego wyjściem na scenę). Spośród wielu przesądów, jakie funkcjonują w teatrze niektóre mają lokalny (ograniczony) zasięg, inne zostały bardziej rozpowszechnione – najbardziej popularny jest zwyczaj przydeptywania scenariusza, który upadł na ziemię. Można tylko domniemywać, że wywodzi się on ze związku frazeologicznego „położyć rolę”. Aby dobrze wypełnić zadanie aktorskie, nie można położyć scenariusza, który stanowi jakby *pars pro toto* roli. W myśleniu mitycznym istnieje utożsamienie rzeczy i jej obrazu (tamże), więc tekst pisany jest tym samym, co zrealizowana przez wykonawcę rola. Przydepnięcie scenariusza staje się aktem przekreślenia tej (pozornej, jednak w świadomości mitycznej staje się ona faktyczna) zależności i daje szansę na udany występ.

Jak można wyjaśnić mityczny wymiar teatru związany z działaniem podstawowym? Myślę, że satysfakcjonującym wytłumaczeniem będzie trudność realizacji zadania i kooperacja wielu ludzi – tworzenie spektaklu wymaga współpracy licznych podmiotów, zaangażowania dużej liczby specjalistów. Tak wiele zależy od czynników pozaracjonalnych, np. od samopoczucia aktora, że jedyny sposób na zapanowanie nad tą skomplikowaną materią stanowi odwołanie się do pierwiastków losu. Bronisław Malinowski, badając społeczność na Wyspach Trobrianda (Malinowski 1990), dowodził, że w przypadku przedsięwzięć pewnych, łatwych w realizacji nie ma potrzeby uciekania się do mitów i elementów magicznych. Inaczej dzieje się, gdy mamy do czynienia z działaniami niepewnymi, wymagającymi szczególnego kunsztu – tutaj pomoc „sił pozaziemskich” okazuje się jak najbardziej pożądana. We współczesnym teatrze przesądów jest mniej, ponieważ rozwój techniki sprawia, iż maszynaria teatralna psuje się rzadko, łatwiej zrealizować zamierzenia artystyczne, a także skoordynować pracę personelu artystycznego i technicznego. Kulturowanie zwyczajów teatralnych nie wiąże się już z wiarą w skuteczność tych praktyk, inna jest ich teleologia (chodzi raczej o nawiązywanie do tradycji czy podtrzymywanie zbiorowej tożsamości).

Omawiając problem żywotności irracjonalnych przesądów, można odwołać się do koncepcji rezydów i derywatów Vilfreda Pareta (1848–1923), który zwrócił uwagę na powszechność działań pozalogicznych. *De facto* motywy zachowań jednostki nie zawsze są racjonalne. Rezydua to „osady psychiczne”, „irracjonalna reszta”, „trwale dyspozycje psychiczne”, skrywane pod maską uzasadnień i ideologii. Włoski ekonomista i socjolog pokazał rozbieżności pomiędzy autentycznymi przyczynami podejmowania pewnych działań a ich oficjalnymi derywatami. Tymi ostatnimi mogą być proste konstatacje „bo tak trzeba”; zdania odwołujące się do autorytetu; uzasadnienia powołujące się na zgodność z prawem, zasadami itd.; stwierdzenia bazujące na perswazyjnej i metaforycznej stronie języka syntaktycznego (Pareto 1994, Szacki 2005: 351). Działania magiczne, oparte na przesądach, to przejaw logiki subiektywnej, a zatem nieliczne głosy uczestników społecznego świata teatru wymierzone przeciw zachowaniom nieracjonalnym, przyjętym na mocy zwyczaju, nie są w stanie wyeliminować wspólnych przesądów, które w jakimś sensie wyróżniają społeczność teatralną spośród przedstawicieli innych profesji. Można powiedzieć, że należą one do kolektywnego zasobu symbolicznego tej zbiorowości i spełniają ważną rolę integrującą (choć niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru bagatelizują ich znaczenie, nazywając je „folklorem” czy „barwnymi przeżytkami dawnych tradycji”).

4. Wielość problemów doświadczanych i diskutowanych przez uczestników społecznego świata teatru

W warunkach akceleracji czasu – spowodowanej rewolucją informacyjną, nowymi środkami komunikacji – paradoksalnie mamy go mniej, wciąż napływają do nas nowe informacje, atakują różne rozpraszające bodźce. Wiele oddziałujących symultanicznie czynników dystrykcyjnych powoduje dyskomfort psychiczny, stres i napięcie. Dodatkowo, w społecznym świecie teatru naturalny jest stan podwyższonej emocjonalności (*high*) uczestników, którzy muszą nauczyć się „zarządzać” własnymi emocjami, kontrolować je, kanalizować lub pobudzać, odreagowywać itd. Stan nadaktywności emocjonalnej, który nie ustępuje po przedstawieniu, powodując np. bezsenność – lub, przeciwnie, poczucie wyjałowienia – dotyczy też osób postrzeganych jako silne. Wielu artystów przyznaje się do okresowych trudności:

Mnóstwo jest w środowisku ludzi, którzy nie wytrzymują ciśnienia. Piją, ćpają, żeby móc w ogóle wychodzić na scenę i radzić sobie z ciągłym zderzaniem się z publicznością, ze sobą. Wpadają w depresję [...]. Ja też mam słabsze momenty. [...] Pamiętam moment przerażający: kiedy leżałam w łóżku i myślałam sobie, że jeśli naciągnę kołdrę na głowę, to tak z nią zostanie. Zamknę dom i taka skulona będę już zawsze leżała. I wydawało się to proste i tak łatwe do zrobienia... Ale dokonałam wyboru i tej kołdry jednak nie naciągnęłam. Nigdy nie miałam depresji, ale może dlatego, że dużo płaczę (*Aktor i dziennikarz to dwa z najbardziej stresujących zawodów*).

Uzależnienie od alkoholu

Maja Komorowska twierdzi, że aktorstwo to zawód „niebezpieczny”, który „ma niehigieniczne proporcje zajmowania się sobą, niezdrową koncentrację na sobie samym” (Komorowska 2015: 193). Potwierdzają to inni artyści: „W naszym zawodzie łatwo zakochać się w sobie. Brawa, komplementy, powodzenie usypiają czujność – mamy wrażenie, że wolno nam więcej niż innym, a wtedy często pojawiają się używki, alkohol. Ale też wybujały egocentryzm” (Krakowska 2015: 235–236). Trudny i stresogenny zawód aktora sprzyja uzależnieniu od środków minimalizujących napięcie emocjonalne i rzeczywistość – jak wynika z wywiadów – w środowisku twórców teatralnych istnieje problem alkoholizmu (co nie oznacza, rzecz jasna, że dotyczy on wszystkich artystów).

Egzemplifikacją zarysowanej powyżej sytuacji może być historia aktorki, która otwarcie przyznaje się w mediach do alkoholizmu. Nie potrafiła odpocząć, intensywne życie rodzinne i zawodowe powodowało napięcia, które szybko rozładowywała alkoholem:

Chyba myślałam, że dużo mogę i nic mi się nie stanie. Zachłannie rzuciłam się w życie i wszystkiego było za dużo. Za dużo pracy, za dużo papierosów, za dużo alkoholu. Umierali moi bliscy, najpierw moja babcia, potem, nagle, mama. Małżeństwo się nie układało, nic dziwnego, zwykle związki dwojga aktorów nie są szczęśliwe. W domu małe dzieci. W pracy same ciężkie tragiczne role [...] Wtedy w alkoholu szukałam ulgi natychmiastowej, błyskawicznej (A39b: 48).

Stres stanowi reakcję organizmu na trudną, wymagającą sytuację; jeśli jego natężenie jest duże bądź trwa on przez dłuższy czas, może powodować trudności w efektywnym działaniu (dystres według medycznej terminologii Selyego; Selye 1977). Potocznie określa się stres jako reakcję emocjonalną o charakterze negatywnym, najczęściej zabarwioną lękowo. Definicja Richarda J. Gerriga i Philipa G. Zimbardo uwzględnia nie tylko reakcje emocjonalne, ale także fizjologiczne, poznawcze i behawioralne:

Stres (*stress*) to zespół reakcji organizmu na zdarzenia bodźcowe, które zakłócają stan jego równowagi i wystawiają na próbę lub przekraczają jego zdolność radzenia sobie. Do zdarzeń bodźcowych można zaliczyć szeroki zakres warunków zewnętrznych i wewnętrznych, które zbiorczo nazywane są stresorami. Stresor (*stressor*) to zdarzenie bodźcowe wymagające od organizmu pewnego rodzaju reakcji adaptacyjnej (Gerrig, Zimbardo 2012: 399).

Jednostka, przed którą postawiono wysokie wymagania, niepewna rezultatu własnych działań, doświadcza dyskomfortu. Nade wszystko pragnie zredukować poziom lęku, szybkim sposobem staje się tu alkohol i narkotyki: „W teatrze zawsze się piło, pije i dalej będzie piło. To jest taki upust. Narkotyków jest coraz

więcej. Do tej pory to była tylko woda [...] Wiele razy grałem na bani, ale nie zawaliłem nic” – przyznaje jeden z moich rozmówców (Wywiad nr 3). Typowa jest także inna wypowiedź:

Wszystkie moje problemy ze zdrowiem wynikają z tego, że jestem aktorem. Aktor w pewnej euforii, uniesieniu po spektaklu pozostaje w rejonach takich emocji, że trzeba się uspokoić. Oczywiście, można by pobiegać, ale łatwiej jest się napić. Teraz jestem bardzo porządnym człowiekiem, lecz kiedyś dużo piłem – przychodziłem po spektaklu do Piwnicy pod Baranami, wychodziłem o czwartej nad ranem (A19b).

Podjmując próby wyjaśnienia przyczyn uzależnień w społecznym świecie teatru, moi rozmówcy odwołują się też do specyficznej konstrukcji psychicznej artystów¹². Twórcy są ludźmi wrażliwymi, rzeczywistość odbierają na głębszym poziomie i dostrzegają jej infernalny charakter, toteż łatwiej ulegają nałogom. Wielu artystów usprawiedliwia własną słabość, twierdząc, że alkohol sprzyja twórczości:

Kiedyś libacje artystyczne miały miejsce wszędzie, bez względu na gałąź sztuki. O ludziach pijących mówiono: „No tak, no tak, on alkoholem i zwidami swojej wyobraźni pomaga”. Byłem w sytuacji, w której przetrzymywałem w garderobie kompletnie pijaną aktorkę, trzymając ją za ręce, bo wrywała się na scenę. W tym samym czasie przerabiałem spektakl, informując inspicjenta o nowej kolejności scen, żeby sens przedstawienia pozostał nienaruszony. Na szczęście ów spektakl, *Wesele Wyspiańskiego*, w całej historii inscenizacji był tak różnie interpretowany, że nieobecność jednej roli nie zaciążyła na ogólnym przekazie sztuki (A14: 69).

Niektórzy twórcy *expressis verbis* stwierdzają, że pewne spektakle odbywają się z udziałem niedysponowanych aktorów. Formalnie jest to niedopuszczalne i jeśli

¹² Wielu artystów cierpiało *de facto* na zaburzenia psychiczne, w tym psychozy (spośród muzyków m.in. Czajkowski, Puccini, Rachmaninow, Schumann, Wagner; wśród plastyków m.in. Cézanne, Courbet, Gauguin, van Gogh, Kandinsky, Kokoschka, Modigliani, Münch, Picasso, Turner, Utrillo), depresje (spośród muzyków m.in. Chopin, Mahler, Mendelssohn, Rossini, Strawiński, Dvořák; spośród plastyków Matisse, Monet, Rodin) i nerwice (muzycy jak Bizet, Debussy, Gershwin, Liszt, Prokofiew, Ravel, Strauss, Verdi; plastycy, m.in. Degas, Delacroix, Manet, Mondrian, Renoir) (por. Koberzycki 2012: 189–191). B. Bandelow, psychiatra, autor książki o znanym tytule *Gwiazdy. O trudnym szczęściu bycia sławnym* (Bandelow 2007), na podstawie autoryzowanych biografii ukazuje problemy wybranych „mieszkańców masowej wyobraźni”: narcyzm, seksoholizm, zaburzenia osobowości *borderline*. Píše o zachowaniach ekscentrycznych, destrukcyjnych i perwersyjnych, o przemocy i uzależnieniach sławnych ludzi ze świata show-biznesu, muzyki i filmu. Omawia m.in. sylwetki osobowościowe Marilyn Monroe, Édith Piaf, Elvisa Presleya i Kurta Cobaina, mocno podkreślając, że jego intencją nie jest dewaluowanie osiągnięć, tylko zwrócenie uwagi na „trudne szczęście” wielu artystów.

„słaba forma” aktora zostanie zauważona, może on zostać zwolniony dyscyplinarnie. Jeden z reżyserów mówi o ekstremalnej sytuacji, gdy z powodu upojenia alkoholowego aktora trzeba było odwołać spektakl:

Jest w teatrze regulamin dotyczący możliwości odwołania spektaklu, ale generalnie na godzinę przed spektaklem jest już gotowość [...] tymczasem odkryłem, że jeden z aktorów nie zagra w spektaklu, że jest w takim stanie, że nie może wyjść. Trzeba było odwołać spektakl (wtedy pozostali dostają 80% wynagrodzenia za samą gotowość). Odwołanie było dosyć skomplikowane – trzeba powiedzieć widzom, że nie będzie spektaklu, ale przecież nie podamy przyczyny, to dostanie się do gazet, będzie skandal. Odwołaliśmy z powodów technicznych – zasymulowaliśmy, że zgasło światło w teatrze. Aktor został dyscyplinarnie zwolniony, musiał pokryć koszty tego spektaklu. Ale zespół w tym konkretnym przypadku zrzekł się wynagrodzenia. I wtedy dopiero wychodzą informacje, że to nie jest pierwszy raz, że on już tam grał na rauszu, że ma problem z alkoholem. Ja nie jestem na każdym spektaklu, to mogą nie widzieć problemu. Aktorzy siebie też chronią, żeby jednak zagrać, żeby zarobić. Aktorzy generalnie mają z tym problem, to nie jest jednostkowy przypadek, więc też tolerują nawzajem swoją słabość [...] (Wywiad nr 15).

Tajemnicą poliszynela jest zatem tolerowanie zwyczaju picia alkoholu w teatrze, co dotyczy też, a może przede wszystkim, uznanych artystów, którzy dużo w zawodzie osiągnęli. Trema – jak wynika z wywiadów – nie mija, nie zmniejsza się z wiekiem. Niektórzy stwierdzają, że wręcz potęguje się, bowiem dochodzi większe poczucie odpowiedzialności i troska o własny wizerunek: „Młody aktor ma jeszcze niewiele do stracenia i powinien nawet dla higieny psychicznej ponieść parę porażek. Starszy i uznany ma do stracenia choćby swoje nazwisko” (Lubczyński 2007: 66).

Większość musi się wprawić w stan rozluźnienia, nie mieć tego stresu. Jest duża grupa wybitnych aktorów, którzy z każdym rokiem swojej pracy mają większy stres (wbrew temu, co może się wydawać). Zaczynają czuć, że oczekiwania w stosunku do nich są tak duże, że teraz muszą być jeszcze lepsi, wciąż w doskonalszej formie [...] Wiele anegdot na ten temat krąży. Jeden z aktorów tego teatru zapił się na śmierć. Na większości spektakli był pod wpływem alkoholu. Gdybyśmy sprawdzali aktorów alkomatami, to pewnie z połowa spektakli w tym kraju nie odbywałaby się co wieczór (Wywiad nr 15).

Alkohol bywa zatem metodą szybkiego odreagowywania stresów, ale jest też stałym elementem towarzyszącym spotkaniom artystów, czynnikiem więziotwórczym. Moi rozmówcy przyznają, że w teatrze pojawiają się też narkotyki, ale te „są trudniejsze do zauważenia”.

Niektórzy ludzie – niezwiązani ze środowiskiem – wyobrażają sobie, że życie codzienne aktora to pasmo rozrywek, niekończące się bankiety i rauty. I nie chcieliby, aby ktoś odebrał im to przekonanie. Ewa Kasprzyk usłyszała od taksów-

karza, który wiozł ją do Teatru Kwadrat: „Pani Ewo, wszystkie pieniądze bym dał, żeby być na takiej balandze, kiedy wy tam wszyscy pijecie... Wie pani, jak tam byliby taki Wawrzecki, taki Kobuszewski, Kopiczyński, Dancewicz... Te kawały, które wy tam sobie opowiadacie [...] Gdyby pani teraz powiedziała, że nie pije, tobym stracił o pani dobre zdanie” (Kasprzyk, Kędziak 2013: 72).

Syndrom uzależnienia od *flow experience*

Zawodowe działania aktora mają nielinearny, sinusoidalny przebieg, można mówić o akceleracji i deceleracji czasu pracy. Po okresie intensywnego zaangażowania zdarzają się długie „przestoje”, które niełatwo zaakceptować. Szczególnie trudny staje się czas zakończenia realizacji spektaklu czy filmu. Aktor, jak „pracoholik na wakacjach”, odczuwa szczególną pustkę, rozdrażnienie i napięcie, trudno mu przestawić się na niższy poziom energii: „Coś jest w tym nagłym odstawieniu adrenaliny. Dzień po premierze jestem w stanie zapaści. Nie wiem, co ze sobą zrobić. A jeśli to się przedłuża, czuję niepokój, jakbym była niekompletna” (R2: 60).

To doświadczenie, które nazywam syndromem uzależnienia od *flow experience*¹³ jest typowe, szczególnie jeśli aktor mocno zaangażował się w rolę i relacje interpersonalne, tak że trudno mu wrócić do tzw. normalnego życia:

Przekroczyłem świadomie granicę, której nie powinienem przekroczyć. Nagle życie, jak już skończyliśmy zdjęcia, wydało mi się puste. Bez celu. Czułem się jak po stracie najbliższej mi osoby (A46: 75).

Ten zawód jest wymagający. Dotyka wrażliwości, czasem nadwrażliwości. Dlatego aktorzy wymyślili bankiety po premierze. Czyli jedno wielkie chłaiństwo. Żeby nie czuć tej pustki, jaka powstaje po urodzeniu roli. W dodatku ta praca jest taka intensywna. Koniec pracy nad rolą jest jak kastracja. Alkohol powoduje wtedy stan euforii. W ogóle ten zawód to jest jakieś sadomaso (Kowalik 2006).

Ważna będzie zatem umiejętność resetowania psychiki, uwalniania nadmiaru emocji, gdy kończy się realizacja zadania, zdolność okresowego „funkcjonowania z wolnym czasem”:

To jest przyjemne zmęczenie, takie nakręcenie. Ciało jest wyczerpane, ale to jest dobre zmęczenie jak po intensywnym dniu na nartach. Pada się ze zmęczenia, ale następnego dnia chce się dalej... A potem jest ciężko, gdy nie ma tej adrenaliny, intensywnych spotkań, wymiany myśli. Jest dziura, zaczyna tego brakować. Trzeba się nauczyć funkcjonować z wolnym czasem (Wywiad nr 4).

¹³ *Flow* to inaczej przepływ, czyli stan uskrzydlenia, głębokiego zadowolenia wynikającego z zaangażowania się w wykonywanie pewnych czynności. Mihály Csíkszentmihályi (twórca pojęcia) określa *flow* jako stan satysfakcji i euforii, wywołany przez całkowite zaabsorbowanie się danym działaniem (por. Csíkszentmihályi 2005).

Znana artystka mówi o „rodzaju przedziwnej pustki”, jaka pojawia się po zagranym spektaklu, po recitalu czy zdjęciach filmowych:

Jakby się umarło. Trudno to znieść i jeśli się nie wypracuje w porę metody na odpoczynek i wewnętrzną odbudowę, bardzo się cierpi. A to całe odpoczywanie nie jest wcale takie proste, bo tu człowiek nakręcony, mimo całej wewnętrznej niewygody i zmęczenia. Alkohol dostarcza pustej, natychmiastowej energii, a tego wtedy bardzo potrzeba, żeby jakoś uciec od tej wewnętrznej próżni. Ja się już dzisiaj, po tych wszystkich latach, na pewno nie napiję, ale mogę zwariować. Muszę być ostrożna (A39b: 49).

Charakterystyczna relacja o nostalgii, tęsknocie za czasem minionym, emocjonalnym przywiązaniu do roli i całego zespołu, z którym trzeba się rozstać, kończy się nieraz wskazówką na temat możliwości pokonania tego nieprzyjemnego stanu pustki bez konieczności uciekania w „środku znieczulające”:

I wyobraź sobie, że żyjesz tak intensywnie w jakimś świecie przez rok, a potem budzisz się i tego świata już nie ma. I wszystkie te osoby, które kochałaś – ale naprawdę kochałaś! – przestają istnieć. Wariujesz. Chodzisz po ścianach. Dzisiaj już wiem, co zrobić. Trzeba mieć natychmiast przygotowany następny scenariusz. Albo do przeczytania, albo do napisania. Trzeba tamten świat zastąpić nowym (A13: 42).

Dobrze więc, jeśli istnieje możliwość zaangażowania się w nowy projekt, kolejne działanie. Tymczasem zdarza się, że reżyserzy angażują do konkretnych spektakli aktorów przyjezdnych, pomijając w obsadzie artystów zatrudnionych na etacie i czekających na role. Niektórzy, nie chcąc być uzależnionymi od reżyserów, przygotowują monodramy, łączą się w małe grupy i sami wychodzą z inicjatywą wystawienia spektakli w macierzystym teatrze (działające w wielu teatrach Sceny Inicjatyw Aktorskich), inni zaczynają współpracę ze scenami amatorskimi itd. Stosują zatem różne strategie przeciwdziałające habituacji, starając się pozostać w centrum społecznego świata teatru. Michael Hammond jest autorem koncepcji maksymalizacji afektu, zgodnie z którą jednostka dąży do pozytywnych emocji i utrzymania wysokiego poziomu energii emocjonalnej (Turner, Stets 2009). Sposobem na osiągnięcie tego celu staje się odtwarzanie sytuacji, które dostarczają silnych przeżyć. Między innymi dlatego aktorzy z determinacją wypełniają niezagospodarowany przez zwierzchników czas wolny, poprzez wielokierunkowe działanie, aktywność własną, eliminują sytuacje generujące emocje negatywne (frustracja, poczucie pustki).

Reasumując – przyczyny uzależnień w środowisku aktorskim można podzielić na egzogenne i endogenne. Pierwsze mają związek ze specyfiką zawodu, z charakterem pracy – silnie stresującej i angażującej emocjonalnie – drugie odnoszą się do delikatnej konstrukcji artystów, ludzi wrażliwych i podatnych na dysfunkcje psychiczne.

Spory światopoglądowe

W każdym społecznym świecie istnieje dyferencjacja światopoglądowa uczestników, ponieważ należą oni także do innych światów i utożsamiają się z odmiennymi grupami odniesienia, które modelują ich przekonania, opinie, sądy o rzeczywistości. W dyskursie publicystycznym na temat społecznego świata teatru w ostatnich latach pojawił się – i, jak można sądzić, został nadmiernie wyeksponowany – wątek „gejowskiego lobby”. Według badań CBOS-u z 2013 r., co czwarty Polak zna osobiście osobę o nieheteroseksualnej orientacji (Komunikat CBOS 2013). Zdecydowana większość respondentów (83%) podziela opinię, że homoseksualizm stanowi odstępstwo od normy, 63% odmawia parom homoseksualnym prawa do publicznego manifestowania swej odmienności, a 26% badanych wyraża pogląd, że homoseksualizm stanowi dewiację, której absolutnie nie można tolerować. W dłuższej perspektywie można zaobserwować coraz większą akceptację tej orientacji seksualnej w społeczeństwie, choć większość Polaków odrzuca możliwość legalizacji małżeństw osób tej samej płci.

Moi rozmówcy, przy okazji omawiania problemów środowiska, sami inicjowali temat twórców, którzy dokonują *coming outu* i otwarcie deklarują własne preferencje homoseksualne:

Jeżeli mówimy o środowisku, wydaje mi się, że jest teraz od paru lat tendencja wzrostowa do budowania lobby homoseksualnego (nie mówię tu o orientacji, bo to jest prywatna sprawa każdego). Mam poczucie, że to się przekłada na środowisko zawodowe. Polega to na tym, moim zdaniem, że „do władzy” w niektórych teatrach dochodzą reżyserzy, którzy są młodymi gniewnymi. Młodzi gniewni zawsze funkcjonowali w teatrze, pojawiają się ze swoją świtą. Teraz na każdej próbie mam przed sobą reżysera, dramaturga, asystenta dramaturga, człowieka odpowiedzialnego za organizację terminów i mam jeszcze inspicjenta (który zawsze wystarczał, pełnił jednocześnie rolę asystenta reżysera). Nigdy nie była potrzebna ta cała świta. Im dłużej to obserwuję, tym bardziej się przekonuję, że to jest potrzeba tych ludzi do postawienia siebie na piedestale, na tronie, pokazania, że jestem ważny. Cały ten „dworek” mnie zraża, budzi mój niesmak i generalnie budzi mój niepokój (Wywiad nr 6).

Niektórzy rozmówcy, ustosunkowując się do stwierdzeń o „gejowskim lobby” w teatrze, nie ograniczają się do komentarza dotyczącego samych twórców, lecz podkreślają także wpływ ich orientacji seksualnej na działanie podstawowe. Reżyserzy – także ci, którzy nie dokonali *coming outu* – ulegają modom, wykazują tendencję do introdukcji i intensywnej eksploatacji wątków gejowskich:

Według mnie, gejowska subkultura zaczyna być bardziej niż kiedyś częścią środowiska teatralnego, częściej zatem powstają spektakle, które wpisują się w jej formułę. Takie, w których na przykład dziesięciu młodych nagich chłopców stoi na scenie i podskakuje. Niby jest w tym coś artystycznego, przynajmniej tak wydaje się chyba twórcom. Mnie się tak jednak nie wydaje, bo to nie ma żadnego związku z arty-

zmem i jest nieuzasadnione. To jest coś dodanego, pytanie tylko: po co? Po co dzieśnięciu gołych skaczących chłopaczków albo stara aktorka, która chodzi naga przez cały akt? Genialna aktorka nie musi być naga. To wszystko jest na siłę, jest obrzydliwe i nieraz widziałem ludzi, którzy wychodzili w trakcie spektaklu, nie mogąc znieść takiego obrazu. Wstydzę się w takich sytuacjach, że jestem aktorem, bo każdy może pomyśleć, że ja też za chwilę się rozbiore. A ja tego bez sensu i bez powodu nie zrobię [...] Nie protestuję ślepo przeciwko nagości w teatrze, ale ona musi mieć sens. Artystyczny i emocjonalny. A sensu nie mają takie przedsięwzięcia jak adaptacja Szekspira, w której to na scenie ma miejsce gwałt, gdzie jeden goły chłopiec posuwa drugiego. To skończyło się zresztą tak, że jeden z tych chłopców jakoś przez to przeszedł, ale drugi płakał jak dziecko, tak bardzo nie chciał tego robić. Ale robił, bo bał się, że jeśli odmówi, to zostanie wyrzucony. I to jest naprawdę straszne (A14: 70).

W ten sam nurt krytyczny wpisuje się komentarz Janusza Głowackiego, który po obejrzeniu *Króla Edypa* w warszawskim Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza z ironią napisał w recenzji, że przedstawienie to z pewnością nie znajdzie uznania awangardowych krytyków, ponieważ Piotr Fronczewski nie gra homoseksualisty, nie występuje w stroju Adama i „nie spółkuje z Budzisz-Krzyżanowską” (Lubczyński 2007: 22). Sarkazm powyższej wypowiedzi wynika ze sprzeciwu wobec zachwytów wielu krytyków nad spektaklami powracającymi wciąż do wątków gejowskich i wymagającymi od aktorów szczególnej odwagi w ukazywaniu cielesności.

Warto zastanowić się nad przyczynami tej sytuacji, zrozumieć, dlaczego teatr pierwszych dekad XXI w. wprowadza na scenę mniejszości seksualne i poprzez wymowę ideową spektakli domaga się uznania ich równorzędnego z większością statusu. Czy wyjaśnieniem może być wypowiedź jednego z reżyserów, który w wywiadzie otwarcie powiedział o sobie „gej”: „We wszystkich środowiskach gejów i lesbijek jest tyle samo. Ale w grupach artystycznych stopień ujawnienia jest większy. Środowiska artystyczne są bardziej tolerancyjne. Sztuka uwielbia naszą wrażliwość, czerpie z niej i dzięki niej się rozwija” (*Miłość i homoseksualizm*)? Nie sposób udowodnić tezy o porównywalnym odsetku mniejszości w różnych środowiskach, skoro – wobec społecznej niechęci, a nawet dyskryminacji – nie wszyscy decydują się na odwagę publicznego wyznania. „Wyjście z szafy” staje się łatwiejsze w środowiskach uprzywilejowanych, gdzie większe jest społeczne przyzwolenie na indywidualizm i zachowania kontrowersyjne. Z drugiej strony, *coming out* bywa ryzykowny, a niektórzy aktorzy nie ujawniają swoich homoseksualnych preferencji, obawiając się, że mogą mieć później problemy z angażowaniem do ról mężczyzn heteroseksualnych (por. A36: 45).

Na temat sytuacji gejów i lesbijek w Polsce powstaje wiele prac akademickich (Engel-Bernatowicz 2005; Kochanowski, Bienkowska-Ptasznik 2008; Kowalska, Słany, Śmietana, 2005; Majka-Rostek 2008; Mizielińska 2006). Kultura dominująca jest kulturą jednorodności, niemniej we współczesnym świecie można mówić nie tylko o próbach podważenia dominujących wzorów zachowań sek-

sualnych, ale też o dywersyfikacji form życia rodzinnego i pojawieniu się modeli alternatywnych wobec tradycyjnej rodziny (m.in. Kowalska, Slany, Śmietana; Majka-Rostek). Wielu współczesnych autorów dramatycznych podejmujących temat homoseksualizmu przeciwstawia się stygmatyzacji gejów i lesbijek oraz postrzeganiu odmienności seksualnej jako dewiacji. Dyskurs artystyczny w dużej mierze wspiera starania aktywistów społecznych legitymujące mniejszościową orientację seksualną. Arena wokół problematyki tożsamości płciowej w polskim dramacie i teatrze toczy się także z inicjatywy Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego (przykładem może być zorganizowana w 2006 r. konferencja pt. „Ciało, płęć, pożądanie”¹⁴). Polski teatr ostatnich dekad bierze aktywny udział w dyskursie na temat płci biologicznej i kulturowej, często podważa tradycyjne ujęcia tożsamości seksualnej, traktując je jako konstrukt, który powinien zostać „zdemaskowany” i podany w wątpliwość. Prymat somatyczności języka teatru postdramatycznego nad semantycznością teatru tradycyjnego wzbudza kontrowersje i spory, tym bardziej, że pojawiają się postulaty „ponownej lektury kanonu polskiego dramatu, w której uwaga interpretatora skupiłaby się na wpisanych w tekst, zazwyczaj zatartych i niejasnych, sygnałach odmiennej konstrukcji seksualnej tożsamości, manifestacjach homoseksualnego pożądania, momentach

¹⁴ W tekście wprowadzającym w problematykę konferencji jej organizatorzy zadeklarowali intencję rozpoznania klisz kulturowych determinujących postrzeganie problematyki tożsamości płciowej: „Teatr może być dziś postrzegany jako jedna ze scen współczesnej kultury, na której manifestuje się właściwy jej kryzys tradycyjnych formacji tożsamościowych. Miejsce binarnego podziału jasno zdefiniowanej płci i seksualności zajęła sieć różnicowań, której ruchome wiązania umożliwiają dowolną transgresję w stronę homoseksualności, transseksualności czy tożsamości przechodniej. Współczesna humanistyka definiuje tożsamość płciową jako konstrukt wytwarzany – by sięgnąć po terminologię najbardziej ekspansywnej teorii sformułowanej przez Judith Butler – w performatywnych praktykach przymusowego cytowania/odgrywania pożądanych przez kulturę norm. Ów mechanizm wymuszonej repetycji jest jednym z narzędzi władzy, jaką kultura sprawuje nad ludźmi, regulując sferę płci zgodnie z heteroseksualnym imperatywem i patriarchalną hierarchią. Koncepcja performatywności płci odsyła do teatralnych sposobów konstruowania rzeczywistości w oparciu o zespoły powtarzalnych konwencji, każe myśleć o przestrzeni społecznej jako o scenie, na której nieustannie powtarza się to samo przedstawienie płci. Teatr oparty na nadrzędnej regule umowności, także umowności płci jawnie wyzwalaającej się na scenie z biologicznych determinant, dysponuje szczególną potencją demaskacji kulturowych mechanizmów wytwarzania i kontrolowania ludzkiej płciowości – choć nie zawsze z niej korzysta. Scena zdolna jest z równą siłą potwierdzać porządek heteropatriarchatu, co ujawniać jego opresywność i wskazać możliwości subwersywnego przekroczenia. W każdej z tych funkcji domaga się rozpoznania, które uwzględni wielorakie aspekty płciowych i seksualnych konstrukcji wpisanych w strukturę teatralnego wydarzenia” (*Ciało, płęć, pożądanie: tożsamość seksualna w polskim dramacie i teatrze, Warszawa 7–8 grudnia 2006*).

plciowej i seksualnej transgresji” (*Ciało, płeć, pożądanie: tożsamość seksualna w polskim dramacie i teatrze, Warszawa 7–8 grudnia 2006*).

W zbiorowościach ludzkich pluralizm poglądów jest zjawiskiem normalnym i oczywistym. Także społeczny świat teatru to struktura heterogeniczna pod względem przekonań. Toczą się tutaj spory światopoglądowe – nie tylko na scenie, poprzez prezentację i próbę przekonania widzów do określonej wizji świata. Aktorzy mówią również o dyskusjach prywatnych, „politykowaniu”, rozmowach toczonych na co dzień „w kulisach”. Ukazują one, po pierwsze, ideologiczne zróżnicowanie środowiska, a po drugie – konsekwencje otwartego przyznania się do poglądów pozostających w danym środowisku w mniejszości. Jako egemplifikację przywołać można wypowiedź aktorki, która z racji otwartego opowiedzenia się za jedną z opcji światopoglądowych spotkała się z negatywnymi reakcjami otoczenia. Aktorka uważa, że z powodu deklaracji wiary religijnej nie otrzymała ról:

Czasem komunikowano mi to żartem, innym razem bardzo ostro. Nazywano mnie „obrzydliwą konserwą”, z którą nie da się pracować. Na dodatek uważano, że jestem sama sobie winna, bo się na to dobrowolnie decyduję. Był nawet taki moment, że chciano mnie zwolnić, motywując to redukcją etatów. Zakomunikował mi ten fakt dyrektor jednego z warszawskich teatrów, w którym bardzo długo pracowałam. Przekonałam go, że zwalnianie osoby, która – czy on tego chce, czy nie chce – jest filarem zespołu, to błąd [...] Poczułam się osamotniona w swoim środowisku na skutek moich wyborów światopoglądowych. Koledzy potrafią jeszcze znieść, że głośno przyznaję się do wiary. Ale fakt, że jestem „moherem” jest już dla nich nie do zaakceptowania (Łabonarska).

Być może odczucie odrzucenia, jakie stało się udziałem tej aktorki, wynika także z innych przyczyn (nie tylko z powodu „inności”, ale też ze względu na sposób manifestowania swojego zaangażowania religijnego).

Na ten problem można też spojrzeć z punktu widzenia dynamiki grupowej. W każdej grupie (a zespół artystyczny teatru to grupa w sensie socjologicznym) ważne jest społeczne podzielenie rzeczywistości, potrzeba domknięcia poznawczego, a zatem zrozumiała staje się niechęć wobec osób o odmiennych niż większość poglądach (Wojciszke 2011, 2012: 459). Mniejszość jest „bardziej wyrazista” i „mniej wiarygodna”, jej członkowie pozostają niezłomni w swoich poglądach. Tymczasem tendencje grupocentryczne wiążą się zarówno z wywieraniem presji na członków reprezentujących odmienne opinie, jak również z dystansem wobec tych, którzy nie podzielają zdania większości.

Dyskusje na temat maskulinizacji teatru

Zdaniem wielu uczestników społecznego świata teatru, szczególnie w tej dziedzinie twórczości artystycznej mamy do czynienia z hegemoniczną władzą mężczyzn. Na potwierdzenie tej tezy warto przywołać dane statystyczne

– według raportu Instytutu Teatralnego, w sezonie 2014/2015 na stanowisku dyrektora w polskich teatrach publicznych (nie tylko dramatycznych) zatrudnionych było 42 mężczyzn i 18 kobiet; na stanowisku reżysera 15 mężczyzn i pięć kobiet; w roli kierownika muzycznego 25 mężczyzn i tylko cztery kobiety (*Teatr w Polsce 2016*: 49). W przeszłości jednym z przejawów maskulinizacji teatru było lekceważące traktowanie kobiet, o czym w roku 1938 pisał Aleksander Hertz:

Istniały, a szcążkowo istnieją po dziś dzień rozpowszechnione w pewnych grupach społecznych definicje roli społecznej aktorek jako kurtyzan wyższego rzędu [...] W *Nanie* Zoli dyrektor podrzędny teatr rozrywkowy określa swą instytucję jako dom publiczny, wprowadzając tym samym niedwuznaczne treści społeczne. Zadaniem teatru było tu dostarczenie materiału kobiecego dla konsumentów, żądanych przyjemności seksualnych. Przez długie stulecia zasadnicza rola społeczna aktorki była równoznaczna z rolą metresy możnego protektora (Hertz 1938: 33).

W teatrze dworskim istniały – jak pisze Hertz – stosunki „mecenaso-patrymonialne”, protektorem aktorek był arystokrata, pan feudalny. W XIX w. jego miejsce zajął kapitalista, który chętnie nawiązywał romans z aktorką, aby podkreślić swój uprzywilejowany status ekonomiczny: „Jedną z oznak dobrego tonu i szyku stało się dla bogatych bankierów i fabrykantów wzięcie na utrzymanie aktorki” (tamże: 34). Czy podrzędny status kobiet to tylko niechlubna karta z przeszłości teatru? Na nierówności ze względu na płeć skarżyło się jeszcze w XXI w. wiele reżyserek:

Moje pierwsze zetknięcie ze szkołą teatralną nie pozostawiło wątpliwości, że płeć ma tu znaczenie. Dowiedziałam się, że jako kandydatka na reżysera jestem po trzykroć upośledzona: jestem młoda, jestem kobietą i na dodatek nie wyglądam jak Izabella Cywińska... Nie chcę twierdzić, że to były jedyne powody, dla których wtedy na reżyserię się nie dostałam. Ale udało się to kilka lat później, więc jak widać nawet „mała blondynka” może się przedrzeć do skrajnie męskiego instytucjonalnego świata teatru (Iwasiów 2005).

Aktorki biorące udział w panelu dyskusyjnym zorganizowanym w 2005 r. przez Instytut Teatralny (podczas konferencji „Inna scena. Kobiety w historii i współczesności teatru polskiego”) zwróciły uwagę na znaczną przewagę na scenie kobiecej nagości, nie zawsze motywowanej sensem sztuki. Poprzez odwołania do osobistych doświadczeń, wyraziły bunt przeciw traktowaniu kobiet w teatrze jako obiektów seksualnych:

Aktorstwo, to znaczy bycie aktorką w teatrze, od wielu lat było dla mnie koszmarem. Więc na pytanie, czy moja płeć miała w moim zawodzie znaczenie – odpowiadam, że decydujące i nie do zniesienia [...] Może najmniej chodzi o moralny aspekt tego wszystkiego. To, że ktoś myśli o mnie, że lepiej kłamię od innych, czy że jest we mnie coś z kobiety sprzedajnej, nie ma dla mnie większego znaczenia... Moja decyzja jest

związana z uświadomieniem sobie faktu, że jako kobieta-aktorka byłam w teatrze używana przez mężczyzn-reżyserów [...] Ja się poczułam zmęczona nie używaniem w ogóle, ale używaniem przez mężczyzn-reżyserów, poprzez teksty pisane przez mężczyzn (Iwasiów 2005).

Reżyserki komplementowane są za męski (twardy) sposób kierowania zespołem, oczekuje się od nich demonstrowania dominacji i władzy, aktorki przeciwnie – chwali się za *sex appeal*, za przyciągające męskie spojrzenia piękne, szczupłe ciała: „Nie trzeba ich do tego namawiać, same posłusznie oddają swoją cielesność. Świetnie rozumieją podstawowy komunikat, że są po to, by atrakcyjnie wyglądać na scenie” (tamże). Aktorki być może podświadomie wpisują się w schemat kultury patriarchalnej, bez zastrzeżeń podporządkowując się kulturowym skryptom sytuacyjnym. W psychologii społecznej mówi się o samouprzedmiotowaniu (*self-objectification*), które eksplikowane jest jako występujące u kobiet „utożsamienie własnego ja (i jego wartości) z wyglądem fizycznym i traktowanie samych siebie jako obiektów pożądania widzianych z perspektywy innych” (Wojciszke 2011, 2012: 542–543; samouprzedmiotowanie może dotyczyć też mężczyzn, szczególnie w zawodach eksponujących ich fizyczność).

Na temat supremacji mężczyzn w teatrze mówi wiele aktorek, choćby Olga Sawicka: „My, kobiety, często czujemy się zepchnięte na drugi plan, bo piszą mężczyźni, grają mężczyźni, rządzą mężczyźni. To się zmienia, ale za wolno” (Lubczyński 2007: 301). Wiele z nich stosuje w swych wypowiedziach retorykę feministyczną:

Kobiety przez tak długi czas były marginalizowane, odsuwane na bok w kulturze, nauce, życiu społecznym [...] To widać choćby w teatrze. Proszę spojrzeć na jakąkolwiek sztukę, są pełne męskich ról, z nielicznymi wyjątkami [...]. Czas kobiety w teatrze zawsze był kruchy. W XIX wieku, czy na początku wieku XX nieprzypadkowo aktorki w pewnym momencie przestawały być aktorkami i, jeśli mogły, wychodziły za bogatych mężczyzn. Problemami 50-letniej kobiety nikt się wtedy nie zajmował, bo ona była już staruchą. Dziś już nie jest tak postrzegana, ale to w teatrze niewiele zmienia. Ciągle za mało jest ról dla dojrzałych, ciekawych kobiet (tamże: 302).

Joanna Żółkowska, wspominając własny angaż do teatru po studiach (w latach 70.), zwraca uwagę na znaczenie swojej „pociągającej aparycji”:

Myszę, że reżyserzy rozmawiali wtedy o mnie, mówili, że jestem dobra, emocjonalna, maksymalnie oddana teatrowi. Poza tym miałam dobre warunki – młodziutka, o szczególnym typie urody i wyglądzie rozbudzonego dziecka, do tego w miarę zdolna. Niewiele było takich dziewczyn. Dlatego wszyscy mnie chcieli. Warunki zewnętrzne miały duże znaczenie. Tym interesem rządzą jednak panowie. Wtedy zupełnie nie zdawałam sobie z tego sprawy, dzisiaj widzę to wyraźnie (Żółkowska 2015: 438).

Opinię aktorek o „męskiej hegemonii w teatrze” potwierdza mężczyzna, mój rozmówca, dyrektor artystyczny (jednocześnie ironizuje na temat kobiecej próżności):

Aktorzy mają lepiej w tym zawodzie. Teatr jest pisany przez mężczyzn dla mężczyzn. Ról kobiecych jest bardzo mało – od trzydziestki to już w ogóle nie ma. Nie ma żadnych tekstów w wielkiej literaturze. Szekspir pisał tylko role dla dziewczynek i matron, to samo romantycy i postromantycy. A jeśli już role są, to to są epizody, ogony. Dlatego aktorki są strasznie sfrustrowane, są tutaj szczególnie niedocenione. Kobiety mają w tym zawodzie strasznie trudno, szczególnie w teatrze. Jeśli aktorka nie gra przez dziesięć lat, to później jaki jest strach... A ja tu mówię o odwadze, o otwartości... I wtedy ona stwierdza: „Ja nie rozumiem, o czym pan do mnie mówi... Ja nie przyjdę w dresie, bo ja w dresie źle wyglądam” (Wywiad nr 15).

Kobietom wykonującym ten zawód można wyznaczyć cezury czasowe, z którymi wiążą się możliwości realizowania ambicji zawodowych:

W polskim kinie są przedziały – od nastolatki do trzydziestolatki. Trzydzieści pięć to już jest „trudny wiek” dla aktorki, a czterdziestka to już bardzo trudny wiek. A po czterdziestce! Ba, to już ci mówią: między czterdziestką a pięćdziesiątką trudno cokolwiek zagrać, bo jesteś za stara na kochankę, a za młoda na matkę. Meryl Streep byłaby w Polsce bezrobotna. Nie wyobrażam sobie, żeby cokolwiek mogła zagrać. W serialu może... W *Na dobre i na złe*? Bez pracy, na świadczeniu przedemerytalnym siedziałyby z Meryl Streep: Diane Keaton, Susan Sarandon, Anjelica Huston i tak dalej, bez końca możemy wymieniać (Kasprzyk, Kędziak 2013: 97).

Cytowana aktorka (60 lat) ma poczucie niespełnienia zawodowego, narzeka, że nie otrzymuje propozycji ról filmowych:

Bellissima miała premierę w 2000 roku. Od tamtej pory teatr, seriale, seriale i seriale, role w kinie drugiego obiegu, w filmach studentów, co jest bardziej wspieraniem ich twórczości. Stwierdzam fakty. Nie ma za bardzo możliwości ruchu. Chyba, że sama zacznę produkować. Pewnie napiszą w moim nekrologu, że: „To była taka dobra, zdolna aktorka i taka niewykorzystana” (tamże: 100).

Reasumując – w teatrze istnieje kult pięknego ciała i młodości, starsze aktorki czują się niedoceniane i niepotrzebne, wraz z bagażem lat przemieszczają się z centrum społecznego świata teatru na jego peryferie i nie otrzymują propozycji ról. W ankiecie ZASP-u jedna z nich napisała: „jestem już stara, mam 56 lat”. Aktorka uważa, że jest dyskryminowana przez dyrekcję ze względu na wiek, nie dostaje angażu do nowych spektakli, odbiera werbalne i pozawerbalne komunikaty, że powinna odejść. Oczywiście, jej doświadczenie ma charakter ponadjednostkowy, dzielają je inne kobiety w kategorii wiekowej powyżej 50 lat (Szulborska-Łukasiewicz 2015: 166).

Sytuacja w polskim teatrze powoli się zmienia – przestaje być on miejscem męskiej dominacji, coraz więcej kobiet z powodzeniem reżyseruje (m.in. Agata Duda-Gracz, Agnieszka Olsten, Maja Kleczewska, Barbara Wysocka, Ewelina Marciniak, Monika Strzępka, Natalia Korczakowska, Anna Augustynowicz, Agnieszka Głińska, Agnieszka Korytkowska-Mazur, Marta Górnicka, Iwona Kempa, Bożena Suchocka). Kobiety zaczynają także pisać teksty dramatyczne, ukazując rzeczywistość przefiltrowaną przez kobiece spojrzenie na wiele kwestii, które dotąd podejmowali tylko mężczyźni (m.in. Amanita Muskaria, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Lidia Amejko, Anna Burzyńska, Magda Fertacz, Julia Holewińska, Dana Łukasińska, Joanna Owsianko). Niemniej jednak w internetowym katalogu kategorię „polscy dramaturdzy” reprezentują przede wszystkim mężczyźni (jest ich 286, a kobiety zaledwie 42 [12,8%]). Reorientacje zachodzą także w kwestii ukazywania na scenie somatyczności. Można obecnie mówić o większej równowadze w eksponowaniu przez reżyserów ciał aktorek i aktorów, nie tylko kobiety są instrumentalizowane i postrzegane przez pryzmat swojego wyglądu.

Problem molestowania seksualnego i mobbingu

Anthony Giddens określa molestowanie seksualne jako

niechciane lub powtarzające się zachowania lub uwagi o charakterze seksualnym, które są dla drugiej osoby obraźliwe. Powodują dyskomfort i przeszkadzają w pracy. Nierównowaga władzy ułatwia molestowanie; wprawdzie kobiety również mogą molestować – i molestują – podwładnych, częstsze jest jednak molestowanie kobiet przez mężczyzn, gdyż mężczyźni częściej zajmują wyższe stanowiska (Giddens 2012: 380).

Molestowanie nie zawsze przybiera formę szantażu, wiążącego się z groźbą zwolnienia z pracy, czasem jest permanentnym „naprzykrzaniem się”, czynieniem aluzji i niestosownych uwag na temat wyglądu, dążeniem do flirtu.

Zjawisko mobbingu natomiast, zgodnie z art. 94[3] § 2 Kodeksu pracy (przepisy ustawy z 2003 r.), oznacza: „działania lub zachowania dotyczące pracownika lub skierowane przeciwko pracownikowi, polegające na uporczywym i długotrwałym nękaniu lub zastraszaniu pracownika, wywołujące u niego zaniżoną ocenę przydatności zawodowej, powodujące lub mające na celu poniżenie lub ośmieszenie pracownika, izolowanie go lub wyeliminowanie z zespołu pracowników”. Według ekspertyz Międzynarodowej Organizacji Pracy, mobbingiem jest m.in.

nieuzasadniona krytyka, publiczne upokarzanie i publiczne nagany, niejednoznaczne polecenia, straszenie zwolnieniem z pracy, niemożliwe do realizacji nieprzekraczalne terminy wykonania polecenia, przymusowe zostawanie po godzinach pracy, przymus pracy w urągających warunkach, przydzielanie bezsensownych zadań do wykonania, rozpowszechnianie złośliwych plotek, obelżywe listy, maile, terror telefoniczny, wrogie spojrzenia.

Do mobbingu zalicza się również przemoc fizyczną, niegrzeczne gesty, popychanie, wszystkie niewerbalne zachowania noszące znamiona nękania (*Mobbing i dyskryminacja. Poradnik prawny*).

Joanna Szulborska-Łukaszewicz (2015) poświęca zaskakująco dużo miejsca mobbingowi w społecznym świecie teatru. W raporcie ZASP-u czytamy, że ponad 40% respondentów (twórców teatralnych) deklaruje fakt zetknięcia się z mobbingiem w miejscu pracy. Bardziej optymistyczny, chociaż także niepokojący, wynik dotyczy molestowania – 6% badanych przyznało, że problem ten dotyczy ich środowiska (Szulborska-Łukaszewicz 2015: 174). Oba te pojęcia nie są ostre i pewne zachowania mogą zostać przez kogoś uznane za neutralne, podczas gdy inni zakwalifikują je do nadużyć, naruszających godność osobistą jednostki. O molestowaniu mówiono np. tak: „Dyrektor teatru, w którym od 10 lat jestem na umowę o dzieło, jest seksistą. Uważa, że aktorem jest tylko mężczyzna, a każda aktorka to dziwka. Lubi obmacywać aktorki, a etat mają te, które pojechały z nim na wakacje lub do niego do domu (z małymi wyjątkami)” (tamże: 166). Niezmiernie trudno udowodnić mobbing, ale w wypowiedziach respondentów pojawiły się elementy, które łatwo można zakwalifikować do zachowań i działań wymierzonych przeciwko pracownikowi (groźby zwolnienia, wywieranie presji, przemoc psychiczna, szykany, powielanie złej opinii na temat aktora, pomniejszanie jego osiągnięć, ośmieszanie, tłumienie swobody wypowiedzi, wyzwiska, nieangażowanie do ról). Aktorki wspominały też o braku akceptacji dla ich planów macierzyńskich, o dyskryminacji ze względu na płeć. Oto jedna z wielu podobnych wypowiedzi: „Dyrektorzy nie szanują swoich pracowników, wydaje się im, że są panami, przed którymi pracownicy powinni padać na kolana i całować rękę dającą pracę. Wyżywają się, szantażują, a przede wszystkim nie dotrzymują obietnic. Zastraszają, dając umowę o pracę na 10–11 miesięcy, a kto nie będzie potulny, ten wylatuje” (tamże: 175). Uczestnicy badania ankietowego wymieniali czasem nazwiska konkretnych osób, które stosują wobec nich mobbing. Takich nagannych praktyk najczęściej dopuszcza się dyrektor teatru, na drugim miejscu wskazano innych członków zespołu, na trzecim reżysera.

Warto zastanowić się nad przyczynami istnienia powyższych zjawisk, które na co dzień nie są ujawniane, a można wręcz mówić o ich tabuizowaniu. Czy mobbing i molestowanie świadczą o wyjątkowo trudnym charakterze dyrektorów placówek artystycznych? Czy stanowisko to przyciąga osoby o określonych cechach dyspozycyjnych, konfliktowe i apodyktyczne? Niekoniecznie tak musi być, powody mogą okazać się inne (np. umowy na czas nieokreślony, nie dające dyrekcji możliwości autonomicznego prowadzenia polityki kadrowej. Zachodzi tu działanie mechanizmów sytuacyjnych – niewykluczone, że dyrektor, który formalnie nie może zwolnić aktora, zaczyna go dyskryminować i deprecjonować jego osiągnięcia artystyczne, wywierając presję, by ten sam zrezygnował z etatu)¹⁵. We

¹⁵ Aktorka, która przyznaje, że doświadczyła mobbingu, wypowiada gorzkie słowa na temat teatru jako miejsca pracy: „To nie talent decyduje o karierze, lecz układy. Tak

wspomnianym badaniu ankietowym ZASP-u ponad 12% respondentów uznało swoje relacje z dyrektorami za złe, a co czwarty badany (przeszło 26%) określił je jako dostateczne – tak więc wielu artystów teatru nie ocenia dobrze kontaktów z osobami sprawującymi władzę w instytucji, gdzie są zatrudnieni. Każdy pracownik, nie tylko związany z instytucją artystyczną, chciałby być doceniony i traktowany z szacunkiem, pragnąłby pracować w dobrej atmosferze. Codzienna *praxis* pozostaje jednak daleka od ideału – ankietowani często mają do czynienia z autokratycznym stylem zarządzania teatrem. Wspominają o intencjonalnym wzbudzaniu poczucia strachu przed zwolnieniem, o pomijaniu ich w obsadzie nowych spektakli, odbieraniu ról, do których zaczęli już przygotowania (w ten sposób tracą honoraria za spektakle). Nasila się frustracja aktorów, którzy w takiej sytuacji rezygnują zazwyczaj z otwartej walki o swoje prawa.

5. Inercja obywatelska

Ludzie teatru, kreśląc wizerunek środowiska teatralnego w XXI w., są jednomyślni – cechuje je atomizacja, słabe zorganizowanie, podział na grupy interesu, utrata etosu: „Środowisko strasznie się zdeprecjonowało, rozproszkowało, rozbiegliśmy się jak myszy. Ostatnim momentem jego integracji był okres bojkotu w stanie wojennym” (Lubczyński 2007: 305). Zdaniem wielu aktorów, środowisko teatralne w Polsce cechuje bierność i brak jedności. Starsi metrykalnie artyści wspominają „ostatni akt” solidarności po wprowadzeniu stanu wojennego. Ta chlubna karta w dziejach powojennego teatru w Polsce doczekała się kilku publikacji (Roman, Sabata 1989; Molęda-Zdziech 1998; Braun 2003: 242; Przystek 2005).

Aktorzy niechętnie angażują się w działalność społeczną na rzecz środowiska teatralnego, ponieważ – podobnie jak „ludzie dobrze wychowani” z typo-

było w moim teatrze, w którym ówczesny dyrektor obsadził połowę swojej rodziny. Nagle dowiedziałam się, że jest ciężko i oprócz grania będę również suflowała. Tylko nikt mi nie powiedział, że przestanę grać, a usiądę na stolek suflerski, że stracę zawód prawie na osiem lat”. Degradację artystki tłumaczono szansą, jaką dostaje, aby mogła zwiększyć własne przychody. Niestety, wkrótce przestała otrzymywać propozycje ze strony reżyserów. Indyferentyzm środowiska sprzyja mobbingowi, który stanowi skuteczną metodę „negatywnej selekcji” niechcianych pracowników. Ze względu na konformizm środowiska mobbingowana aktorka nie otrzymała społecznego wsparcia, była osamotniona. Kiedy zmienił się dyrektor, dostała szansę powrotu do zawodu. W wywiadzie przyznała, że nie było to łatwe od strony psychologicznej: „Musi pan wiedzieć, że sam powrót do zawodu po tych latach był ogromnym wyzwaniem, ale i strachem. Czy jeszcze umiem? Czy sobie poradzę? Czy nie straciłam warsztatu? Czy będę umiała się otworzyć? Czy pokonam wstyd? Śniło mi się, że zapominam tekstu, że nie wiem, co mówię, pocę się. Musiałam przejść tę granicę” (Kowalik 2006).

logii Floriana Znanieckiego – oczekują od państwa/społeczeństwa uznania ich zasług i zaspokojenia potrzeb (Znaniecki 2001: 503). Charakterystyczna jest wypowiedź znanej reżyserki, którą zniechęcił brak efektów słynnego Listu ludzi teatru *Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem* (2012)¹⁶: „Jestem artystką, a nie aktywistką”. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że akty solidarności i obywatelskiej postawy „ludzi teatru” nie mają dużej „siły przebicia” w społecznym świecie polityki¹⁷. Wspomniany list wzbudził kontrowersje w środowisku. Wielu artystów złożyło pod nim podpisy, ale podobne inicjatywy mają też stronę ambiwalentną, „drugie dno”:

W Polsce panuje bardzo silna tendencja do zero-jedynkowych ocen, często dochodzi do tego, że człowiek staje w obliczu takiego oto faktu: twórca X stworzył dzieło, które zdaniem niektórych osób obraża uczucia religijne, więc grono urzędników decyduje – precz z tym dziełem! Wówczas przeciwna strona pisze listy i organizuje protesty w obronie wolności artystycznego wyrazu. I tak oto osoba postronna staje wobec konieczności obrony czegoś, co być może nawet jej się nie podoba. Nie podpiszę, wyjdzie na to, że jestem przeciwny wolności twórczej. A przecież mam prawo uważać, że przedmiot sporu to nic niewarte g..., a nie dzieło sztuki. No, ale to coś w międzyczasie urosło do rangi symbolu wolności i stało się nietykalne [...] Uważam, że artysta ma prawo robić kiepskie rzeczy, a jednocześnie bardzo mnie irytuje, że poprzez takie konteksty sytuacyjne zostają wmontowane w jakieś dalekie od istoty rzeczy zależności. Ale ponieważ naprawdę nie chcę, aby teatr był produktem, a o kulturze i sztuce decydowali mierni urzędnicy obsadzani na stanowiskach nie wedle kompetencji, ale z klucza partyjnego, podpisałem ten list (A24: 102).

Artyści, którzy nie złożyli podpisu pod listem przywoływali szereg argumentów: twórcy teatralni nie myślą o widzach, tworzą „sztukę dla sztuki”, są niegospodarni, zadłużają teatry w imię własnych ambicji, pod nośnymi hasłami walki o wolność sztuki, o jej wyjątkowy status i jakoś artystyczną prowadzą ideologiczną walkę, bronią własnych stanowisk, zaznaczają obecność w przestrzeni symbolicznej i narzucają własną wizję rzeczywistości („walczą o teren”, według określenia jednej z aktorek) itd.¹⁸ Sygnatariusze listu nie zostali usatysfakcjon-

¹⁶ Postulowano w nim zwiększenie dotacji na teatr, szczególnie ten „artystyczny”, prowadzenie przez organizatorów teatru przejrzystej polityki, domagano się publicznej debaty na temat przyjętego modelu teatru.

¹⁷ Wiele przykładów z historii najnowszej świadczy o tym, że protesty części zespołów artystycznych przeciwko nowej władzy w teatrach nie są słyszane i respektowane. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o solidarnej walce artystów, którzy odeszli (lub zostali zwolnieni) z wrocławskiego Teatru Polskiego po objęciu dyrekcji przez Cezarego Morawskiego.

¹⁸ Grzegorz Kempniński w demaskatorskim stylu, w tonie „oburzenia i gniewu” napisał na swoim blogu teatralnym o nieprawidłowościach w prowadzeniu jednej z publicznych scen i zadłużaniu teatru („np. scenografia do jednego spektaklu, która miała

wani, zabrakło znaczących efektów tej zbiorowej inicjatywy. „Od tamtej pory nie wierzę w jakiegokolwiek formy protestu”, mówi jedna z „byłych aktywistek”. Głos części uczestników świata teatru został jednak (w tamtym czasie) usłyszany, przynajmniej w pewnym stopniu – dolnośląscy dyrektorzy nie utracili swoich stanowisk (Urząd Marszałkowski Województwa Dolnośląskiego planował zastąpić ich menedżerami ze świata biznesu). Nie wdrożono również planów zmniejszenia dotacji z budżetu państwa na działalność teatrów. Trudno zatem powiedzieć, że zorganizowane formy protestu nie mają sensu – nawet jeśli nie udaje się wywalczyć zasadniczych zmian, „kropla draży skałę” i może doprowadzić do zmiany istniejącego *status quo*¹⁹.

W teorii społecznego świata mówi się o centrach władzy, mających zasadnicze znaczenie dla organizacji zbiorowego działania. Adele Clarke pisze: „Niektóre centra nadają rytm i tempo lub stają się symbolicznymi liderami na arenie. Inni aktorzy mogą zyskać poważną legitymizację, podążając wyznaczonymi przez nie ścieżkami [...] oczywiście na danej arenie może być kilka ośrodków władzy – są to kluczowi aktorzy usytuowani metaforycznie w centralnym miejscu areny (*at the core of the arena*)” (Clarke 1991: 144, tłum. własne). Organizacją usytuowaną w „rdzeniu areny”, która wspiera twórców teatralnych, jest w Polsce ZASP – Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji²⁰.

kosztować 1,5 miliona złotych, jest totalnym kuriozum w Polsce”; Kempniński). To skrajne widzenie sytuacji, które w kontekście areny jednak warto przywołać. W innym, ale współbrzmiającym z meritum, tonie wypowiada się Paweł Płoski: „Gdy na realizację pięknych idei dyrekcji nie starczy pieniędzy, samorządowcy od razu mogą liczyć na medialną kampanię przeciwko nim lub dramatyczne oświadczenia po premierze. Że cenzura, że brak wrażliwości, że komercjalizacja, że kompromis. A chodzi przecież o to, żeby teatr, który miasto czy region finansuje, umiał wypracować 20–30 procent swojego budżetu (to jest wymóg wspólny dla teatrów publicznych we wszystkich krajach europejskich)” (Płoski 2012).

¹⁹ Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru uważają, że artyści powinni w pełni angażować się w świat polityki, w działania na forum rad osiedla, miasta, regionu: „Nie chcą ponosić odpowiedzialności za ten kraj [...] Przydaliby się nam sprzymierzeńcy, gdzieś na przyczółkach władzy. Kazimierz Kutz walczy w senacie, Głomb angażował się w wybór prezydenta Legnicy” (Migdałowska 2014–2015: 68).

²⁰ Do ZASP-u należy ok. 3700 członków (artyści teatralni, telewizyjni, radiowi, pracujący w dubbingu, na estradzie, a także tancerze). Sekcja Teatrów Dramatycznych liczy ponad 2000 osób. Aktorzy mówią o ekskluzywnym charakterze tej organizacji (przynależność staje się możliwa po spełnieniu kryterium wykształcenia [dyplom] i wprowadzeniu dwu osób potwierdzających status artysty czy krytyka lub po udowodnieniu trzyletniej aktywności w zawodzie artystycznym). Jak piszą Kozek i Kubisa (2011: 105), niemal 40% członków to emeryci i renciści. ZASP jest stowarzyszeniem prestiżowym i opiniotwórczym (m.in. wydaje rekomendacje przy okazji wyboru dyrektorów publicznego teatru w Polsce). Aktorzy pamiętają też wyznaczające standardy zawodowe,

O działalności tego istotnego w społecznym świecie aktorów (nie wszystkich, rzecz jasna) podmiotu mówi Lidia Bogaczówna²¹:

ZASP jest organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi – aktorzy mogą liczyć na bezpłatną opiekę prawną. Ze względu na drapieżną sytuację na rynku – umowy o dzieło są często niezgodne z prawem – półtora roku temu zrobiliśmy szkolenie z umów po to, by młodzi ludzie czytali je ze zrozumieniem i wiedzieli, co podpisują. Wydaliśmy nawet broszurkę, do której zawsze można sięgnąć. Oprócz tego pomagamy aktorom materialnie w trudnych sytuacjach życiowych i zawodowych. Podejmujemy się mediacji pomiędzy zespołem a dyrektorem, jeśli występują konflikty czy zwolnienia. Jesteśmy również pierwszą organizacją na „linii frontu” ustawodawczego – oprotestowujemy, prosimy, błagamy, tłumaczymy, dajemy opinie prawne, walczymy o zachowanie jakiegoś standardu tego zawodu. Należymy czynnie od paru lat do EuroFIA (Europejska Grupa Międzynarodowej Federacji Aktorów) (Bogaczówna: 2013).

Działaczka krakowskiego oddziału ZASP-u dzieli organizację i stowarzyszenia na „introwertyczne” i „ekstrawertyczne”. Przyznaje, że instytucja zmieniła swój charakter:

My do tej pory przez dziewięćdziesiąt lat byliśmy introwertyczni, czyli zbieraliśmy składki i w ramach nich świętowaliśmy jubileusze, dawaliśmy orderzy itd. Chodziło przede wszystkim o prestiż i dobre towarzystwo. Ale czasy się zmieniły i w związku z tym musimy być ekstrawertyczni. Od kiedy jestem w ZASP-ie muszę uczyć się

oficjalne wypowiedzi prezesów ZASP-u, m.in. Andrzeja Łapickiego, który stał na czele tej organizacji w latach 1989–1996 (to on nazwał udział aktorów w reklamie „prostytuowaniem się”). „ZASP ma biuro inkasa i repartycji, zorganizowane za prezesury Kazimierza Kaczora. Dzięki niemu wykonawcy otrzymują tantiemy za każdą powtórkę na antenach radia i telewizji przedstawień teatralnych – głównie Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji” (Cieślak, J.R.K. 2005: 7). Do kwietnia 2018 r. prezesem ZASP-u był Olgierd Łukaszewicz, obecnie tę funkcję sprawuje Paweł Królikowski. Stowarzyszenie jest postrzegane jako instytucja dzieląca tantiemy artystów wykonawców i prowadząca Dom Artysty Weterana w Skolimowie. Trzeba przyznać, że ZASP to organizacja z długą tradycją, mająca na swym koncie porażki (np. straty finansowe spowodowane błędną decyzją zarządzających tą instytucją), ale i pewne sukcesy, np. skuteczny protest przeciw likwidacji 50% odliczenia kosztów uzyskania od dochodu z prac twórczych. Ponieważ nie jest związkiem zawodowym, nie ma możliwości uczestniczenia w rozmowach na temat zawierania ponadzakładowych układów zbiorowych pracy (Kozek, Kubisa 2011: 119). Mówiąc słowami A. Clarke, aktorzy „mogą zyskać poważną legitymizację, podążając wyznaczonymi przez ZASP ścieżkami” – mam tu na myśli Egzamin Eksternistyczny przed Komisją ZASP, potwierdzający umiejętności zawodowe.

²¹ W latach 2006–2010 przewodnicząca oddziału ZASP-u w Krakowie, a od 2010 r. zastępca przewodniczącej.

ustaw, uchwał, regulaminów, statutów. Chcemy wywalczyć kartę praw aktora, bo żartujemy, że zmiany ustaw mogą doprowadzić do chowania nas za murami miasta (tamże).

ZASP dąży do integracji środowiska teatralnego, zachęcając do współpracy i stworzenia lobby reprezentującego interesy artystów wykonawców. Pierwszym krokiem stało się zdiagnozowanie kondycji twórców dzięki stworzeniu raportu ukazującego problemy, jakie muszą zostać rozwiązane, a także opracowanie rekomendacji pozwalających na konstruktywną debatę na temat statusu artysty. Joanna Szulborska-Łukaszewicz, autorka raportu, konkluduje:

Zawodowa, społeczna i ekonomiczna sytuacja artystów scenicznych w naszym kraju wymaga systemowej interwencji w zakresie bezpośredniego wsparcia artystów (miejsca pracy, ubezpieczenia, zabezpieczenia emerytalne, wiek emerytalny), regulacji statusu artysty jako zawodu i jego ochrony, szkolenia artystów w zakresie przedsiębiorczości na rynku pracy, a także edukacji polityków w zakresie specyfiki zawodu artysty i specyfiki artystycznej instytucji kultury, jako podstawowego miejsca pracy artystów (Szulborska-Łukaszewicz 2015: 213).

Od 2002 do 2014 r. z ZASP-em konkurowało – jak odnotowują Wiesława Kozek i Julia Kubisa – Stowarzyszenie Aktorów Filmowych i Telewizyjnych (SAFT), powołane do „ochrony praw autorskich”. W 2011 r. pisano o stowarzyszeniu: „zaoferowało pobieranie niższych procentów od tantiem, co sprowokowało ZASP do obniżenia stawek. Obecnie sytuacja między dwiema organizacjami wydaje się stabilna. Być może zatem ustalony został między nimi rodzaj dżentelmeńskiego paktu o nieagresji? Wydaje się, że SAFT przyciąga kolejnych członków zgodnie z zasadą nowości” (Kozek, Kubisa 2011: 111). Trzeba jednak przyznać, że atutem SAFT-u była specjalizacja, skupienie uwagi na jednej grupie docelowej.

W celu integracji rozproszonego środowiska jego przedstawiciele w roku 2002 powołali do życia ogólnokrajowy Związek Zawodowy Aktorów Polskich (przekształcony ze Związku Zawodowego Aktorów Warszawy; tamże: 112). Zgodnie z pierwszym paragrafem Statutu ZZAP, „związek rozwijać będzie w kraju i na forum międzynarodowym działalność w zakresie reprezentowania i obrony praw aktorów, ich interesów zawodowych i socjalnych oraz realizacji ich potrzeb materialnych, społecznych i kulturalnych. Związek będzie dążył do charakteru cechowego, w celu ochrony interesów aktorów zawodowych” (*Statut i ordynacja wyborcza ZZAP*). Organizacja skupia mniej więcej 10% czynnych zawodowo aktorów, pozostali nie chcą się angażować, zrzeszać, działać: „aktorzy zdają się czekać, aż ktoś inny rozwinie związek zawodowy na tyle spektakularnie, by <<opłacało się>> do niego należeć. W tym sensie oczekują <<usługowego>> związku zawodowego, w przypadku którego przynależność przynosi korzyści, a nie wymaga zbyt wiele od szeregowego członka” (Kozek, Kubisa: 113).

Niewielkie w istocie zainteresowanie związkiem zawodowym oraz niechęć do aktywnego wspólnego działania świadczą o inercji środowiska aktorskiego, które pozostaje niesolidarne, zindywidualizowane, zróżnicowane, zatimizowane i rozproszone. Myślę, że istotnym faktorem jest tu poliaktywność aktorów, którzy funkcjonując w wielu obszarach poza teatrem, nie znajdują już czasu na działania dla konsolidacji środowiska. Zaprzepaszczają tym samym szansę na pozytywne zmiany, jakie mogłyby nastąpić w ich społecznym świecie, gdyby zjednoczyli siły i zaczęli mówić „jednym głosem”. Z wywiadów wynika, że aktorzy nie wierzą w skuteczność związku (przynależność nie chroni nikogo przed ewentualnym zwolnieniem z pracy), nie chcą też odprowadzać składek członkowskich (1% pensji) bez gwarancji „dobrze zainwestowanych środków”²². Niektórzy deklarują niechęć do polityzacji organizacji związkowych, podejrzewanych o reprezentowanie jednej opcji ideologicznej i przedkładanie partykularnych interesów jednej grupy nad interesy wspólne.

Trzeba pamiętać, że w społecznym świecie teatru działają również inne podmioty zbiorowe (m.in. AICT/IACT Sekcja Polska Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych, Unia Polskich Teatrów, Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów)²³. Członkowie tych instytucji tworzą lobby na rzecz własnej grupy zawodowej, nierzadko stwarzają przestrzeń agonistyczną bądź zawierają sojusze, podejmują wspólne inicjatywy w obronie teatru oraz własnych interesów (nie zawsze w tej kolejności). Rozbieżne wizje teatru, odmienne sposoby widzenia i definiowania rzeczywistości, różne interesy, rywalizacja o dominację i zasoby, dystynkcje ideologiczne pomiędzy różnymi uczestnikami społecznego świata

²² Jeszcze inaczej problem ten ujmują autorki publikacji *Polaktor. Aktorzy na rynku pracy*. Ich zdaniem, przyczyna inercji tkwić może w zmianie mentalności społeczeństwa: „wprowadzenie gospodarki rynkowej wiązało się z przekonywaniem Polaków, że w kapitalizmie sami odpowiadają za swój los, wszelkie sukcesy i porażki. Jeśli będą się odpowiednio starać, inwestować w siebie – osiągną sukces. Jeśli się to nie uda – sami będą sobie winni. Z tak pojmowanym indywidualizmem wiąże się deprecjacja ruchu związkowego, kojarzonego z poprzednią epoką” (Kozek, Kubisa 2011: 115). Innym wytłumaczeniem może być brak charyzmatycznego, budzącego zaufanie i kompetentnego lidera, który pociągnąłby za sobą środowisko, zachęcił do kooperacji, przekonał do idei zbiorowego działania dla wspólnych korzyści.

²³ W społecznym świecie teatru w Polsce działa wiele stowarzyszeń, towarzystw i fundacji teatralnych (ich pełną listę zawiera raport Instytutu Teatralnego *Teatry w Polsce 2016*). Przykładami fundacji – inicjatyw indywidualnych – mogą być Fundacja Kamila Maćkowiaka oraz Fundacja Krystyny Jandy na Rzecz Kultury; egemplifikacją stowarzyszenia – Stowarzyszenie Przyjaciół Teatru Modrzejewskiej w Legnicy; przykładami towarzystw – Warszawskie Towarzystwo Sceniczne i Towarzystwo Kultury Teatralnej (w Warszawie, Rzeszowie, Słupsku). Ich działania, które wiążą się z segmentacją społecznego świata (*segmentation*) wymagają osobnego omówienia. To niezmiernie rozległy obszar analizy, zasługujący na pogłębioną refleksję.

(np. dyrektorami teatrów i zatrudnionymi tam aktorami, a także między stowarzyszeniami) muszą generować areny i prowadzić do segmentacji społecznego uniwersum. Zakorzenione w działaniu podstawowym pączkowanie (*budding off*) wiąże się z poszerzaniem zakresu działania, ale możliwe jest też odszczepienie (*splitting off*), zerwanie z *parent social world*, jeśli różnice stają się na tyle poważne, że uniemożliwiają dalszą współpracę.

6. Mitologizacje i demitologizacje zawodowe²⁴

Ważnym pojęciem w teorii społecznego świata jest legitymizacja, rozumiana jako dyskursywne podtrzymywanie danego uniwersum, np. poprzez narracje o szczególnych talentach i zadaniach społecznych uczestników tego świata, odwoływanie się do wspólnego systemu aksjologicznego czy zbiorowej ideologii. Legitymizować społeczny świat to uzasadniać racje istnienia, upewniać reprezentantów innych światów o jego prawomocności i znaczeniu. Uczestnicy starają się „przekonać otoczenie, że zasługują na uznanie i szacunek” (Kacperczyk 2016: 55). Jedną z technik legitymizacji stanowi odwoływanie się do zawodowych mitów.

W podrozdziale tym przedstawiam refleksje dotyczące społecznych mitologizacji artysty w świetle dyskursu na temat fenomenu współczesnego aktora. Analiza socjologiczna, uwzględniająca punkt widzenia reprezentantów środowisk teatralnych, pozwala wyciągnąć wniosek o istnieniu silnej tendencji do demitologizacji aktorstwa i unikania hipertrofii przy podkreślaniu społecznej roli aktora (*de facto* nie wszyscy twórcy teatralni rezygnują z przekonania o wyjątkowości profesji, którą uprawiają, co generuje ożywioną dyskusję uczestników uniwersum teatru).

Mitologie artysty

Mit w ujęciu socjologicznym to nieweryfikowalne (lecz niekoniecznie fałszywe) przekonanie lub wyobrażenie dotyczące grup społecznych, stanowiące element świadomości społecznej i tożsamości. Zbiorowości ludzkie wytwarzają mity porządkujące obraz rzeczywistości, podtrzymujące więzi społeczne, integrujące jednostki, nadające szczególną wartość własnym działaniom. Marian Golka określa mity jako rozpowszechnione mniemania o niejasnym statusie poznawczym. I choć ich wiarygodność jest umowna, wykazują one roszczenia prawdziwościowe:

Mit pojmuję jako formę świadomości cechującą się subiektywnym poczuciem prawdziwości przy niemożliwości obiektywnego zweryfikowania zarówno stopnia tej prawdziwości, jak i fałszywości. Stąd mieści się on niejako poza kategorią

²⁴ Podrozdział ten ukazał się w publikacji: Zimnica-Kuzioła 2017: 115–130.

prawdy i fałszu. Mit ma przy tym cechy mistyfikacji, a jednocześnie obejmuje przekonania wyrażane obrazowo i emocjonalnie. Są to najczęściej przekonania zbiorowe, wyrażające zapotrzebowania jakiejś grupy społecznej na wytłumaczenie pewnego rodzaju rzeczywistości społecznej, a w tym statusu i losu tej grupy, nieraz zawierające zarazem program działania. Słowem, mit ma wiele cech ideologii grupowej, uzasadniającej albo wyrażającej interes danej grupy, pełni przy tym funkcje integracyjne (Golka 2012: 55).

Andrzej Osęka (1975), przywołując legendy i wyobrażenia o artyście, jakie zostały utrwalone w zbiorowej świadomości, opisuje transformacje kondycji społecznej twórcy na przestrzeni różnych epok. Za swoisty fenomen, na stałe związany ze sposobem postrzegania artysty od starożytności do współczesności, krytyk uznaje stygmat „inności”. Wbrew koncepcjom pankreacjonistycznym uważa on, że nie każdy może być artystą, bowiem nie każdy jest zdolny tworzyć piękno.

Na temat artystów powstało wiele mitów²⁵, najpopularniejsze z nich to: mit wyjątkowości, indywidualności, powołania, bezinteresowności, wolności, cierpienia, odrzucenia przez społeczeństwo, szaleństwa, buntu, bluźnierstwa, zaangażowania, samotności. Artystom przypisywano role demiurga, kapłana, proroka, mędrca, reformatora, dekoratora, „artysty”, prowokatora (Golka 2012: 88–114).

Odwołując się do ustaleń Golki, scharakteryzuję mity, które stanowią rodzaj ideologii zawodu artysty, integrują środowisko i w pewnej mierze mają usprawiedliwiać roszczenia przedstawicieli tej profesji do szczególnego traktowania w społeczeństwie.

Mit wyjątkowości artysty ukształtowany został w romantyzmie, wówczas bowiem utrwalił się stereotypowy obraz twórcy jako jednostki nieprzeciętnej, nadzwyczajnej, ale też niezrozumianej przez społeczeństwo i wyalienowanej. Może on stanowić także próbę usprawiedliwienia ekscentryczności czy niezrozumiałego stylu życia jednostek nieprzystosowanych, kontestujących społeczne reguły. Z pewnością w tym micie, utrwalanym przez samych artystów, udaje się dostrzec wiele megalomanii i narcyzmu. W świetle koncepcji ludzi twórczych Floriana Znanickiego, „zbożnicy nadnormalni” – czyli jednostki wybitne w wielu dziedzinach, nie tylko w sztuce – mają ogromny potencjał kreatywny i nie licząc się z uwarunkowaniami społecznymi, wszystko podporządkowują swojej twórczości i własnym celom (Znanicki 2001: 284–285). Czasem są też fanatykami pewnych idei.

²⁵ Problematyka mitu ma bogatą literaturę przedmiotu, ja chciałbym zwrócić uwagę tylko na jedną pozycję – książkę Dariusza Wadowskiego (2013) analizującą socjologiczne aspekty mitu. Problem funkcjonowania mitów artystycznych w społeczeństwie omawiają – oprócz Golki (2012: 55–114) – Osęka (1975) i Wejbert-Wąsiewicz (2009a, 2009b).

Mit indywidualności ściśle łączy się z mitem wyjątkowości, mocniej akcentując niepowtarzalność artysty. W praktyce tylko nieliczni twórcy spełniają ideał artysty jedyne w swoim rodzaju, mającego swój własny charakter pisma, którego dzieła mogą być łatwo identyfikowalne właśnie poprzez oryginalność. Warto pamiętać o typologii Marii Gołaszewskiej, dzielącej artystów na trzy kategorie. Artysta wielkiej klasy tworzy arcydzieła, zyskuje sławę i uznanie. Artysta zależny tworzy dzieła dobre, lecz o małym stopniu oryginalności. Z kolei wyrobnik sztuki – rzemieślnik – to ten, którego dzieła świadczą o znajomości techniki i warsztatu, ale pozbawione są większej wartości estetycznej (Gołaszewska 1986: 158–159).

Zgodnie z mitem powołania, artysta to osoba wyposażona genetycznie w wewnętrzny imperatyw twórczy, posiadająca dyspozycje artystyczne i predystynowana do ich aktualizacji nie dla materialnych korzyści, tylko w celu wypełnienia swojego zadania życiowego. Teoria natywistyczna znajduje potwierdzenie w wielu biografjach artystów, którzy zapewniają, iż od najmłodszych lat odczuwali żywe zainteresowanie jakąś dziedziną sztuki i dążyli do samorealizacji. Jednak bez ukierunkowania, czasem determinacji, bez wzmocnień otoczenia wrodzony talent z pewnością nie mógłby się ani ukształtować, ani rozwinąć. Środowisko, choć częściej spełnia rolę stymulującą i ułatwiającą wybór drogi życiowej, czasem motywuje w innym sensie. Jednostka pragnie uwolnić się od stygmatu „złego środowiska”, dokonuje wielkiego wysiłku wyjścia z błędnego koła reprodukcji habitusu, a twórczość artystyczna staje się formą kompensaty, terapii i wewnętrznej integracji (Golka 2012: 70).

Mit bezinteresowności, także mający rodowód romantyczny, każe myśleć o artyście jako jednostce oderwanej od realiów społecznych, skupionej na własnej pracy, którą wykonuje dla przyjemności, kierując się motywami autotelicznymi. Współcześnie nikt nie kwestionuje tego, że artysta powinien za swoją pracę otrzymywać stosowną gratyfikację. Dochody twórców są jednak zróżnicowane i tylko nieliczni osiągają spektakularny sukces materialny. W przypadku twórców profesjonalnych motywy autoteliczne łączą się z instrumentalnymi. Każdy artysta chciałby mieć nie tylko satysfakcję z wykonanego dzieła, ale też możliwość utrzymania siebie i rodziny.

Mit wolności ma związek z autonomią sztuki, rządzącej się własnymi prawami, niepodporządkowanej nikomu i niczemu. Artysta bywa buntownikiem, odrzucającym obowiązujące reguły artystyczne, unieważniającym *status quo*. Bunt nierzadko staje się negacją, bluźnierstwem, prowokacją; czasem przybiera charakter konstruktywnej krytyki, która proponuje nowe jakości i twórcze spojrzenie na świat. Nurty awangardowe ścierają się z tradycyjnymi, nurty sztuki konstruowanej według reguł (np. klasycyzm) z tymi, które przyznają artyście znaczną swobodę twórczą (np. romantyzm). Nonkonformizm łączy się ze stylem życia, z kontestacją „mieszczańskich” konwenansów, odrzuceniem tradycyjnej moralności. Warto zauważyć, że twórca niejednokrotnie zrzuca się wolności w imię służby innym, pozaartystycznym celom. W kontekście uwikłania artystów w po-

lityczną ideologię (co niejednokrotnie zdarzało się dziejach) mit wolności ulega degradacji. Golka pisze: „Rola artystów służących umacnianiu tronów i dyktatur czeka jeszcze na swą monografię” (Golka 2012: 79)²⁶.

Mitowi cierpienia Andrzej Bursa poświęcił swój prowokacyjny wiersz *Poeta*, rozpoczynający się od frazy: „Poeta cierpi za miliony”. W kolejnych wersach autor dopowiada, że poeta w czasie, kiedy nie cierpi, tak jak każdy człowiek załatwia potrzeby fizjologiczne „i apiat/cierpi za miliony” (Bursa 1988: 104). Utwór ten służy zdemaskowaniu pozy artystycznej, zgłoszeniu sprzeciwu wobec wynoszenia twórcy ponad innych ludzi. W świadomości potocznej mit cierpienia wyraża się w przekonaniu, że sprzyja ono twórczości, a artysta zadowolony i szczęśliwy nie jest w stanie stworzyć arcydzieła. Jako jednostka nadwrażliwa głębiej odczuwa metafizyczny niepokój i infernalny wymiar rzeczywistości, częściej rozważa egzystencjalny absurd istnienia. Jego smutek i melancholia mają wartość, ponieważ prowadzą do podejmowania działań w materii sztuki. Golka zauważa w tym micie wiele przesady, bowiem artysta nie tylko cierpi, ale doświadcza też stanów przeciwnych – szczęścia wywołanego aktem tworzenia czy docenieniem jego dzieł przez odbiorców (Golka 2012: 83).

Mit odrzucenia utrwała wizerunek artysty niezrozumianego przez społeczeństwo, często wyrzucanego poza jego margines. Wiąże się z tym przekonanie, że artysta przerasta swoją epokę i dopiero następne pokolenia będą zdolne docenić jego twórczość. Współcześni odbiorcy okazują się nazbyt konserwatywni, by zaakceptować jego nowatorskie pomysły formalne. Artysta samotny, wyalienowany ze środowiska, którego reguł nie chce i nie może przestrzegać, nie jest szczęśliwy, ale taką właśnie cenę płaci za twórczość nieschlebiającą konserwatywnym, niewybrednym gustom. Golka dostrzega jeszcze inną istotną przyczynę doświadczanego przez twórcę poczucia izolacji. Wynika ona z niewysokiej pozycji sztuki w hierarchii wartości współczesnego człowieka (por. Komunikat CBOS 2013a). U źródeł braku zainteresowania artystą leży też fakt, iż „prawdziwe problemy, którymi żyją ludzie, są inne od tych, którymi żyją artyści i od tego, co ukazują dzieła sztuki” (Golka 2012: 85). Efektem odrzucenia (lub lekceważenia) staje się ekonomiczna pauperyzacja artystów i niewielki rezonans społeczny ich twórczości. Twórcy doświadczający niesprawiedliwych – ich zdaniem – opinii na temat swoich dzieł odczuwają frustrację i rozgoryczenie. Czasem *explicite* formułują pretensje zarówno wobec krytyków profesjonalnych, jak i zwyczajnych odbiorców, którzy nie są zainteresowani ich dziełami. Rzecz jasna, opisana sytuacja nie dotyczy wszystkich artystów, nieliczni mogą być wręcz hołubieni przez społeczeństwo, a ich kariera ma spektakularny charakter. Wysoka pozycja społeczna „wybrańców losu”, ich sława, materialny sukces, adoracja władz, zaprzeczają przekonaniu, że każdy artysta musi cierpieć z powodu odrzucenia.

²⁶ Notabene na monografię zasługuje także los artystów będących ofiarami terroru i różnych dyktatur.

Aktorzy wobec mitologizacji zawodowych

W społecznym świecie teatru można dostrzec erozję tradycyjnego myślenia o szczególnych powinnościach twórców wobec społeczeństwa. Zdaniem wielu współczesnych uczestników tego świata, za mit należy uznać przekonanie o „misyjności zawodu aktora” (A55). Uważają oni, że poczucie misji zdarza się przede wszystkim „na zakrętach historii”. Wielu aktorów odczuwało misyjność swego zawodu w latach 70. ubiegłego wieku. Inaczej manifestowała się ona między rokiem 1980 a 1986, kiedy teatr działał poza cenzurą, szukając przestrzeni wolności, a aktorzy recytowali poezję w świątyniach (Ruman 2011: 169). Bogusław Sułkowski wnikliwie opisał „polskie hamletyzowanie”, mowę ezopową, która pełniła w PRL-u funkcję szyfru umożliwiającego porozumienie twórców z publicznością (Sułkowski 1993). W stanie wojennym, gdy teatr stanowił relevantny element kultury narodowej i generował niezwykle silny rezonans wśród widzów, uznawano artystów za strażników podstawowych wartości, ale po oczekiwanej transformacji ustrojowej duchowa rola teatru ulega dystrofii. Egzemplifikując zauważalną obecnie tendencję do dyskursywnej demitologizacji zawodu aktora, warto odwołać się do idei teatru-świątyni. „Wyrażała ona przekonanie, że teatr powinien stać się przestrzenią i narzędziem quasi-sakralnych doświadczeń zbiorowych, związanych z najważniejszymi wartościami wspólnoty, wywierających znaczący wpływ na widownię, a za jej pośrednictwem na życie społeczne” (Kosiński 2015).

W teatrze świątyni aktorzy pełnią funkcję kapłanów sztuki, celebrujących „święte” obrzędy i ceremonie artystyczne, które budzą silne zbiorowe przeżycia, natomiast widzowie są biernymi fizycznie, lecz aktywnymi emocjonalnie i mentalnie uczestnikami zgromadzenia. W świątyni całą wspólnotę obowiązuje nakaz zachowania powagi, nabożnego skupienia. Spektakl w teatrze-świątyni odwołuje się do treści metafizycznych i uniwersalnego systemu aksjologicznego. Wysoko waloryzowana jest wolność narodowa. Gra sceniczna opiera się na wzorach kanonicznych (hieratyczny ruch i gest), cechuje ją wzniosłość, patos, poetyczność. W Polsce formuła teatru-świątyni wiąże się z takimi twórcami jak Adam Mickiewicz, Stanisław Wyspiański, Leon Schiller, Juliusz Osterwa. O magicznej (sakralnej) funkcji teatru i możliwości dotykania dzięki tej symbolicznej formie Tajemnicy Istnienia pisał Stanisław Ignacy Witkiewicz (1971: 417). W odmiennej odsłonie teatr rozumiany bywa jako przestrzeń poszukiwań antropologicznych, transkulturowych, obrzędowo-rytualnych (formułę tę realizował m.in. Jerzy Grotowski). Dyskurs włączający teatr w nurt metafizyczny nadal jest praktykowany, niektórzy twórcy teatralni *explicite* odwołują się do sfery duchowej, do *sacrum* (czynią tak m.in. Krystian Lupa i Mariusz Grzegorzek). Z kolei Jerzy Trela przyznaje, na podstawie wieloletniego doświadczenia aktorskiego, że zdarzają się w teatrze chwile szczególne, niemal mistyczne:

Kiedyś miałem dziwne przeżycie na przedstawieniu *Dziadów* w kościele dominikanów w 1975 r., wystawionych tam dzięki staraniom biskupa krakowskiego Karola Wojtyły. Jak mówiłem *Wielką Improwizację*, stało się coś metafizycznego, może dlatego, że zetknąłem się z murami kościoła, a nie z atrapą teatralną. Gdy krzyknąłem w kierunku ołtarza: „Daj mi rząd dusz!”, echo poniosło te słowa, poszły po nawach, zadudniło i jakby piorun we mnie uderzył. Nie mówię, że stał się cud, ale zdarzają się momenty w życiu nie do określenia (A37).

Aktorzy współcześni rzadko przywołują retoryczną analogię teatru i kościoła (szczególnie młodszy twórcy obawiają się patosu i wielkich słów). Wypowiedź dyrektora artystycznego jednego z teatrów, dotycząca wątku teatru-świątyni, odzwierciedla dominujący nurt myślenia:

Nie chciałbym, aby myślano o teatrze jako o świątyni sztuki – świątynia jest miejscem zamykającym, a nie otwierającym. Każda świątynia powoduje, że jest hierarchia, jest bóstwo i ja jestem w stosunku do tego bóstwa w podległości, a ja chciałbym, aby to było miejsce demokratyczne. Widzowie mają identyczny status w spektaklu, co aktorzy. Oczywiście nie mówią, ale może będą takie spektakle, w których będą mogli mówić. Świątynność mnie nie interesuje, bo ja sam się nie czuję jakimś kapłanem. Ja mogę mieć pewne wizje, ale one są podejmowane tylko po to, aby sprawdzić, czy one są prawdziwe. Teatr to wyjątkowe miejsce – miejsce wolności, demokratyczne, można tu bez konsekwencji zrobić coś, czego nie zrobię gdzie indziej (Wywiad nr 15).

Inni twórcy przyznają, że teatr bywał „świątynią” w ciężkich chwilach dla narodu polskiego. Jednak w okresie pokoju, gdy wartości życia zbiorowego – nade wszystko suwerenność państwa – nie są zagrożone, staje się on miejscem rozrywki i przestrzenią dialogu, pobudza do myślenia o tym, co ważne dla jednostki i zbiorowości. Paradygmat romantyczny zdominowany został przez nurt teatru lewicującego, zaangażowanego, rejestrującego problemy społeczne. Jednocześnie istnieje sprzeciw wobec ideologizacji teatru, traktowania go jak areny politycznej. Charakterystyczne, że twórcy teatralni nie mówią też o „powołaniu”, o imperatywie twórczym itd. Znamienna może być tu wypowiedź jednej z artystek: „Swoją zawód traktuję jako pracę, która oczywiście jest moją pasją, ale chcę ją mocno postawić na ziemi” (A18: 58). Inna aktorka dopowiada: „Dla mnie ten zawód to nie jest komuna, to nie jest religia, wyznanie ani zakon – to tylko profesja. Buduję rolę tak, jakbym stawiała płoty. W aktorstwie nie ma niczego nadzwyczajnego. Nigdy nie uprawiałam tej profesji uduchowiona” (Janda 2015: 175–176).

Dzień codzienny teatru to nie „fajerwerki”, „bankiety”, ekscytujące spotkania, tylko praca – żmudna, absorbująca mentalnie i czasowo, niezmiernie stresująca. Ponadto imperatyw twórczy aktorów nie zawsze spotyka się ze zrozumieniem reżyserów, którzy mają status nadrzędny w procesie tworzenia spektaklu. W społecznym świecie teatru to oni nazywani bywają demiurgami, a aktorom przypada zazwyczaj funkcja wykonawcza.

Mit powołania – bezinteresownego działania na rzecz społeczeństwa – zderza się z prozą życia, wymagającą zachowania równowagi pomiędzy wymogami różnych społecznych ról, jakie w „teatrze życia codziennego” odgrywa artysta teatralny. Aktorzy „uzwyczajniają” własną profesję, nie mówią o powołaniu, a raczej o predyspozycjach i pasji, z jaką uprawiają swój zawód. Zauważają jednak w środowisku tendencję do „przydawania sobie znaczenia”, chęć podtrzymywania mitów:

Trzeba myśleć prosto o tym zawodzie, nie otaczać tego nimbem, mgłą tajemniczości, nie złościć tego... [...] Ja nie używam słowa „misja”, podchodzę do tego zawodu jak do rzemiosła. Niektórzy artyści mówią jak „nawiedzeni”, mogą to powiedzieć, bo czują się bezpiecznie – będę anonimowy... Niektórzy mają wypisane na czole – JESTEM AKTOREM, to jest kwintesencja ich bycia. To jest jakaś próżność. Walczą z fałszem i obłudą, która panuje w tym zawodzie (Wywiad nr 7).

Artyści sceniczni pragnęliby, aby ich praca była doceniana i odpowiednio wynagradzana. Choć dla wielu stanowi ona wartość autoteliczną, nie oznacza to, że nie towarzyszy im również motywacja pragmatyczna. Aktorzy odrzucają zatem mit bezinteresowności. Chcieliby mieć większą wolność w procesie realizacji działania podstawowego, ale autonomia nie jest im gwarantowana. Z racji kolektywnego tworzenia nie waloryzują też samotności i indywidualności. Poważne role – kapłana, proroka i mędrca – należą już do przeszłości. Ze względu na małe zaangażowanie w życie społeczne i polityczne aktor nie spełnia również funkcji reformatora. Dziś częściej staje się on dekoratorem, „artystą” i prowokatorem²⁷.

Moi rozmówcy nie tworzą i nie podtrzymują mitów artystycznych, nie wykorzystują zbiorowej ideologii, by konsolidować i wywyższać własne środowisko. Demitologizacja dotyczy też spraw „mniejszej wagi”. Niektórzy obnażają i krytykują autokreację kolegów-aktorów udzielających wywiadów prasowych. Piętnują zauważalne dążenia artystów do przedstawiania siebie w lepszym świetle oraz wyolbrzymiania znaczenia własnego zawodu w społeczeństwie. Kwestionowane są też narracje na temat starannego i długotrwałego przygotowywania się aktora do roli scenicznej. Taka praktyka nie jest możliwa z powodu akceleracji tempa życia i multizadaniowości współczesnych aktorów:

Przygotowania do roli w stylu amerykańskim – jak opisuje Dustin Hoffman – to w Polsce nie ma. Hoffman przez rok był w zakładzie dla autystyków podczas przygotowania roli w *Rain Manie*. To są bardzo przesadzone opowieści [...]. Nie ma czasu. Agnieszka Grochowska gra teraz tylko w filmie, to może sobie pozwolić na

²⁷ W typologii Mariana Golki (2012) artysta-dekorator dostarcza odbiorcom przyjemnych doznań estetycznych, upiększa rzeczywistość; artysta w roli „artysty” to jednostka atrakcyjna towarzysko, mająca nieszablonową osobowość i zachowująca się w niekonwencjonalny sposób; prowokator to bohater artystycznych i obyczajowych skandali.

długie przygotowania. Może tak ze dwa razy zrobiła ... Ale u nas nie ma czasu. Nie ma czasu! Niewielu jest aktorów wyłącznie filmowych, niewielu takich, którzy dostają za rolę filmową tyle pieniędzy, że mogą nie robić nic innego przez dwa lata. U nas się zapierdala na plan filmowy, potem szybko w samochód, bo wieczorem spektakl... jeszcze w radiu nagrywam opowiadania, potem biegnę na zajęcia do szkoły ze studentami i na próby w teatrze... U nas się nie da... Nasi aktorzy są zagonieni, mało dyspozycyjni (Wywiad nr 3).

Niektórzy rozmówcy demaskują również mit dotyczący trudności przekraczania granicy między sceniczną fikcją a światem realnym (chodzi tu o przekonanie, że aktor po zagranym spektaklu nadal przebywa w świecie przedstawionym dramatu, „długo wychodzi z postaci”). Oczywiście, aktor bywa zmęczony fizycznie i psychicznie, ale niekoniecznie (pewnie nie zawsze) wiąże się to z problemem transcendowania scenicznego mikrokosmosu:

Ja nie wierzę w takie oczyszczenie, wyrzucenie emocji (może dlatego, że tego nigdy nie przeżyłem). Dotykam czegoś, kończy się dzień spektaklu czy zdjęć i jeszcze w tym czymś jestem... i powoli to ze mnie schodzi... Ja w to nie wierzę po prostu. Bywa, że po spektaklu jestem tak piekielnie zmęczony fizycznie, że nie jestem w stanie się ruszyć i nie dlatego, że jeszcze „schodzę z postaci”. Po prostu wszystko mnie boli, siedzę w garderobie jak pusty worek... tak mi się czasem zdarza. Ale może to się wiąże z emocjami, z procesami mentalnymi, z tym, że tego człowieka się powołuje. Jestem bardziej wyciszony, żona ma spokój (Wywiad nr 3).

Potoczne wyobrażenia o aktorach – przekonanie, że ich życie jest ekscytujące, lekkie, pełne intensywnych przeżyć, pozbawione realnych trosk – stoją w sprzeczności z doświadczeniami większości polskich artystów teatralnych. Nie do końca wierzy się im, kiedy demitologizują swoją profesję. Tymczasem wielu z nich zaznacza, że aktor „musi twardo stąpać po ziemi”, mieć „zawsze i wszędzie poczucie rzeczywistości”. Ci, którzy oprócz pracy w teatrze przyjmują role filmowe, serialowe, reklamowe etc. zdradzają kulisy ich rzekomej *dolce vita*: „Ta praca to nie tylko kreowanie, nie tylko przeżycie zarejestrowane na taśmie filmowej; to także wielogodzinne dojazdy na plan, próby i poszukiwania, garderoba na świeżym powietrzu w chłodny jesienny dzień, zjedzenie czegoś gorącego nocą, bo dopiero wtedy ma się czas, kilka godzin snu, bo rano znów jedzie się na plan” (Krakowska 2015: 227).

Aktorzy unieważniają mity dotyczące wykonywanej przez siebie profesji, a jednak wciąż postrzegani są jako osoby „inne”, o niebanalnej osobowości. Wiele się im wybacza, że zrozumieniem przyjmuje niekonwencjonalny sposób zachowania, egotyzm, indywidualizm, ekscentryzm, „gwiazdorzenie”. Charakterystyczna jest wypowiedź jednego z aktorów średniego pokolenia, który zauważa tę prawidłowość, jak również niebezpieczeństwo autoidolatrii, czyli zbyt głębokiej internalizacji przez jednostkę mitu wyjątkowości:

Na szczęście szybko uświadomiłem sobie, że jeśli uwierzę, że jestem kimś innym, kimś lepszym, to po prostu przegrałem. Widuję czasem ludzi, którzy na przyjęciu, w domu czy na imieninach u przyjaciół nie przestają być „gwiazdami”, i naprawdę im współczuję, bo nie dość, że okłamali samych siebie, to robią wszystkim dokoła, szczególnie bliskim, okropną przykrość. Jak musi czuć się matka czy brat kogoś, komu nagle kompletnie odpieprza? Widziałem też dość wcześnie te wszystkie połamane kręgosłupy, którym tak wałnęło pod deklek, że wydawało się im, że są wybitne, jedyne, nietykalne – ich upadki były naprawdę straszne. Ale to też pokazuje, jak różni jesteśmy... (A21: 89).

W społecznym świecie teatru wysoko waloryzuje się skromność i autentyczność – aktorzy cenią naturalność i prostotę kolegów, surowo ganią zaś kabotyzm i tendencje gwiazdorskie. Magdalena Zawadzka, wspominając męża, Gustawa Holoubka, podkreśla jego „antypozerstwo”, „antygwiazdorstwo”:

Gdy opadała kurtyna, momentalnie wracał „do siebie”. Żartował z aktorów, którzy przekraczali progi swoich domostw z resztkami kreowanej postaci. Nie znosił sztuczności i fałszu i od razu rozszyfrowywał tandetne, jak mówił, mistyfikacje. Denerwowały go miny, wymagania i fochy, pozowanie na kogoś, kim się nie jest, i za wszelką cenę zwracanie na siebie uwagi. Źle się czuł w towarzystwie takich aktorów i starał się ich unikać (Zawadzka 2015: 424).

Także Janusz Gajos wiele mówi o pokorze i trzeźwym spojrzeniu na zawód, piętnuje „samouwiełbienie, zidiocenie w samozachwycie” kolegów-artystów (Żurowski 2011: 100). Jolanta Kociuba, która z pozycji psychologicznych badała poczucie tożsamości polskich aktorów, napisała ważne zdanie: „Symbolem aktora nie musi być zapatrzonny w siebie i sobą oczarowany Narcyz” (Kociuba 1996: 179).

Zdaniem niektórych socjologów i teoretyków sztuki (m.in. Znaniecki 1937), wysoka ocena artysty, uznanie dla jego talentu, staje się równoznaczne z akceptacją pełnienia przez niego ważnej roli w życiu społecznym: „Gdy więc sztuka zdobywa sobie uznanie i artyści stają się wielkimi autorytetami w dziedzinie twórczości artystycznej, to wybitnie wzmacnia się też ich pozycja w życiu zbiorowym, stają się oni autorytetami w dziedzinach pozaartystycznych” (cyt. za: Hertz 1938: 26). Należy przyznać rację Aleksandrowi Hertzowi, który polemizował z powyższą tezą, konstatując, że w przypadku aktorów sława nie zawsze idzie w parze z autorytetem – czasem wybitny aktor bywa oceniany ambiwalentnie, może też być w społecznym kręgu krytykowany ze względu na własne pozaartystyczne wybory. Przykład stanowią uznani artyści, którzy doświadczyli niechęci środowiska po odmowie bojkotu mediów podczas stanu wojennego. Można też mówić o niekoherencji poszczególnych elementów statusu artysty i wskazać aktorów-amatorów – bez dyplomów, ale z wysokimi dochodami oraz popularnością – oraz aktorów uznanych przez środowisko, lecz występujących tylko w teatrze, a tym samym mających niski status materialny.

W społecznym świecie teatru wciąż trwają dyskusje na temat artystycznego wymiaru aktorstwa, niełatwo rozstrzygnąć ambiwalentną kwestię: czy aktor jest

artystą, czy rzemieślnikiem, odtwórcą, mniej lub bardziej utalentowanym wykonawcą. Zdania na ten temat pozostają podzielone. Jedni widzą w aktorze narzędzie w rękę reżysera, inni potwierdzają jego wyjątkowy status²⁸. Najlichniesze są jednak głosy, że aktorzy jedynie „ocierają się o sztukę” i tylko czasem bywają artystami:

Moim zdaniem aktor to nie jest wyrobnik, to nie jest odtwórca, to może być artysta. I pewnie moje rozrzucone, ekstremalne poszukiwania biorą się stąd, że się chcę otrzeć o sztukę. Nie chcę być jedynie pod butem reżysera, autora, tylko jak wchodzę na scenę, to ja decyduję o tym, co tam się dzieje, nikt inny (A31b: 77)

Jerzy Trela powiedział kiedyś, że artystami bywamy jedynie od czasu do czasu, a tak naprawdę jesteśmy tylko uczciwymi rzemieślnikami. I ja pod tą definicją absolutnie się podpisuję. Jeżeli odczuwa się harmonię uczuć, myśli z tym, jak się to wyraża na scenie – aktor ma poczucie artystycznego spełnienia. To są bardzo rzadkie momenty. Ja miałam w swoim życiu cztery, może pięć podobnych stanów uniesień artystycznych. A to bardzo dużo (Radwan 2015: 265).

O tych w zasadzie niedyskursywnych momentach, stanach artystycznego „panowania” nad publicznością, określanych w kategoriach „transu kontrolowanego” czy – według terminologii Daniela Golemana – uskrzydlenia grupowego (Goleman 1999: 318–320), ciekawie mówi także inna aktorka:

W moim zawodzie pojawiają się momenty magiczne. Bardzo rzadko, ale się pojawiają. To jest chyba to, co w pracy pociąga mnie najbardziej. To musi być sztuka dra-

²⁸ Interesujący wydaje się fakt, że teoretycy teatru o orientacji semiotycznej skłonni są uznać bezwarunkowy status artystyczny aktora. Jednoznacznie kwalifikują aktorstwo jako zawód artystyczny: „Aktorstwo jest jedyną i unikalną pod tym względem sztuką, w której nie ma rozdziału między twórcą i jego dziełem: aktor i rezultat jego twórczości (rola, kreacja) pozostają tym samym – w sensie fizycznym – bytem. W sztuce aktorskiej człowiek z siebie samego – swojej cielesności, intelektu, emocji i psychiki – tworzy dzieło artystyczne, twórca i produkt są tożsame, podmiot twórczy i przedmiot artystyczny (artefakt) stanowią jeden i ten sam byt, artysta staje się dziełem, a dzieło powstaje z „materii” człowieka – artysty. Ze swojej <<brzydkiej powłoki>> i <<marniej duszyczki>> zrobić przedmiot piękny, tj. dzieło sztuki, jest być może jednym z powodów nierzadko magicznego przyciągania od wieków i fascynacji człowieka teatrem we wszystkich kulturach” (Świontek 1998: 34). Praktyk teatru, Zygmunt Hübner, twierdził, że akt twórczy aktora spełnia się nie tylko podczas przedstawienia, w kontakcie z publicznością, ale może też zachodzić w fazie przygotowania roli. Twórcze może być dodanie do roli akcentu osobistego, wniesienie nowej wartości. Aktor, który proponuje „coś więcej” wzbogaca fikcyjną postać własną osobowością, nie jest tylko odtwórcą (Hübner 1981: 59). Niemniej ze względu na kooperację wielu podmiotów w procesie tworzenia spektaklu, z wyraźną dominantą reżysera, można powiedzieć, że twórczość aktora ma charakter zależny, nieautonomiczny.

matyczna, na przykład antyk, Szekspir czy Dostojewski, w każdym razie dramaturgia wymagająca od aktorów dużych emocji. I nagle – nie wiesz dlaczego nie wczoraj ani nie jutro, ale właśnie dzisiaj – wchodzisz z partnerem na „wyższe piętro”. Czujesz się, jakbyś był po narkotykach. Nie ty „niesiesz” rolę, ale rola „niesie” ciebie. To rodzaj transu kontrolowanego, ale jednak transu, i towarzyszące mu poczucie władzy nad publicznością. To przyjemne, ekscytujące doznanie. Uwodzi. To poczucie, że możesz wszystko, że widzowie są z nami złączeni każdą komórką ciała. Gramy to samo co zawsze, ale na innej fali i publiczność natychmiast wyczuwa, że dostaje coś więcej. Teraz potrafię zrozumieć, czemu ludzie kurczowo trzymają się władzy. Jest niesamowicie pociągająca (Trybała 2015: 365).

Incydentalnie aktorzy mają poczucie transcendowania rzeczywistości, wkraczania w nieznane rejony ducha. Niemal każdy z moich rozmówców wspomina takie chwile na scenie, gdy zatrzymał się dla niego czas, a wykreowany świat nabral autentyczności i wiarygodności. W wielu wypadkach pojawia się konkluzja: „Dla takich chwil warto uprawiać ten trudny zawód”.

Części moich rozmówców bliższe niż kategoria artysty było pojęcie twórcy:

My jesteśmy twórcami, nie artystami. Aktor-artysta posługuje się skodyfikowanymi narzędziami, które ma tak dobrze opracowane, że jest sprawny warsztatowo. To też jest potrzebne. Aktor-twórca, w mojej formule teatru, stosuje niestandardowe metody oddziaływania, niestandardowe sposoby opowiadania, niestandardowe tematy. Aktor powinien potrafić rozpoznawać rzeczywistość, potrafić zająć jakieś stanowisko, nie bać się tego. Potrafić o tym rozmawiać, dyskutować i przenieść to na poziom postaci (Wywiad nr 15).

Niektórzy reżyserzy mówią nie o „kreowaniu” postaci, ale „instalowaniu się” aktorów w roli. To inna koncepcja aktorstwa, daleka od systemu Stanisławskiego.

Aktorstwo stanowi zawód niewymierny i trudno o jednoznaczną kwalifikację, czy mamy do czynienia z artyzmem, czy tylko z rzetelnie wykonaną pracą. Twórca z reguły sam decyduje o swoim dziele, pozostaje niezależny w procesie twórczym. Natomiast aktor uczestniczy w działaniu kolektywnym, uzależniony od reżysera i kolegów biorących udział w spektaklu, toteż wielu ujawnia wątpliwości w kwestii „artyzmu” aktorów. „Norwid powiedział, że <<poetą się nie jest, poetą się bywa>>. Podobnie tylko od czasu do czasu bywa się artystą [...] To nie są sprawy, które by można zważyć, zmierzyć, policzyć – tak jak wyniki w podnoszeniu ciężarów, skoku w dal. Z tym, że – tak jak różni bywają ludzie – bywają różni artyści” (Osęka 1987: 193). Wielu uczestników społecznego świata teatru podpisuje się pod powyższym stwierdzeniem. Ja chciałabym zwrócić uwagę na specyfikę artyzmu aktora scenicznego, pojmowanego odmiennie niż w przypadku innych dziedzin twórczości. Rudymentarną kwestią w sztuce jest rys indywidualny, wyraźny „charakter pisma” artysty, natomiast od aktora nie oczekuje się własnego stylu (nazywanego manierą), lecz wysoko ceni umiejętność transformacji, zmiany, zaskoczenia widzów.

Aktorzy przywołują też głosy deprecjonujące ich profesję (najczęściej są to opinie spoza społecznego świata teatru). Przykro im, gdy słyszą na swój temat lekceważące stwierdzenia typu: „To tylko aktor, nie mówi swoim głosem”²⁹. Niektórzy twórcy bronią więc zawodowych mitologizacji. Wykazują tendencję do podkreślania rangi i wyjątkowości zawodu, który uprawiają i sprzeciwiają się traktowaniu aktorstwa jako jednej z wielu równorzędnych profesji: „Nie lubię, gdy niektórzy koledzy traktują ten zawód jako czyste rzemiosło i głośno o tym mówią. Uważam, że nie wolno tego zawodu tak traktować, w każdym razie nie wyłącznie w ten sposób, Nie można go dobrze wykonywać bez jakichś wyższych racji” (Lubczyński 2007: 89).

Misja teatru, pokora i odpowiedzialność za przekaz sceniczny okazuje się szczególnie istotna dla aktorów starszego pokolenia. Jako przykład takiej postawy można wskazać Maję Komorowską. Aktorka „nie przyjmuje pewnych ról, rzeczy, z którymi się nie zgadza. Jest wyrazicielką bardzo jasnych wartości. To od niej wiem, że na niektórych przedstawieniach można umierać ze wstydu, a z innych wyjść lepszym człowiekiem, jako twórca i jako odbiorca” (Maciejewski 2015: 186).

Współcześnie społeczna misja teatru może być pojmowana zupełnie inaczej niż w okresie PRL-u – oznaczać modelowanie świadomości widzów, wpływanie na ich wybory, ukazywanie wartości ogólnohumanistycznych bądź społecznych. Teatr podejmuje tematy tabuizowane, stawia odważne pytania marginalizowane w publicznym dyskursie. Dariusz Kosiński pisze o istotnym znaczeniu publicznych teatrów dramatycznych, które „w sposób niekoniecznie efektowny i spektakularny, raczej subtelny i niebezpośredni przyczyniają się do rozwoju sfery publicznej i wpływają na jej kształt” (Kosiński, *Teatr publiczny*). Misja twórców teatralnych może polegać na obronie teatru elitarnego i przeciwstawieniu się komercji, misją może też stać się programowa egalitaryzacja – włączanie do społecznego świata teatru środowisk, dla których pozostawał on dotąd niedostępny. Aktorzy, jako osoby publiczne, mają sposobność, by propagować pewne postawy prospołeczne, np. altruizm, zwracać uwagę na istotne problemy wspólne. I rzeczywiście niektórzy z nich angażują się w działalność charytatywną (np. Anna Dymna) albo animują zainteresowanie ochroną środowiska naturalnego (np. Grzegorz Małecki).

Reasumując, współcześnie wielu uczestników społecznego świata teatru „odczarowuje” profesję aktorską, unika absolutyzacji własnej roli zawodowej. Moim zdaniem, negowanie przekonania o szczególnym charakterze aktorstwa może wynikać z chęci zrzucenia z siebie pewnego balastu. Wobec grup „uprzywilejowanych” formuluje się przecież także społeczne oczekiwania, stawiane są im wysokie wymagania. Za logosem – koncepcją dotyczącą statusu – musi iść etos, czyli koherentny system

²⁹ Jan Englert powiedział znamienne słowa: „A tak bardzo by mi się chciało – choćby parę razy w życiu – mieć pewność, że powiedziałem ze sceny coś naprawdę od siebie. Tak chciałoby się powiedzieć coś rzeczywiście wyłącznie od siebie. Być może właśnie po to, żeby sobie udowodnić, że się jest artystą” (Żurowski 2011: 140).

aksjonormatywny. Tymczasem po transformacji ustrojowej aktorzy zaczęli podlegać mechanizmom wolnorynkowym, funkcjonować w nowym kontekście społecznym, który wymusza poliaktywność i stymuluje indywidualne dążenie do sukcesu. Dla wielu z nich podejmowanie strategii adaptacyjnych do nowych warunków staje się istotniejsze od kultywowania zawodowego etosu. Po transformacji ustrojowej aktor przestał być kimś wyjątkowym, zakończyła się jego misja budzenia świadomości narodowej. Do demitologizacji przyczynia się także „większa dostępność publiczna aktorów” (Kozek, Kubisa 2011: 17). Dywersyfikacja ich działań powoduje uzwyczajnienie i skomercjalizowanie profesji, z którą kiedyś wiązała się estyma i prestiż.

Mitologizacja zawodu zdecydowanie częściej zdarza się aktorom pamiętającym dobrze lata 70. i 80. XX w. W okresie PRL-u społeczna pozycja aktora była wysoka, on sam stawał się reprezentantem i wyrazicielem zbiorowych przeżyć, na którym ciążyła szczególnie odpowiedzialność. Aktorzy starszego pokolenia – w mniejszym stopniu korzystający z możliwości zarobkowania, jakie pojawiły się w nowym systemie – są bardziej przywiązani do myślenia o zawodzie w kategoriach etosowych.

AKTOR

Mitologizacja

zawód wyjątkowy

artysta

kapłan, demiurg, misjonarz

Demitologizacja

zawód zwyczajny

rzemieślnik

zwykły odtwórca roli

Schemat 3. Dyferencjacja postrzegania aktorstwa w dyskursie uczestników społecznego świata teatru

Źródło: opracowanie własne.

7. Celebrytizm na cenzurowanym

Wiesław Godzic, który opisuje i analizuje fenomen celebrytów w polskiej kulturze współczesnej (Godzic 2007) odwołuje się do prostej definicji celebryty sformułowanej przez Daniela Boorstina (1961): to „osoba znana z tego, że jest znana”. Celebryci stanowią wytwór przemysłu kulturowego, a z racji swojej popularności i możliwości społecznego oddziaływania na opinie i zachowania konsumentów są intensywnie wykorzystywani w marketingu. Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają nad zjawiskiem „celebryctwa”, w które w znacznym stopniu uwikłani są aktorzy. Celebryci zawłaszczają i trywializują sferę publiczną, osiągając wyższy status niż ludzie, którzy mają na koncie poważne osiągnięcia:

Ja mam wrażenie, że dzisiaj ceni się odtwórców ról w serialach, to jest prestiż. Obserwując motywacje młodych ludzi, którzy przychodzą do szkół teatralnych – a ja pracuję też w szkole teatralnej krakowskiej – mogę powiedzieć, że 75% z nich nie przychodzi po to, aby grać w teatrze. Oni przychodzą dlatego, żeby zrobić karierę, żeby zagrać w serialu. Prestiż aktora dzisiaj to jest serialowość i celebrytstwo i to, aby się znaleźć na *Pudelku*. To nie ma nic wspólnego z tym posłannictwem, o którym kiedyś myśleliśmy (Wywiad nr 15).

Wielu aktorów deklaruje, że nie chce, by utożsamiano ich z celebrytami, nie zależy im na popularności dla niej samej, na rozpoznawalności związanej z obecnością w przestrzeni medialnej:

Jest rodzaj popularności, której nie lubię, wynikającej z udzielania się w teleturniejach, rozmowach o kotkach, myszkach, kwiatkach, strojach, gotowaniu, polityce, samochodach... Wtedy łatwo spowszednieć. Nie chcę dopuścić, żeby na mój widok ktoś krzyknął: „I znowu Trybała, na wszystkim się zna!” [...] Nie znoszę chodzenia na tak zwane imprezki. Wymienione w przelocie zdania: „Fajnie cię widzieć”, „Jak leci?” – zdawkowe, puste, nic nie znaczą. Cały czas pracuję, i po spektaklu chcę odpocząć, a nie pędzić na bankiety. Nie interesuje mnie to. Nieraz słyszę, że popełniłam błąd, bo jeśli człowieka nie widać w miejscach publicznych, to go nie ma. Szkoda mi na to czasu. Wolę być zauważona na scenie czy ekranie, niż bywać i fotografować się na kolejnej promocji kremu do rąk (Trybała 2015: 338).

Celebryci to ludzie uzależnieni od sławy i uwagi mediów. Grają nie tylko na scenie, ale i w życiu prywatnym, zachowują się krzykliwie, w sposób efekciarski. Mają „przerośnięte” ego i narcystyczną osobowość, lubią brylować, popisywać się, zwracać na siebie uwagę otoczenia (tromtadracja przykrywa zazwyczaj niedostatki talentu, brak intelektualnego zaplecza). Epatują nagością, łamią społeczne tabu, prowokują. Zazwyczaj mają skłonności ekshibicjonistyczne, są ekstrawertykami³⁰. Niektórzy godzą się na tzw. ustawki, czyli

³⁰ Stereotypowe wyobrażenia o życiu intymnym celebrytów (nie dążą do stabilizacji emocjonalnej, często zmieniają partnerów) potwierdza Krzysztof Korona, psychoterapeuta i seksuolog. Na podstawie własnej praktyki psychologicznej tak oto charakteryzuje ich życie osobiste: „Celebryci zakochują się i odkochują równie szybko, przechodzą z jednej skrajności w drugą, od namiętności do oziębłości. Ich zachowania w sferze intymnej przekraczają wszystkie granice zdrowego rozsądku, ich seks potrzebuje ciągle nowych wrażeń i doznań. Celebryta w łóżku to eksperymentator skoncentrowany jedynie na przeżywaniu przyjemności fizycznej, gdyż ona jest najprostsza. Eksperymentuje na wszystkie możliwe sposoby, od seksu grupowego do praktycznie wszystkich innych form, niektóre obejmuje kodeks karny” (Korona 2014: 120). Uprawiany przez celebrytę seks rekreacyjno-relaksacyjny, związany wyłącznie z doznaniem fizycznymi, nie prowadzi do zbudowania emocjonalnej więzi, do miłości dojrzałej. Patrząc z punktu widzenia zdrowia psychicznego, zachowania celebryty mają charakter patologiczny: „Celebryta nie potrafi żyć bez kamer,

zaaranżowane sytuacje z życia codziennego, np. podczas zakupów (niekiedy sami je inicjują). Paparazzi – rzekomo z zaskoczenia – robią im zdjęcia, które ukazują się następnie w popularnych periodykach. Z reguły aktorzy, rozmawiając z dziennikarzami, oscylują pomiędzy autentycznością a kreacją, czasem ukazują siebie prawdziwych (lecz niespełniających idealnego wzorca, a zatem postępują w sposób „niepożądany przez audytorium”), czasem zaś prezentują „Ja idealne”, nieprawdziwe, wyretuszowane, „wyraziste”, „niebanalne”, zgodne z oczekiwaniami (dylemat autentyczności, autoprezentacyjny; por. Wojciszke 2011, 2012: 532). Celebryci nie mają tego typu dylematów, chcą być „wyraziści”³¹, inni, ciekawsi.

Dziennikarze pracujący w mediach są uczestnikami społecznego świata, który ma swoją „logikę”. Zależy im na zaciekawieniu odbiorców przekazywanymi treściami, liczy się więc ich barwność, spektakularność, sensacyjność. „Świat dziennikarski jest poddany dominacji pola ekonomicznego za pośrednictwem presji oglądalności. Jest to oddziaływanie strukturalne, obiektywne, anonimowe i niewidzialne. Socjologowie, nie negując odpowiedzialności konkretnych osób, wskazują ich uwarunkowania strukturalne związane z pozycją społeczną” (Matuchniak-Krasuska 2010: 173). Analizę krytyczną „dziennikarskiego pola” przeprowadził Pierre Bourdieu w książce *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa* – zwrócił tam uwagę na mechanizmy sterujące pracownikami mediów, uwikłanymi w reguły gry politycznej i ekonomicznej (Bourdieu 2009). Obowiązująca w kulturze masowej zasada wspólnego mianownika decyduje o niskim poziomie przekazów, wymusza ich banalizację (Kłoskowska 2006). Presja komercji (oglądalności, poczytności) wiąże się z selekcjonowaniem treści i wykluczaniem zagadnień „poważnych”. Aktorzy ubolewają, że ich życie prywatne okazuje się dla dziennikarzy ciekawsze od zawodowych osiągnięć: „Niektóre młode koleżanki są codziennie w jakimś piśmie, a na dobrą sprawę nikt nie wie, jakie są ich dokonania. To samo jest w innych dziedzinach sztuki [...] To jest sztucznie przejęty model amerykański, w którym jak ktoś spada w rankingu, to się pokazuje z gołą Murzynką i znów jest na topie, i znów idą na film z jego udziałem” – komentował zdeklarowany antycelebryta, Zbigniew Zapasiewicz (Lubczyński 2007: 376).

Charakterystyczna może być też wypowiedź broniącej się przed tanią popularnością medialną aktorki, która zapewnia, że nie zależy jej na „bywaniu” na salonach czy udzielaniu wywiadów plotkarskiej prasie, ponieważ – w jej przekonaniu

bez światła i oklasków, żywi się emocjami innych. Jest osobą, która do istnienia potrzebuje publiczności, najlepiej przyklejonej do telewizora” (tamże).

³¹ Wyrazistość – pisze Wojciszke – to „własność człowieka lub innego obiektu, która czyni go figurą na tle; wyraziste są bodźce jaskrawe, hałaśliwe, niezwykle, nieoczekiwane i silnie odróżniające się od innych bodźców występujących w danej sytuacji” (Wojciszke 2011, 2012: 547).

niu – odkrywanie prywatności przyczynia się do dewaluacji aktora. Nie tylko nie zwiększa jego szans na stworzenie wiarygodnej postaci scenicznej lub filmowej, ale wręcz je ogranicza. Wielu artystów pragnie „normalności”, dąży do zachowania zdrowych proporcji między życiem zawodowym a rodzinnym:

Chodzi o to, czy chcesz być bardziej sławny czy mieć fajniejszą pracę i móc pozwolić sobie na ciekawsze wybory. Nie sądzę, żeby bycie „sławnym” zwiększało twoją szansę na dostanie dobrej roli. Z mojego punktu widzenia zaletą aktora jest to, że jak oglądasz film, powinieneś zobaczyć bohatera, nie aktora, uwierzyć, że jest tym kimś, kogo gra. Jeżeli widzisz go non stop, utożsamiasz go z osobą znaną z tych gazet i bardzo trudno uwierzyć, że to ktoś inny. A mówiąc pragmatycznie, jeśli chcę uwiarygodnić swoją postać na ekranie, nie mogę być własnością wszystkich, nie mogą wszyscy wszystko o mnie wiedzieć. Dodam, że bywanie, pojawianie się na jakichś ściankach jest dla mnie męczące, nie mam na to czasu. Gdzie indziej upatruję przyjemności życia [...] Rozumiem warunki hollywoodzkie, gdzie aktorzy stają się półbogami. Nasz rynek jest mniejszy, trzeba przykładać jakąś miarę. Można podróżować, czytać książki, słuchać muzyki, leżeć z dzieckiem na materacu. Robić miliard rzeczy. Zwyczajnych rzeczy. Myślę, że zwyczajne życie jest wystarczająco trudne i skomplikowane. Mnie dostarcza dużej ilości wrażeń, nie potrzebuję ich więcej (A42: 31).

W kontekście społecznego postrzegania celebrytów warto wspomnieć o mechanizmie zwanym efektem aureoli (*halo effect*) – to jeden z błędów atrybucji, polegający na przypisywaniu komuś nieobserwowalnych cech na podstawie innych zauważalnych właściwości. W przypadku aktorów, którzy występują także w telewizji, serialach, filmach bądź reklamach efekt ten wiąże się z postrzeganiem ich w wyidealizowanym świetle. W potocznej świadomości są to jednostki wyjątkowe, kompetentne w wielu dziedzinach. Zaprasza się zatem takich aktorów do popularnych programów telewizyjnych w charakterze ekspertów, dziennikarze pytają ich o zdanie, opinie i poglądy na tematy niezwiązane z wykonywaną profesją. Za przykład pseudoekspertkiego komentarza aktora-celebryty może posłużyć medialna wypowiedź Katarzyny Cichopek w sprawie głośnego zabójstwa dziecka, dokonanego w 2012 r. przez „kryminalną celebrytkę” – Katarzynę Waśniewską. Aktorka (co prawda absolwentka psychologii) skomentowała zachowanie podejrzanego wówczas o zbrodnię kobiety, odwołując się do rzekomej teorii naukowej. Jednak *de facto* była to jej „twórczość” potoczna, nie mająca nic wspólnego z nazwiskiem przywołanego przez nią badacza. Sam fakt zaproszenia do telewizji aktorki jako eksperta dowodzi tendencji do automatycznej ekstrapolacji, uruchamiania efektu aureoli.

Wzmoczone zainteresowanie życiem aktorów może wynikać z mechanizmów projekcji i identyfikacji (Morin 1965, 1975)³². Niewykluczone, że celebryci repre-

³² Wyraz projekcja pochodzi z języka łacińskiego (*proiectio* – wyrzucanie) i oznacza przypisywanie innym ludziom własnych schematów postrzegania rzeczywistości,

zentują wyimaginowany świat marzeń – „całkiem inny świat”, niedostępny i pociągający zewnętrznym blichtrzem – a potoczni obserwatorzy ich życia, czasem ingerujący w prywatność, kompensują w ten sposób szarość własnej egzystencji:

Mnie może jedynie dziwić albo interesować od strony socjologicznej, dlaczego to właśnie ze mną się rozmawia w piśmie „Sens”, a nie na przykład z kelnerem lub szewcem. Czy ja mam coś więcej do powiedzenia? Nie wiem. Ale dlaczego grupa zawodowa, którą reprezentuję została wybrana do tego, by ją przepytować albo robić zdjęcia podczas rozwodów? Nie znam odpowiedzi na to pytanie. Widocznie w ludziach jest potrzeba, nie wiem ... jakichś bajek, książy, magnatów, bożków albo może projektowania siebie na tę sytuację? W Ameryce przecież artyści to już stu-procentowa arystokracja, jak dwieście lat temu lordowie (A26: 97).

Uprzywilejowanie zawodu aktora, przejawiające się wzmożonym zainteresowaniem społeczeństwa życiem „mieszkańców masowej wyobraźni”, może też być tłumaczone w duchu Freuda. Mówił on o wdzięczności, jaką wyrażają odbiorcy, którzy dzięki sztuce pośrednio zaspokajają swoje pragnienia, potrzeby, impulsy. Podziw dla artystów – dostarczających rozrywki, umożliwiających eskapizm od infernalnej rzeczywistości oraz kompensację niezrealizowanych marzeń – może wyjaśniać ich szczególną pozycję w społeczeństwie. Artyści (nie dotyczy to tylko celebrytów, ale również wybitnych aktorów) stają się dla widzów ludźmi bliskimi: „Dzięki dziesiątkom ról jesteśmy rozpoznawalni, otacza nas życzliwość i często otrzymujemy od ludzi bezinteresowną pomoc jako wyraz szacunku i wdzięczności za wzruszenia, których dzięki nam doznawali. Na tym polega nasze uprzywilejowanie” (Zawadzka 2011: 174). Także władze publiczne lubią otaczać się artystami, o czym zaświadcza choćby historia powojennego teatru³³.

Niektórzy aktorzy unikają bankietów i rautów, mają bowiem świadomość instrumentalnej motywacji, jaka przyświeca uczestnictwu w intensywnym zawodowym życiu towarzyskim (szczególnie jeśli „bywanie” nie stanowi dla nich wartości autotelicznej i nie odczuwają bezpośredniej atrakcyjności tego typu spotkań): „Zawsze w podobnych sytuacjach czuję ten sam ucisk w żołądku: bo znalazłam się w jakimś koturnowym świecie, do którego nie za bardzo pasuję.

własnych postaw, motywów działań – inaczej mówiąc, jest to rzutowanie swojego „ja” na świat zewnętrzny. Identyfikacja natomiast to utożsamianie się z kimś dzięki pewnym wspólnym cechom (podobieństwo fizyczne bądź psychiczne, analogie w zakresie społecznych doświadczeń, przeżyć emocjonalnych). W literaturze przedmiotu funkcjonują różne koncepcje tych pojęć i odmienne ich rozumienia (por. Burke [1950], Carroll [1998], Helman [2002], Morin [1965, 1975]).

³³ „Erwin Axer opisywał przymus bankietów z przedstawicielami najwyższych władz w latach stalinowskich, które miały <<zwyczaj zapraszania artystów i dekorowania nimi oficjalnych przyjęć>>. Bierutowi zdarzało się zapraszać twórców na przyjęcia do Belwederu po szczególnie udanych premierach. Minister Sokorski słynął z bankietów i snobistycznego prowadzania się z artystami” (Krakowska 2016: 530).

Mierzi mnie towarzystwo, w którym trzeba się poklepywać, uśmiechać i ludzić, że coś z tego poklepywania wyniknie” (Fraszyńska 2015: 135). Niemniej jednak twórcy świadomie projektujący własną karierę, kreujący swój publiczny wizerunek, chętnie „lansują się”, także poprzez medialnie nagłaśniane akcje charytatywne. Inni zaś krytykują altruizm „na pokaz”: „Zamiast uśmiechać się na ściankach jako celebryta wspierający jakąś fundację – bo tu nigdy do końca nie rozumiem, jakie są tak naprawdę intencje – to jest dla mnie niejasne, nieoczywiste i dziwne – wolę zrobić coś bardziej wymiernego” (A4: 46). Anna Radwan, kolejna zdeklarowana antycelebrytka, zapewnia, że nie „gwiazdorzy”, porusza się środkami komunikacji miejskiej, podróżuje z siatkami na zakupy i jest mile zaskoczona, gdy ktoś ją rozpozna i spyta o pracę w teatrze (Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Zaznacza, że cieszy się z „małej stabilizacji” i nie zabiega o rozgłos:

Moje nazwisko nie pojawia się na łamach pism kolorowych, bo nie gram szokujących ról, nie rozbieram się, nikogo nie uwodzę. W sumie prowadzę dość nudny tryb życia, a więc raczej nie jestem ciekawym obiektem dla pewnego rodzaju prasy. I tak jest lepiej. W moim życiu chyba jest źle, ale lepiej się nie zachłystywać. Janek Frycz ma wia często: „Tylko bez uniesień”. Tak, tylko bez uniesień (Radwan 2015: 267).

Lecz nawet ci uczestnicy społecznego świata teatru, którzy zapewniają, że obca jest im praktyka epatowania swoim życiem prywatnym udzielają czasem wywiadów (co nie oznacza, iż nie dotyczy ich dylemat autentyczności i przekazują opinię publicznej informację zgodne z faktami). Zdaniem niektórych artystów, do sukcesu prowadzą dwie drogi – szeroka, „na skróty” i wąska, dłuższa, ale pewniejsza, na której można zdobyć zawodowe doświadczenie:

Papka komercyjna, która wciąga aktora w swoje tryby, gonitwa za sukcesem – to nie dla mnie. Wiem, że to mnie w pewnym sensie nawet wyklucza, ale wolę iść do celu wolniej, inną drogą. Mam nadzieję, że kiedyś znajdę się w tym samym punkcie, do którego doszłabym już teraz, gdybym wszystko postawiła na jedną kartę. Ale idąc nieśpiesznie, będę inaczej ugruntowana, za moim nazwiskiem będą stały dokonania. Przyznam się, że boję się tej komercyjnej maszyny, która potrafi człowieka strasznie przemilić i wypluć, a ja nie chcę się na to narazić, chcę też chronić swoją wrażliwość, którą uważam za cenną (A18: 55).

Na podstawie rozmów z aktorami mogę stwierdzić, że spojrzenie pragmatyczne zderza się u nich z idealistycznym – w tym pierwszym mówi się o kompetencjach rynkowych, zaradności, aktywności, strategiach adaptacyjnych, indywidualnym zarządzaniu karierą, a w tym drugim o pasji, wartościach uznawanych i uroczystych, samorealizacji, poświęceniu teatrowi maksimum czasu i energii (monoaktywność). Zwycięża jednak proliferacja działań i ich wielokierunkowość. Można też domniemywać, że w przypadku niektórych artystów odwoływanie się

do etosu, misji, ideałów stanowi rodzaj racjonalizacji niepowodzeń rynkowych. Obrona imponderabiliów, wartości niematerialnych i wyjątkowości zawodu może wynikać także z nieporadności.

Reasumując, aktorzy dzielą się na celebrytów – intencjonalnie zabiegających o „medialny szum”, chętnie przyjmujących zaproszenia do telewizji czy radia, udzielających wywiadów prasowych i internetowych – oraz antycelebrytów. Ci drudzy konsekwentnie budują swoją karierę teatralną i filmową, nie przyjmują komercyjnych propozycji (lub dokonują ich selekcji), całą energię wkładają w rozwój osobisty i zawodowy. Pomiędzy tymi biegunowymi postawami wyróżnić można szerokie spektrum zachowań pośrednich, niekonsekwentnych. Puryści teatralni czasem „kapitulują”, wchodząc w mariaż z kulturą popularną, i przeciwnie – celebryci decydują się na rezygnację z dochodowych, ale nieambitnych projektów, ostatecznie opowiadając się za działaniami, które cechuje nade wszystko dobra artystyczna jakość. Socjologiczna interpretacja zjawiska celebrytów prowadzi do wniosku, że niekoniecznie musi to być „fenomen patologiczny”. Można, rzecz jasna, krytykować system, który powołuje ich do życia i ubolewać nad degradacją współczesnej kultury, zdominowanej przez konsumpcjonizm. Warto jednak pamiętać, że dla wielu fanów celebryci stają się osobami bliskimi, ważnymi – to lustra, w których można się przejrzeć i zbudować tożsamość opartą na podziwie bądź negacji. Celebryci łączą ludzi zainteresowanych ich życiem i aktywnością, stanowią wzory do naśladowania w dziedzinie stroju, uczesania, stylu, postaw. Spełniają funkcję terapeutyczną i integratywną (por. Siuda 2009; Ferris 2007). Negatywne stanowiska teoretyków (m.in. przekonanie, że celebryci trywializują sferę publiczną) równoważą głosy przeciwnie. W przestrzeni medialnej pojawiają się także artyści z dorobkiem, z autentycznymi osiągnięciami (niektórzy często). Dzięki temu, że są „widoczni” i nierzadko charyzmatyczni, mogą stać się katalizatorami zmian, promować prospołeczne postawy, brać udział w ważnych społecznych kampaniach.

W kontekście celebrytizmu warto podkreślić, że w społecznym świecie teatru istnieje dysharmonia stratyfikacyjna: kapitał ekonomiczny nie pokrywa się z kapitałem symbolicznego prestiżu. W procesie ewaluacji efektów działania podstawowego widać wyraźną tendencję do przeciwstawiania sukcesu rynkowego (zewnętrznego systemu wartościowania) oraz *sensu stricto* artystycznego (o którym decydują „centra decyzyjne”, kwalifikowani ewaluatorzy, krytycy profesjonalni reprezentujący wewnętrzny system oceniania). Artyści, którzy stają się „mieszkańcami masowej wyobraźni”, nadaktywni w mediach (prasa, telewizja, radio), niekoniecznie są wysoko pozycjonowani w hierarchii środowiskowej. Dla moich rozmówców ważniejsze niż popularność, której źródło stanowią seriale czy reklamy, okazuje się uznanie własnego kręgu zawodowego.

8. Przepuszczalność granic zawodowych

W Polsce funkcjonuje kilka publicznych szkół teatralnych (pisałam o nich w rozdziale piątym). O elitarnym charakterze tych uczelni świadczy choćby fakt, że w każdej z nich przyjmuje się na pierwszy rok około 20 osób (a konkurencja jest bardzo duża – od 30 do 50 osób na jedno miejsce).

Zawody artystyczne to zawody wolne. Proces rekrutacji jest też momentem, gdy kandydatowi zadajemy pytanie, czy jest pewien, że chce w ten świat wejść, czy jest gotowy na „pot, krew i łzy”. Nikt mu przecież niczego nie gwarantuje, żadnego etatu, żadnego ubezpieczenia, zdolności kredytowej itd. [...] Los każdego studenta, którego przyjmujemy, jest jak bardzo niebezpieczna ryzykowna wyprawa, która jednocześnie może być cudowna. Może on przecież zobaczyć świat inaczej, zupełnie inaczej go doświadczyć, by później móc pokazać go innym. Naszym zadaniem jest przygotować człowieka świadomego losu, jaki wybrał i celu, do którego zmierza. A idzie na wielką przygodę, na ciężką wyprawę, przyjmując jednocześnie na siebie pewną misję – rozpoznawania i nazywania świata (Kutryś)

– powiedziała w wywiadzie Ewa Kutryś, sprawująca wówczas funkcję rektora szkoły krakowskiej. Od studentów oczekuje się szczególnej wrażliwości i wyobraźni, ale również odporności psychicznej. Absolwenci wyższych uczelni otrzymują dyplom magistra – rodzaj certyfikatu zaświadczającego o ich profesjonalnym przygotowaniu do zawodu, „będący gwarancją tego, że dana osoba przeszła przez trudny odpowiedzialny proces, że jest świadoma tego, jaki wybrała zawód i los” (tamże).

W społecznym świecie teatru nie ustają dyskusje, kogo powinno się nazywać prawdziwym uczestnikiem tego uniwersum. Do zawodu można przecież wejść też inną drogą, zdając egzamin eksternistyczny przed komisją ZASP-u. W środowisku liczy się formalne wykształcenie, dlatego aktorzy czynnie uprawiający zawód decydują się na przystąpienie do sprawdzianu umiejętności w gronie ekspertów. Aktorka-ekstern podniosła dzięki temu samoocенę, zyskała pewność siebie:

Zrobiłam to dla ludzi. Zarzucano mi, że choć mam nagrody, a widzowie mnie kochają, to wciąż bez dyplomu i wciąż w niszowym, offowym teatrze. Takie nic i znikąd. Najpierw z Krakowa, a potem z Kielc, gdzie przez dziewięć lat byłam na etacie w Teatrze im. Żeromskiego. Bezcenne doświadczenie. Nie chcę jednak powtarzać komunałów, bywało miło i przyjemnie, ale spotkały mnie tam też przykrości. I to stanowiło największą naukę. Przystępując do egzaminu, chciałam sprawdzić, czy lata pracy na scenie – bez akademickiego zaplecza – przełożą się na oficjalne przyjęcie do środowiska [...] To jest chyba trudniejszy sprawdzian niż do szkoły teatralnej, musisz przedstawić gotowe scenki nie tylko ze swojego repertuaru – współczesnego i klasycznego – ale pokazać też układ taneczny, balet, zaprezentować piosenkę, wiersz, dramat. Jest trema, może nawet silniejsza, bo jak na tym etapie okaże się, że pomyliłeś zawód, to możesz już nie mieć możliwości zmiany. Porażka – kiedy już

zaznałeś sceny, publiczności, obcowania z wielkim tekstem – byłaby zbyt dotkliwa. Żeby była jasność, zdany egzamin w niczym mi nie pomógł. Pozbyłam się niepewności, czy mogę próbować dostać się do teatrów na przykład w Warszawie. Dość szybko okazało się, że mogłam, nikt mnie o papierki nie pytał, stał za mną już wtedy dość bogaty dorobek (A2: 79).

Zjawisko przepuszczalności granic wzbudza wiele kontrowersji i stanowi częsty przedmiot sporów na arenie społecznego świata. Pojawiają się nieodosobnione głosy, że powinny zostać wypracowane mechanizmy ochrony zawodu, „bo do niego wchodzi obecnie ludzie, którzy jeszcze niedawno nie mogliby się nazywać aktorami” (Lubczyński 2007: 305). To stwierdzenie szczególnie dotyczy omówionej wcześniej kategorii celebrytów, doprowadzających do deprecjacji profesji:

Poprzez banalne seriale czy filmy, które mówią o rzeczach prymitywnych, wpuszczono do mojego środowiska amatorów, którzy są kreowani na gwiazdy. W ten sposób całkowicie straciła się misyjność tego zawodu [...] Mimo że moje środowisko przez obraźliwe konteksty istnienia w sztuce doprowadziło do degradacji aktorstwa, to ja w jakimś zakamarku serca ciągle zachowuję pierwsze zachwyty teatrem (Łabonarska).

Trzeba zwrócić uwagę na przyczyny niechęci wobec amatorów bez zawodowego przygotowania – oni po prostu „psują rynek” absolwentom uczelni teatralnych. Skłonni są grać za mniejsze stawki, okazują się zatem konkurencyjni, ale także – jak mówi Barbara Osterloff – „zaniżają poziom produkcji”: „No i utrwała się dość powszechne przekonanie, że każdy może być aktorem, nawet dziewczyna z sąsiedztwa. Wystarczy dobrze wyglądać, modnie się ubrać, a ruszać się i mówić to już potrafi każdy, kogo ominęło kalectwo” (Osterloff 2015: 68). Wydawać by się mogło, że amatorzy, występując w produkcjach (mało ambitnych), zdobywają pewne doświadczenie i łatwiej im uzyskać indeks akademii teatralnej. Tymczasem dzieje się odwrotnie – zdaniem pedagoga, młodzi aktorzy „serialowi” mają małe szanse na pomyślne przejście egzaminów wstępnych na uczelnię ze względu na „manierę i sztywność” (tamże: 69). Wielu „profesjonalnych” uczestników społecznego świata teatru pogardliwie wypowiada się o aktorach bez dyplomu, ale brylujących „w świetle reflektorów i z wielkim powodzeniem” (tamże: 70). To właśnie amatorzy najczęściej zyskują miano „celebrytów”, osób znanych z tego, że są znane.

Jak to może być, że spotykają [dyplomowani artyści – dopisek EZK] na planie filmowym kogoś bez wykształcenia, nie wiadomo skąd i okazuje się, że mają z nim grać. Są wykształceni, po porządnej szkole, a tutaj jakaś panienka bez cenzusu będzie miała znacznie wyższą stawkę, bo jej buzia jest znana z brukowców. Nasi absolwenci tego nie mogą znieść! [...] przedwojenny ZASP pilnował, by aktor dyplomowany nie stanął na scenie obok „natorszczyka”, a teraz aktorskie związki zawodowe

nie dbają o to. Podczas gdy w innych krajach bardzo się pewnych zasad przestrzega i broni interesów zawodowego aktora (tamże).

Porównanie zarobków celebrytów i wybitnych aktorów scenicznych generuje depryzację relatywną, frustrację i poczucie niesprawiedliwości dystrybucyjnej³⁴.

Amatorzy mogą nieźle radzić sobie w serialach czy filmach, jednak prawdziwym sprawdzianem zawodowstwa będzie gra na deskach scenicznych – tutaj nie wystarczy być sobą, każdego dnia trzeba potwierdzać umiejętności zawodowe: „W teatrze musi być powtarzalność. My co wieczór musimy zagrać przedstawienie tak samo, na tych samych emocjach, te same wszystkie ruchy, to wszystko musi być tak samo” (Kozek, Kubisa 2011: 30). I to jest powód, dla którego publiczny teatr pozostaje w zasadzie zamknięty dla „natuszczyków”.

W społecznym świecie teatru trwają dyskusje na temat definicji prawdziwego uczestnika tego uniwersum – obrona granic przed inwazją nieprofesjonalistów nie jest łatwa, nie brakuje zresztą zwolenników poglądu, że w sztuce najważniejszy powinien być talent, a nie dyplom potwierdzający uprawnienia zawodowe (por. Zimnica-Kuzioła 2016: 180).

Podsumowanie

W rozdziale tym poruszono wiele wątków tematycznych, które są przedmiotem dyskusji w społecznym świecie teatru – począwszy od interakcji konfliktowych, poprzez środowiskowe układy i hierarchie, aż po inercję obywatelską i celebrytizm, po zawodowe mitologizacje i demitologizacje. Uczestnicy tego świata krytycznie odnoszą się do zjawiska „przepuszczalności granic”, które pociąga za sobą obniżenie prestiżu zawodu. Różnice w sposobie definiowania „prawdziwego aktora” generują dyskursywną ekskluzję amatorów bez dyplomu. Brak formalnego wykształcenia zdobytego w jednej z kilku publicznych szkół teatralnych skutkuje wykluczeniem ich (w dyskursie) z kategorii „aktor prawdziwy, zawodowy”. Ekskluzja – jak pisałam w rozdziale trzecim – nierzadko dotyka też zasłużonych aktorów w wieku emerytalnym, na których wywiera się nacisk, by z pozycji czynnych uczestników społecznego świata przeszli na pozycję obserwatorów.

³⁴ W psychologii społecznej deprywacja relatywna (*relative deprivation*) to „względne niezaspokojenie; niska satysfakcja z jakiegoś stanu rzeczy wynikająca z porównywania stanów rzeczywistych z oczekiwaniami, w szczególności wywiedzionymi z obserwacji innych osób lub grup” (Wojciszke 2011, 2012: 542). Natomiast sprawiedliwość dystrybucyjna to „sprawiedliwość kryteriów, wedle których dzielone są jakieś dobra; w różnych kontekstach społecznych za sprawiedliwe są uznawane różne kryteria, takie jak równość, proporcjonalność do wkładu, według potrzeb, według pozycji zajmowanej w hierarchii itd.” (tamże: 543). Dyplomowani aktorzy kwestionują kryterium zewnętrzne, rynkowe (popularności), według którego wynagradzani są uczestnicy różnych projektów.

Rozszerzanie przez aktora spektrum działań zawodowych, wychodzenie przezeń poza działanie podstawowe (reżyseria, translacje, pisanie scenariuszy) postrzegane jest jako inwazja na cudze terytorium. Uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają nad upadkiem etosu zawodowego, na który składa się szereg zjawisk, m.in. utrata ducha wspólnotowości, „odczarowanie teatru”, pogłębianie się społecznych dysonansów w zespołach teatralnych. Zaburzenia interakcyjne obejmują tzw. fuksowanie, brak efektywnej komunikacji międzypokoleniowej, a także nieetyczne zachowania, m.in. donosy, plotki, ingrację, oportunizm, zazdrość, zawiść.

W społecznym świecie teatru toczą się spory światopoglądowe i ideologiczne, omawiane są problemy środowiska, takie jak alkoholizm, narkomania, molestowanie seksualne i mobbing. Na podstawie wywiadów z artystami zwracam też uwagę na charakterystyczny dla tego świata syndrom uzależnienia od *flow experience*.

ROZDZIAŁ VII

TRUDNA RELACJA AKTOR – REŻYSER

1. Reżyser – *primus inter pares*?

W społecznym świecie teatru działanie podstawowe ma charakter *par excellence* zbiorowy (Becker 1982), uczestniczy w nim wiele podmiotów, od których zależy ostateczny efekt – spektakl prezentowany widzom. Trudno zakładać, że interakcje pomiędzy wszystkimi realizatorami (scenograf, operator światła, muzyk, charakteryzator, kostiumolog, inspicjent itd.) przebiegają bez sporów czy napięć. Jednak z punktu widzenia aktorów szczególnie ważna okazuje się udana współpraca z reżyserem podczas kolektywnego tworzenia dzieła scenicznego¹. Reżyser to twórca teatralny odpowiedzialny za proces inscenizacji sztuki i jej walory estetyczne, decydujący o obsadzie. To on rozstrzyga o wykorzystaniu konkretnych tworzyw teatralnych, o wyborze i implementacji znakowych systemów scenicznych. Sam termin „reżyser” pochodzi z XIX w., kiedy to, w związku z autonomiczną sztuką inscenizacji, *director* zyskał palmę pierwszeństwa wśród innych twórców teatralnych. Reżyser określane bywa mianem demiurga scenicznego mikrokosmosu, jest też „niewidzialnym inspiratorem zdarzeń na scenie”, intelektualnym animatorem prowadzącym aktora i przekładającym tekst dramatyczny (o ile spektakl opiera się na dramacie literackim) na rzeczywistość sceniczną².

¹ Mówiąc o kooperacji całego zespołu artystycznego i technicznego, odnoszę się do teatru tradycyjnego, który przyznaje główną rolę reżyserowi. W słowniku współczesnego teatru funkcjonuje pojęcie „kreacja zbiorowa”, oznaczające metodę pracy twórczej (np. w *commedia dell'arte* czy widowiskach improwizowanych, gdzie cały zespół uczestniczy w akcie twórczym). Inne znaczenie kreacji zbiorowej odnosi się do samego spektaklu „współpisanego na scenie” – bez schematu działań, uprzednio przygotowanego tekstu i hegemonii reżysera (np. spektakle Théâtre du Soleil w latach 70. XX w.; por. Kosiński, Wypych-Gawrońska, Stafiej i in. 2009: 207–208).

² „W teatrze greckim taką organizacyjną funkcję spełniał *didaskalos* (dosł. nauczyciel), którym był niekiedy jeden z aktorów. W średniowieczu istniała funkcja prowadzącego grę [...] który był odpowiedzialny za treść i kształt artystyczny misteriów. W renesansie i w baroku funkcję reżysera spełniał często architekt lub dekorator, którego zadaniem było opracowanie wizji przestrzennej przedstawienia. W wieku XVIII funkcje reżyserskie przejmują niekiedy wielcy aktorzy [...]. Dopiero jednak od czasów teatru naturalistycznego (książę Jerzy II von Sachsen-Meiningen, A. Antoine, K. Stanisławski)

Relacja pomiędzy aktorem a reżyserem należy do najtrudniejszych interakcji, czasem przybiera charakter walki, antagonizmu:

Kto nad kim, jeśli zwyciężą aktorzy, no! To reżyser ma kiepskie życie. Jeśli zwycięży reżyser, jest nadzieja, że praca potoczy się twórczo, choć niekoniecznie harmonijnie. Najlepiej jest, gdy reżyser jest uznany, sprawdzony, ma w środowisku autorytet, w szafie przechowuje nagrody i zachowuje się zdecydowanie i z reflekssem. Z takim reżyserem praca nobilituje. I takiego reżysera aktor poważa (Kucówna 2010: 207).

Aktorom nie przeszkadza paternalistyczny wzór zachowań reżysera, co więcej, niektórzy oczekują, że zostaną poprowadzeni przez „demiurga” o autokratycznej, silnej osobowości.

Reżyserzy mają różne koncepcje aktorstwa i różne miejsce w spektaklu przyznają aktorowi (czasem nadają mu status nadrzędnego elementu przedstawienia, czasem przeciwnie – reifikują go, traktując jak niekonieczny, nie najważniejszy byt, który może zostać zastąpiony przez przedmiot). Aktor bywa równoprawnym partnerem reżysera, otrzymującym duży margines swobody, ale niekiedy musi w pełni podporządkować się jego wizji. Jest rzeczą zupełnie naturalną, że ta rudymenarna dla działania podstawowego relacja wzbudza wiele emocji i generuje arenę, wzajemne animozje i krytykę. Niewątpliwie, stroną dominującą jest reżyser, on ma władzę (władza to relacja pomiędzy dwiema [lub więcej] osobami, w której zachowanie jednej wymusza określone zachowania drugiej) i do niego należy ostatecznie słowo w procesie tworzenia roli. Referując problem podporządkowania aktora podczas realizacji działania podstawowego, trzeba przyznać, że wiele zależy od jego statusu. Z pewnością artyści z dużym dorobkiem, cieszący się autorytetem, mają pewną przestrzeń wolności, o czym zaświadcza wypowiedź jednego z moich rozmówców:

Często się mówi, że aktor to jest najemnik albo jeszcze tak jak Dejmek... Cenię Dejmka, ale nie zgadzam się z tym jego poglądem. Ja tak nie uważam. Oczywiście, są aktorzy, którzy mówią do reżysera przy próbach stolikowych: „Nie każ mi kombinować, powiedz, co mam zagrać i jak”. Są aktorzy, którzy są marionetkami. Nie oceniam, tacy też są potrzebni, albo tacy, którzy mówią: czy to jest serial, czy to jest reklama, wszystko mi jedno. Są też aktorzy, którzy budują to na innym poziomie (nie chcę mówić: głębszym) ... Ja jestem na innym poziomie, ja mam potrzebę dopytywania się. Ja cenię to, co mówi Wrocławski do reżysera, gdy wchodzi w jakiś spektakl: „Mój udział w tej robocie to przynajmniej 50%, bo ja chcę mieć z tego frajdę” I ja mam bardzo podobnie – moje 50% (Wywiad nr 10).

Reżyserzy bywają przez aktorów uwielbiani, podziwiani, lubiani, darzeni szczególną estymą, ale czasami także ostro krytykowani. Aktorzy mają swoich

można mówić o reżyserii jako o profesji będącej świadomie praktykowaną działalnością artystyczną” (Pavis 1998: 435).

ulubionych reżyserów, ale – co charakterystyczne – różnych, np. jedni cenili Jerzego Grzegorzewskiego (zm. w 2005 r.), inni zaś mieli opory przed współpracą z nim. Joanna Żółkowska stwierdza:

W Narodowym wytrzymałam tylko dwa lata, nie byłam w stanie pracować z Grzegorzewskim. Ja mu to zresztą powiedziałam: „Lubię twój teatr, ale tylko jako widz”. Wiem, że miał oddanych, wspaniałych aktorów, z którymi rozumiał się w pół słowa, ale ja do nich nie należałam. Grzegorzewski instrumentalnie traktował aktorów, jak plastyczne plamy. Nie wiedziałam, o co mu chodzi (Żółkowska 2015: 444).

Aktorka nie identyfikowała się ze sposobem działania w *parent social world*, nie odpowiadały jej metody pracy reżysera. Jedynym wyjściem było „rozłączenie”, czyli odejście ze stołecznego Teatru Narodowego: „Wysłałam z próby i po prostu poszłam do domu. Nie wróciłam już do Narodowego” (tamże).

Aktorzy mają czasem świadomość, że są prowadzeni przez reżysera w złym kierunku – niektórzy się buntują, ale większość uświadamia sobie „beznadziejność sytuacji”: własną podrzędność i konieczność podporządkowania. Wymaga to od nich dużej pokory i zaufania (a niekiedy też rezygnacji). Ciekawa jest wypowiedź reżyserki wspominającej okres, w którym zajmowała się zawodowo jedynie aktorstwem:

Zdarzało mi się pracować z reżyserami, którzy nie wiedzieli, w jakim kierunku powinno zmierzać przedstawienie, którzy tego nie wiedzieli, mówili: „Po co ci ta wiedza? Idź i graj, nie zadawaj pytań, improwizuj”. Żeby improwizować, muszę mieć podstawową wiedzę o postaci, tak zwany grunt pod nogami – żeby polecieć, muszę mieć się od czego odbić. Są aktorzy, którym taka wiedza nie jest potrzebna. Są jak maszyny do wykonania zadania, Nie myślą, nie zastanawiają się, są sprawni technicznie, ale nie oddają postaci duszy [...] Zawsze miałam w sobie konflikt, nie mogłam wejść w świat, który był nie dość precyzyjnie nakreślony lub nie zgadzał się z moją wizją całości. Czytając sztukę, nie skupiałam się na swojej roli, tak jak to czyni większość aktorów, ale wyobrażałam sobie całość. Zderzenie z czyjąś wizją, odmienną niż moja, bywało bardzo bolesne. Czułam, że to nie mój świat, jako aktorka nie mogłam się w nim odnaleźć. Dlatego tak bardzo lubię reżyserować, całość to moja spójna wizja, nie musi się wszystkim podobać, ale to jest moje i daje mi dużą satysfakcję. Reżyserowanie pobudza moją inteligencję. Muszę więcej się dowiedzieć, przeczytać. Nie wystarczyło mi bycie aktorką. Jako reżyser mam większy wpływ na całość. Nie zawsze wychodzi jak chcę, ale mogę próbować, te wybory są bardziej świadome. Jako aktorka jestem elementem jakiejś układanki, to nie są do końca moje decyzje (R1: 65).

Powyższa, bardzo charakterystyczna wypowiedź przywołuje najczęściej podnoszony przez moich rozmówców problem – traktowanie aktora reifikująco, jako narzędzie w rękę reżysera. Część aktorów znajduje sposób na odzyskanie poczucia wolności twórczej. Poszerzają oni spektrum własnych działań, pragnąc same-mu przyjąć rolę społeczną „scenicznego demiurga”. Niektórzy współpracują z te-

atrami amatorskimi (np. w łódzkim Teatrze Logos zgodnie współdziałają twórcy nieprofesjonalni i konsekrowani, z dyplomem publicznej szkoły aktorskiej). Dla amatorów jest to akt nobilitacji, zwiększający ich kapitał symboliczny, dla zawodowców – możliwość zdobycia nowych doświadczeń, sprawdzenia się w innym, choć podobnym „subświecie”. Zapewne niektórzy decydują się na to z motywów hubrystycznych, szczególnie jeśli odczuwają niedosyt grania w macierzystym teatrze. Wychodząc poza *parent social world*, mogą eksperymentować, zyskiwać poczucie sprawczości i czasem „wybić się na niepodległość”.

2. Aktor – współtwórca czy narzędzie w ręku reżysera?

W historii teatru można odnaleźć twórców odmawiających aktorom indywidualności i prawa do własnej kreacji. Jednym z nich był Edward G. Craig (1872–1966), autor książki *O sztuce teatru* (1911, pierwsze wydanie polskie 1964, kolejne 1983, 1985), który postulował zastąpienie żywej postaci aktora nieożywioną nadmarionetą. Jego zdaniem, aktor nie jest artystą, tylko elementem spektaklu poddanym w pełni woli reżysera. Podobną koncepcję aktorstwa wyeksplikował Adolphe Appia (1862–1928), szwajcarski teoretyk, jeden z przedstawicieli Wielkiej Reformy Teatru. Nie wykazywał on zainteresowania pogłębianiem psychologii postaci scenicznej, według niego aktor nie powinien na scenie „przeżywać”, większe znaczenie bowiem ma jego sprawność fizyczna (Brach-Czaina 1973: 47–53). Antynaturalizm sceniczny (reprezentowany przez wielu twórców, m.in. W. Meyerholda, A. Tairowa, J. Wachtangowa, A. Artauda, w Polsce zaś przede wszystkim przez T. Kantora i J. Grotowskiego) wciąż znajduje naśladowców, stanowiąc jeden z prawomocnych nurtów współczesnego teatru. Na przeciwnym biegunie sytuują się spadkobiercy realizmu i naturalizmu w teatrze (nurt ten reprezentowali m.in. Meiningeńczycy, A. Antoine, K. Stanisławski). W koncepcję aktorstwa i sposób istnienia scenicznego aktora wpisana zostaje więc dychotomia – indywidualna kreacja kontra instrumentalizacja, autonomizacja przeciw wykorzystaniu. Aktorzy pragnący zachować podmiotowość i w sposób aktywny współuczestniczyć mentalnie w procesie tworzenia spektaklu z trudem znoszą pełne podporządkowanie reżyserowi:

Teraz zrodziła się taka idea, że im aktor jest bardziej wycofany ze sfer intelektualnych, tym lepiej... żeby nie był za mądry, żeby nie był za bardzo przeintelektualizowany, żeby był prostym narzędziem dla reżysera i sprawnie realizował jego polecenia (Wywiad nr 6).

Mówię swojej córce, że aktor to jest takie popychadło [...] Ktoś mówi: wchodzisz na scenę, ja nie wiem po co, a reżyser mówi: wchodzisz i już. „Tak się już dzisiaj nie pracuje”, mówi reżyser. Tracimy kontakt, normalność tworzenia spektaklu. Na pewno są tacy reżyserzy, którzy traktują aktorów przedmiotowo, ale to tak jak w życiu [...] Czasami stoisz na tej scenie jak gołodupiec, czasem fizycznie, czasem tylko mentalnie nagi (Wywiad nr 7).

Trudno mówić o emancypacji, artystycznej niezależności aktora, który nie ma wpływu na sensy przekazywane przez dramaturga czy samego reżysera, tylko musi realizować ich zamysły i intencje. Czasem zadanie to może dużo kosztować, jeśli stoi w sprzeczności z własnym widzeniem świata, z systemem aksjologicznym. Aktorzy często przywołują kontrowersyjne – także dlatego, że wypowiedziane w czasie bojkotu telewizji – zdanie wybitnego reżysera, Kazimierza Dejmka: „Aktor jest od grania, tak jak d... od s...” Jeden z aktorów wspomina pracę z legendarnym twórcą *Dziadów*: „I kiedy jako młody chłopak zaczynałem coś grać od siebie, Dejmek mówił mi: <<Nie kokietuj mnie swoim talentem, tylko rób dokładnie to, co ja chciałem>>. Gdy robiłem inaczej, dostawał szału” (Lubczyński 2007: 12). Damian Damięcki, nazywający Dejmka „katem pruskim”, który „gnębił aktorów, sadystycznie wyciskał siódme poty”, mówi o nim jednocześnie wiele dobrego – kochał aktorów, był „niezwykle sprawiedliwy i uczciwy, choć o sprawiedliwość, a zwłaszcza o demokrację w teatrze trudno. Jest niepożądana i niemożliwa. Teatr to rzeźnia” (tamże: 64). Damięcki wspomina ostry język mistrza („Morda w kubek, zamknij pysk, bo ci... urwę”), ale też tępienie donosicieli: „Gdy tylko ktoś przyszedł do niego z donosem, zaraz informację o tym umieszczał na tablicy ogłoszeń wraz z nazwiskiem” (tamże: 65). Dejmek („oświecony dyktator”, jak o nim powiedział Lech Ordon) umiał panować nad zespołem, nazywanym przez niego „bandą zбочeńców”. Był wspaniałym artystą, lecz wśród aktorów wzbudzał kontrowersje:

potrafił ludziom wyrządzać przykrość i to nie wiadomo dlaczego. Kiedyś powiedziałem mu: <<Kaziu, ty chyba byłbyś chory, gdybyś komuś nie przypieprzył>>. On na to: <<Odpieprz się ode mnie>>. To był jego argument. Ale mówił też, że atakuje tylko silnych, tych, którzy mogą się bronić, którzy są mocni jako aktorzy i mocni psychicznie jako ludzie. I mówił prawdę, bo on takich maluczkich, co to zawsze byli przy teatrze, rzeczywiście nie krzywdził (tamże: 289).

Wielu aktorów wspomina reżyserów-tyranów, reżyserów-despotów, którzy traktowali ich przedmiotowo i niekiedy – dla osiągnięcia pożądanego efektu – wprowadzali w stan nerwowego załamania. Jedną z wielu typowych narracji o trudnych relacjach władzy i podporządkowania zawiera autobiografia Ewy Kasprzyk. Aktorka – co prawda nie w teatrze, tylko na planie filmowym – przeżyła wyjątkowo trudne chwile:

Zanim Grzegorz okazał się bardzo sympatycznym człowiekiem, najpierw musiałam przejść piekło na planie, na którym mało kto wtedy wytrzymał. No cóż: „Per aspera ad astra – przez trudy do gwiazd...” Do końca życia nie zapomnę dnia, kiedy podczas przeglądania skróconego materiału usłyszałam od reżysera – w obecności ekipy: „No niestety, sceny z panią Kasprzyk są nie do przyjęcia. Ja chyba będę musiał inną aktorkę wziąć, bo to jest straszne, co ona tam gra”. Poczulałam, że spadam w otchłań. On po prostu mnie wtedy zniszczył (Kasprzyk, Kędziak 2013: 65).

Okazało się, że była to przemyślana strategia – reżyser postąpił w myśl makiażowej zasady, mając zamiar wprowadzić aktorkę w stan przygnębienia przed kolejną sceną, która wymagała jej złego samopoczucia psychicznego. Kasprzyk komentuje jednak: „Reżyserzy pracują różnymi metodami. Ja nie potrzebuję tego rodzaju traumy, żeby zagrać to, czego się ode mnie oczekuje” (tamże). Zdarza się, że chcąc zrealizować swoją artystyczną wizję, reżyser naraża współpracowników na niebezpieczeństwo utraty zdrowia, a nawet życia. Na planie może być naprawdę niebezpiecznie: „Podczas realizacji filmu o mało nie ucięło operatorowi głowy, bo reżyser kazał mu filmować siedzącego na torach kolejowych motyla tuż przed nadjeżdżającym pociągiem” (tamże: 66). Czy podobne sytuacje mogą zdarzyć się w teatrze? Tutaj nie wystarczy poddać aktora jednorazowej stymulacji afektywnej, bo spektakl grany jest codziennie przez kilka/kilkanaście wieczorów. Niemniej jednak z relacji aktorów wynika, że praca z niektórymi reżyserami także na deskach scenicznych nadmiernie eksploatuje ich siły fizyczne i psychiczne. Podczas przygotowywania *Hamleta* w reżyserii Krzysztofa Nazara (jeden z aktorów nazwał go legendarnym tyranem polskiego teatru) – długiego, bo trwającego pięć godzin spektaklu – aktor stracił przytomność:

Dał nam wtedy niezłe popalić. Zrzuciłem siedem kilogramów. Ale trudno się dziwić, miałem za sobą dwieście prób. Do tego stres, który towarzyszy dużej roli, kawa, papierosy... [...] Historia powtórzyła się kilka lat później, tyle, że już na scenie, w trakcie spektaklu. Graliśmy *Ryszarda III*. W finałowej scenie poczułem, że słabnę, zdążyłem tylko powiedzieć: „Przepraszam, nie dam rady” i stało się... Publiczność myślała, że taki lakoniczny koniec wymyślił dla szekspirowskiej tragedii reżyser, i rozległy się brawa. Kurtyna opadła, a mnie podłączono w karetce do kroplówki (A44: 123).

Reżyserzy-perfekjoniści zrażają aktorów ciągłym niezadowoleniem, jawnie okazywaną niechęcią. Jolanta Fraczyńska, która pracowała z wieloma wybitnymi twórcami (Krystian Lupa, Jerzy Jarocki, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Agnieszka Glińska), wspomina o niełatwych relacjach z Krystianem Lupą: „Lupa swą obrazę i niezadowolenie pokazuje tak silnie, że trudno to zaakceptować. A przecież aktor jest jak dziecko, ofiaruje całego siebie. I kiedy czuje się odepchnięty, wpada w dezorientację” (Fraczyńska 2015: 125). Ta sama aktorka przywołuje reżyserów-malkontentów, pracujących z aktorami kilkanaście godzin w ciągu dnia i wciąż niezadowolonych z efektu. I to właśnie oni wystawiają aktorowi opinię: „A dlaczego to ja – aktorka z dużym doświadczeniem – nie mogłabym zweryfikować reżysera? Nie jestem pewna, czy on zawsze wie, co chce zrobić. Dlaczego tego rodzaju weryfikacje są zawsze jednostronne?” – pyta z goryczą (tamże: 129).

Aktorzy często zarzucają reżyserom stereotypowe, zgodne z uproszczeniami obsadzanie ról. Inscenizatorzy, obawiając się artystycznego ryzyka, bazują na fizyczności i osobowości aktora oraz na jego dotychczasowych kreacjach, np. aktor

typologicznie przyporządkowany do kategorii „amant”, z pewnością pozostanie amantem w kolejnych realizacjach. Uczestnicy społecznego świata teatru nazywają to zjawisko „serialowym obsadzaniem po warunkach”:

Taką, jaka jestem w bufecie, prywatnie, tak mnie postrzegają, tymczasem ja przygotowywałam się do tego zawodu, by się przeistaczać, by być każdym. Taka jaka jestem prywatnie, no to jestem, ale przecież mogę być każdym ... Tylko że realizatorzy nie mają cierpliwości i wyobraźni. Łatwiej jest wziąć kogoś, kto najbardziej odpowiada postaci, niż pracować nad tym, by ktoś inny się „przeistoczył”. W szkole grałam bardzo różne postaci, przyszedłam do teatru i wydawało mi się, że tutaj są ludzie myślący bardzo szeroko, że jest bardzo zawodowo, a okazuje się, że nie (Wywiad nr 4).

Podobnymi obserwacjami na temat kryteriów wyboru aktorów do spektakli dzieli się Magdalena Zawadzka. Przy okazji zwraca uwagę na fakt, że reżyserzy filmowi, którzy podejmują się pracy w teatrze sami często nie są teatromanami i nie oglądają przedstawień. Konsekwencją staje się mała znajomość aktorów, brak wiedzy o ich umiejętnościach warsztatowych:

Wielcy twórcy – a w moim przypadku należał do nich również Kazimierz Dejmek – dostrzegają w nas to, czego inni reżyserzy nie zauważają. Ale niektórzy obsadzają po dacie urodzenia i kolorze włosów: blondynka – liryczna, brunetka – demoniczna. Większość reżyserów filmowych nie lubi teatru i nie chodzi na spektakle, więc nie orientuje się, jakie możliwości kreatywne drzemią w każdej z nas (Zawadzka 2015: 416).

Trzeba jednak podkreślić, że istnieje wiele narracji autobiograficznych aktorów, którzy darzą „swoich” reżyserów szczególną estymą, wyrażają podziw dla ich wyobraźni, talentu oraz inteligencji racjonalnej, emocjonalnej i duchowej. Traktowani podmiotowo, aktorzy rozkwitają i stają się współtwórcami spektakli, a nie tylko narzędziami w rękach demiurgów.

3. Sprzeczne oczekiwania wobec reżyserów, „demiurgów teatralnych”

Niekiedy artyści zarzucają reżyserom, że ci zbyt przywiązują się do tych samych aktorów (nie dając tym szansy innym). Kiedy decydują się na zmianę teatru, najchętniej zabraliby swoich ulubieńców na artystyczną „emigrację”. O takiej sytuacji mówi np. Dorota Segda, która z powodu Jerzego Grzegorzewskiego zdecydowała się na transfer (zamieniła Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie na Teatr Narodowy w Warszawie). Nie zrezygnowała jednak definitywnie z etatu w Teatrze Starym, lecz wystąpiła z prośbą o urlop. Grzegorzewski nie zaakceptował tej sytuacji: „Był zdziwiony, bo wydawało mu się, że gdy zostanie dyrektorem Teatru Narodowego, będziemy razem ze Stasiem Radwanem na-

leżeli do jego teamu, że będzie nas miał na wyłączność” (Segda 2015: 281–282). Aktorka dodaje z przekąsem: „Wielcy reżyserzy lubią mieć swoje zabawki na wyłączność, nawet jeśli bardzo je kochają” (tamże: 282).

Ciekawe, że równie często pojawia się przeciwny zarzut – nawet udana, satysfakcjonująca obie strony współpraca nie skutkuje stałym kontaktem i angażami do kolejnych produkcji: „Hanuszkiewicz podał mi rękę. <<Zakochał się>> we mnie błyskawicznie, a potem równie szybko zapomniał o moim istnieniu” (A38: 74)³.

Reżyser, ze względu na swoją dominację w procesie tworzenia jakości artystycznych spektaklu, powinien posiadać szczególne predyspozycje: talent, erudycję, wyobraźnię, wrażliwość, umiejętności werbalne (aby mógł łatwo wyeksplikować własne zamiary artystyczne), silną osobowość, zdolności organizacyjne i interpersonalne, a także umiejętność przewodzenia innym przekładającą się na prowadzenie aktora czy wpływanie na jego zachowania. I tu pojawia się kolejny problem – braki w wykształceniu współczesnych reżyserów. Jeden z moich rozmówców, dyrektor teatru, winą za ten stan rzeczy obarcza system kształcenia zawodowego:

Przez lata uformował się model szkoły, który w roku 89 czy 90 został zmieniony. Wówczas przychodzili ludzie ze stopniem magisterskim, podobnie było z Wydziałem Reżyserii Filmowej. Uważano słusznie, że nie może reżyserem zostać człowiek po maturze, choćby był najinteligentniejszy i najmądrzejszy, ponieważ nie ma doświadczenia życiowego, po drugie nie ma wiedzy z jakiegokolwiek dziedziny. Po maturze można było studiować tylko na dwu wydziałach: Wydziale Operatorskim i Wydziale Aktorskim. Teraz reżyserię może studiować człowiek po maturze, moim zdaniem to niedobrze (Wywiad nr 14).

³ Aktorzy grający w filmach mają żal do reżyserów, że ci wciąż szukają nowych twarzy. Przykładem może być Grażyna Szapołowska, która *expressis verbis* wyraża pretensje do jednego z nieżyjących już polskich reżyserów, który zaczął angażować do swoich filmów europejskie aktorki. Z drugiej strony, zrozumiałe jest, że „każdy reżyser chce mieć gwiazdę, z kolei każda aktorka chce grać u wybitnego reżysera”: „Trzeba jednak wyraźnie powiedzieć, że Krzychu zdradził polskich aktorów. W momencie gdy zaczął robić karierę we Francji, stwierdził, że teraz są mu potrzebne nazwiska europejskie, bo my – choć stworzyliśmy cały *Dekalog* czy filmy, które wcześniej realizował z nami w Polsce – już się nie sprzedajemy. To było nieładne z jego strony. No, ale trudno [...]. Nie dziwię się Binoche czy Julie Delpy. Na ich miejscu zrobiłabym to samo” (Szapołowska 2015: 319–320). Nasuwa się pytanie, czy w tym konkretnym przypadku reżyser miał możliwość podjęcia autonomicznej decyzji o obsadzie i jaką rolę odegrał w tym producent? Także moim rozmówcom było nieraz przykro, że dla wielu reżyserów stanowią „elementy wariantywne”: „To jest moje nieszczęście, że on [reżyser – dopisek EZM] za bardzo się nie przywiązuje do aktorów. Zrobił po tym filmie mnóstwo innych i nigdy więcej mnie nie zaprosił (choć bardzo dobrze się dogadujemy). A Robert Więckiewicz trafił w pewnym momencie na pana Juliusza Machulskiego, który go ciągnie za sobą. Zagrał u niego sześć czy siedem głównych ról [...].” (Wywiad nr 3).

Aktorzy wskazują na niedostateczny poziom intelektualny oraz braki warsztatowe polskich reżyserów, piętnują ich nadmierny indywidualizm (zaspokajanie własnych ambicji bez liczenia się z innymi realizatorami): „Brak edukacji plastycznej reżyserów, brak na poziomie studiów szacunku do współtwórców. Brak świadomości zespołu twórczego i wspólnych korzyści, wybujałe ego bez podstaw. Przynajmniej niech socjotechnikę stosują, jak już nie są w stanie być uprzejmi sami z siebie” (Szulborska-Łukaszewicz 2015: 169). Respondent, który wypełnił ankietę ZASP-u napisał drukowanymi literami, świadczącymi o chęci podkreślenia wagi problemu: „NIEZDOLNI REŻYSERZY, PLAGA NIEZDOLNYCH REŻYSERÓW – OTO PROBLEM” (tamże). Wielu uczestników społecznego świata teatru dostrzega brak profesjonalnego przygotowania tych twórców:

Pojawiają się w tym zawodzie osoby, które są kompletnie nieprzygotowane, nie wiedzą, czego od aktorów wymagać. Ci reżyserzy aktora się boją! Trudno wtedy o dobrą współpracę i efekt artystyczny [...] Niestety wielu polskich reżyserów, zwłaszcza młodych, jest do pracy z aktorem nieprzygotowanych. Boi się zwłaszcza kontaktu z aktorem nieprzeciętnym, wybitnym. Bo ten zada za dużo pytań, a reżyser nie będzie umiał na nie odpowiedzieć (Wiesław Saniewski, cyt. za: Mróz 2015: 79).

W niejednej wypowiedzi zaakcentowany został również motyw walki między aktorem i reżyserem o dominację. Aktorom trudno zaakceptować fakt utraty pierwszeństwa:

Za wszelką cenę muszą się rozepchnąć i dojść do czegoś, muszą coś znaczyć. Nie dochodzą do tego rozsądkiem. Ci młodzi reżyserzy nawzajem się podglądają i mówią: „ten rozebrał jedną, to ja dwie rozbiore”. Poważni reżyserzy (np. Beckett) to przed premierą uciekali z teatru. Od tej pory sztuka jest w rękach aktorów. Pamiętam czas, gdy nie było możliwe, aby reżysera wywoływać na scenę. To aktorzy byli ważni, nie reżyser. Anonimowa była praca reżysera⁴.

Niektórzy aktorzy odrzucają paradygmat postdramatyczny w teatrze, toteż sprzeciwiają się działaniom tych reżyserów, którzy dowolnie eksplikują sensy tekstu dramatu, czasem „wbrew” autorowi:

Dla mnie reżyseria to jest interpretacja tego, co napisał autor, na ile się da głęboka, na ile się da zrozumiała... nie powierzchowna, bo każde zdanie można w pięciu różnych odmianach przeczytać... Zrozumieć, dlaczego on tak napisał, jak to się działo... i kiedy. Sztuka się spełni, jeśli jest zrozumiała [...] Przeniesiono bezmyślnie sztuki brutalistów z Zachodu i poszła fala u nas. A każdy stara się być oryginalny i zafunkcjonować...⁵.

⁴ Wypowiedź aktora podczas spotkania z widzami w osiedlowej herbaciarni w 2016 r.

⁵ Tamże.

Aktorzy stosują różne strategie w relacjach z reżyserami, z którymi trudno im się porozumieć. Niekiedy nastawiają się na przetrwanie, co nazywam podporządkowaniem kalkulacyjnym albo strategią kameleona, stosującego mimikrę i dostosowującego się do wymogów sytuacji. Istotą tego postępowania stanowi oszacowanie zysków i strat, z którego wynika, że podporządkowanie przyniesie więcej korzyści niż wycofanie się (rezygnacja z roli) bądź wejście w otwarty konflikt. Jeśli próba przekonania reżysera do własnego zdania jest nieskuteczna, pozostaje dystans i mentalne wycofanie się z konfrontacji. Pozornie zgadzając się z dyrektywami realizatora spektaklu, aktorzy wcielają wówczas w życie własną koncepcję roli:

Z reżyserami też różnie bywa... on tam coś pieprzy, a ja robię swoje. To jest niepopularne, w sensie, że ludzie o tym nie wiedzą, ale to tak jest. Na studia reżyserskie dostają się przypadkowi ludzie, mimo, że tam też jest duża selekcja. Są reżyserzy, którzy są fantastycznie przygotowani teoretycznie, natomiast nie potrafią pracować z ludźmi i jest też odwrotnie [...] Dużo zależy od reżysera, od tego, jakim jest człowiekiem. A są tacy, którzy są histerykami i do końca są kłótnie, są nerwy, są nieprzyjemne sytuacje. Dla niektórych ważny jest ferment, który wielu lubi i specjalnie to w takiej magmie gotującej się powstaje [...] Reżyserzy też są różni, jeśli widzę, że bardzo się różnimy z jakimś reżyserem, to nawet z nim nie rozmawiam, tylko dostosowuję się elastycznie. Spodobało mi się to, co powiedział jeden z moich kolegów: „Gdy przygotowuję rolę, słucham dwóch osób: reżysera i siebie, i nie zawsze w tej kolejności” (Wywiad nr 3).

W wielu wypowiedziach aktorów pojawia się przekonanie, że reżyser – oprócz kompetencji warsztatowych, wiedzy i talentu – powinien wykazywać duże zdolności interpersonalne, posiadać talent towarzyski i umiejętność komunikowania się z zespołem; powinien poświęcać aktorom czas i uwagę. Niestety, ich zdaniem, inteligencja emocjonalna nie jest mocną stroną „teatralnych demiurgów”:

Dobry reżyser musi być empatyczny, musi wysłuchać każdego jak ojciec, każdemu musi poświęcić tę samą uwagę, każdy dla niego jest ważny na etapie budowania ról. Reżyser musi mieć zdolność budowania zespołu, bo to też jest trudne. Czasem spotykają się w spektaklu tak silne osobowości, że potrafią się zwalczać (Wywiad nr 15).

Moi rozmówcy w swojej pracy, podczas realizacji działania podstawowego, mają kontakt z reżyserami znacznie różniącymi się osobowością, stosunkiem do aktorów, metodami osiągnięcia zamierzonych celów artystycznych itd. Najprostszy dychotomiczny podział, o jakim mówią aktorzy, to rozróżnienie na tradycjonalistów i twórców awangardowych. Zwolennicy reżyserów-tradycjonalistów z trudem przystosowują się do działań artystów awangardowych, dla których ważny staje się eksperyment, transgresja obyczajowa, naruszanie kulturowego tabu i poszukiwanie nowych jakości, prowadzące niekiedy do dystrofii sensu: „To, co się

teraz dzieje w teatrze zawodowym, te pomysły młodych reżyserów, pokazują mi to, co było wtedy, pomysły amatorów. Ja też byłem w teatrze amatorskim, robiliśmy spektakle, ale to był teatr amatorski, jakiś uboższy... A teraz w teatrze zawodowym robi się teatr amatorski” (Wywiad nr 7).

Doświadczony aktor, który przeszedł długą drogę estetycznego wtajemniczenia, ubolewa nad trudnością porozumienia się z młodymi reżyserami:

Spotkałem wielu wybitnych ludzi teatru, każdy miał swój własny niezwykle charakter pisma: Zygmunt Konieczny, Jerzy Kreczmar, Leszek Mądzik... Oni wyznaczyli pewne kryteria artystyczne, i jeśli inni reżyserzy nie byli w tym rejestrze, nie mieli tej wrażliwości, to był kłopot, strasznie trudno było się z tym pogodzić. A co by powiedział na to Dejmek, a co by powiedział Korzeniewski, Kreczmar jak by się do tego ustosunkował? (Wywiad nr 6).

Kolejną opozycją, jaką można analitycznie wyodrębnić podczas charakteryzowania współczesnych reżyserów, jest podział na introwertyków i ekstrawertyków. Ci pierwsi nie wychodzą poza swoją rolę zawodową, nie starają się nawiązywać więzi z aktorami i nie są dla nich fizycznie dostępni poza formalnym czasem prób, nie przejawiają także ochoty do poznawania współpracowników w kontekście pozazawodowym. Ekstrawertycy nazywani są reżyserami „biesiadnymi”, to oni tworzą wspólnoty, zespoły-komuny, traktując próby jako cel autoteliczny, rozwijający, „otwierający” aktorów. Jak nietrudno się domyślić, każdy z powyższych typów znajduje swoich zwolenników i przeciwników:

Muszę powiedzieć, że reżyserzy, których ja nazywam biesiadnymi to są tacy reżyserzy, których ja bardzo cenię. Umieją po próbie z tymi aktorami zostać, posiedzieć w bufecie, napić się, pośmiać, pójść zatańczyć. Nie tylko są na próbie od...do, od...do... Wszyscy, którzy odnoszą dzisiaj jakiś sukces i o nich się mówi to są reżyserzy, którzy tworzą jakiś rodzaj rodziny (Lupa, Warlikowski). Monika Strzępka – ona tak niańczy wszystkich, ona jest matką dla wszystkich. U niektórych zawsze jest po próbie jakaś wódeczka albo coś innego i się siedzi w bufecie (Wywiad nr 15).

Wśród krytyków „biesiadnego” stylu pracy i niekończących się prób w poszukiwaniu duchowych doświadczeń znajdują się wielkie indywidualistki – Krystyna Janda i Joanna Szczepkowska. Janda zapewnia, że w aktorstwie „nie ma niczego nadzwyczajnego”, to po prostu profesja, polegająca na dobrym, solidnym warsztacie (Janda 2015: 175). Szczepkowska, zniechęcona metodami pracy jednego z wybitnych reżyserów przedkładających proces tworzenia nad efekt⁶, w ramach protestu wykonała na scenie obsceniczny gest (pokazała reżyserowi nagie pośladki, simultanicznie wypowiadając kwestię: „tu jeszcze dalej możesz

⁶ Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że za uczestnictwo w próbach aktorki nie otrzymują dodatkowych pieniędzy – wynagradzani są tylko za zagrane spektakle.

ić”). Zdarzyło się to podczas premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone* w reżyserii Krystiana Lupa, wystawionego w roku 2010 na deskach warszawskiego Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy im. Gustawa Holoubka⁷. Aktorka wyjaśniała, że jej spektakularne zachowanie stanowiło performatywny wyraz sprzeciwu wobec reżyserów nakładających do ciągłej transgresji. Uczestnicy społecznego świata teatru nie byli jednomyślni w ocenie tego „incydentu” – jedni doceniali odwagę i bezkompromisowość artystki, inni, przeciwnie, uznali jej zachowanie za przejaw chęci zwrócenia na siebie uwagi, megalomański wybryk. Sceniczny gest aktorki – autonomiczny i w zamierzeniu katalizujący – spełnił jednak swoje zadanie: wywołał dyskusję na temat kulis teatru, sprowokował pytania ważne w społecznym świecie artystów teatralnych. Szczepkowska niewątpliwie dokonała intencjonalnej prowokacji, aby usłyszany został głos tej części środowiska, która nie akceptuje pewnych wzorów działań.

Aktorzy sygnalizują opór psychiczny (reaktancję) wobec odbierania im swobody twórczej. Pragnęliby większej autonomii, jednak w praktyce jest ona nieosiągalna w relacji podporządkowania. Uzyskanie suwerenności wymaga czasem wydzielenia odrębnego subświata (*segmentation*; Strauss 1993: 215). W przypadku Krystyny Jandy, która wyemancypowała się, uwolniła od relacji podporządkowania, była to segmentacja poprzez rozłączenie (*splitting off*). Aktorka, która założyła prywatne teatry niezmiernie ceni możliwość decydowania o sobie: „Ale

⁷ Zarówno reżyser, jak i aktorka wydali po tym incydencie specjalne oświadczenia prasowe. Krystian Lupa nazwał ten gest „performerską inicjatywą aktorki”, natomiast Szczepkowska zaznaczyła, że na scenie zachowała się zgodnie z przesłaniem spektaklu: „W czasie premiery *Ciało Simone* nie improwizowałam tekstu. Słowa <<tu jeszcze dalej możesz iść>>, w czasie których wyszłam z granic przedstawienia są powtórzone w tekście trzy razy, tak jak powiedziałam je na scenie. Są częścią tekstu, który dostałam krótko przed premierą i którego uczciwie i skutecznie się uczyłam. Trwająca 40 minut moja scena z Małgorzatą Braunek doczekała się jednej próby tuż przed premierą. W czasie prób nie byłam skonfliktowana z Krystianem Lupą [...] Krystian Lupa w swoim przedstawieniu artykułuje takie wyzwania: Artystą jest tylko ten, kto pokonuje wszelkie ograniczenia. Nie jest artystą ten, kto nie ma w sobie obszaru kompromitacji. Aktor powinien dialogować z postacią i reżyserem. Powinien odejść od teatralizacji i włączyć swoją prywatność. W czasie premiery nie zrobiłam niczego ponad to. Chcąc spróbować dotknąć tego wyzwania zachowałam się według tych wskazówek: przekroczyłam ograniczenia, obnażając pośladki stworzyłam obszar <<własnej kompromitacji>>. Nie przyszło mi do głowy, że artysta odżegna się od mojego zachowania i uzna je za błąd. W tekście roli mam napisane: <<twój lęk przed błędem jest jeszcze większym błędem>>. Dlatego mimo strachu popełniłam ten <<błąd>>. Wiem już teraz, że naruszyłam granice, które jednak istnieją. Jestem już po rozmowie z Krystianem Lupą i ustaliliśmy, że mimo mojego braku subordynacji będę grała tę rolę. Po prostu reżyser chce, żebym ją grała. Tyle, że oczywiście w ramach przyzwoitości” (PAP). Ostatecznie aktorce rolę odebrano, a Szczepkowska złożyła wypowiedzenie z pracy.

pamiętam moje wieczne wątpliwości sprzed lat. Pamiętam przeplakane noce, walkę o siebie, o swój gust, pomysły. Obronę swojej inności, niezależności. Tak było przez całe życie” (A40: 33). *Parent social world* postrzegany jest z nowej perspektywy, zatem jego słabości widać wyraźniej: artystka z goryczą wyznaje, że przez 45 lat musiała być „manekinem”, „materiałem na wszystko”, „osobą, która jest do dyspozycji” (tamże: 31–35). Deprecjonowanie „rodzicielskiego” społecznego świata wiąże się też z teorią podceyzyjnego dysonansu poznawczego – jednostka podkreśla atrakcyjność wybranej opcji i wyolbrzymia wady opcji odrzuconej. Nie trzeba dodawać, że rozłączenie wymaga nie tylko odwagi i determinacji, ale także dostępu do zasobów dających szansę na samodzielność, tak więc w społecznym świecie teatru nie zdarza się często (o czym świadczy niewielka liczba prywatnych instytucji teatralnych). Janda rzeczowo podsumowała swój sukces: „Nie żałowałam ani przez chwilę, mimo że nigdy nie pracowałam tak ciężko jak przez ostatnie lata. Ale wybiłam się na niepodległość” (Janda, Janicka 2013: 261).

Aktorzy wystosowują również wiele innych zarzutów w stosunku do „niewidzialnych inspiratorów zdarzeń na scenie”. Ich zdaniem, reżyserzy „faworyzują niektórych aktorów”, „wchodzą w układy”, „niesprawiedliwie, nie według talentu, ale pozamerytorycznego, prywatnego klucza, przydzielają role”, „czasem angażują aktora, na którego aktualnie jest moda” itd. Najważniejszy jest jednak końcowy efekt współpracy obu podmiotów, aktora i reżysera. Wzajemne uprzedzenia, obopólna krytyka i różnice zdań to zjawiska naturalne, można rzec: nieuniknione i w pewnym sensie akceptowane. Kontrapunktem do zaprezentowanych powyżej treści niech stanie się wypowiedź jednego z aktorów dotycząca udanej kooperacji z reżyserem – takiej, która nie udręcza, lecz satysfakcjonuje i ubogaca: „Wspaniale wspominam pracę z tym reżyserem, jego cudowne spojrzenie na życie, ujmujący, malowniczy sposób bycia, łącznie z tym rzucaniem <<kurwami>>, wyobraźnię, umiejętność obrazowania tego, co chce uzyskać od aktora” (Lubczyński 2007: 14).

Warto podkreślić, że dane statystyczne na temat procesu współpracy aktora z reżyserem mają zdecydowanie optymistyczny wydźwięk. W ankiecie ZASP-u (Szulborska-Łukaszewicz 2015) tylko 2% badanych artystów negatywnie oceniło swoje relacje z reżyserami, prawie 12% uznało je za dostateczne, połowa za dobre, a pozostali respondenci określili je jako bardzo dobre. Jeśli tak oceniana jest ta rudymenarna relacja – najważniejsza z punktu widzenia działania podstawowego – z nadzieją można patrzeć w przyszłość polskiego teatru.

Podsumowanie

Podsumowując wątek „reżyserski”, odwołam się do wypowiedzi praktyka teatru, Macieja Nowaka, który – zgodnie z normatywnymi ramami działania obowiązującymi w społecznym świecie teatru – przyznaje reżyserowi pierwszeństwo w procesie realizacji spektaklu. Z drugiej strony podkreśla, jak istotna powinna być

otwartość „teatralnego demiurga” na sugestie i pomysły całego zespołu: „Jestem z pokolenia, z formacji teatralnej, która uważa, że kierownikiem procesu twórczego w teatrze jest reżyser, co nie oznacza, że reżyser ma być treserem i dyktatorem. Nowocześnie pracujący reżyser czerpie siłę z aktorów, z dobrze rozumiejącego się zespołu, ale to reżyser wszystko organizuje” (Święcicka 2015: 48). Można zatem powiedzieć, że przysługuje mu status *primus inter pares*, lecz jego autorytet nie powinien mieć charakteru formalnego, tylko wynikać z kompetencji artystycznych i interpersonalnych. Niedostatki tych kompetencji generują napięcia, krytykę, sprzeciw. I zdarza się, że aktor, który nie akceptuje metod pracy konkretnych reżyserów nie poprzestaje na werbalnych „pojedyńkach”. Czasem bywa zdolny do „gestów” spektakularnych, wywołujących środowiskowe kontrowersje.

Główne punkty zapalne na linii aktor – reżyser koncentrują się wokół pytania o granice hegemonii reżysera w relacji zawodowej z aktorem (aktor: współtwórca czy bierne narzędzie w ręku „demiurga”?). Trwa dyskusja na temat stereotypowego obsadzania ról (w oparciu o warunki fizyczne i osobowość). Nie ma również konsensusu w kwestii drogi kształcenia reżyserów (studia podyplomowe czy pomaturalne?). Niektórym z nich przypisuje się niski poziom inteligencji emocjonalnej (brak empatii i umiejętności społecznych, nadmierny perfekcjonizm). Uczestnicy społecznego świata teatru prowadzą spory dotyczące zasadności transgresyjnych działań scenicznych, kontrowersje wzbudza kontestacja norm obyczajowych (pojawia się pytanie, czy inscenizator może w imię wolności sztuki przekraczać kulturowe tabu). Charakterystyczne, że aktorzy formułują sprzeczne oczekiwania w stosunku do „inspiratorów scenicznych zdarzeń” – jedni preferują pracę z ekstrawertykami, inni z introwertykami; jedni cenią tradycjonalistów, drudzy woleliby pracować z twórcami awangardowymi. Nikt nie chciałby mieć do czynienia z „tyranami” teatru, ale aktorzy nie cenią też reżyserów pozbawionych charyzmy i autorytetu. Ideał stanowi reżyser, który – jak mawiał Zygmunt Hübner – „wyzwała twórczą energię aktora” (Hübner 1981: 55), reżyser-przewodnik, z którym można „współtworzyć”, „współmyśleć” i wspólnie dochodzić do celu⁸.

⁸ W tym duchu wypowiada się m.in. Teresa Budzisz-Krzyżanowska, dla której przygotowanie spektaklu to „wędrownica z przewodnikiem w Tatry lub w Beskid Niski, a czasem w Himalaje. Mam swój sprzęt i doświadczenie we wspinaczce, może nawet znam drogę, ale z przewodnikiem bezpieczniej i przyjemniej. A może on zna inne, piękniejsze, choć trudniejsze ścieżki?” (Żurowski 2011: 124).

ROZDZIAŁ VIII

AKTOR JAKO PRZEDMIOT KRYTYKI W SPOŁECZNYM ŚWIECIE TEATRU

Aktor to konstytutywny element teatru, główny uczestnik społecznego świata „sceny”, bez niego w zasadzie niemożliwe jest działanie podstawowe¹. Zygmunt Hübner (luminarz powojennego teatru polskiego, dyrektor, reżyser, aktor teatralny i filmowy, pedagog oraz publicysta) uważał, że aktor przechodzi dwa główne etapy kariery – od czeladnika do rzemieślnika i od rzemieślnika do mistrza. Zdaniem wielu aktywnych w społecznym świecie dyskutantów, kulturę teatralną zdominowali współcześnie czeladnicy, którzy nigdy nie zostaną mistrzami, celebryci, „beztalencia, pazerni na zaszczyty i kasę”. Zgodnie z obiegową opinią, szczególnie młodzi aktorzy traktują swój zawód instrumentalnie i merkantylnie: pragną szybko osiągnąć wysoką pozycję materialną, zyskać popularność. Nie koncentrują więc swoich wysiłków na rzetelnym, odpowiedzialnym i profesjonalnym wykonywaniu tej trudnej profesji. Jeśli biorą udział w akcjach charytatywnych, uznawane jest to za „lansowanie się”; aktorom przypisuje się nieczyste intencje, manipulację, budowanie wizerunku dla osiągnięcia partykularnych celów.

1. Krytyka motywacji zawodowych aktorów

Wielu młodych ludzi marzy o karierze aktorskiej, w PWSFTviT w Łodzi każdego roku o jedno miejsce walczy od 30 do 50 osób². Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że nie wszyscy kandydaci są miłośnikami niełatwej sztuki teatru, magnesem dla nich stają się z pewnością legendarne zarobki aktorów filmowych i sława, jaka wiąże się z ich publicznymi występami. W środowisku istnieje *communis opinio* na temat motywów podejmowania działania podstawowego przez wielu absolwentów szkół teatralnych:

¹ Abstrahuję tu od twórców marginalizujących rolę aktorów w przedstawieniu teatralnym (m.in. angielski reformator teatru G. Craig, który zdegradował aktora – miała go zastąpić nieożywiona figura, „nadmarioneta”). Niektórzy reżyserzy uprzywilejowywali elementy plastyczne spektaklu (m.in. T. Kantor, J. Szajna), inni współcześnie szczególnie waloryzują żywioł muzyczny (np. W. Staniewski z Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”).

² Warto zauważyć, że egzaminy do publicznych szkół teatralnych odbywają się w różnych terminach, zatem wielu kandydatów na aktorów uczestniczy w egzaminach w kilku szkołach.

Teatr był dla siebie, dla wewnętrznego rozwoju, dla doskonalenia rzemiosła aktorskiego, dla wielu ważnych rzeczy dla aktora, również dla jego image'u, popularności. Aby go chcieli do filmu wziąć, to najpierw musiał coś pokazać, że coś umie. Przychodził reżyser filmowy do teatru, oglądał człowieka. Wtedy on zarabiał te pieniądze w filmie fabularnym i wracał w glorii artysty uznanego, by znowu cyzelować warsztat teatralny i znowu być Makbetem, Hamletem... Dziś się trochę zmieniło, bo młodym ludziom brakuje czasu. Oni są niecierpliwi, nie chcą się uczyć warsztatu. Ja może znam takich dziesięciu, wśród wszystkich, którzy tu byli. Tak ich Warszawa, seriale wciągnęły, że wcale nie chcą tu pracować. Oni chcą mieć wielki świat, wielkie pieniądze (Wywiad nr 14).

Zygmunt Bauman, omawiając wzory osobowe charakterystyczne dla współczesnej ponowoczesnej kultury Zachodu, wyodrębnił m.in. figurę gracza, którego orientacja życiowa koncentruje się na rywalizacji. Gracz walczy o pozycję społeczną, chce zwyciężyć, ale nie zawsze stosuje reguły *fair play* (Bauman 1994). Dominację w kulturze człowieka zewnątrzsterownego (*other-directed*) zapowiedział David Riesman w książce *Samotny tłum* (Riesman, Glazer, Denney 2001). *Other-directed people* są elastyczni, łatwo dostosowują się do okoliczności, wymogów roli zawodowej, innych ludzi. Nie mają wewnętrznego kompasu, głęboko zinternalizowanego systemu wartości, który wyznaczałby kierunek własnych dążeń, ale dzięki radarowi najprostszą drogą zmierną do celu. Rodzice i wychowawcy nie kształtują ich charakteru, silnej woli, dyscypliny, uczą natomiast sposobów dostosowywania się do reguł społecznego współżycia. Na osobowość ludzi zewnątrzsterownych wpływają masowe media, które modelują wzory myślenia i działania, promują przejściowe mody. Człowiek zewnątrzsterowny, „kierowany przez innych”, jest skrajnie konformistyczny, tolerancyjny, lubi zabawę, ceni wartości hedonistyczne.

Zdaniem wielu uczestników społecznego świata teatru, współcześni młodzi ludzie to w większości gracze i radarowcy – pozbawieni wewnętrznego kompasu, za to wykazujący się biegłością w szukaniu życiowych szans. Charakterystyczna jest wypowiedź mojego rozmówcy, pedagoga pracującego ze studentami w publicznej szkole teatralnej. Negatywnie ocenia on młodych aktorów, przypisując im zachowania nieetyczne, „drapieżność” i zachłanność:

Potem nagle zobaczyłem, bo kręciłem się przy szkole cały czas, że następne roczniki są już inne. Oni bardziej nastawieni są na sferę materialną. Może to wiązało się z tym, co zmieniło się w Polsce. Pojawiły się seriale, pojawiły się reklamy, dążenie do bycia popularnym... i oni to wszystko przeliczają sobie na pieniądze. Taka jest tendencja [...] Ci ludzie przychodzą po coś innego niż zdobyć przyjaciela, pobyć w grupie, stworzyć coś pięknego. Oni przychodzą, aby zarobić kasę i aby jak najszybciej być sławnym, i to jest ból... Oni się rodzą już w takim świecie aktorskim jako drapieżne, agresywne, chciwe pijawki. Ja jeszcze spotkałem ludzi, którzy powoli, krok po kroku uczyli nas zasad, aby nikomu krzywdy nie zrobić. Skurwysyństwo nie działało, a teraz jest wszystko drapieżne (Wywiad nr 7).

Nie tylko młodym aktorom zarzuca się merkantylne motywacje zawodowe, przedmiotem krytyki stają się także zdomowieni już w społecznym świecie teatru artyści, którzy decydują się na typowo komercyjne przedsięwzięcia, np. przygotowują spektakle w kabaretowej formule, o niskiej jakości artystycznej i prezentują je w wielu miastach Polski. Liczą przy tym na dobrą frekwencję i finansowe gratyfikacje. W terminologii społecznego świata funkcjonuje termin *invading*, czyli wtargnięcie, najazd na obce terytorium (Strauss 1990: 236). W pewnym sensie „zespoły objazdowe” dokonują takiej inwazji, „atakują cudze terytorium”, stanowią konkurencję dla teatrów lokalnych, bo widz, który wyda pieniądze na nieambitną farsę, może nie przyjść już do swojego teatru na *Hamleta*:

Na przykład *Klimakterium* – są nabite sale i od początku do końca ryk, ryk... Kobiety, które w nich grają powiedziały mi, że złapały Pana Boga za nogi, bo już dwa lata temu zagrały ich 700, a teraz pewnie będzie z tysiąc. I każda za zarobione w tym przedstawieniu pieniądze może dom postawić... Mniej więcej biorą dwa tysiące za spektakl (no to policz – przez dwa tygodnie po dwa, trzy spektakle dziennie, sześć tysięcy za dzień). Rzecz w tym, że ludzie chętnie na to chodzą i ja tego nie mogę pojąć... To jest zbitka głupich skeczów, np. do muzyki z *Czterech pancernych*. Panie się wygłupiają, a ja mam jeszcze to, że wiem, jak one podchodzą do tego (bo rozmawiałem z nimi w bufecie), a potem słyszę w *foyer* co mówią do widzów... To jest zakłamanie, szkoda gadać (Wywiad nr 3).

Oczywiście, farsy znajdują swoich entuzjastów, ale każdą (potencjalną) publiczność teatralną danego miasta konstytuują również teatromani, którzy od „przybytku Melpomeny” oczekują czegoś więcej niż tylko relaksu. I oni z pewnością przyjdą do lokalnego teatru na kolejną premierę, na sztukę z repertuaru „poważnego”.

2. Aktor na scenie w perspektywie krytycznej

Starsi aktorzy zarzucają młodszym kolegom brak dbałości o słowo. Trudno jednak zgodzić się z tą opinią *in extenso*, ponieważ eksponowanie somatyczności kosztem werbalnych środków wyrazu nie zależy wyłącznie od aktorów, ale przede wszystkim od pedagogów i reżyserów, realizujących określoną wizję teatru. Faktem jest jednak degradacja werbalnych elementów roli i szczególne waloryzowanie fizyczności aktora. „Język teatru sprymityzował się, splebeizował, nie tylko werbalnie, ale i dźwiękowo” (Lubczyński 2007: 186). Aktorzy przestali dbać o dykcję, reżyserzy nie egzekwują wyrazistej i słyszalnej, starannej wymowy – sugerują raczej, by artyści mówili językiem potocznym, autentycznym językiem ulicy. Zdarza się, że reżyserzy krytykują... „niepotrzebną wyrazistość mowy”. Zofia Kucówna ubolewa:

Świat zakochał się w prymitywizmie, a nawet chamstwie. I chamstwo stało się obowiązkową modą. Odkryciem. Fascynującym dyktatem. Najświętszą prawdą o człowieku. Ja przeżyłam w teatrze przez moje pół wieku kilka mód, za każdym razem superno-

woczesnych, superfascynujących. Każda awangarda zamieniała się po jakimś czasie w ariergardę, którą w końcu bezlitośnie pogardzano, wyśmiewano, chłostano krytyką, odsądzano od czci i wiary. Stąd wiem, że obecny trend też minie (tamże: 186).

Aktorzy pamiętający lata powojenne czekają na „strumień czystej, uniwersalnej, ponadczasowej poezji”, oczekują powrotu klasyki odczytywanej z perspektywy antropologicznej. Ubolewają nad homogenizacją wulgaryzującą, nad upraszczaniem i deformacją dramatów scenicznych. Wielu moich rozmówców potwierdza antywerbalną, antypoetycką tendencję współczesnego teatru:

Obecnie aktor chce grać w filmie, chce być kaskaderem... ważniejsze jest działanie... tymczasem w teatrze podstawą jest słowo, poezja... słowo mówione przez wybitnych aktorów miało wtedy szczególną wartość. Dziś już nie, mówimy w teatrze językiem ulicy... Aktor potrafił wykrzyczeć monolog ze sceny, tak jak Łomnicki w *Kordianie* i to było przeżycie... to tak jak z dobrym malarstwem, z dobrą muzyką. Ten świat powoli odchodzi... (Wywiad nr 6).

W latach 80. XX w., a zatem już kilka dekad temu, Tadeusz Kudliński, pisząc o specyfice gry aktorskiej, zwrócił uwagę na dominujący antypsychologizm:

Dla ogólnej charakterystyki współczesnego aktorstwa można zauważyć, że zasadniczy nacisk położono na grze ekspresywnej, szybkiej, nerwowej, ostrej i brutalnej, często na pograniczu hysterii. Szuka się więc zagrań gwałtownych, nagłych i szokujących, nieszczególnie dbając o zgodność z charakterem postaci scenicznej, sformowanym przez tekst sztuki. Ważniejsze staje się zaatakowanie wyobraźni widza niezwykłością osobowości przedstawianej scenicznie i włączenie widza w perypetie demonstrowane przez aktora. Użycie mikrofonów i głośnej muzyki wzmacnia zamiar ogłuszenia publiczności i pozbawienia jej odczuć indywidualnych. Maniera ta łączy się ze zlekceważeniem wymowy scenicznej, a stąd płynie dalsze zlekceważenie tekstu literackiego. Zasada autonomii nadaje szczególne uprawnienia reżyserom także w stosunku do aktorów, którzy muszą się zmieścić w reżyserskiej koncepcji. Oczywiście jest, że system ten przytłumia indywidualności aktorskie (Kudliński 1985: 399).

Okazuje się, że utyskiwania na słabą dykcję i nadekspresję aktorów, nadmiar bodźców płynących ze sceny czy „lekceważenie” dramatu i jego autora powracają cyklicznie. Z tym jednak zastrzeżeniem, że obecnie można je odnieść przede wszystkim do młodych twórców, którzy – na zasadzie kontrastu wobec mistrzów – sięgają do pozornie „nowych”, a tak naprawdę już kiedyś eksploatowanych środków wyrazu scenicznego.

Krytyka aktorów ma jeszcze inne źródło, a mianowicie różne spojrzenia na to, jaką technologię powinno się wykorzystywać, do jakiego celu działanie ma ostatecznie prowadzić. Reżyserzy – w zależności od formuły teatru – przejawiają różne oczekiwania w stosunku do aktorów. Jednym z preferowanych typów jest wspomniane już wcześniej aktorstwo esejoye:

To trzeba uszczegółowić – dobry aktor teatralny i dobry aktor teatru, który ja uprawiam. Różni aktorzy są dobrzy z różnych punktów widzenia. W moim teatrze duże znaczenie ma gotowość, otwartość i chęć improwizowania. W tego rodzaju teatrze, w spektaklach, które ja tworzę bądź współtworzę, my nie mówimy, że budujemy rolę, tylko się „instalujemy w sytuacjach”. Aktor staje się istotnym budulcem spektaklu, a nie tylko wykonawcą jakiegoś zadania, tzn. my traktujemy aktora jako bohatera zdarzenia, w którym on może te granice sobie sam ustalać w ramach ogólnego planu, który my – reżyserzy bądź dramaturdzy – budujemy. Wobec takich zadań, według mnie, najważniejsza u aktora jest jego gotowość do tego, by za każdym razem przekraczać jakieś granice, ważna jest otwartość, ciekawość tego, co ja jeszcze mogę zrobić. Cenię u aktorów ryzykanctwo, puszczanie się w takie rewiry, które wydają się niedostępne. W aktorstwie ważny jest profesjonalizm, jednak on w moim teatrze może być przeszkodą – bo ważne jest, żeby zapomnieć, że coś wykonuję na rzecz tego, że coś tworzę... współtworzę. To jest podstawa do pracy, pewne szaleństwo. Mam teraz w zespole aktora, którego bardzo szanuję, a który do mojego przyścia dziwnie funkcjonował w tym zespole. Ja uważam, że to jest aktor, który idealnie wykonuje ten rodzaj założeń, które ja wnoszę. On od samego początku jest twórcą i nigdy nie oczekuje od reżysera zadań do wykonania [...] Aktorzy nie opowiadają historii, są jakimiś figurami, które przekazują treść – by wyeksponować postawioną na wstępie bądź rodzącą się podczas spektaklu tezę. To wymaga innego aktorstwa, aktorstwo esejowe nie wymaga przeprowadzenia żadnych psychologicznych procesów, które są potrzebne do zbudowania Czechowa w klasycznym teatrze [...] (Wywiad nr 15).

Powyższa wypowiedź pokazuje pewną schizofreniczność sytuacji, w jakiej znalazł się współczesny aktor. „Demiurgowie” formułują wobec niego sprzeczne oczekiwania – raz ma być narzędziem w ręku reżysera, innym razem współtwórcą realizującym ideał transgresji, raz powinien grać „metodą Stanisławskiego”, kiedy indziej zaś zgodnie z Brechtowskim V-efektem itd. Dla aktora bardziej komfortowe było ukierunkowanie, istnienie pewnej „specjalizacji” działań twórczych; obecnie awangarda miesza się z tradycją i w każdym teatrze reżyserzy mają różne wizje działania podstawowego. To nasila dyskusje i generuje frustracje aktorów, nierzadko zaskakiwanych innowacjami, „pewnym szaleństwem” inspiratorów scenicznych zdarzeń. Oczywiście są indywidualne predyspozycje i preferencje – jedni aktorzy lepiej czują się w repertuarze klasycznym, inni zaś uwielbiają sceniczne eksperymenty, niemniej jedni i drudzy muszą być gotowi do tworzenia spektaklu, którego ramy oraz sposób realizacji wyznacza reżyser.

3. Dyskusje na temat kondycji aktora w teatrze życia codziennego

W dyskursie dotyczącym aktorów pojawił się wątek krytyczny dotyczący niedostatecznego wykształcenia ogólnego adeptów sztuki aktorskiej, którzy w szkole teatralnej uczą się zawodu, ale nie zdobywają gruntownej wiedzy huma-

nistycznej. Dyrektor teatru, który od lat obserwuje system kształcenia aktorów, dostrzega zbyt wąską specjalizację zawodową artystów. Zdaniem mojego rozmówcy, przekłada się to później na ich życiową nieporadność:

Aktor po szkole średniej nie ma wiedzy, a nawet wiedzy tej ze szkoły średniej nie mają dobrze przyswojonej. Oni byli prawdopodobnie dobrzy z przedmiotów humanistycznych, a gdzie cała reszta... Ale piękna Marysia albo Zosia zaraz nam tu zaśpiewa, zatańczy, wyrecytuje, zagra jakąś scenkę... Ci ludzie wylądowali w szkołach teatralnych. I tam nie znajdują tej wiedzy, która pomaga im funkcjonować na co dzień i zawodowo, i w życiu codziennym. Aktorzy zdobywają w moim pojęciu wiedzę śmieszłą... Powinny być przedmioty prowadzone przez prawdziwych naukowców, a nie przez ludzi ze szkoły teatralnej. Przez specjalistów, którzy mają historię sztuki w małym palcu. Wiedza się nie poszerza, zajęcia są prześmieszne. Ci ludzie się w życiu gubią, w teatrze się gubią... Oni mają zupełnie inną mentalność, a ona wynika z braku rzetelnej wiedzy, z braku bazy, podstawy. To jest moja prywatna ocena (Wywiad nr 14).

Nie tylko treści kształcenia przekazywane w państwowych szkołach teatralnych – ze względu na ich sprofilowany, specjalistyczny charakter – wzbudzają kontrowersje, kolejną kwestią jest bierność intelektualna adeptów tych uczelni. Doświadczeni zawodowo aktorzy przyznają, że ich młodszy koledzy z reguły nie odczuwają potrzeby samokształcenia i samodoskonalenia:

W Polsce aktorzy kończą szkołę teatralną i to jest dla nich koniec... w tym sensie, że wydaje im się, że już są ukształtowani i gotowi. Aktor ma całe życie się rozwijać, ma pracować nad ciałem, ma pracować nad wyobraźnią, ma czytać książki, otwierać nowe szufladki, bo to pomaga w budowaniu spektaklu, szczególnie improwizowanego [...] W tej chwili to „spisało”, tak jak wiele rzeczy. Teatr był kiedyś czymś nobilitującym. W tej chwili jest pogoń za pieniądzem, nie ma etatów (Wywiad nr 9).

W dyskursie moich rozmówców stosunkowo często pojawia się wątek dotyczący intelektualnej pauperyzacji aktorów, którzy silnie podlegają procesom akceleracyjnym. Wychowani w realiach gospodarki rynkowej, łatwo adaptują się do społecznych warunków wymagających działania, elastyczności i kreatywności. Angażując się w wiele przedsięwzięć zawodowych, nie znajdują czasu na kontemplację, czytanie książek, rozwój duchowy, poszerzanie myślowych horyzontów. Brak im zatem kapitału kulturowego (według eksplikacji tego pojęcia przez Pierre'a Bourdieu)³:

³ Kapitał kulturowy u Bourdieu to po pierwsze „wiedza tworząca trwale dyspozycje jednostki – kompetencję. Przejawia się w formie kompetencji w jakiejś dziedzinie, poprawnym używaniu języka, znajomości konwencji, orientacji w świecie społecznym”; po drugie zaś „<<kapitał zobiektywizowany>>, czyli dziedzictwo kulturowe (obrazy, książki, instrumenty, maszyny) [...] Trzecią postacią jest kapitał zinstytucjonalizowany poprzez uznanie społeczne – tytuły, dyplomy, zwycięstwa w konkursach”

Młodzi aktorzy (do 30 lat) muszą podejmować tysiące decyzji: czy tutaj, czy tam. Sytuacja filmu, reklamy jest dla nich podstawowa. Problem jest tylko z logistyką... Pogoń za „tu i teraz” nie daje im możliwości zagłębienia się w książkach. Dlatego na próbach staramy się pogłębiać temat, oglądamy filmy, dyskutujemy. Starsi aktorzy... dojrzały mają dużo do powiedzenia, ale nie mają możliwości zaprezentowania tego w innych obszarach kultury. Widzowie tego nie zobaczą. W programach kulturalnych – np. na TVP Kultura w programie *Niedziela z...* – może to się pojawi, dopuścimy do głosu aktorów, którzy pokażą, jak wiele mają do powiedzenia. Generalnie nie ma kanałów, możliwości, aby to pokazać... (Wywiad nr 15).

Autor powyższej wypowiedzi przeciwstawia kondycję intelektualną starszych i młodych aktorów. Zgodnie z *communis opinio*, edukacja w czasach „przedtransformacyjnych” była bardziej efektywna. W dobie Internetu i dominacji świata wirtualnego dawne metody nauczania zawodzą; uczniowie mało czytają, brakuje im wyobraźni i koncentracji. Młodzi aktorzy są reprezentantami swojego pokolenia, nieco zagubionego w nadmiarze sprzecznych, a jednak równoprawnych narracji, w nadwyżce sensów, bodźców, „w precesji symulaków” (Baudrillard 2005). Cyrkulacja pozbawionych referencji znaków zastępuje w czasach ponowoczesnych struktury głębokie, porządkujące rzeczywistość. Znaki nie odsyłają do niczego poza samymi sobą, udają realność, stanowią jej ekwiwalent, a tym samym zatrzymują na sobie uwagę i oddalają od pytań istotnych. Konsekwencją precesji symulaków jest odejście od metafizyki, rezygnacja z poetyckiego, metaforycznego ujmowania świata. Aktorzy dojrzały „mają dużo do powiedzenia”, jak zapewnia mój rozmówca, ale istnieje problem z odbiorcami, którzy nie wykazują zainteresowania ich widzeniem rzeczywistości. Komunikacja interpersonalna ogranicza się do skrótów, SMS-ów, e-maili, emotikonów – ta tendencja uwiadcza się również w społecznym świecie teatru. Metafizyczne piękno i tragizm istnienia, ukazywane kiedyś przez dramaturgów, zostaje zastąpione przez banalność, bylejąkość, doraźność treści prezentowanych „tu i teraz”. W wypowiedziach moich rozmówców widać nostalgię za światem, który nie ukrywał się za zasłoną awatarów czy nicków, tęsknotę za twórcami, którzy swoją postawą uszlachetniali aktorstwo, przydając mu znaczenia i godności:

Kiedyś aktor to brzmiało dumnie, to było coś... Za tym stało rzemiosło, technika, klasa, kultura (nie licząc Janka Himilbacha, ale on był wspaniałym wyjątkiem). Wtedy też było picie, był alkohol, był SPATiF [restauracja Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu – dopisek EZK], mam wrażenie, że tym ludziom zależało na tym, aby coś sobą reprezentować. A dzisiaj tego nie ma w dużej mierze. Aktorów,

(Matuchniak-Krasuska 2010: 36). Współczesnym aktorom odmawia się kapitału kulturowego w dwu pierwszych znaczeniach. Deficyty te spowodowane są słabościami systemu edukacji, brakiem indywidualnego wysiłku jednostki, by osiągnąć kompetencję kulturalną, a także zaburzeniami w międzygeneracyjnej transmisji kultury symbolicznej.

z mojego pokolenia, których cenię, mogę policzyć na palcach [...] Aktor może być próżny, może pozjadać wszystkie rozumy, ale aktor – moim zdaniem – musi mieć pasję i potrzebę pracy nad sobą. Teraz mam ludzi na studiach, którzy nie potrafią mówić po polsku, jeden z nich mówi w liczbie pojedynczej „nogom, rękom”... Zajęcia z dykcji w naszej szkole wyglądają fatalnie. Ale jest duże grono profesorów, którzy nie przychodzą uczyć, tylko leczyć kompleksy i duże grono studentów, którzy przychodzą nie po to, by się uczyć, rozwijać, ale po to, by skończyć szkołę (Wywiad nr 10).

W rozdziale szóstym, w którym poruszyłam problem celebrytów, zwróciłam uwagę, że niektórzy aktorzy poza sceną, w teatrze życia codziennego, „gwiazdozrzą”, są chimeryczni i egoistyczni. Część z nich wykazuje skłonność do podkreślenia własnej wyjątkowości (co szczególnie ujawnia się w rozmowach z dziennikarzami). Aktorzy ci zapewniają, że długo przygotowują się do ról, wspaniale godzą obowiązki zawodowe i rodzinne, udzielają się charytatywnie etc. Moi rozmówcy przyznają, że w środowisku aktorskim znajduje się niemało „kabotynów pragnących za wszelką cenę imponować, zwracać na siebie uwagę innych, udawać kogoś lepszego”. Ktoś powiedział rzecz zaskakującą:

Ja nie lubię aktorów, nie znoszę. Mam niewielu znajomych w tym środowisku, bo aktorom się wydaje, że to jest zawód lepszy od innych. To jest śmieszne, ja bardziej cenię inne zawody. Czasem odnoszę wrażenie, że ten zawód nie jest potrzebny. Chciałbym, aby był potrzebny, ale jeśli ma być ważny tylko dla mnie, to zaczyna się egoizm (tamże).

Częstym zarzutem wysuwany wobec aktorów jest egocentryzm, jednak ta cecha charakteru stanowi normę w społecznym świecie teatru. Koncentracja na sobie okazuje się potrzebna artystom:

Są chimeryczni, strasznie są chimeryczni, wymagający uwagi. Ja się spotykam z aktorami, którzy są dużo starsi ode mnie, a którymi z powodu stanowiska muszę się zająć jak ojciec: nad nimi się pochylić, pogłaskać, przytulić... Rodzaj uwagi jest bardzo mocno wymagany. Z powodu wieku mógłbym się spodziewać, że oni są bardziej doświadczeni i mnie będą wspierać, mówić np. że ta decyzja jest dobra, inna przeciwnie, bez sensu (Wywiad nr 15).

Czasem reżyserzy przypisują aktorom partykularyzm, uważają, że nie myślą oni o dobru wspólnym, lecz nade wszystko zainteresowani są własną „sytuacją zawodową”:

Kiedy mówię o planach repertuarowych teatru, aktor zawsze pyta: „A w czym ja będę grać?” Nie interesuje go wizja całościowa sezonu, on chce wiedzieć, jaka będzie jego sytuacja. Nowa sytuacja może zaburzać dawne relacje. Część zespołu opowiada się za tym, co nowe, inni to krytykują. A potem muszą się spotkać i pracować na własnych emocjach... Na próbach to ma duże znaczenie (tamże).

4. Aktor – *never failed mechanism*?

W kodeksie zachowań wpisanych w rolę społeczną aktora zawsze ważna była dyspozycyjność – gotowość do grania w spektaklu niezależnie od samopoczucia, życiowych zawirowań, nierzadko poważnych chorób, kontuzji i innych problemów. „Aktor albo gra, albo umarł”, stwierdził jeden z moich rozmówców. Starsi aktorzy zauważają brak „ofiarności” w zawodzie, czego dowodem ma być odwoływanie spektakli „z powodu chrypki czy innych błahych powodów”. Oni występowali na scenie nawet w dniu, w którym przeżywali największe stresy (np. Krystyna Janda po śmierci męża, Edwarda Kłosińskiego). Obecnie ten bezwzględny – związany z aktorskim etosem – nakaz grania nie jest respektowany, szczególnie przez aktorów młodszej generacji. Nie znaczy to jednak, że odwoływanie przedstawień odbywa się bez kontrowersji, czasem ostrej krytyki, szczególnie jeśli taka praktyka staje się normą: „Nie rozumiem, jak można 40 razy odwoływać przedstawienie, chyba się komuś w dupie poprzewracało... Idealny przykład, jakich aktorów nie cenię. On mógłby być alfą i omegą, Alem Pacino i Robertem De Niro w jednym, ale dla mnie to jest dyskwalifikujące jako dla aktora, to nie jest zawodowe” (Wywiad nr 10).

Niemal każdy aktor miał w swoim życiu zawodowym dzień, gdy nie powinien – z różnych powodów – występować: „Zdarzają się wieczory, kiedy wolałabym umyć podłogę na scenie niż stanąć przed publicznością i zagrać. Wtedy myślę, że nie ma takich pieniędzy, które mogłyby opłacić gwałt, jakiego muszę na sobie dokonać” (Janda, Janicka 2013: 249). Wypowiadając się na temat niepisanej normy, nakazującej zawodową gotowość bez względu na okoliczności, aktorzy odwołują się do własnych doświadczeń i opowiadają o poważnym stosunku do uprawianej przez siebie profesji. Jednak współcześnie i na tym polu następują zmiany, a aktor nie jest już traktowany przez zwierzchników niczym *never failed mechanism*. Jako ilustrację przemian w normatywnych ramach działania scenicznego przywołam kilka relacji:

Tu mi się przypomniało, jak po operacji chirurgicznej, tego samego dnia, ze szwami na brzuchu, grałem Laertesą w *Hamlecie*. Pojedynkowałem się z tytułowym bohaterem granym przez Daniela Olbrychskiego. Na scenie zapomniałem o bólu. Pojedynkowaliśmy się – jak zwykle – jak lwy. Pękły mi szwy, a krew wypełniła spodnie i buty. Nic nie czułem, scena czyni cuda. Dziś to raczej byłoby nie do pomyślenia. Nikt by nie grał w takim stanie (Lubczyński 2007: 64).

Nie zapomnę też, jak faszrowałem się olbrzymią ilością leków przeciwgorączkowych i byłem wieziony przez mojego teścia do Teatru Narodowego, gdzie odgrywałem swoją rolę w *Kartotece*, a potem w charakterze zwłok wracałem do domu. Ale parę lat później, gdy nie byłem nawet w stanie wstać z łóżka, przedstawienia zostały odwołane (A21: 87).

Głos mi wysiadł. Przeszłam mówić, a jednocześnie nie byłam w stanie odwołać spektaklu, bo się świat zawalił. Wcale się nie zawalił, odwołaliśmy spektakl właśnie

w Tarnowie. Wczoraj go odrabialiśmy i przyszli ci widzowie, którzy kupili wówczas bilety, nie oddali ich, tylko przyszli parę tygodni później. I się fantastycznie bawili. Nikt naprawdę nie zszedł na zawał w związku z tym, że z powodu choroby pani Ani Dereszowskiej odwołany został spektakl. A ja muszę się też nauczyć, że można i tak. Że nie trzeba być robotem, który zawsze przyjdzie do pracy (A25: 9).

Niemniej są jeszcze aktorzy, dla których reguła „grasz albo nie żyjesz” obowiązuje nadal: „Bo jeśli mam ustalony spektakl, to musiałabym nie żyć, żeby nie zagrać” (A23: 9).

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt tego zagadnienia, na jego ekonomiczne podłoże – aktorzy generalnie chcą grać, ponieważ za każde przedstawienie otrzymują dodatkowe wynagrodzenie. Znamienne są słowa „bardzo chory”, powtórzone przez mojego rozmówcę trzykrotnie – tylko naprawdę ciężka choroba może tłumaczyć absencję w dniu spektaklu: „Jak aktor jest bardzo, bardzo, bardzo chory, to się odwołuje spektakl. Aktorzy o tym decydują, ale oni chcą grać, bo dostają dodatkowe pieniądze za każdy spektakl” (Wywiad nr 15).

Aktor nie choruje, nie bierze zwolnienia lekarskiego, ponieważ w teatrze obowiązuje odpowiedzialność zbiorowa – jeśli jeden element struktury wypadnie, nastąpi efekt domina i w gruzach legnie cała konstrukcja. Nie tylko widzowie, którzy już zakupili bilety, będą rozczarowani, jeszcze większy zawód odczują aktorzy, nie otrzymując pełnej gaży za niezagrany spektakl. Niestety, zdarzają się sytuacje (na szczęście sporadycznie), gdy aktor odwołuje występ ze względu na inne zobowiązania (oficjalnym powodem jest oczywiście choroba). To poważne wykroczenie wobec kolegów, szczególnie piętnowane w środowisku. Można tu mówić o istnieniu normatywnych ram działania, o oczekiwaniu solidarności i uczciwości zawodowej:

Podejście do zawodu – mnie denerwuje brak profesjonalizmu, spóźnianie się. To jest kwestia człowieka – X odwoływał bez przerwy przedstawienia, bo mu spodnie nie pasowały. Wyrzucili go z teatru, to idiota jest, nie chcę o nim mówić nawet. Teraz znowu słyszę, że się znowu zeszedł z dyrektorem Y – ten pedał i ten pedał. Niezrównoważony był – na pobudzenie brał tabletki, potem na uspokojenie i tak w kółko. Miał okres, że sobie popijał. Jak się źle czujesz, scena ma to do siebie, że wchodzisz i już się czujesz dobrze, do końca spektaklu. A potem znowu jesteś chory. Znam przypadek odwoływania spektaklu pod pretekstem choroby (ze względu na udział w filmie) i to jest fatalne, bo są znakomici aktorzy, którzy grają tylko w teatrze (albo z wyboru, albo nie mają propozycji) i mogliby to zagrać. I to nie jest fair (Wywiad nr 3).

Artyści polskich scen (szczególnie ci występujący w większych miastach) często uczestniczą w projektach komercyjnych, więc ich pozateatralna aktywność koliduje nieraz z działaniem podstawowym. Egzemplifikacją takiego przypadku może być nagłośniona medialnie absencja na spektaklu znanej aktorki Teatru Narodowego (nie uzyskała zgody dyrektora na udział w telewizyjnym *show*, przedłożyła jednak występ w *Bitwie na głosy* nad obowiązki wynikające z etatu

w teatrze). Konsekwencje wyboru, jakiego dokonała aktorka okazały się dotkliwe: została zwolniona z pracy. Konflikt przeniósł się na arenę sądową, odwołania jednak odrzucono – rozstrzygnięcia na wokandzie nie były dla artystki korzystne.

Podsumowanie

W dyskursach uczestników społecznego świata teatru wyraźnie zarysowała się dychotomia pomiędzy aktorami, których etos kształtował się w okresie przed transformacją ustrojową oraz młodszymi adeptami sztuki aktorskiej – „graczami i radarowcami”. Reżyserzy i dyrektorzy teatrów dostrzegają niedostatki wykształcenia ogólnego absolwentów szkół teatralnych, krytykują nakierowanie młodych ludzi na merkantylny wymiar zawodu. Potwierdzają również stereotypy, zgodnie z którymi aktorów cechuje egocentryzm, próżność, megalomania i chimeryczność. Niewątpliwie, bywają oni rozkapryszeni, „gwiazdorzą”, ale nie jest to pełna prawda o przedstawicielach tej profesji. Dla wielu polskich aktorów powyższe opinie mogą okazać się krzywdzące i niesprawiedliwe. W dyskursie krytycznym wyodrębnia się spojrzenie – to nie jest obiektywny wizerunek środowiska, lecz pewna hiperbolizacja i generalizacja symplifikująca rzeczywistość. Jak słusznie powiedział jeden z moich rozmówców: „Wielu wybitnych aktorów posiada talent, wrażliwość, rozumienie świata i inteligencję” (Wywiad nr 6). Znajdziemy się bliżej prawdy, gdy powiemy, że obok czeladników są też dobrzy rzemieślnicy i prawdziwi mistrzowie – aktorzy skromni, utalentowani, a jednocześnie traktujący swój zawód z pełną powagą i oddaniem, jako pasję oraz powołanie.

Odwołując się do koncepcji społecznego świata, możemy powiedzieć, że uczestnicy tego uniwersum kreślą wizerunek „prawdziwego uczestnika”, wskazują na negatywne zachowania, które nie powinny zdarzać się w świecie teatru. Krytyka wyznaczająca standardy profesjonalnego działania wskazuje na istnienie normatywnych ram zawodu. Bardzo ceni się autoteliczne podejście do profesji, traktowanie jej w kategoriach samorealizacji i rozwoju. Aktor powinien urzeczywistniać ideę zespołowości, być odpowiedzialny za efekt wspólnego działania, a jeśli trzeba – porzucić partykularny punkt widzenia, przedkładając interes kolektywny nad indywidualne dążenie do sukcesu. Wysoko waloryzowane są umiejętności warsztatowe (aktorzy socjalizowani w czasach przedtransformacyjnych zwracają szczególną uwagę na dykcję). Dla wielu ideałem staje się aktor-erudyta, który ma wiedzę i mądrość życiową, a także pełni rolę mentora i autorytetu dla młodych. Charakterystyczne jest ubolewanie, że takich osób pozostaje coraz mniej i cieszą się one tylko lokalną estymą. W niektórych narracjach na temat środowiska pojawia się „kult bohaterów” – przywoływane są nazwiska wielkich artystów z historii teatru, którzy stanowią punkt odniesienia i przedmiot dumy. Odwoływanie się do tradycji i przeszłości pełni tu funkcję legitymizującą i integrującą.

ROZDZIAŁ IX

AKTOR I JEGO WEWNĘTRZNE ARENY

W rozdziale tym analitycznie wyodrębniam areny wewnętrzne, przestrzeń immanentnej konwersacji artysty, w której zderzają się sprzeczne tendencje i różne perspektywy. Z jednej strony, istnieje niepewność co do własnych wyborów, rozdarcie pomiędzy niewspółmiernymi skalami wartości, ale pojawiają się też racjonalizacje podejmowanych działań, wysuwane są uzasadniające ich słuszność argumenty.

1. Mariaż z popkulturą – wybór czy konieczność?

W społecznym świecie teatru rozmaicie postrzega się kwestię uczestnictwa artystów w komercyjnych projektach, choć trzeba przyznać, że wzrasta przyzwolenie na pozateatralne aktywności związane z popkulturą. Kiedyś udział w reklamie czy popularnym serialu był kwestią nieoczywistą, nawet deprecjonującą. Obecnie niewiele osób deklaruje puryzm estetyczny i przeprowadza linię demarkacyjną pomiędzy kulturą wysoką czy elitarną a popularną. Warto pamiętać, że autorka klasycznej pracy z zakresu socjologii kultury, Antonina Kłoskowska, dokonała nie tylko krytyki, ale i usprawiedliwienia kultury masowej. Do negatywnych jej aspektów zaliczyć trzeba zacieranie się hierarchii pomiędzy poziomem kultury wysokiej i niskiej (ta pierwsza ulega banalizacji i wulgaryzacji), ale z drugiej strony, dzięki homogenizacji immanentnej i homogenizacji mechanicznej (przez zestawienie) treści wartościowe, godne reprodukcji mają szansę dotrzeć do potocznego odbiorcy (Kłoskowska 1964: 320–358). W kulturze postmodernistycznej podział na poziomy kultury przestaje obowiązywać, co więcej – hierarchizacja wartości kultury traktowana jest jako anachronizm. Zygmunt Bauman mówi o „wszystkożerności” elit, o dedystancjacji, akceptowaniu różnorodności. Kultura

jawi się ludziom jako składnica przeznaczonych do konsumpcji towarów, z których każdy rywalizuje o przyciągnięcie nieznośnie ulotnej i rozproszonej uwagi potencjalnych klientów oraz zatrzymanie jej na sobie przez dłuższą niż mgnienie chwilę [...] Wyzbycie się sztywnych standardów, akceptacja wszelkich gustów bez uprzywilejowania i bez jednoznacznego opowiedzenia się po stronie któregośkolwiek z nich, „elastyczność” preferencji (politycznie poprawnej dziś nazwy dla braku kręgosłupa) oraz tymczasowość i niekonsekwencja wyborów są wyróżnikami strategii zalecanej dziś jako jedyna właściwa i rozsądna. Znamieniem przynależności do kulturowej elity jest dziś maksymalna tolerancja i minimalna wybredność. Snobizmem kulturalnym jest ostentacyjne wyrzekanie się snobizmu. Zasadą wyższości kulturowej jest wszystkożerność [...] (Bauman 2011: 28).

Spółeczny świat teatru przecina się z innymi światami (*intersection*), w tym z uniwersum show-biznesu. Aktorzy – na własny użytek bądź dla spójności wizerunku publicznego – przekonują samych siebie, że postępują słusznie, nie odcinając się od popkultury. Nadal można jednak dostrzec kontrowersyjność uwikłania się w komercję, rozdarcie między elitarnym światem teatru a egalitarnością masowej produkcji. W praktyce dedystancjacja pozostaje kwestią ambiwalentną. Znamienna jest wypowiedź aktorki symultanicznie grającej w teatrze i serialu. Kiedy była studentką w szkole teatralnej, udział w reklamie czy serialu uważano za aktywność wstydliwą. Ale czasy się zmieniły i ona sama deklaruje „wszystkożerność”. Samą siebie przekonuje, że wyodrębnianie dychotomicznych poziomów kultury to niepotrzebny zabieg, a „środowiska teatralne nie są już tak radykalne [...] Nie ma nic złego w tym, że kultura jest coraz bardziej egalitarna i demokratyczna. To jest właśnie nowoczesność. Nie ma co się na to obrażać” (A30: 94). A jednak i ona sygnalizuje wewnętrzne odczucie, że oba te uniwersa (sceny i serialu) nie do końca do siebie przystają. Aktorka wyraża też obawę, że świat celebrytów może pochłonąć ją zbyt mocno.

Warto zwrócić uwagę również na inny aspekt tego zagadnienia – popularny artysta bywa magnesem dla publiczności teatralnej. Widzowie decydują się czasem na wizytę w teatrze ze względu na aktora, którego znają z telewizyjnego serialu czy filmu (taką motywację Hans-Georg Gadamer nazywa estetycznym cmokierstwem, nie mającym wiele wspólnego z pragnieniem autentycznego doświadczenia sztuki; Gadamer 1993b: 70; Zimnica-Kuzioła 1996a: 29).

Gra w serialu wiąże się z niebezpieczeństwem atrybucji wizerunkowej, widzowie mogą patrzeć na bohatera scenicznego przez pryzmat serialowej postaci. Artyści jednak coraz częściej to ryzyko podejmują. Aktorka, która przyjmuje zaproszenia do projektów komercyjnych deklaruje, że odczuwa niekiedy rodzaj dysonansu, gdy idzie na konferencję prasową dotyczącą nowego sezonu serialu, a zaraz potem uczestniczy w próbie teatralnej. Podczas pierwszego wydarzenia pozuje do zdjęć, uśmiecha się, bo to stanowi istotę akcji promocyjnych: „Prowadzisz lżejsze rozmowy na temat postaci, serialu, ale też na przykład tego, w co jesteś ubrana”. Kiedy jest na próbie w teatrze, czuje się inną osobą i uświadamia sobie antynomie tych dwu, nieprzystających do siebie, obszarów działań: „Którą z tych postaci jestem? Jakies koszty zawsze są, muszę dbać o rozwój intelektualny, pilnować się, żeby nie wsiąknąć za bardzo w celebryctwo” (A30: 94). Aktorzy zapewniają, że „nie chcą być znani tylko z tego, że są znani”, pytają sami siebie, czy warto bywać na salonach, fotografować się „na ściankach”, uczestniczyć w charytatywnych balach. Jeszcze niedawno wielu aktorów deklarowało, że nie będzie brać udziału w komercyjnych projektach, nie zagra w serialach czy reklamie. Ale nawet ci, którzy ostro potępiali kolegów decydujących się na taki krok wkrótce sami zaangażowali się w mało ambitne przedsięwzięcia pozateatralne. Kapitulowali nawet artyści składający wcześniej publiczne oświadczenia, że nigdy i za żadne pieniądze nie przyjmą komercyjnej propozycji (*casus* Krzysztofa Majchrza-

ka, który wystąpił w reklamie piwa; por. Kuszewska 2015: 62). To zwycięstwo pragmatyki nad ideowością:

Dzisiaj nikt już nie obraża się na seriale czy reklamy, ale kiedyś było inaczej. Koleżanki odżegnywały się od tego, mówiły: „nigdy w życiu”. A ja zawsze byłam pragmatyczna: i sztuka, i rachunki. Poza tym lubię mieć pieniądze i być niezależna. Krótko mówiąc, trzeba pracować i nie obrażać się na rzeczywistość, tylko tak ją kształtować, żeby była mimo wszystko piękna i żebyśmy się jakoś w tej rzeczywistości mieścili (Fraszyńska 2015: 115).

Aktorzy, którzy zaistnieli już w zbiorowej świadomości (stali się „mieszkańcami masowej wyobraźni”, jak by powiedział Krzysztof Teodor Toeplitz) zarzucani są ofertami komercyjnymi. I wielu je przyjmuje, bez poczucia, że to obniża ich pozycję. Współcześnie aktorstwo zmusza do elastyczności – nie wszyscy artyści otrzymują ciekawe propozycje teatralne albo filmowe, więc nie można się dziwić, że akceptują też mniej ambitne zlecenia (tamże: 128).

Działanie podstawowe w teatrze nie zawsze umożliwia utrzymanie siebie i rodziny¹, toteż często towarzyszą mu inne aktywności. Aktorzy pragnący poprawić swój status materialny chętnie uczestniczą w projektach komercyjnych, np. odbywają tournée po Polsce z przedstawieniami farsowymi. Niektórzy mają z tego powodu poczucie dyskomfortu i degradacji, ale częściej jednak – aby uniknąć przykrego stanu dysonansu poznawczego – starają się znaleźć pozytywne strony „chałturzenia”. Jolanta Fraszyńska wspomina o przyjemności własnej i zadowoleniu widzów:

Kiedy zobaczyłam ile mi to dało, nie tylko w sensie materialnym, jaką miałam frajdę ze zrobienia tego spektaklu i z entuzjastycznej reakcji widzów, zniknęły wszelkie wątpliwości. Oczywiście, można się zastanawiać nad tym, czy ja przypadkiem nie racjonalizuję sobie braku propozycji od wielkich na użytek naszej rozmowy, ale nie, chyba jednak nie, sama wybrałam taką drogę (tamże: 137).

Dla poprawy samopoczucia aktorzy odwołują się też do argumentu wartości artystycznej – podkreślają, że projekt, w którym uczestniczą cechuje dobra jakość: „Zawsze huczałem, że serial czy telenowele – nigdy [...] Ja taki stroniący od seriali, a zagrałem teraz w *Terapii w sieci*, to fantastyczny scenariusz”, mówi jeden z nich (A31b: 71). Aktorzy z zadowoleniem odnotowują pojawienie się coraz lepszych seriali polskich (np. *Ranczo*, *Artyści*), w których mogą zaprezentować warsztat, choć generalnie bardziej cenią seriale z okresu PRL-u, takie jak *Czterdziestolatek*, *Alternatywy IV*, *07 zgłoś się*, *Stawka większa niż życie* itd. Udział w popkulturze może jednak wyrzucić skrajnie negatywny wpływ na karierę,

¹ Charakterystyczny żart powtarzany w środowisku brzmi: „Czym różni się aktor od balkonu? Tym, że balkon jest w stanie utrzymać rodzinę”.

o czym przekonała się Grażyna Szapołowska, decydując się na partycypację w telewizyjnym *show*: „Nie do końca mnie zniszczył [udział w *Bitwie na głosy* – dopisek EZK], ale pozbawił pracy w ukochanym teatrze. Zniszczyć karierę może zamiana statusu aktora na celebrytę, mogą prochy, alkoholizm” (Szapołowska 2015: 312–313).

Warto w końcu zwrócić uwagę na kontekst sytuacyjny, w jakim podejmowana jest indywidualna decyzja o uczestnictwie w projekcie komercyjnym. Nie wszyscy aktorzy mają wysoką pozycję w społecznym świecie teatru, nie wszyscy mogą wybierać role, odrzucając te mniej interesujące: „Jeśli nie czuję scenariusza, albo mam wrażenie, że nie chcę tego grać, albo jest to taki moment w moim życiu, że nie jestem gotowa, nie robię tego” (A42: 30). Inni nie cieszą się, być może, takim komfortem i przyjmują też wyzwania niesatysfakcjonujące pod względem artystycznym. Aktor stawia na szali argumenty „za” i „przeciw”, wiele bowiem zależy od sytuacji egzystencjalnej, w jakiej aktualnie się znajduje:

A wracając do moich wyborów, oczywiście, idę też czasem na kompromisy, ale są one w granicach tego, na co sama jestem w stanie się ze sobą zgodzić. Dostawałam mnóstwo propozycji udziału w różnych programach. I jak przychodziły po raz kolejny, to się zastanawiałam: może nie stać mnie na więcej, może to jest tylko to, co życie chce mi zaoferować. Owszem, pewne drzwi sobie pootwieram, ale inne pozamykam i to bezpowrotnie. I propozycji nie przyjmowałam (A18: 55).

Jeśli chodzi o reklamę, niewiele osób potrafiłoby odmówić udziału w tak opłacalnym przedsięwzięciu. W oficjalnym dyskursie publicznym nie pojawia się już nawet otwarta krytyka aktorów uwikłanych w przemysł marketingowy. Z jednym zastrzeżeniem – nie bez znaczenia pozostaje asortyment, którego zalety ma uwiarygodnić aktor. Jeszcze w latach 90. krytykowano Beatę Tyszkiewicz za reklamę odkurzacza („reklama sprzeczna z jej wizerunkiem, dama nie powinna się do tego zniżać”)² współcześnie nie pochwała się – ze względów etycznych

² Aktorka (filmowa), która wystąpiła w różnych spotach reklamowych (m.in. była „kulką w totolotku”) ukazuje kulisy pracy w reklamie: „To była propozycja nie do odrzucenia. Było zresztą bardzo zabawnie. Zadzwoił do mnie pan Jerzy Gudejko, który jest moim agentem w specjalnych sprawach, głównie rosyjskich, bo uzyskać stamtąd pieniądze to wielka rzecz. On mnie też wkręcił do filmiku <<Mamy cię>>. No i mówi mi, że jest casting do kulek w totolotku. Co pan sobie wyobraża?! Że ja się będę toczyła? Wyobraziłam sobie, że będę ubrana jak ta kulka i się będę toczyła. Okazało się, że nie. Że wystarczy, żebym przyjechała do studia i dała próbkę swojego czarującego głosu. Tę reklamę robił Iwo Zaniwski, bardzo mądry i wspaniały człowiek. No więc pojechałam, a tam sushi, szmusa, herbaty, kawy, Szapołowska i wszystkie te, co to nie możemy się normalnie spotkać. Weszłam do jakiejś kabiny. Powiedziałam te dwa zdania. I dalej piłam herbatę i jadłam japońszczyznę. Jeszcze mi powiedzieli, że zapłacą mi 350 zł za ten casting. Mówię sobie – dobra nasza, auto zatankuję. Po czym dzwoni pan Jerzy do mnie i mówi, że

– reklamowania substancji uzależniających, szczególnie alkoholu: „Wiem, że reklama to wielkie pieniądze i pokusa, ale też granica odpowiedzialności i ja bym się nad propozycją promowania wódki nie pochylała. Aktor żyje w naszej świadomości nie tylko dlatego, że gra w filmach, jest opiniotwórczy. Reklamować nałóg?” – zadaje retoryczne pytanie jedna z aktorek (A34: 47).

Zastanawiając się nad przyczynami tak niegdyś niechętnego stosunku środowiska teatralnego do aktorów występujących w spotach reklamowych, trzeba uwzględnić status tego zawodu w PRL-u. Aktorzy stanowili elitę, zabierali głos w ważnych dla narodu sprawach, a grane przez nich postaci wyrażały nastroje zniewolonego społeczeństwa – dlatego też od artystów oczekiwano niezłomnej postawy. Gustaw, Konrad czy Król Lear reklamujący środki na wstydlive dolegliwości? To byłaby profanacja zawodu, pojmowanego jako „misja” i „powołanie”. Inna kwestia, już wcześniej sygnalizowana, to demarkacja kultury elitarnej i popularnej – ideolodzy postmodernizmu zakwestionowali te arbitralne, nie zawsze słuszne podziały. Niemniej jednak uczestnicy społecznego świata teatru zdają sobie sprawę, że w praktyce nie ma konsensusu w kwestii mariażu elitarnego środowiska teatralnego z popkulturą i że niechęć do działań komercyjnych nie została do końca przezwyciężona. Stosują zatem „techniki neutralizacji” (Konecki 2005), czyli objaśnienia zachowań kontrowersyjnych czy społecznie nieakceptowanych. Aktorzy przedstawiają swoje racje, formułują usprawiedliwienia, by uprzedzić ewentualną krytykę (widać zatem tutaj pewien punkt odniesienia, jakąś stronę sporu, reprezentującą odmienne stanowisko, mającą inną wizję tego, jaki powinien być „prawdziwy aktor”, jak powinien działać, a jakich zachowań unikać).

Znana aktorka filmowa, uwikłana w świat reklamy, wysuwa argument rozsądku (nie można odrzucić tak dużej gratyfikacji finansowej!); przy okazji pojawia się także argument dobrego wykorzystania zarobionych pieniędzy:

Zawsze uważałam, że powiedzieć komuś, kto produkuje elektroluksy, że one są be, a perfumy – to bardzo poproszę, to bardzo niegrzecznie. Jednak kiedy do mnie zadzwonili i powiedzieli, że ten wielki producent sprzętu AGD sobie mnie wymarzył w polskiej reklamie, to pomyślałam, że na głowę upadł. Potem popytałam tu i tam i już wiedziałam, że koledzy za „twarz” biorą takie to a takie pieniądze (pani mogą powiedzieć, ale broń Boże nic do druku, tajemnica!)³. Pomyślałam: to ja im powiem, że chcę tyle tysięcy dolarów. Wtedy oni odpowiedzą, że ich nie stać. Sprawa sama się rozwiąże, ale to nie ja odmówię, tylko oni. Sprytne, co? Ale zgodzili się. Ktoś ważny zadzwonił i powiedział: Będziemy płakać i płacić, ale pani musi być. No to byłam. Trzeba być idiotą, żeby takich pieniędzy za takie coś nie przyjąć. A pie-

wygrałam ten casting. I pyta, jakie honorarium, czy pani się zgadza na tyle i tyle tysięcy. Ja mówię: no tak, ale kiedy to trzeba nagrać. A on na to – pani już przecież to nagrała. No i niech mi pani powie, czy Pan Bóg nie zrzuca takich rzeczy z nieba?” (Polewska 2010).

³ W innym wywiadzie prasowym aktorka ujawniła jednak wysokość wynagrodzenia – było to 60 tys. dolarów.

niądze bardzo się przydały – moja matka była wówczas bardzo chora, wymagała profesjonalnej obsługi. Mogłam jej zapewnić co tylko było potrzebne. To duża satysfakcja (Polewska 2010).

W postrzeganiu tej kwestii, nazwijmy ją „komercyjną”, wyraźnie zarysowuje się różnica między starszym pokoleniem a ludźmi młodymi – artyści, którzy przywykli do szczególnego traktowania ich zawodu, do „stawiania aktorów na piedestale”, nadal sprzeciwiają się mariażowi środowiska z przemysłem marketingowym, natomiast młodzież traktuje udział w reklamie zupełnie naturalnie, jak jedno z wielu zadań aktorskich, w dodatku dobrze wynagradzane. Młodzi argumentują też, że zagranie w reklamie bądź serialu daje stabilizację finansową i pozwala spokojnie realizować bardziej ambitne zadania aktorskie. Upatrują zatem w tym korzyści dla działania podstawowego (argument pragmatyczny, uzasadniający realizowanie innych działań w innym segmencie, odmienna wersja argumentu dobrego wykorzystania zarobionych środków finansowych).

Niektórzy wysuwają jeszcze argument aktywacji twórczej – uważają, że aktywność komercyjna nie szkodzi działaniu podstawowemu, a wręcz przeciwnie: może skutkować zintensyfikowaniem pracy zawodowej i przynieść nowe propozycje, także teatralne: „Kurdej-Szatan zrobiła się znana właśnie dzięki reklamie i zaczęła grać. Ludzie lubią oglądać w teatrze tych, których znają z filmu. Sam zagrałem w reklamie, ale jak mi zapłacili sto tysięcy za jeden dzień, to nawet głupie byłoby i niemoralne odrzucić takie pieniądze” (Wywiad nr 3).

Pragmatyczny, kalkulacyjny motyw podejmowania działań poza teatrem nie przekreśla kolejnego argumentu – udział w reklamie daje możliwość wzbogacenia warsztatu aktorskiego. Są artyści, którzy nie odrzucają „komercji”, ponieważ doceniają możliwość zdobywania nowych umiejętności. Twierdzą np. że serial nauczył ich warsztatu filmowego (*sic!*), ale przyznają też, że za honorarium mogli kupić m.in. domek na Kaszubach (A35). Zwierzenie serialowej aktorki, która nie przygotowuje się do swojej roli (w domu nie otwiera nawet scenariusza, dopiero w garderobie zagląda do egzemplarza) pozwala wątpić w zapewnienia, iż udział w serialu może stać się dla aktora artystycznym wyzwaniem, poszerzyć jego umiejętności warsztatowe: „Gdybym miała kreować jakiegoś fizyka, matematyka i musiałabym operować specjalistycznymi terminami, tobym zajrzała do koperty natychmiast po jej otrzymaniu. A jeżeli mówię w kolejnych scenach: <<Nie nalałaś herbaty>>, albo <<Źle postąpiłaś wobec Wojtka>> [...] no to, czy trzeba się tego nauczyć w domu?” (Kasprzyk, Kędziak 2013: 40). Można powiedzieć, że aktor serialowy postępuje jak *homo oeconomicus*, dokonuje racjonalnych wyborów, dążąc do osiągnięcia indywidualnych korzyści – przy minimum wysiłku uzyskuje maksimum zysku i to jest chyba aspekt podstawowy. Z drugiej strony, każde nowe zadanie aktorskie, nawet mało ambitne, stanowi szansę poznania nowych ludzi, daje możliwość zawiązywania więzi interpersonalnych, które mogą okazać

się użyteczne przy otwieraniu kolejnych możliwości (argument zwiększenia kapitału społecznego, rozbudowania sieci relacji zawodowych).

Gra w reklamie i serialach czy udział w telewizyjnych programach rozrywkowych z pewnością przynosi aktorom wymierne korzyści materialne i niematerialne (popularność), czasem jednak pociąga za sobą negatywne skutki (wspomniany już *casus* Grażyny Szapołowskiej, która straciła pracę w Teatrze Narodowym. Warto wszelako zauważyć, że powodem jej zwolnienia nie był sam udział w telewizyjnej produkcji, tylko niesubordynacja, akt rozmyślnego nieposłuszeństwa)⁴. Aktorka miała ogromny żal do dyrekcji, ale również do kolegów-aktorów, którzy nie tylko nie stanęli po jej stronie na arenie sądowej, lecz swoimi zeznaniami przyczynili się do jej zawodowej klęski:

Teksty, w których mnie wówczas opluwano w prasie, były nieprawdziwe, ale jakoś to zniosłam bez większego szwanku. Zabolęła mnie inna rzecz – dyrekcja teatru ściągnęła na proces moich kolegów, którzy nigdy ze mną nie grali, nigdy nie łączyły nas relacje zawodowe, ale były to osoby medialne, znane z seriali. I oni wszyscy zeznawali przeciwko mnie. Zrozumiałam na tym procesie, po pierwsze: że teatr boi się, że mogą wygrać, skoro ściąga takie tuzy, by mnie upokorzyć, i po drugie: że nikt, absolutnie nikt, z wyjątkiem profesora Jerzego Jarockiego, mnie nie poprze. Na pewno nikt z kolegów, którzy sami nagminnie zwalniają się z teatru, chałturzą na prawo i na lewo. Było jednak jeszcze gorzej. Niektórzy posłużyli się perfidnym donosem, i to przeżyłam najbardziej (Szapołowska 2015: 329).

Także Maciej Nowak utratę prestiżowego stanowiska przypisuje mariażowi z popkulturą – eksdyrektor Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego spotyka się z różnymi reakcjami związanymi ze swoim udziałem w telewizyjnych produkcjach (o tematyce kulinarnej). Według niepotwierdzonych źródeł, właśnie z tego powodu stracił stanowisko:

Słyszałem, że podobno minister Zdrojewski, podejmując decyzję o nieprzedłużeniu mi umowy jako dyrektorowi Instytutu Teatralnego, użył argumentu, że biorę udział w jakichś głupotach w telewizji. Ale to tylko pokazuje, jak bardzo jest anachroniczny. Nie rozumiem, że kwestie jedzeniowe wdarły się do mainstreamu kultury. Uważam, że to jest dowód zapóźnienia (Święcicka 2015: 213)⁵.

⁴ Termin przedstawienia pokrywał się z datą jej udziału w telewizyjnym programie rozrywkowym. Aktorka nie uzyskała zgody dyrekcji ani na zmianę terminu spektaklu, ani na zastępstwo, mimo to wybrała telewizję. Rozżalona artystka zwierzała się Łukaszowi Maciejewskiemu: „Mój ukochany kolega wywalił mnie z teatru. Do dzisiaj nie rozumiem dlaczego” (Szapołowska 2015: 328).

⁵ Maciej Nowak, który przez dwie kadencje pełnił funkcję dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, nie mógł przystąpić do konkursu ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdana Zdrojewskiego (w 2013 r.),

Reasumując – artyści, mimo niejednokrotnie składanych publicznych deklaracji, że nie zaangażują się w nieambitne działania pozateatralne, z czasem kapitulują i decydują się na udział w dochodowych przedsięwzięciach. Wobec braku oficjalnego legitymizowania tej sfery aktywności oraz ambiwalentnego stosunku do logiki biznesowej w kulturze sami racjonalizują swoje uczestnictwo w popkulturze: ze względu na gratyfikację finansową („granie na scenie nie jest najbardziej dochodowym zajęciem na świecie”, „mam finansowo pewien luksus, pozwalający na spokojną egzystencję”, „przecież mam rodzinę na utrzymaniu”); bo jest to trening, podczas którego aktor otrzymuje nowe zadania („dzięki telenoweli zachowałam ciągłość bycia w zawodzie”, „zyskałam nowe umiejętności”, „oswoiłam się z kamerą”); ponieważ mogą wejść w nowe środowisko, poszerzyć kontakty, zyskać kapitał społeczny („poznałam wielu fantastycznych ludzi”, „cenię te nowe kontakty”); ze względu na zdobycie popularności („nie wierzę aktorom, którzy zapewniają, że nie zależy im na sławie”) itd. Nie sposób odmówić racji autorkom opracowania *Polaktor*, które piszą o przewartościowaniu stosunku do popkultury (Kozek, Kubisa 2011: 61). Na tym polu faktycznie zachodzą współcześnie zmiany – można powiedzieć, że następuje przejście od negacji do ostrożnej akceptacji.

Tabela 6. Mariaż z popkulturą i techniki neutralizacji

argument dobrego wykorzystania zarobionych pieniędzy
argument rozsądku
argument aktywacji twórczej
argument treningu zawodowego
argument zwiększenia kapitału społecznego
argument popularności
argument zadowolenia własnego i widzów
argument dobrej jakości artystycznej projektu <i>sensu stricto</i> komercyjnego

Źródło: opracowanie własne.

Aktorzy przywołują tak wiele argumentów uzasadniających udział w projektach komercyjnych, ponieważ zdają sobie sprawę z kontrowersyjności mariażu z popkulturą. Stosują techniki neutralizacji (Konecki 2005), odwołują się do racji wyższych i sprzeciwiają apriorycznej krytyce ze strony purystycznie nasta-

ponieważ nie spełniał wymogów formalnych (brak wyższego wykształcenia). Od 1 stycznia 2014 r. Instytutem Teatralnym kieruje Dorota Buchwald.

wionych uczestników społecznego świata teatru. Przekonują, że działania niesatysfakcjonujące pod względem artystycznym, podejmowane dla atrakcyjnego wynagrodzenia, nie są dyshonorem, a „prawdziwy uczestnik” uniwersum teatru może dywersyfikować własne działania. Charakterystyczne, że obecnie słowo „chaltura” nie jest nadużywane.

2. Być albo nie być na etacie

Z raportu ZASP-u (Szulborska-Łukaszewicz 2015) wynika, że większość (72%) uczestniczących w ankiecie polskich artystów preferuje etat, czyli pewną formę zatrudnienia. Etat daje bezpieczeństwo socjalne, opłacone składki na ZUS, „małą stabilizację”. Nie wszyscy jednak mają taki komfort – co prawda, grają w teatrze publicznym, lecz w oparciu o umowy-zlecenia i umowy o dzieło, tak więc sami muszą opłacać składki zdrowotne i emerytalne. Ciekawa jest wypowiedź mojego rozmówcy, aktora bez etatu (w terminologii Howarda Beckera reprezentuje on kategorię artystów będących częścią tradycyjnego świata artystycznego, ale bez uzależnienia instytucjonalnego – *mavericks*; Becker 1982: 226). Dostrzeża on pozytywne aspekty sytuacji, w jakiej się znalazł:

W końcu jak nie dostawałem etatu, to nie żałowałem. Bo miałem pracę, byłem wolny, nikt mi nic nie kazał, nic nie musiałem. Kilka razy odmówiłem zagrania w spektaklu, bo wiedziałem, co się z tym wiąże (np. dwumiesięczna gigantyczna praca, a potem miałem zagrać to trzy razy). Gdybym był na etacie to robiłbym to za darmo w ramach etatu, a jako „zewnętrzny” to umawiam się – tyle i tyle dostanę za zrobienie roli i za spektakl tyle i tyle (np. dwa razy więcej niż aktor na etacie, to pasowało mi). Przyjęło się, że aktor etatowy raz może odmówić roli w sezonie, a w tej chwili rzadko to się zdarza, chyba że ktoś gra też w serialach. Jak koledzy dostają coś, muszą grać – ostatnio robili jakiś *performance*, przez trzy tygodnie chodzili i walili w rury. Nikt nie wiedział po co, nikt tego nie rozumiał i byli zmęczeni. Osiem godzin pracy dziennie, byli zmęczeni. A ja mam ten komfort, że zawsze mogę odmówić [...] Gdy po śmierci Dejmka dyrektorem w Teatrze Nowym został Grzegorz Królikiewicz, zacząłem grać w Teatrze Nowym. Kilka razy pytałem Królikiewicza czy śp. Zdzisława o etat, bardzo chciałem, ale zawsze mówili, że nie. Byłem też w Pinokiu u Wilhelma... znowu słyszałem: „Bardzo chętnie, ale nie mam możliwości” (Wywiad nr 9).

Brak etatu może przekładać się na zawirowania w sferze osobistej, prywatnej, powodując frustrację najbliższych, pozbawionych – może nie dużych, ale regularnych i pewnych – dochodów:

Pochodzę z rodziny nauczycielskiej i ze służb mundurowych. Wszyscy to „etatowcy”, ale nigdy rodzice nie kwestionowali moich wyborów. Pierwszej żonie nagle zaczęło po dwóch latach przeszkadzać coś takiego, że nie ma stabilizacji, no więc się rozstaliśmy. A druga żona jest zachwycona (jej środowisko to lekarze i inżyniero-

wie). Jej wujkiem był Wojciech Siemion. Magda jest po prostu odważna. Ponad rok się o nią starałem, natomiast zobaczyła, że jestem normalnym facetem, normalnie myślącym, tylko że szukającym cały czas pracy (tamże).

Aktorka, która obecnie nie pracuje już na etacie w teatrze publicznym, ale gra w serialu i występuje gościnnie w warszawskich teatrach prywatnych (Teatr „Polonia” i Och-Teatr) ubolewa nad brakiem regularnych dochodów: „Niekórtzy koledzy-aktorzy krytykują tych, którzy nie uprawiają wyłącznie sztuki wyższej, ale to są zazwyczaj ci, którzy nie mają dzieci, a więc poważnych zobowiązań” (Kuszewska 2016: 129). Łatwo ganić innych, gdy pozycja zawodowa i sytuacja egzystencjalna pozwalają na selekcję ról. Taki komfort towarzyszy jednak niewielu, większość aktorów musi przyjmować zaproszenia do nieambitnych projektów i, jak już pisałam wcześniej, coraz rzadziej mają oni z tego powodu poczucie niestosowności i degradacji artystycznej.

Tabela 7. Zalety różnych form zatrudnienia aktorów

Etat	Umowa-zlecenie i umowa o dzieło	Samozatrudnienie
<ul style="list-style-type: none"> – podstawowe zabezpieczenie finansowe – ubezpieczenie zdrowotne i emerytalne – możliwości kredytowe – świadczenie urlopowe – poczucie przynależności do zespołu – poczucie bezpieczeństwa – stabilizacja życia rodzinnego 	<ul style="list-style-type: none"> – mobilność, częsta zmiana środowiska – wolność artystyczna, nowe wyzwania – potencjalna możliwość wyboru roli i współpracowników – szansa na łączenie etatu i dodatkowego zarobku 	<ul style="list-style-type: none"> – pełna wolność, brak szefa – dokonywanie samodzielnych wyborów artystycznych – autonomiczny wybór współpracowników – możliwość łączenia etatu i własnej działalności gospodarczej

Źródło: opracowanie własne na podstawie raportu ZASP-u i innych źródeł zastanych oraz przeprowadzonych przez autorkę wywiadów swobodnych.

Artyści, którzy nie mają etatu i zdecydowali się na samozatrudnienie wskazują na wysokie koszty pracy (zbyt drogi ZUS), brak pomocy merytorycznej oraz skomplikowaną obsługę prawną własnej działalności (utrudnienia biurokratyczne, niejasność przepisów prawa). Dla osób pracujących na umowy-zlecenia i umowy o dzieło problemem staje się brak świadczeń, nieregularność przychodów, pozabawienie zdolności kredytowej. Sygnalizują one trudności w planowaniu życia rodzinnego i osobistego, czasem wątpią w uczciwość zleceniodawców. Mnóstwo energii wkładają w poszukiwanie zatrudnienia, a rynek pracy jest mały, herme-

tyczny. Duże znaczenie mają tam znajomości i system protekcji. Nie wszystkim odpowiada też „życie na walizkach”, praca poza miejscem zamieszkania. Bycie „wolnym strzelcem” oznacza niekiedy zgodę na chałturzenie, a brak propozycji zawodowych skutkuje niską samooceną, napięciami, stresami i depresjami.

Wielu aktorów publicznych teatrów dramatycznych zatrudnionych na etacie (*integrated professionals*, według Howarda Beckera) podkreśla wady tej (skądinąd jakże pożądanej przez większość) formy zatrudnienia:

- 1) dzielony czas pracy (cztery godziny rano i cztery wieczorem), późne powroty do domu (po 22.00), praca w weekendy;
- 2) brak czasu na życie rodzinne, towarzyskie (inny rozkład dnia, „mijanie się” z osobami bliskimi) oraz kulturalne (wizyty w innych teatrach, w filharmonii etc.);
- 3) niskie wynagrodzenie podstawowe (w różnych teatrach panuje zróżnicowana sytuacja, najlepsza w Warszawie);
- 4) wymóg pełnej dyspozycyjności (trudno z wyprzedzeniem planować swoje zajęcia);
- 5) okresowe przestoje, mało pracy lub niesatysfakcjonujące role;
- 6) dyskryminacja ze względu na wiek (niewiele ról przeznaczonych dla osób starszych);
- 7) przestoje wakacyjne (problem finansowy);
- 8) pełne uzależnienie od „ważnych innych”, mobbing;
- 9) konieczność dorabiania do pensji;
- 10) potrzeba uzyskania zgody dyrektora na projekty realizowane poza teatrem;
- 11) duże znaczenie układów, znajomości;
- 12) wymóg dyspozycyjności także podczas choroby własnej lub dzieci (spektakle muszą się odbyć).

Artyści pracujący w publicznych teatrach dramatycznych – nawet zatrudnieni na etatach – mają też świadomość, że dyrekcja może rozwiązać z nimi umowę, np. gdy zmienia się kierownictwo artystyczne, a nowy dyrektor nie przewiduje angażowania ich w kolejnych realizacjach⁶.

Trudność generalizacji problemów zawodowych aktorów wynika z ich różnej sytuacji wyjściowej. Wiele zależy od momentu biograficznego – młodzi aktorzy z dziećmi narzekają na brak czasu na wychowanie potomstwa i zbyt niskie zarobki, uniemożliwiające powierzenie dzieci wynajętym opiekunkom; artyści podejmujący pracę poza miejscem zamieszkania wskazują na negatywne skutki rozłąki z najbliższymi; osoby mające problemy zdrowotne skarżą się na trudny dostęp do lekarzy specjalistów (nie dysponują czasem na czekanie w kolejkach, a prywatne leczenie zbytnio obciąża budżet domowy); aktorzy mający dużo zleceń mówią o przemęczeniu – „życie na wysokich obrotach” eksploatuje ich siły fizyczne i psychiczne; osoby pomijane w obsadach, niedoceniane cierpią tym bardziej (aktor czuje się spełniony, kiedy gra, w dodatku za każdy zagrany spektakl otrzymuje dodatkową gratyfikację finansową).

⁶ Por. „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego ZASP” 2016, nr 37 (zima/wiosna).

3. Być albo nie być sławnym

Aktorstwo to zawód szczególny, atrakcyjny dla wielu także z racji popularności, jaką za sobą niesie. Jednak sława może też stać się ciężarem, skoro wiąże się ze społeczną lustracją, a czasem nawet inwigilacją. Na pewnym etapie kariery pojawia się zatem stan ambiwalentny – rozdarcie między chęcią bycia rozpoznawanym i lubianym a pragnieniem zachowania prywatności, anonimowości. Paparazzi, dziennikarze z plotkarskich gazet, potrafią uczynić nieznośnym życie osoby znanej („Media stały się żarłoczne, trzeba się przed nimi bronić” – Janda, Janicka 2013: 247). Artyści tracą prywatność, nękanymi przez dziennikarzy, którzy wciąż ich fotografują, ingerują w życie osobiste, konfabulują, przywołują w tabloidach nieprawdziwe, niesprawdzone informacje na ich temat: „Ostatnio kiedy przyjechałam na cmentarz, usłyszałam od pani, u której kupuję świece: <<Ale pani ma ładnego gacha>>. W gazecie zobaczyła mnie z kimś młodszym” (Kasprzyk, Kędzia 2013: 12). Trzeba mieć duży dystans do siebie, by spokojnie przyjmować kolejne nagłośnione medialnie „rewelacje” na temat własnego życia:

Dowiaduję się z mediów, że mam o dwadzieścia pięć lat młodszego kochanka, jestem z jakimś reżyserem, potem aktorem, potem z producentem, że jestem buddystką, bo noszę czerwony sznurek na ręce, że poddałam się operacji waginy, powiększyłam sobie punkt G, że zostałam twarzą kolejnej kliniki chirurgii estetycznej i że moje małżeństwo wygasło, a kolejny kochanek czai się już w korytarzach [...]. Czy to nie jest fantastyczne, że ktoś za ciebie kreuje życie? [...] „Siedem rzeczy, których nie wiemy o Ewie Kasprzyk” – niedawno przeczytałam gdzieś w Internecie. Ale i ona sama na pewno o nich nie wie (tamże: 143–144).

Życie aktora ulega metamorfozie, gdy zagra w popularnym serialu i zaistnieje dzięki temu w zbiorowej świadomości:

W życiu jestem słabą aktorką [...] Tłum fotografów rzucił się na mnie. Zaczęłam biec do samochodu, zakrywając twarz torebką. Myślałam, że jak wsiądę do auta, dadzą spokój. A oni ruszyli za mną. Bałam się jechać do domu, nie chciałam pokazać, gdzie mieszkam. Zatrzymałam się przy jakimś budynku i weszłam do pierwszej lepszej klatki. Siedziałam na schodach i płakałam. Kiedy po dłuższym czasie wyszłam, już ich nie było. A następnego dnia i tak przyszli pod mój blok i zrobili zdjęcia, jak na spacerze karmię dziecko (A11: 64).

Aktorka musiała w końcu oswoić się z nową sytuacją, nie sposób bowiem „walczyć z wiatrakami”. Empatycznie postawiła się w położeniu dziennikarzy, którzy naruszają jej prywatność: „Potem pomyślałam: <<Lepiej się z nimi zaprzyjaźnić>>. Dziś, kiedy się uśmiechnę i powiem <<cześć>>, paparazzi inaczej mnie traktują. Coraz rzadziej przejmują się też tym, co piszą. Kiedyś myślałam, że zdjęcie na plotkarskim portalu zniszczy mi życie [...] To ich praca. Też muszą za-

rabiać na chleb” (tamże). W powyższej wypowiedzi widać uruchomienie „przekładalności perspektyw”, spojrzenie na własny problem z dystansu. Niemniej jednak aktor, który doświadczył nadmiernej ingerencji w życie osobiste traci spontaniczność, naturalność i otwartość. Pod wpływem dziennikarzy piszących w popularnych tygodnikach zaczyna się kontrolować:

Wpadłam w machinę prasy kolorowej, a ta każdemu przypina łatkę. W pewnym momencie zostałam kobietą, która wiecznie chodzi na imprezy i nie ma czasu dla bliskich. A tak nie jest. Niestety, w tych czasach prawda jest mało atrakcyjna, a tłumaczenie się nie ma sensu. Według prasy kolorowej sprawy zawodowe nikogo nie interesują, więc skąd ludzie mają wiedzieć, że mam na koncie trzydzieści ról teatralnych? (A17: 8).

Artyści poddawani są nieustającej ocenie, muszą więc być odporni na krytykę (nie zawsze zasłużoną), na wulgarne czasem wpisy internetowych hejterów itd. Charakterystyczna jest wypowiedź zmęczonego sławą aktora: „Fajne uczucie, które towarzyszy wakacyjnym podróżom – wreszcie anonimowy!” (A44: 123).

Aktor, który zrezygnował z zawodu przyznaje, że sława ma też swoją ciemną stronę, może silnie ciążyć (choć z pewnością negatywne aspekty popularności nie były głównym powodem jego decyzji o porzuceniu aktorstwa). Artysta ubolewa nad utratą anonimowości, ale wciąż występuje w reklamach – widać tu zatem niekonsekwencję:

Mam teraz silny odruch poszukiwania pewnego *incognito* i być może wynika on z nadmiaru, który miał miejsce. Nie lubię już być w centrum uwagi, ale nie jestem tego w stanie spełnić do końca, bo pewne historie, które podejmuję, siłą rzeczy wypychają mnie w sytuacje otwarte. Wolałbym być dziś anonimowym człowiekiem, który opowiada o winach, a nie byłym znanym aktorem, który opowiada o winach (A49: 82).

Marek Kondrat deklaruje, że nie czuje żadnego związku ze środowiskiem aktorskim. Jednocześnie zdaje się sam sobie przeczyć, gdy stwierdza:

Staram się nie myśleć źle o swojej byłej profesji, ale chcę wyzbyć się związku emocjonalnego, bo ten zawód cały jest przeciw emocją, a nie intelektem [...] Ja w każdym razie widzę szczęśliwe okoliczności związane z moim rozstaniem z aktorstwem, choć jego *entourage* do dziś bywa dla mnie nieznośny, bo cały czas ktoś chce zaglądać mi w życie (tamże).

Z teorii społecznego świata wynika, że jego uczestnik nie może tak zupełnie odciąć się od przeszłości, stworzenie nowej tożsamości nie do końca jest możliwe. A w świetle poddecyzyjnego dysonansu poznawczego jasnym się staje, że wyolbrzymia on wartość wybranej opcji i deprecjonuje tę odrzuconą.

Sława może wywierać negatywny wpływ na życie osobiste, utrudniać znalezienie stałego partnera. Zainteresowanie przedstawicieli płci przeciwnej przyjmowane

jest wówczas z podejrzliwością. O tym, że popularność przeszkadza w związkach świadczy wypowiedź znanej aktorki: „Od dawna podejrzewałam, że w Polsce trudno będzie mi kogoś znaleźć. Zawsze miałam obawy, że chęć poznania mnie wynika z tego, że jestem rozpoznawalna. A jeśli ktoś nie wie, jak mam na imię, to pewnie udaje. To bardzo blokuje” (A23: 10). Swojego obecnego partnera artystka poznała za granicą. Nie ma dzieci, ale nie zgadza się z opinią Niny Andrycz, która miała powiedzieć, że prawdziwa gwiazda nie rodzi dzieci, tylko role. Aktorzy przyznają, że w tej profesji trudno tworzyć szczęśliwe związki „ze względu na tryb życia, nie-normalność dnia codziennego”, a także z powodu fizycznej bliskości z kolegami na scenie. Życiowy partner musi akceptować i tolerować sceny intymne, w których gra osoba bliska (tamże), co wcale nie jest oczywiste. Psychologicznie zrozumiała staje się wypowiedź aktora, który deklaruje, że duży problem dla niego stanowiłoby występowanie partnerki w odważnych scenach erotycznych: „gdyby moja dziewczyna (a założmy, że też jest aktorką) miała scenę w spektaklu, podczas której uprawia seks... oczywiście odczuwałbym zazdrość” (A22b: 37).

4. Być albo nie być aktorem

Zawód artysty teatralnego określany bywa czasem jako „zawód wysokiego ryzyka”, nie sprzyjający życiu rodzinnemu i nie dający stabilizacji. Wielu aktorów nie chciałoby, aby ich dzieci wykonywały tę profesję, w rozmowach prywatnych nieraz pada słynna kwestia: „Oby tylko nie został aktorem/ nie została aktorką”.

Aktorstwo – to szalenie trudny zawód, artyści są codziennie poddawani ocenom na scenie. Są poddawani kontroli, sprawdzianom, ocenom codziennie. Tego nikt nie wytrzyma, oni są wszyscy znerwicowani, nie nadzwyczajnie zarabiają (jedni doskonale, inni o wiele mniej). Ci, co zarabiają o wiele mniej są też przydatni. Potrzebne są w teatrze drugie i trzecie halabardy. A każdy z nich chciałby być protagonistą, a to się nie da (Wywiad nr 14).

W tym zawodzie „są trudne lata, złe miesiące, ciężkie tygodnie i tylko dobre dni” (A7: 58), aktorzy narzekają na „wieczne niespełnienie i niepewność”, na szaloną amplitudę – przeżywają na przemian wzloty i upadki. Aktor rozpieszczany przez krytykę, nagradzany na festiwalach, ma świadomość, że sukcesy nie trwają wiecznie i każdego może spotkać zapomnienie. Osoby zaangażowane w teatrach na podstawie umowy o pracę również borykają się z wpisana w ten zawód niepewnością – z chwilą zmiany dyrekcji mogą stracić etat i materialną stabilizację. Wbrew potocznym opiniom, większość aktorów nie osiąga zadowolającej pozycji ekonomicznej⁷.

⁷ Warto w tym miejscu odwołać się do wyników badań statystycznych, które dotyczą subiektywnej oceny sytuacji ekonomicznej artystów w Polsce. Respondenci, re-

Mój rozmówca powiedział znamienne zdanie:

Największemu wrogowi tego nie życzę, żeby jego dziecko zostało aktorem. Nie każdy może być Gajosem, Jandą. Ilu ich jest w Polsce? A cała reszta? Ten dziki tłum (trzy tysiące aktorów) i co roku kolejna setka. I co dalej, wszystko dobrze, pod warunkiem, że się wybija. I całe życie frustracja (Wywiad nr 14).

Aktorstwo to zawód, z którym wiąże się nieregularny tryb życia, stresujące czekanie na role; jeśli natomiast pojawi się propozycja zatrudnienia w filmie, należy być gotowym na długie okresy nieobecności w domu, nieustanne wyjazdy i powroty. Trzeba lubić „cygańskie życie” na walizkach. Euforii uczestnictwa w ciekawym (choć nie zawsze) przedsięwzięciu artystycznym towarzyszy poczucie zaniedbywania rodziny oraz zmęczenie fizyczne i psychiczne⁸. Jeśli aktorowi brakuje pasji, determinacji i wytrzymałości natrętni dziennikarze czy niesprawiedliwi krytycy potrafią zniechęcić go do tej profesji. Lęk o przyszłość spędza sen z powiek wielu uczestnikom społecznego świata teatru: „Aktorstwo to ciężka praca, wstawanie bardzo wcześnie, zarwane noce przy czytaniu ról, dziesiątki razy powtarzane ujęcia, wielogodzinne próby w teatrze” (Ruman 2011: 87).

Tak jak każdy zawód łączący się z występami publicznymi, także aktorstwo wymaga odporności psychicznej, umiejętności panowania nad treścią. A przecież w życiu zdarzają się trudne dni, pojawiają się wydarzenia, które działają dystrykcyjnie, utrudniając realizację działania podstawowego. Stres stanowi powszechne doświadczenie aktorów, ponieważ całe ich życie przebiega „pod pręgierzem ocen”. Aktorzy mówią o strachu przed upokorzeniem, bo ich praca ewaluowana jest na wszystkich etapach

prezentujący różne dziedziny sztuki, odpowiadali na pytania sondujące ich postrzeganie własnego położenia materialnego:

Czy w ostatnich miesiącach problemy i kłopoty finansowe przysparzały zmartwień i utrudniały Panu (Pani) życie? Niemal 50% uczestniczących w badaniu aktorów odpowiedziało: „zdarzyło się”, a około 20% przyznało, że taka sytuacja występowała „często”.

Czy w ostatnich miesiącach czuł(a) Pan(i), że Pan(i) źródło dochodów jest niestale i niepewne? Tylko 30% badanych aktorów nie doświadczyło w ostatnich miesiącach niepewności związanej z własnymi dochodami.

(Badanie sondażowe artystów techniką Mixed Mode [wielkość próby: 600 osób]. Źródło: *Sytuacja artystów w Polsce*, raport cząstkowy z badania ze stycznia 2017 r.).

⁸ Krystyna Janda tak oto charakteryzuje własną kondycję po trzech miesiącach intensywnej pracy (oczywiście, mamy tu do czynienia z egzageracją wynikającą z konwencji felietonowej, niemniej jest w tym część prawdy): „Wszystko się skończyło. Premiera – za mną, nieprzespane noce – za mną, napięcia mięśni graniczące z paralizem – za mną, stopy wypalonych bezmyślnie papierosów – za mną [...] Kupa złych i lekceważących (jak zwykle) recenzji – za mną. Wyglądam niczym zwłoki wyłowione po tygodniu z wody. Włosy mi wypadają, zęby się ruszają, skóra na całym ciele pęka, cera na twarzy zielona, sińce pod oczami czarne” (Janda, Janicka 2013: 183).

procesu tworzenia – podczas prób przez reżysera i kolegów, przez dyrektora, a w końcu przez widzów potocznych i profesjonalnych (m.in. Wywiad nr 4).

Artysta to osoba wrażliwa, odczuwa więc lęk przed niepowodzeniem, obawia się negatywnych ocen swojego zawodowego działania. Jeśli opinia jest niesprawiedliwa, generuje frustrację i zniechęcenie. Maria Gołaszewska pisze o „tremie wirtuozów”, „załamaniach psychicznych twórców, gdy ich dzieło zostanie zdewaluowane”. Polska filozofka konstatuje, iż niekiedy stan dezintegracji, spowodowany pejoratywnymi komentarzami „<<znawców>> kończy się samobójstwem” (Gołaszewska 1986: 163). Na szczęście, reakcje aktorów na krytykę nie są aż tak gwałtowne, lecz – jak zapewnia mój rozmówca –

Ten zawód, mówiąc kolokwialnie, „RYJE BERET” (tak mówią młodszy), są straszne obciążenia – widzę to po znajomych i bardzo po sobie. Dochodzi do osłabienia psychiki, systemu nerwowego. To jest też ciemna strona tego zawodu (Wywiad nr 7).

Aktor ma silną jaźń odzwierciedloną, zabiega o akceptację, staje się uzależniony od opinii innych. Jest skoncentrowany na sobie w stopniu niespotykanym w innych zawodach: „mamy wewnętrzny reflektor skierowany na siebie, na analizowanie siebie, bo żeby być aktorem trzeba się wnikliwie obserwować” (Lubczyński 2007: 303).

Krytyka sposobu realizacji działania podstawowego z pewnością powoduje psychiczne obciążenia, istnieją jednak jeszcze inne źródła napięć, np. świat przedstawiony na scenie, który obfituje w mroczne, pełne pesymizmu zdarzenia teatralnego makrokosmosu. Niektórzy artyści, wcielający się w przeróżne, czasem niezwykle skomplikowane wewnętrznie postaci, mówią o „napinaniu psychiki do ostatecznych granic”, o „eksperymentach na własnej psychice” – czyli o doświadczeniach, które nie pozostają bez wpływu na życie realne, poza sceną. Młody aktor relacjonuje trudność transcendowania zdarzeń scenicznych, szczególnie jeśli niosą one za sobą duży ładunek emocjonalny:

Przy *Braciach Karamazow* czułem lęki. Tak głęboko wchodziliśmy w te postaci i w dodatku takie istotne tematy były poruszane: Bóg, śmierć, życie... Zaczęło się dziać dziwnie, taka aura mnie otoczyła, czułem, że to mnie osacza. Miałem lęki, koszmary w nocy. Dostojewski mnie osaczał. Poczulem, że jakbym miał dłużej pozostać w tych rejonach... to za bardzo wkraczało w moją strefę prywatną (Wywiad nr 2).

Rezygnacja z aktorstwa na pewno nie jest decyzją łatwą, cyklicznie pojawiające się kryzysy bywają z reguły przewyciężane. W każdym zawodzie, również artystycznym, zdarzają się okresy zniechęcenia i utraty motywacji, stany ambiwalentne, generujące niepewność co do słuszności dokonanego wyboru życiowego. Momentom kryzysowym towarzyszą negatywne stany emocjonalne – frustracja, poczucie bezradności, niepokój, lęk, apatia. Wiele konkretnych przyczyn powoduje taki stan rzeczy, ogólnie można powiedzieć o przytłoczeniu ciemnymi stronami zawodu. Jeden z artystów zwierza się w wywiadzie:

Stwierdziłem, że muszę odejść z zawodu, nie miałem dobrej prasy. Środowisko to jest bardzo małe, a ta opinia o mnie nie była dobra. Miałem duże chęci, ale małe zdolności, nie miałem pomysłu na siebie. Zdecydowałem: zostawiam to, teatr jest dla mnie tak ważny, nie mogę brnąć w taką sytuację, że coś robię, ale koszty tego, co robię są zbyt duże (Wywiad nr 15).

Zdaniem moich rozmówców, aktorstwo wymaga ogromnego zaangażowania i poświęcenia, sprawy ważne (osobiste, rodzinne) często muszą zejść na dalszy plan. Konflikt ról społecznych staje się udziałem wielu artystów, którzy na co dzień „żyją w niedoczasy”. Aktorki doświadczają rozdarcia pomiędzy życiem zawodowym i prywatnym – szczególnie mocno przeżywają długie rozstania z małymi dziećmi, mówią o poczuciu silnego dyskomfortu, gdy nie poświęcają im swojego czasu. Nieraz już na etapie edukacji teatralnej pojawiają się wątpliwości dotyczące zasadności obranego kierunku studiów:

Człowiek studiujący aktorstwo cały czas mierzy się z lękami i stresem. Musi siebie sprawdzać i realnie oceniać, czy będzie w stanie wykonywać ten zawód. Nie ma półśrodków [...] Dziś zawsze dzieje się to kosztem czasu, który mogłabym spędzić z bliskimi. Jestem w próbach do spektaklu, za kilka dni mam premierę, więc cały czas spędzam w teatrze. Tymczasem mój syn ma ferie. Wiem, że nie poświęcam mu tyle czasu, ile powinnam i ile bym chciała. On to rozumie, ale ja mam poczucie winy. Dlatego nie wierzę w opowieści o bezkolizyjnym łączeniu kariery z domem i macierzyństwem. To zawsze jest walka, odbywa się coś kosztem czegoś, żyje się w niedoczasy, pośpiechu, są nerwy. Nie jest to proste (A43: 51).

Kolejna trudna kwestia w aktorskim świecie to konieczność pokonywania naturalnego wstydu i skrępowania, jakie pojawiają się w scenach wymagających publicznego ukazania nagości i intymności. Marzena Trybała relacjonuje: „Często się zdarzało, że takich scen nie rozpisano w scenariuszu; był tylko zapis: <<scena erotyczna>>. To znaczy, że aktor nie dostawał konkretnych zadań, tylko musiał sam czerpać z własnych doświadczeń. A to przecież jest związane z naszymi najintymniejszymi emocjami” (Trybała 2015: 357). Ta sama aktorka wspomina początki swojej kariery i trudne chwile na planie filmu Andrzeja Wajdy *Krajobraz po bitwie*. Trybała tłumaczy rezygnację z udziału w tej produkcji nie tyle zaskoczeniem – bo wiedziała, jakie są wymogi roli – co atmosferą na planie:

Po pierwszym dniu zdjęciowym siedzimy przy obiedzie z ekipą techniczną. Ktoś przychodzi z planu i mówi do mnie: „Mała, to dzisiaj gołe dupy latają po planie?” Zastygłam. „A co się tak pani dziwi? Za chwilę to panią czeka”. Mnie to przeraziło, chociaż wiedziałam, że taka scena, w której mam być nago, znajduje się w scenariuszu. Wiedziałam, że będę miała z tym problem, ale bezpardonowa odzywka kogoś z ekipy kompletnie mnie sparaliżowała (tamże: 358–359).

Aktorka wycofała się z roli (zamiast niej zagrała Stanisława Celińska), lecz już parę lat później bez oporów wewnętrznych brała udział w projektach wymagających odsłaniania ciała. Z czasem przełamała lęk przed publicznym eksponowaniem swej fizyczności, traktując ją jako jeden z instrumentów aktorskich⁹.

W zawód aktora wpisana jest transgresja, artysta wciąż musi przekraczać wewnętrzne bariery, by bez większych kosztów psychicznych grać w scenach ukazujących emocjonalność, fizyczność i seksualność. Niektórzy spośród występujących na scenie uczestników społecznego świata teatru nie widzą niczego niestosownego w aktorskim „ekshibicjonizmie”. Twierdzą, że są w stanie zagrać wszystko, bo nie istnieją takie granice, których nie można przekroczyć. Inni, przeciwnie, z powodu nadmiernej ingerencji reżysera w ich strefę intymną opuszczają *parent social world* – choć zdarza się to niezmiernie rzadko – i wybierają „rozłączenie”, rezygnując z pracy w teatrze zawodowym¹⁰. Kolejną grupę tworzą artyści,

⁹ Jak pisze G. Simmel, źródłem wstydu jest „rozdźwięk między całym Ja a Ja zredukowanym”. Jeśli w sytuacji zawodowej uczestniczy Ja zredukowane, uczucie wstydu znika. „Udział w grupowym działaniu wyklucza uczucie wstydu z dwóch powodów: po pierwsze wyklucza samodzielność, otoczkę własnej, indywidualnie zakreślonej sfery Ja, po drugie wyklucza ukształtowanie się normatywnych wyobrażeń; bez samodzielności nie ma mowy o uwydatnieniu Ja, bez normatywnych wyobrażeń – o degradacji Ja. Tego rodzaju oddziaływanie grupy jest tym silniejsze, im skromniejsza, bardziej bierna jest rola jednostki w stosunku do ponadindywidualnej całości. Stąd typowy <<bezwstyd>> sług w bogatym albo wytwornym domu; za czasów Ludwika XIV mawiano <<bezwstydny jak paż>>. Młody człowiek, który nie umocnił się jeszcze w swojej jaźni, będzie jako członek grupy społecznej robił i mówił wiele rzeczy, których wstydziliby się jako indywiduum. Albowiem świadomość indywidualnych uchybień albo braków będzie natychmiast wygaszona przez znaczenie owej wielkiej całości, do której należy i z którą czuje się solidarny” (Simmel 2008: 171). Aktor, aby pozbyć się wstydu przed publicznym obnażaniem swego ciała, musi potraktować je jako instrument gry; uczestnicząc w działaniu z innymi, powinien uruchomić Ja zredukowane, częściowe. Niektórym aktorom sprawia to dużą trudność, ulegają jednak ze względu na wymogi roli społecznej (naciski zewnętrzne). Adekwatnym określeniem w psychologii społecznej jest „wymuszona zgoda” (*forced compliance*), czyli sytuacja, w której człowiek wbrew sobie podejmuje pewne działania, usprawiedliwiając się „wyższą koniecznością” (Wojciszke 2011, 2012: 547).

¹⁰ Jednym z takich aktorów jest Piotr Kowalewski: „Ja po szkole teatralnej zostałem zaskoczony rzeczywistością, która w teatrze panuje [...] Mój światopogląd zderzył się z tym, co mi w teatrze zaproponowano, musiałem na wstępie zagrać scenę gwałtu, scenę rozbieraną, obłapywania się itd. I trzy pierwsze role, które mi zaproponowano właśnie takie były. Ja uważam, że aktor powinien być odpowiedzialny za widza, każdy twórca powinien być odpowiedzialny za człowieka, który go ogląda [...] Jak powiedziałem o tym jednemu dyrektorowi, potem drugiemu, że nie mogę tej roli przyjąć, zasugerowano mi, że mogłem się nad tym zastanowić przed szkołą, że cała masa ról taka właśnie będzie. I to był powód, dla którego z teatru uciekłem. Tęsknię za teatrem zawodowym [...] ma-

którzy sami decydują, do jakiego stopnia mogą się otworzyć, jak bardzo chcą obnażyć się na scenie czy na planie filmowym. Ci są gotowi zrezygnować z roli, jeśli musieliby przeżywać przykry stan psychicznego dyskomfortu.

Wiele przyczyn może spowodować kryzys na drodze zawodowej aktora, jednak odwołując się do teorii rozwoju psychospołecznego Erika H. Eriksona (2004), warto też zwrócić uwagę na pozytywne strony takiego kryzysu, niezbędnego w dynamicznym procesie rozwoju *homo faber*. Poprzez pokonywanie trudności, dostosowywanie się do oczekiwań społecznych i przewycięzanie stanów alienacji jednostka zyskuje szansę osiągnięcia wyższego stopnia integracji oraz ugruntowania swej decyzji o pozostaniu w zawodzie. Erikson mówił o przeciwnych tendencjach w rozwoju jednostki – nieustannej progresji i regresji (dążenie do osiągnięć, uzyskiwania gratyfikacji, do pełni życia, podejmowania nowych wyzwań i przeciwnie – tendencja minimalizowania wysiłków, wycofywania się). Eliminowanie przeszkód, rozwiązywanie trudności wewnętrznych i zewnętrznych (psychicznych i społecznych) prowadzi do harmonii, homeostazy, skutkuje akceptacją tego, co trudne i wreszcie – zgodą na to, co w wykonywanej profesji jest problematyczne.

Podsumowanie

Zawód aktora ma swoją ciemną stronę, która niejednokrotnie generuje pytanie podstawowe: czy warto dalej wykonywać tę niełatwą profesję? O kryzysie może decydować wiele czynników – silny stres, nie zawsze merytoryczna krytyka, brak regularnych dochodów, niepewność i niestabilność zatrudnienia, uzależnienie od ważnych innych, utrata prywatności, niestabilność czasu pracy itd. Generalnie, aktorzy opowiadają się za etatem, który zapewnia im bezpieczeństwo socjalne, jednak muszą wówczas zaakceptować utratę niezależności, wolności twórczej. W wewnętrznej przestrzeni artyści rozstrzygają ważne kwestie związane z wykonywanym zawodem: być albo nie być celebrytą (czy wchodzić w mariaż z popkulturą, czy ograniczyć się do pracy w teatrze); dużo grać czy poświęcić czas rodzinie (konflikt ról społecznych, życie w niedoczasie). W tę profesję wpisana została pewna doza ekshibicjonizmu, jednak wielu aktorów stawia sobie pytanie o granice wolności w kontaktach z realizatorami (m.in. zgoda na nagość i działania sceniczne związane ze sferą seksualną).

rzę, by wrócić, ale do teatru, w którym nie musiałbym się sprzedawać jak prostytutka” (zob. *Ćwiczenia z dykcji*, film dokumentalny w reżyserii Jerzego Sztwiertni, Fokus Film sp. z o.o., Polska 2001).

ROZDZIAŁ X

ARENY SPOŁECZNEGO ŚWIATA TEATRU W OPTYCE SOCJOLOGICZNEJ

1. Strategie i mechanizmy walki dyskursywnej na arenach teatralnych

Język to nie tylko narzędzie służące celom komunikacyjnym, lecz również forma symboliczna, aprioryczna struktura służąca poznaniu rzeczywistości. Jak pisze Ernst Cassirer, język jednostki pełni rolę „produktywną i konstruktywną”, jest czynnikiem współkonstituującym poznanie i kulturowy obraz świata (Cassirer 1977: 124). Także Hans-Georg Gadamer, przedstawiciel hermeneutyki filozoficznej, wyraża pogląd, że język konkretnego podmiotu ukazuje jego sposób doświadczania rzeczywistości: „Niewątpliwie wychowani w jednej określonej tradycji językowej i kulturalnej widzą świat inaczej niż należący do innej tradycji” (Gadamer 1993a: 406). Język odgrywa zasadniczą rolę w procesach definiowania i wartościowania, bywa też narzędziem przemocy symbolicznej, narzucającym znaczenia, a także sposób rozumienia i interpretacji faktów.

Wojnę semiotyczną na arenach społecznego świata teatru toczą wszystkie podmioty próbujące narzucić innym swoją perspektywę, swój system aksjologiczny i własną „definicję sytuacji”. Za pomocą medium języka można okazać przewagę, zdyskredytować przeciwnika, zarzucając mu fałsz, brak etyki, rozsądku czy dobrej woli.

Warto zwrócić uwagę na dyferencjację stylu wypowiedzi różnych uczestników społecznego świata. Przykładowo teatrologi, naukowcy zaangażowani w dyskurs teatralny, reprezentują styl zobiiektywizowany, neutralny, emocjonalnie chłodny. Krytycy i sami twórcy, którzy znajdują się bliżej centrum społecznego świata, nasycają swe wypowiedzi emocjami, ich dyskurs ma charakter osobisty, zindywidualizowany.

Podczas analizy „wojny semiotycznej” na arenach teatru przydatne może być łacińskie słowo *discursus* (dyskurs), traktowane jako wywód myślowy na określony temat, zdradzający sposób rozumowania mówiącego. Analiza dyskursu może zatrzymać się na procesach językowych (co zasadniczo pozostaje domeną językoznawstwa), ale może również dotyczyć procesów poznawczych i interakcji społecznych opartych na komunikowaniu (van Dijk 2001). Moim celem nie będzie dokonanie pogłębionej analizy dyskursu teatralnego, chciałabym ograniczyć się do wskazania głównych

zabiegów retorycznych, jakie stosują uczestnicy społecznego świata teatru, by pokazać własną przewagę oraz zdyskredytować działających i myślących „inaczej”. Biorę tu pod uwagę zarówno źródła zastane – teksty pisane (opublikowane artykuły publicystyczne i naukowe), jak i źródła wywołane, czyli utrwalone przeze mnie wypowiedzi aktorów i reżyserów. Interesuje mnie zatem dyskurs publiczny (instytucjonalny – np. podczas konferencji naukowej) oraz medialny (w radiu, telewizji, prasie, Internecie). Arena jest jeszcze silniej werbalizowana w dyskursie prywatnym, pozostaje on jednak niedostępny badaniu socjologicznemu.

W teatralnym dyskursie publicznym biorą udział elity symboliczne – politycy, dyrektorzy teatrów, krytycy, teatrologi, reżyserzy, aktorzy, przedstawiciele organizacji reprezentujących interesy artystów itd.¹ Poszczególni uczestnicy nierzadko zarzucają sobie nawzajem manipulację, jednak słowo to jest, moim zdaniem, nadużywane. Różne strony sporu *a priori* zakładają intencję ukrywania prawdziwych motywów u osób zabierających głos, suponując, że za warstwą słów istnieje drugie dno, interes i przemoc symboliczna. Oczywiście, tak też bywa, jednak w praktyce mamy do czynienia z wewnętrzną prawdą dyskutantów, z ich przekonaniami o słuszności własnych poglądów. Być może tam, gdzie dostrzegamy manipulację, w istocie wcale jej nie ma, widać natomiast pragnienie przekonania partnerów dialogu do własnej wizji świata. Zbieżna z moim sposobem postrzeganiem tej kwestii jest wypowiedź Pawła Rogalińskiego: „Z uwagi jednak na pejoratywne nacechowanie tegoż terminu, językoznawcy nie zgadzają się co do naukowości pojęcia manipulacja. W związku z wartościującym nacechowaniem słowa, badacz powinien używać go niezwykle ostrożnie i mieć na uwadze jego konotacje z daną oceną” (Rogaliński). W kontekście sporów na arenie społecznego świata teatru warto przypomnieć koncepcję naiwnego realizmu, z której wynika, że strony konfliktu wyolbrzymiają rozmiary rozdzwienku między nimi – każda z nich sobie przypisuje rację i słuszność poglądów, zarzucając jednocześnie brak racjonalności stronie opozycyjnej.

Jako ilustrację „walki na słowa” na arenie społecznego świata teatru przywołam spór profesjonalnych podmiotów wartościujących (krytyków) i samych twórców o nową dramaturgię oraz jej realizację na polskich scenach². Częste za-

¹ Pojęcie „elity symboliczne” pochodzi od Teuna van Dijka: „Do elit symbolicznych danego społeczeństwa należą publicyści, dziennikarze, redaktorzy, pisarze, autorzy podręczników szkolnych, duchowni, naukowcy, eksperci, ludzie biznesu, intelektualiści, a także występujący w środkach masowego przekazu politycy, inaczej mówiąc: te grupy i osoby, które sprawują bezpośrednią kontrolę nad publicznie dostępną wiedzą, publicznie prawomocnymi przekonaniami, nad kształtem i treściami dyskursu publicznego” (Czyżewski, Kowalski, Piotrowski 2010: 24).

² Jako przykłady dramatów poddanych ostrej krytyce posłużyć mogą teksty zebrane w antologiach pod redakcją Henryka Sułka, w wyborze Romana Pawłowskiego (Pawłowski 2004 i 2006). Spośród licznych recenzji i omówień współczesnej dramaturgii warto

biegi retoryczne stosowane przez uczestników społecznego uniwersum teatru to drwina i emocjonalizacja wypowiedzi – przeciwnicy współczesnej dramaturgii ironizują, wykazują brak umiejętności i rzemiosła u autorów tekstów i realizatorów, używając przy tym deprecjonujących sformułowań: „poetyka głupoty”, „hucpa artystyczna”, „jajcarski wygłup”, „eksperymenty za państwowe pieniądze”, „efekciarstwo”, „kicz i grafomania”, „durnota i pustosłowie” oraz obraźliwych epitetów: „prymitywny, knajacki język”, „kukielkowo-wyłupiaste aktorstwo”, „teatr łopatologiczny, straszny, bezmyślny”. Emocjonalność krytyki podkreślają hiperbole, wyolbrzymiające negatywne strony ocenianego przedmiotu (co prowadzi do maksymalizacji efektu krytycznego), przykładem może być „monstrualna chała” czy „pasozyciństwo – plaga dramaturgii”. Pojawiają się również peryfrazy o negatywnym zabarwieniu: „forma młodej dramaturgii to amatorszczyzna, treść – same patologie”, „technologie mercedesa przeciwstawiono technikę składaka konstruowanego w stodole”, „bełkot pseudoartystyczny nafaszerowany wulgaryzmami, obscenami i obrazoburstwem” (m.in. Baniewicz 2004: 118–121).

Gdyby chcieć w kilku zdaniach zdefiniować, opisać przedstawienia teatralne, jakie dziś tworzą obraz teatru w Polsce, zresztą nie tylko w Polsce [...], niestety trzeba by użyć wyrazów z przedrostkiem *anty-*, a więc: *antyteatr*, *antyszczuka*, *antyesztetyka*, *antykultura*, *antywartości* (Stankiewicz-Podhorecka).

Widzom-zwolennikom „publicystycznych” i awangardowych spektakli zrealizowanych w ostatnich dekadach zarzuca się snobizm, nieautentyczność postaw odbiorczych (charakterystyczne jest stwierdzenie: „udają, że im się to podoba”). Za zaprezentowanymi powyżej stwierdzeniami na temat współczesnego dramatu polskiego kryją się konkretne oskarżenia: słaby poziom artystyczny dzieł, wtórność formalna, brutalizacja języka i warstwy fabularnej (maksymalizacja obrazów społecznych patologii), pozorowanie zaangażowania społecznego (m.in. Czapliński 2003: 14–15). Wielu krytyków nie akceptuje „publicystyki” w teatrze, tym bardziej, jeśli powiela ona retorykę medialną, wraz z typową hipertrofią ciemnych stron rzeczywistości i symplifikacją problemów realnych (pisze o tym Ratajczakowa 2004: 57–68).

Spolaryzowane środowisko teatralne odwołuje się *implicite* do dwu opcji politycznych (prawicowa i lewicowa) oraz dwu paradygmatów teatralnych: pierwszy to dominujący w Polsce do transformacji ustrojowej model romantyczny (metafizyczny, w którym ważne były takie kategorie jak ojczyzna, niepodległość, solidarność narodowa; jego „zmierzch” po 1989 r. obwieściła Maria Janion [1996]), drugi – opozycyjny – nie ma jednej nośnej nazwy (nazywany bywa ponowoczesnym, postmodernistycznym, liberalnym). Różne perspektywy

wymienić choć kilka pozycji: Baniewicz (2004); Czapliński (2003), Owczarski (2005); Ratajczakowa (2004), Krajewska (2005); Chojka; Zimnica-Kuzioła, Jakubik (2015).

ideowe, nieprzystające do siebie wzorce estetyczne czy rozbieżne punkty odniesienia utrudniają porozumienie. Niemniej jednak w społecznym świecie teatru można zaobserwować też postawy mniej radykalne, napotkać krytyków, którzy odchodzą od manicheizmu w wartościowaniu współczesnej polskiej dramaturgii i starają się pokazać – obok słabości – także jej dobre strony. Przywoływanym argumentem jest np. współbrzmienie zawartości ideowej dramatów z problemami społecznymi, z *hic et nunc*: „Rozumiem i akceptuję opór przed gwałtem, jakiego na publiczności dopuszczają się brutalisci. Ja także się opieram. Jednak chcę też zrozumieć sens ich sporu ze światem, ich histeryczną wrażliwość i do głowy mi nie przychodzi, by z góry przesądzać, że ten spór jest koniunkturalny, a wrażliwość symulowana [...]” (Burska 2003: 16); „Taki jest świat, w którym żyjemy, więc ten wulgarny, <<fekalny>> język ma w teatrze rację bytu” (Osterloff 2015: 74). Powyższe głosy przewyżniają dwubiegunowość sądów – zamiast negacji i odrzucenia (wykluczenia dyskursywnego) pojawia się z podejście selektywne, dystans, a nawet postawa ostrożnej akceptacji.

W werbalnych aktach ofensywnych nie brak jednakże dyskredytacji – wskazuje na to krytyka *ad personam*: „traci kontakt z rzeczywistością” (*notabene* to o aktorce, która w *Kropce nad i*, telewizyjnym programie Moniki Olejnik, wywołała burzę, mówiąc o dominacji lobby gejowskiego w polskim teatrze). Znany aktor, Ignacy Gogolewski ironizuje:

Ważne, że publiczność na ten spektakl chodzi, a że krytycy napiszą krytycznie, to teatrowi nie zaszkodzi. Zwłaszcza pan Pawłowski, który swoje teksty sygnuje nadtytułem „Nie wychodzę z teatru”, powinien jednak od czasu do czasu wyjść na powietrze, zaczerpnąć trochę tlenu. A choć deklaruje – „Kocham teatr”, może niech go trochę mniej kocha, a mądrzej o nim pisze. Może nich się zastanowi, czy aby na pewno wszystko, co ogląda jest takie złe. A może jest w tym jakiś sens? Może w końcu dojdzie do takiego wniosku. Nie podoba się Teatr Narodowy, chodźcie do Rozmaitości na gołego Hamleta!” (Lubczyński 2007: 86–87).

Emocjonalna reakcja twórców na głosy krytyczne wyraża się też w gwałtowności języka, w użyciu „mocnych” słów:

Kiedy mówiliśmy w wywiadach, że sztuka powstała z kryzysu, pisano, że to widać, bo wiele w niej chaosu. Wkurwiłam się, czytając te słowa, bo akurat *Courtney Love* jest jednym z lepszych przedstawień, jakie zrobiliśmy [...] Pisali na przykład, że spuściliśmy z tonu, bo nie ma już tak ulubionych przez nich szlagwortów, którymi mogliby sypać jak z rękawa na środowiskowych balangach [...] (R4: 73).

W społecznym świecie teatru wielu zaangażowanych w działanie podstawowe aktorów społecznych prowadzi „bitwę na słowa”, posługując się językiem konfliktu i konfrontacji. Nie tylko elity symboliczne, profesjonalisci wartościują efekty pracy teatralnych zespołów artystycznych, również odbiorcy potoczni wy-

rażają dezaprobataę wobec twórców, których nie cenią i wskazują słabości konkretnych propozycji scenicznych. Miejscem wymiany opinii jest Internet – blogi o tematyce teatralnej, portale społecznościowe. Aktorzy teatralni, którzy nawzajem recenzują swoje występy, o grze kolegów mówią czasem: sztampa, rutyna, kicz, ignorancja, sztuczność, kabotyństwo (określenia zaczerpnięte z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów swobodnych). Jeśli ich samych dotyka opinia krytyczna, potrafią zareagować bardzo gwałtownie. Odwołam się w tym miejscu do potyczek słownych między krytykiem-bloggerem i aktorką, oburzoną jego „niesprawiedliwą” recenzją:

Piszę Ci to wszystko [...], bo wstrząsnął mną Twój długi esemes, wysłany po mojej recenzji *Francuzów*, którzy mnie zwyczajnie rozczarowali. Nazywasz mnie w nim kolejno: „pólinteligentem”, „niewrażliwym głupkiem”, „populistą”, „idiotą”, „barbarzyńcą” i „wykańczającym polską kulturę człowiekiem niegodnym teatru Krzysztofa Warlikowskiego”. Dalej piszesz, że jestem „śmiesznym gejem, który lubi to eksponować”. Twoją homofobiczną uwagę pomnę milczeniem, choć jest ona zaskakująca [...](Urbaniak).

Reakcja skrytykowanej artystki, którą nazywam efektem bumerangu, z pewnością jest skrajna i nie zdarza się często (ale równie zaskakujący może być fakt publicznego ujawnienia przez blogera treści prywatnego SMS-a).

Na podstawie analizy zebranego materiału empirycznego wyodrębniam następujące strategie walki dyskursywnej, stosowane przez obie strony sporu:

- eliminacja, wyłączenie z dyskursu – odrzucanie w piśmie branżowym tekstów autorów reprezentujących inną opcję, organizowanie debat, w których nie uczestniczą przedstawiciele nieakceptowanego nurtu;
- hiperbolizacja, czyli wyolbrzymianie negatywnych zjawisk i pomniejszanie osiągnięć strony przeciwnej;
- argumenty emocjonalne, rejtanowski ton wypowiedzi, zdradzających oburzenie i gniew;
- kompulsje (natręctwa) perswazyjne, uporczywe powtarzanie tych samych sloganów;
- selekcja treści: przemilczenia, niedopowiedzenia, ukrywanie niewygodnych faktów, np. niegospodarności w wydawaniu przez teatr publicznych pieniędzy;
- eufemizacja: „przewietrzyłem zespół” zamiast „zwolniłem część personelu”;
- konformistyczne reprezentowanie zdania większości (grupy odniesienia), dominującego dyskursu, zamiast sądu własnego, wolnego, „niesterowanego”;
- dowodzenie swoich racji poprzez odwoływanie się do argumentów erystycznych – *argumentum ad verecundiam* (powoływanie się na zdanie autorytetów – osób, tradycji): „przecież to światowej sławy artysta”, „znany sportowiec przeciw bluźnierczej sztuce”; *argumentum ad personam* (używanie pojęć deprecjonujących i obraźliwych, dyskredytacja, degradowanie przeciwników, odmawianie im kwalifikacji intelektualnych czy etycznych); *argumentum ad baculum*

(straszenie oponentów, np. groźba zawiadomienia prokuratury o popełnieniu przestępstwa);

- używanie uniwersalnych (dużych) kwantyfikatorów, np. w sformułowaniach: „dla każdego jest to oczywiste”, „wszyscy przyznają nam rację”;
- stosowanie ironii, sarkazmu, branie w cudzysłów pojęć traktowanych serio przez drugą stronę sporu.

Za egzemplifikację wybranych strategii walki dyskursywnej posłużyć może dyskusja na temat kontrowersyjnego spektaklu *Kłątwa* (na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego), wystawionego w 2017 r. w stołecznym Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera przez chorwackiego reżysera Olivera Frljicia. Autor jednej z recenzji, skrajnie negatywnie opiniujący sztukę, odwołuje się do argumentów *ad personam* i *ad baculum*, stosuje hiperbolizacje i kompulsje perswazyjne, używa argumentów emocjonalnych, pisząc swój tekst w rejtanowskim tonie „oburzenia i gniewu”:

- o reżyserze: „wychowanek diabelskiej szkoły frankfurckiej”, „posuwa się z każdym spektaklem dalej”, „powinien być aresztowany natychmiast”, „łotr”, „skandalista”, „artysta bez skrupułów”, „w teatrze narodził się dla diabła”, „gotowy do podłości”, „chorwacki wykołajeniec”;

- o wymowie i jakości sztuki: „obrażanie uczuć religijnych”, „profanacja symboli wiary”, „bluźnierstwo”, „prowokacja sprawdzająca opór Polaków”, „widowisko zgnilizny, nikczemności i moralnego upadku”, „publiczna zbrodnia ducha”, „ktoś [...] miał potrzebę bluźnąć świętościom, przed którymi naród polski klęka”, „splugawienie imienia wielkiego artysty”, „ekscesy diabelskie”, „łajdacki spektakl”, „deprawacja i publiczne zgorszenie”, „skupia się na perwersji, bluźnierstwach, obrażaniu Boga i uczuć ludzi wierzących”, „hańbiący wyczyn”;

- o aktorach biorących udział w przedstawieniu: „te diabły”, „rodzimi artyści z piekła rodem”, „zepsuci”, „godzący w to, co święte”;

- o kulturze artystycznej w Polsce i niektórych twórcach: „deprawacja instytucji kultury”, „w ostatnich latach publiczne instytucje kultury stały się areną wielu zdarzeń, w których ubliżano prawdom wiary katolickiej, pamięci polskich Świętych, albo wręcz samemu Chrystusowi i Jego Najświętszej Matce”, „wielu jest łotrów w naszej Ojczyźnie”, „zdegenerowani twórcy” (Orzechowski 2017: 16).

Inni komentatorzy wypowiadający się o przedstawieniu w tonie negatywnym piętnują „ordynarne obrazy”, „prostą indoktrynację antyreligijną”, „brak przyzwoitości”, „nietolerancję wobec chrześcijaństwa”, „nawoływanie do nienawiści z powodów religijnych”. W dyskursie publicznym pojawiły się „mocne” określenia wskazujące na idiosynkrazję: „burdel”, „szambo”, „kloaka”.

Po przeciwnej stronie sporu o *Kłatwę* znajduje się m.in. Paweł Łysak, dyrektor Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, w którym wystawiono spektakl chorwackiego reżysera. Łysak uważa, że „terapia szokowa” jest społeczeństwu niezbędna. Oto jego komentarz dotyczący pracy artystycznej Frljicia:

zdawałem sobie sprawę, że antagonizująca strategia Olivera nie jest prowokacją dla prowokacji, tylko ma służyć przesunięciu buksującej w miejscu debaty publicznej na inny poziom. Wytworzone na scenie ciśnienie, atak na sfery, które na mocy niepisanej umowy społecznej są nienaruszalne i respektowane nawet przez tych, którzy na poziomie świadomości zachowują wobec pozycji Kościoła katolickiego w naszym kraju postawę głęboko krytyczną – wszystko to ma być siłą, która toruje przejście, rozbija szklany klosz narzuconych nam ograniczeń, w tym wypadku ograniczeń krytyki wszechpotężnej instytucji Kościoła, która determinuje naszą politykę i rości sobie prawo do wyznaczania zakresu wolności wszystkim, nie tylko wierzącym (Adamiecka-Sitek 2017: 24).

Dyrektor mówi o „władzy” hierarchów, „skrajnych nadużyciach moralnych i finansowych”, „eskalujących roszczeniach do zawłaszczania kolejnych przestrzeni”. Paweł Sztabowski uznaje Kościół za „potężną instytucję, która w zasadzie jest poza prawem. Jest bezkarna i pазerna, nie płaci podatków” (Głowacka 2017: 183). Ktoś inny w recenzji spektaklu dodaje, że Kościół „krzywdzi, poniża kobiety i dzieci”. W dyskursach tych także ujawnia się „ton oburzenia i gniewu”, tylko po przeciwnej stronie barykady³.

W sporze tym ujawnia się aksjologiczna dyferencjacja społeczeństwa, konflikt wartości pomiędzy spolaryzowanymi pod względem ideowym uczestnikami społecznego świata teatru, a także różne postrzeganie statusu sztuki. Po jednej stronie znaleźli się ci, którzy nie uznają autonomii sztuki, stawiają jej granice i konstruują zdania z dużym kwantyfikatorem („nigdy nie wolno obrażać uczuć religijnych”, „nigdy nie wolno profanować symboli religijnych i narodowych”, „nie wolno szerzyć nienawiści”, „nie wolno naruszać obyczajowych tabu”), po drugiej usytuowani są liberalni twórcy, dopuszczający transgresje w imię wolności wypowiedzi artystycznej. O swoich adwersarzach i ich postawach mówią: „mieszczanieństwo”, „ciemnogród”, „dulszczyzna”, „hipokryzja”, „niebezpieczne mohery”, „dewoty”; zarzucają oponentom „brak edukacji kulturalnej”, „niezrozumienie

³ Teatr krytyczny/polityczny, którego rzecznikiem jest Oliver Frljić, intencjonalnie prowokuje estetyką, „podważa mieszczańskie poczucie gustu”. W poświęconym *Kłątwie* numerze „Notatnika Teatralnego” pojawiły się metafory odzwierciedlające rewolucyjny charakter tego teatru: „otwieramy puszkę Pandory”, „wkładamy kij w gniazdo szerszeni”, „forsujemy symboliczne zasięki”, „wystrzałem z Aurory rozpoczynamy rewolucję kulturalną”, „uderzamy w tabu”, „chodzi nam o antagonizowanie różnych grup społecznych”. Frljić, oskarżany o znieważanie symboli narodowych i religijnych, wyjaśnia, że robi to właśnie dlatego, iż „reprezentują pewną zbiorową tożsamość”: „Dziś symbole narodowe są dla mnie kondensacją głupoty, zbiorowej głupoty” (Skrzywanek 2017: 14). Twórcy i komentatorzy związani z tym nurtem teatru krytykują Kościół, są radykalni i ekstremalni. *Kłątwa* staje się dla nich „opowieścią o paraliżującym, destrukcyjnym doświadczeniu polskiego społeczeństwa poddanego przemocy symbolicznej ze strony wszechwładnej instytucji Kościoła katolickiego” (Adamiecka-Sitek 2017: 25).

idei sztuki”, „prymitywizację czytania tekstów artystycznych”. Zgodnie ze stanowiskiem tej strony sporu, nie należy łączyć porządku estetycznego i etycznego, sztuki i życia – kreacja artystyczna nie zna ograniczeń i nie może zostać skazana na infamię, obłożona anatemą. Inaczej mówiąc, trzeba zdecydowanie rozgraniczyć świat realny i metaforyczny (świat przedstawiony w dziele)⁴. Reżyser spektaklu tłumaczył: „słowa użyte w różnych kontekstach nie mają takiej samej mocy performatywnej [...] Fikcja działa na swoich prawach” (Niedurny 2017: 21).

Pochlebne recenzje *Kłątwy* ukazały się m.in. w „Gazecie Wyborczej” czy „Newsweeku”, oto charakterystyczne sformułowania zwolenników warszawskiego spektaklu: „inteligentna gra ze zbiorową wyobraźnią” (Witold Głowacki); „*Kłątwa* to przedstawienie wybitne, błyskotliwe, rewolucyjne”, „tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat” (Witold Mrozek); „*Kłątwa* w Teatrze Powszechnym to spektakl, jakiego Polska potrzebuje”, „najważniejszy spektakl ostatnich lat” (Dawid Karpiuk). O artystach biorących udział w spektaklu wypowiedziano się z entuzjazmem: „I wspaniała grupa aktorów [...] To są młodzi ludzie, którzy wyrastają na aktorską elitę. Mówią o ważnych sprawach ze sceny. Gratuluję wam bardzo i dziękuję” (Ewa Niewiadomska, w: Głowacka 2017: 188), „popis aktorskiego zaangażowania i samoświadomości”, „wielka rola gospodarzy sceny im. Hübnera” (Witold Mrozek).

Maciej Nowak ubolewa nad cenzurowaniem sztuki, która powinna pozostać przestrzenią nieograniczonej wolności: „Artyści są osaczani drobnomieszczańską moralnością [...] <<Mieszczanństwo mówi, że nie chce, żeby artyści mogli więcej. Skoro zwykły obywatel nie może się obnażać w miejscu publicznym, nie może przeklinać, to dlaczego pozwalać na to na scenie?>> [...] Idzie za tym prymitywizacja czytania tekstów artystycznych, czyta się jeden do jednego” (Urbaniak 2014–2015: 99). Krzysztof Mieszkowski argumentuje natomiast: „Żołnierz ma prawo zabić, broniąc kraju, artysta ma prawo krytykować, broniąc społeczeństwa” (Koczanowicz 2014–2015a: 117). Jego zdaniem, sztuka stanowi strefę demokracji, dyskusji, samopoznania, zarzewia buntu, a twórcy dysponują „specjalnymi uprawnieniami”, legitymacją pozwalającą przekraczać normy społeczne (tamże)⁵.

⁴ Wiele na ten temat napisali autorzy tekstów, które zostały zamieszczone w poświęconym *Kłątwie* numerze „Notatnika Teatralnego” (2017, nr 84–85).

⁵ Magdalena Chlasta-Dzięciółowska stwierdza, że *Kłątwe* trzeba oglądać, na przekór „zgorszonym”: „Tym bardziej trzeba ją oglądać – a to znaczy dokładnie: nie dać sobie nigdy odebrać prawa do oglądania spektaklu, filmu, wystawy czy każdego innego zdarzenia artystycznego, które inni próbują przed nami ukryć, nadając temu przewrotnemu gestowi rangę obrony wiary, uczuć religijnych i wzniosłej sztuki. Impet tych boleśnie nadgorliwych obrońców, od Episkopatu po kółka różańcowe, które ramię w ramię z bojówkami narodowców – słowem, czynem, krzykiem i manifestacją siły – uniemożliwiają widzom wejście do teatru, w istocie doprowadzić ma widza do wykluczenia z oglądania, do dystrybuowania polem społecznej widzialności, do zakrycia przed nim prawdy, czyli

W dyskurs – obok twórców teatralnych, widzów potocznych i kwalifikowanych – włączyli się politycy, władze Kościoła katolickiego, a nawet „zawiadomieni o przestępstwie prokuratorzy”. Z punktu widzenia prawa trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, kto w tym sporze ma rację, można tu mówić o istnieniu aporii. Z jednej strony, istnieje możliwość powołania się na artykuł 196 Kodeksu karnego „Obrażanie uczuć religijnych innych osób”⁶ bądź artykuł 202 k.k. „Prezentacja i rozpowszechnianie pornografii”. Z drugiej strony natomiast, artykuł 73 Konstytucji RP z dnia 2 kwietnia 1997 r. mówi o „wolności działalności twórczej i artystycznej”⁷. Wojciech Brzozowski, adiunkt w Katedrze Prawa Wyznaniowego Wydziału Prawa i Administracji UW, stwierdził:

Po pierwsze, osoby wierzące muszą pogodzić się z tym, że w pluralistycznym społeczeństwie nikt nie może domagać się wolności od napotykania innych poglądów i sposobów życia, wolności od bycia konfrontowanym z przeciwnymi stanowiskami światopoglądowymi, także takimi, które prowokacyjnie podważają najważniejsze i najświętsze dlań prawdy. Innymi słowy, przepis o obrazie uczuć religijnych nie może służyć do uciszania przeciwnika ideowego. Po drugie, przeciwnicy religii muszą pamiętać, że choć dopuszczalna krytyka jest zasadniczo nieograniczona pod względem treści, to nie pod względem formy. Jeżeli dana wypowiedź, także artystyczna, nie wnosi żadnego wkładu do debaty i nie służy wymianie myśli, a sprowadza się do bezproduktywnego ponizania osób wierzących, to nie zasługuje na ochronę prawną (Brzozowski 2014).

Wykładnia prawnicza nie jest jednak w stanie dać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy krytyka zawarta w sztuce przekracza dozwolony próg, czy już staje się obelgą. Wiele zależy od indywidualnych odczuć odbiorców. Tak jak w każdej dziedzinie, potrzeba zatem rozsądku i wzajemnego szacunku. Mówi o tym Marta de Zuniga (kulturaliberalna.pl):

Artysta i sztuka niewątpliwie potrzebują autonomii. Mimo to zwykle jednak nie dajemy przyzwolenia na sytuację, gdy autor nadużywa wolności słowa – i słowem tym rani albo obraża [...] Wielu Polaków oczekuje przyjaznej i funkcjonalnej przestrzeni publicznej, która dopuszczając pluralizm, jednocześnie nie epatuje niesprawiedliwą, obraźliwą, wulgarną lub nawołującą do przemocy treścią (de Zuniga 2014: 417).

sterowania naszym myśleniem. To okrutna, siłowa manifestacja władzy i uruchomienie cenzury” (Chłasta-Dzięciołowska 2017: 220).

⁶ Dz.U.2016.0.1137 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.: „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2”.

⁷ Oto pełne brzmienie tego artykułu: „Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury”.

W doktrynie prawniczej istnieją „kontratypy”, czyli szczególne okoliczności, które usprawiedliwiają pewne praktyki, naganne z punktu widzenia prawa. Zwolennicy niczym nieograniczonej wolności wypowiedzi artystycznej stoją na stanowisku, że sztuka powinna być traktowana jako „kontratyp”, czyli autonomiczny obszar nie podlegający cenzurze społecznej, a tym bardziej państwowej (zakończony uniewinnieniem procesy sądowe Doroty Nieznalskiej czy Adama Darskiego „Nergala”, lidera metalowego zespołu Behemoth, świadczą o uznaniu zasady „kontratypu sztuki” za obowiązującą w praktyce).

Recepcja spektaklu *Kłątwa* – umieszczonego w kontekście prowadzonych w Polsce dyskusji na temat roli Kościoła, religii, sfery *sacrum* i *profanum* – ukazuje różne ideologie, odmienne wizje rzeczywistości. Jedna ze stron ideologicznego sporu broni wartości „nienaruszalnych”, symboli narodowych i religijnych oraz bohaterów, wokół których buduje tożsamość Polaków, druga strona odrzuca ten paradygmat w imię kultury ponadnarodowej, świeckiej. Jedni uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają, że od lat „wydarzeniami sezonu” nie stają autentyczne dzieła o dużych walorach artystycznych, tylko „sceniczne prowokacje”, inni zaś cenią transgresje sztuki i jej bezkompromisowość w ukazywaniu zjawisk stabuizowanych. Zwolennicy twórczości zawierającej treści „obrazoburcze” przekonują, że „mocne” gesty sceniczne spełniają ważną społeczną funkcję, budząc świadomość odbiorców i skłaniając ich do refleksji, do innego spojrzenia na rzeczywistość. Ich zdaniem, szczególnie w sztuce istotna staje się adiaforyzacja, ponieważ jest to obszar istotnego dyskursu, który powinien być uwolniony od ocen moralnych.

Faktem pozostaje, że wojna polsko-polska została przetransponowana na teren sztuki. Widać więc lekceważenie adwersarzy, nieuwważanych za partnerów dialogu. Spory ideologiczne na arenie społecznego świata teatru podsycają wzajemną niechęć zwolenników liberalnej lewicy i konserwatywnej prawicy, niemniej są ważne dla każdej z walczących stron. Okazują się istotne, gdyż pozwalają na kryształizację własnej tożsamości i zaakcentowanie wartości, którym hołdują spolaryzowani uczestnicy. Ścieranie się różnych poglądów i stanowisk to proces ustanawiania granic oraz uzyskiwania większej świadomości istoty własnego działania.

W kontekście aren społecznego świata teatru warto odwołać się jeszcze do opisanych w literaturze socjologicznej mechanizmów dyskursu publicznego (rytualny chaos, dramat społeczny, porozumienie i ceremonia)⁸. Inspiracją dla polskich teoretyków i badaczy dyskursu są m.in. prace antropologiczne Victora W. Turnera (Turner 1969, 2005, 2005a) oraz analizy dramaturgiczne Ervinga Goffmana (m.in. Goffman 1967, 1971, 2000, 2008). Zgodnie z perspektywą

⁸ „Do dyskursu publicznego należą – zgodnie z nazwą – wszelkie przekazy dostępne publicznie, a więc m.in. dyskursy instytucjonalne [...] dyskursy związane z określonymi światami społecznymi [...], a także dyskursy środków masowego przekazu (inaczej dyskursy medialne)” (Czyżewski, Kowalski, Piotrowski 2010: 19).

dyskursową, aktorzy społeczni podejmują walkę o legitymizację swoich działań i możliwość realizacji własnych interesów. Pragną utrzymać istniejący *status quo*, bądź, przeciwnie, dążą do jego zmiany (Czyżewski, Kowalski, Piotrowski 2010).

Rytualny chaos to jeden z mechanizmów dyskursu publicznego, który „utknął i skostniał w fazie eskalacji konfliktu”. Obie strony konfrontacji forsują swoje racje, nie dążąc do porozumienia. Nie zależy im na konsensusie, tylko na zaistnieniu w przestrzeni publicznej, zajęciu na arenie miejsca dającego możliwość zaprezentowania własnego stanowiska (tamże). Autorzy definiują to pojęcie jako „bezkonkluzywne realne zderzenie się przeciwstawnych poglądów i punktów widzenia” (tamże: 9). Rytualny chaos tworzą monologi zamiast dialogu, a także zablokowanie komunikacji i orientacji na przekładalność perspektyw⁹: „[...] kryzysowa eskalacja konfliktu nie stanowi zatem w tym przypadku przejściowej fazy szerszego konstruktywnego procesu, lecz jest jego stałą i dominującą cechą” (tamże: 104). W społecznym świecie teatru można mówić o polifonii głosów – w dyskursie publicznym zarysowują się różne stanowiska, nie tylko wobec współczesnej dramaturgii. Często da się zaobserwować „dwubiegunowy” model rytualnego chaosu, gdy poglądy się polaryzują i reprezentują dwie odmienne perspektywy, racje biegunowo różne. Zaangażowane w spór strony nie widzą możliwości porozumienia, ale partycypują w debatach, aby nagłośnić własne racje.

Dramat społeczny (termin wprowadzony przez Turnera) prowadzi do przemiany świadomości. Konstytuują go cztery odsłony: pierwsza to artykulacja stanowisk, nazwanie konfliktu, druga jest jego eskalacją, trzecia polega na tonowaniu napięć i opanowywaniu chaosu, w czwartej odsłonie konflikt zostaje zakończony, a porozumienie zawarte.

Twórczy charakter dramatu społecznego wyraża się w dwóch wymiarach: dramat społeczny pozwala na uświadomienie różnic i konfliktów (wzrost samowiedzy społecznej), a ponadto służy rozwojowi społecznemu – po zakończeniu dramatu społecznego następuje albo stabilizacja dawnego stanu rzeczy, wzbogacona o społeczną samowiedzę o nim i oparta na pogodzeniu się zwaśnionych stron lub przejście do całkowicie nowej formy porządku społecznego, np. rozdzielenie społeczności (instytucji) na dwie części (tamże: 102).

Egzemplifikacją dramatu społecznego w świecie teatru może być nagłośniony konflikt, związany z wyborem dyrektora w Teatrze Polskim we Wrocławiu w roku 2016:

– faza eksplikacji, artykulacji konfliktu: popierany przez władze PiS-u kandydat, Cezary Morawski, wygrywa konkurs na dyrektora Teatru Polskiego i przed-

⁹ Przekładalność perspektyw to umiejętność spojrzenia na dany problem z punktu widzenia adwersarzy i poszukiwanie tego, co łączy, a nie dzieli (aby możliwe było współdziałanie). Reguła ta zakłada szacunek wobec partnera dialogu (Schütz 1984: 147–150).

stawia swoje plany artystyczne. Jego oponenci nie chcą dopuścić, aby sprawował to stanowisko, szukają więc sojuszników i zbierają argumenty merytoryczne (np. konkurs był „ustawiony”, nie można niszczyć teatru z dużym potencjałem artystycznym) oraz pozamerytoryczne (np. kandydat na dyrektora grał w popularnym serialu) mające doprowadzić do abdykacji bądź odwołania Morawskiego. Konflikt ujmowany jest w kategoriach sporu o kwestie artystyczne, o wolność twórcy bądź przedstawiany jako przejaw walki kulturowo-ideologicznej i politycznej. Dyrektor-nominat krytykuje poprzednika (doprowadził do finansowej katastrofy, stworzył „bastion lewicowego myślenia”). Zwolennicy byłego dyrektora, Krzysztofa Mieszkowskiego (którego kilkakrotnie – zanim doszło do ogłoszenia konkursu – próbowali odwołać urzędnicy-organizatorzy teatru na szczeblu lokalnym), przekonują, że teatr był „niedoinwestowany”, miał zaś niekwestionowane sukcesy artystyczne (m.in. spektakle Krystiana Lupy czy Michała Zadary) i znakomity zespół¹⁰. Związki zawodowe, NSZZ „Solidarność” i OZZ „Inicjatywa Pracownicza”, zajmują antytetyczne stanowiska;

– faza eskalacji: intensywne i wielokierunkowe działania aktorów kontestujących wynik konkursu i sprzeciwiających się nowej dyrekcji, m.in. demonstracje, manifestacje, apele, pikiety, petycje do władz, rozmowy w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Dolnośląskiego i w ministerstwie; szum medialny wokół tego wydarzenia, poszukiwanie sojuszników w świecie kultury – zarówno w Polsce, jak i poza granicami kraju. Zarząd województwa decyduje o wszczęciu procedury odwołania Cezarego Morawskiego z funkcji dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu. Działania zwolenników nowej władzy to zorganizowanie w teatrze referendum oraz protesty na sesji Sejmiku Województwa Dolnośląskiego przeciwko odwołaniu Morawskiego. Dyrektor mówi w wywiadach o „fali nienawiści”, „bezpardonowych atakach”, „nagonce”, „ostracyzmie”. „hejcie” i „pomówieniach” (*Cezary Morawski „w Sieci” o Teatrze Polskim*), tylko z tego powodu, że „wygrał ktoś spoza kręgu znajomych królika”. Praca teatru zostaje zdestabilizowana, aktorzy przynoszą zwolnienia lekarskie (co skutkuje odwołaniem 20 spektakli). Znaczenie działań kontestujących podejmowanych przez aktorów jest pomniejszane i bagatelizowane, zwolennicy nowej dyrekcji określają te zachowania jako „naiwne”, „happeningowe”, „emocjonalne”, „sterowane przez grupę ludzi obawiającą się utraty wpływów i znaczenia”, „nieefektywne”;

– faza opanowywania konfliktu: ostatecznie Morawski pozostaje na stanowisku, następują natomiast zwolnienia niepokornych aktorów, związkowców pozostających w sporze zbiorowym z dyrektorem. Niektórzy artyści sami rezygnują z pracy w Teatrze Polskim. Następuje pozorna stabilizacja sytuacji, trwają

¹⁰ Jerzy Hausner powiedział w jednym z wywiadów: „Nie proponuję lekceważyć dyskusji o deficycie generowanym przez Teatr Polski we Wrocławiu. Ale ten spór nie powinien przesłaniać istoty problemu, czyli tego, co ten teatr wnosi żywego i autentycznego do naszej kultury” (Rudzki 2014–2015: 26).

deliberacje i dyskusje (np. deklaracje nowego dyrektora: „mój program to tylko propozycja, nie musi być realizowany w zaproponowanym wcześniej kształcie”). Dla niektórych artystów jest to wymuszona kooperacja, taktyczne, kalkulacyjne podporządkowanie się (zgoda pozorna);

– faza zakończenia: w tym przypadku jeszcze nie nastąpiła, pomimo wyciszenia medialnego szumu na skalę ogólnopolską, stopniowej normalizacji pracy w teatrze i przygotowywania nowych premier. Część zespołu artystycznego i publiczność Teatru Polskiego nie składa broni – organizuje debaty publiczne, wystosowuje apele do władz itd.¹¹ Kontrowersje, napięcia i sprzeczności między stronami sporu nie zostały przezwyciężone, chociaż można mówić też o wzroście samowiedzy oraz świadomości społecznej i obywatelskiej (zakładanie stowarzyszeń, podejmowanie wieloaspektowych działań). Dramat społeczny rzadko osiąga fazę finalną, częściej mamy do czynienia z niemożliwymi do pogodzenia punktami widzenia i przejściem do rytualnego chaosu, interakcyjnej anomii bądź do kolejnego dramatu¹².

Quasi-teatralny charakter sporów, intencjonalnie lub spontanicznie aranżowanych, inscenizowanych dla zwiększenia medialnej atrakcyjności, czyni z nich ceremonie odgrywane przez strony konfliktu. To „pozorowanie wojny”, teatralizowanie sporu, które na celu ma przyciągnięcie uwagi publiczności. Ceremonia może stać się pozorną zgodą, za sprawą kanalizowania lub wykluczania głosów ważnych, ale utrudniających łagodzenie konfliktu. Stabilizację osiąga się nie poprzez przepracowanie spornych kwestii, ale ich wyciszenie. Jest to „mechanizm wynikający z nadmiernie schematycznej, zrutynizowanej i powierzchownej orientacji na przekładalność perspektyw” (Czyżewski, Kowalski, Piotrowski 2010: 100). Owa sedymentacja dyskursywna prowadzi do intencjonalnego wyciszenia emocji na arenie społecznego świata. Służącą temu celowi ceremonią mogą być np. rozmowy w programach publicystycznych, w których uczestniczą członkowie społecznego świata teatru o „umiarkowanych poglądach”, kanalizujący emocje i przemilczający kwestie istotne dla obu stron sporu. Za zasłoną słów kryją się niezwerbalizowane interesy, potrzeby, ukryte intencje – szara strefa tego, co nieujawniane, a nawet celowo zaciemniane.

Porozumienie staje się możliwe pod warunkiem wyeksplikowania wspólnego celu, docenienia mocnych stron opozycji, uruchomienia przekładalności perspektyw i zaakceptowania pluralizmu oraz odmienności adwersarzy. Ważna będzie gotowość obu stron do kompromisu i negocjacji. „Mechanizm porozu-

¹¹ Opisana powyżej sytuacja ma charakter dynamiczny, warto więc zaznaczyć, że analiza nie wykracza temporalnie poza rok 2017. O konkretnych działaniach artystów i publiczności wrocławskiego teatru piszę więcej w następnym podrozdziale.

¹² Turner uważał, że czwarta, ostatnia faza dramatu społecznego jest niemal niemożliwa w złożonych światopoglądowo i pełnych wewnętrznych konfliktów społeczeństwach współczesnych – niezakończony konsensusem dramat społeczny generuje nowy dramat.

mienia jest kooperacyjnym sposobem radzenia sobie z różnicami stanowisk i interesów, a także z konfliktogennymi dylematami i sprzecznościami społecznych okoliczności” (tamże: 101). Uczestnicy sporu mogą pozostać przy własnym zdaniu, ale powinni szanować nawzajem swoje stanowiska.

Pozawerbalne taktyki walki na arenach społecznego świata teatru

W społecznym świecie teatru nie tylko toczą się pojedynki werbalne, podejmowane są również konkretne działania mające na celu dyskredytację oponentów – jako egzemplifikacja może tu posłużyć dokonany przez członków grupy młodych krytyków symboliczny akt zapalenia zniczy przed warszawskimi teatrami: Teatrem Ateneum im. Stefana Jaracza i Teatrem Współczesnym (prowokacja miała na celu zwrócenie uwagi opinii publicznej na – jak to określili uczestnicy akcji – „skostniałą kondycję artystyczną” tych placówek; pisze o tym m.in. Baniewicz 2012: 133). Spektakularnym symbolicznym gestem, mocnym pozawerbalnym komunikatem obliczonym na ożywienie dyskusji stało się też pokazanie przez jedną z aktorek nagich pośladek reżyserowi podczas premiery spektaklu *Persona. Ciało Simone*. Zachowanie to było *de facto* katalizatorem dyskursu zogniskowanego wokół istotnych problemów współczesnego świata teatru i spolaryzowało środowisko, podzielone na tych, którzy solidaryzowali się z odważnym wystąpieniem aktorki oraz krytyków jej zaskakującej manifestacji.

Widzowie teatralni, podczas bezpośredniej interakcji z aktorami, dysponują różnymi metodami okazywania niezadowolenia – od nieuważnego śledzenia zdarzeń scenicznych (rozmowy, szmery) po opuszczenie widowni w czasie antraktu. Ekstremalnym sposobem wyrażenia niechęci i oburzenia jest przerwanie spektaklu (*casus* sztuki *Do Damaszku* w Starym Teatrze w Krakowie w 2013 r., gdy zorganizowana grupa widzów zmanifestowała swój sprzeciw wobec nowej linii repertuarowej teatru, jaką wyznaczył dyrektor Jan Klata) bądź wyklaskanie aktora (podczas stanu wojennego częsty sposób penalizacji artystów za przewinienie, które można nazwać „bojkotem bojkotu”). Incydentalnie zdarzają się także gwizdy, taka reakcja – jedno z zachowań kwalifikowanych jako absolutnie niedopuszczalne w teatrze – szczególnie oburza twórców. Publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu włączyła się w głośny spór wokół dyrektora Cezarego Morawskiego, najaktywniejsi przedstawiciele widzów założyli profil na Facebooku, by agitować na rzecz jednej ze stron konfliktu. Wkrótce potem powołali do życia Stowarzyszenie Widzów Teatru Polskiego i Stowarzyszenie Widzów Teatrów Publicznych¹³. Warto zatem odnotować procesy emancypacji widzów,

¹³ W listopadzie 2016 r., w dniu planowanej wrocławskiej premiery *Procesu* Krystiana Lupy, zorganizowano debatę „Kultura w stanie zagrożenia” i proklamowano Dzień Solidarności z Zespołem Tpl. W czerwcu 2017 r. społeczność broniąca Teatru Polskiego w formule zaproponowanej przez Krzysztofa Mieszkowskiego zaprosiła do

którzy przejmują inicjatywę, stają się aktywnymi uczestnikami społecznego świata teatru¹⁴.

W przypadku spektakli kontrowersyjnych, stanowiących intencjonalną prowokację, reakcja „oburzonych” ma charakter rytualny. Przed teatrem zbiera się grupa protestujących, którzy, uzbrojeni w transparenty, wnoszą okrzyki: „hańba”, „to nie teatr, to burdel”, „to nie sztuka, to kloaka”. Trudno nazwać ich widzami, bo przedstawienia z pewnością nie oglądali i chociaż w sensie socjologicznym tworzą publiczność potencjalną¹⁵, raczej nie są zainteresowani teatrem. Trzeba na

kolejnej debaty: „Teatr. Stan krytyczny”; w panelu uczestniczyli Dariusz Kosiński, Jacek Glomb, Konrad Imiela, Krzysztof Mieszkowski i Leszek Koczanowicz. W sierpniu 2017 r. w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego odbyła się kolejna debata: „Publiczność, która się wtrąca!”, oprócz przedstawicieli Stowarzyszenia Widzów Teatrów Publicznych uczestniczyli w niej m.in. aktorzy Teatru Polskiego – w podziemiu (Anna Ilczuk, Michał Opaliński), dyrektor Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, Paweł Łysak oraz Edwin Benedyk, dziennikarz i publicysta. Spotkanie prowadziła reprezentantka Stowarzyszenia, Magdalena Dzieciołowska. W październiku 2017 r. Stowarzyszenie wystosowało List otwarty do Cezarego Przybylskiego, Marszałka Województwa Dolnośląskiego. Oto jego fragmenty: „[...] Dramatyczna historia ostatniego roku dobitnie pokazała, jak ważną artystyczną przestrzenią dla obywateli Wrocławia, Polski i świata był niedawny Teatr Polski, i że już nigdy nie można dopuścić, by powtórzyła się w naszym mieście podobna historia zniszczenia wybitnej sceny, wypędzenia artystów i zignorowania publiczności. Oczekujemy więc, że jeszcze w październiku b.r. zostanie powołana Rada ds. Teatru Polskiego we Wrocławiu, która będzie bezpośrednio zdawała sprawę z kolejnych etapów swoich naprawczych i modernizacyjnych działań. Ze względu na wagę sprawy – wnosimy, by w powyższych działaniach Rady ds. Teatru Polskiego we Wrocławiu brał czynny udział Marszałek Województwa Dolnośląskiego – pan Cezary Przybylski, który finalnie przecież jest odpowiedzialny za zaistniałą, katastrofalną sytuację tego teatru”.

Aktorzy, aktorki i wyemancypowana publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu nagrodzeni zostali „Kamykiem Puzyny”, czyli Nagrodą im. Konstantego Puzyny ufundowaną przez pismo „Dialog”. O tym wydarzeniu Witold Mrozek pisał: „Czasem prestiżowe nagrody otrzymują artyści, którzy grać nie mogą [...] Od miesięcy desperacko bronią swojej sceny dewastowanej przez Cezarego Morawskiego – dyrektora przeforsowanego przez dolnośląski samorząd przy poparciu PiS-u. Wrocławskim widzom zabrano nie tylko wybitną *Wycinkę* Krystiana Lupy czy głośne przedstawienia Strzępki i Demirskiego, ale też *Dziady* Michała Zadary. Mickiewicz w atrakcyjnym wydaniu też przeszkadzał” (Mrozek 2017).

¹⁴ Widzowie potrafią wpływać na dobór repertuaru (przykładem może być Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgielki w Białymstoku, który wystawił spektakl „na zamówienie”, poświęcony Jerzemu Popiełuszce), a także ostro wyrażać niezadowolone z powodu odwołania spektakli (zdarzają się groźby postępowania sądowego).

¹⁵ Publiczność potencjalna to „ci wszyscy ludzie, którzy mają obiektywne i subiektywne szanse bycia widzami, niezależnie od tego, czy szanse te wykorzystują, czy też nie”

nich spojrzeć przez pryzmat uczestnictwa w innych społecznych światach, w szerszych układach społecznych. W marcu 2017 r. przed Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie protestowali, w związku z *Klątwą* Olivera Frlijicia, członkowie Młodzieży Wszepolskiej i Obozu Narodowo-Radykalnego.

Działania aktorów, niegodzących się na decyzje organizatorów teatru i zwierzchników, przybierają różnorodne formy (np. petycje do władz, listy otwarte, obywatelskie nieposłuszeństwo, protesty, strajki okupacyjne, udział w dyskusjach medialnych)¹⁶, mogą też prowadzić do rezygnacji, odejścia, zerwania relacji. Raz jeszcze odwołam się do szerokiego spektrum działań, jakie podjęła grupa wrocławskich aktorów Teatru Polskiego, nie akceptując wyboru nowego dyrektora w 2016 r. (Wm; Piekarska; Cezary Morawski „w Sieci” o Teatrze Polskim). Do repertuaru ich buntowniczych wystąpień zaliczały się: petycje skierowane do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (ministerstwo współprowadzi tę placówkę teatralną), rozmowy z wiceminister Wandą Zwinogrodzką (odpowiedzialną za teatr), pikietą przed siedzibą Polskiego Stronnictwa Ludowego (manifestanci domagali się wycofania poparcia partii dla Cezarego Morawskiego), pisma wystosowane do Marszałka Województwa Dolnośląskiego Cezarego Przybylskiego (natarczywe prośby z określonymi postulatami), próby zniechęcenia rekomendowanego przez władze kandydata (wręczenie mu na wrocławskim dworcu biletu powrotnego do Warszawy wraz z listami protestacyjnymi, negatywnymi opiniami i komentarzami), protesty na scenie teatralnej (z transparentami, na których widniały napisy: „Nie niszczyć teatru”, „Wycinka w Teatrze Polskim”, „Nie dla Morawskiego, tak dla Teatru”), wychodzenie przez aktorów do braw z zaklejonymi ustami. W spór zaangażowali się politycy (np. Ryszard Petru, lider Nowoczesnej, na konferencji prasowej we Wrocławiu), środowiskowe autorytety (np. Agnieszka Holland) oraz niektóre zespoły teatralne z innych miast (demonstracje odbyły się w Poznaniu i Bydgoszczy, z apelem o ustąpienie ze stanowiska zwrócili się do Morawskiego dyrektorzy kilku warszawskich teatrów). Dla sprawy pozyskiwano również różnorodne środowiska artystyczne (w mediach pojawiła się informacja, że protest popiera m.in. Juliette Binoche).

Przywołane powyżej działania stanowią próbę sił w społecznym świecie teatru – trzeba wyraźnie powiedzieć, że gra nie zawsze toczy się o kwestie artystyczne, ale ma na celu m.in. uznanie aktorów za ważnych uczestników społecznego uniwersum, włączenie ich do procesów decyzyjnych, przyznanie prawa do

(Hausbrandt 1983: 71). Rzeczywiste audytoria rekrutują się z publiczności teatralnej konkretnej, spośród ludzi chodzących do teatru (por. Zimnica-Kuzioła 2003: 47).

¹⁶ Przykładem niestandardowych działań jest inicjatywa aktorów warszawskiego Teatru Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, którzy w 2016 r. nagrali teledysk, w prześmiewczy sposób przedstawiający ich konflikt z dyrektorem Romanem Osadnikiem. W teledysku wystąpiło ponad 20 aktorów tego teatru. Piosenkę zaśpiewaną na melodii utworu disco polo udostępniono w serwisie YouTube.

wyrażania własnych opinii. Zawsze można stwierdzić, że walka o dyрекcję teatru to zmagania o realną i symboliczną władzę, o zachowanie dotychczasowego układu, o utracone wpływy, o przetrwanie tego, co już zostało spetryfikowane. Każda zmiana generuje wszak niepewność, pojawią się przegrani, którzy na niej stracą. Działanie podstawowe będzie realizowane „inaczej”, można spodziewać się transformacji standardów i wzorców działań. Niemniej protesty przeciwko nowemu dyrektorowi Teatru Polskiego we Wrocławiu to nade wszystko walka o określoną wizję teatru, o wolność pracy twórczej nieskrępowanej żadnymi rygorami nakładanymi przez reprezentantów innych społecznych światów (politycy, dziennikarze, środowiska ultrakatolickie). Wielu autorów tekstów opublikowanych w „Notatniku Teatralnym” (2014–2015, nr 77: *Teatr publiczny: stan zagrożenia*) ubolewa nad upadkiem Teatru Polskiego, instytucji o dużej randze artystycznej.

Protesty aktorów nierzadko kończą się zwolnieniem z etatu (wystąpienie przeciwko nowej dyrekcji to ryzyko i nie każdy aktor gotowy jest je podjąć). W przypadku braku akceptacji dla nowej dyrekcji czy linii repertuarowej teatru artyści niejednokrotnie sami rezygnują ze współpracy i szukają dla siebie nowych przestrzeni działań, np. zakładają stowarzyszenia i fundacje. Proces segmentacji zmierza w tym wypadku do „rozłączenia” (*splitting off*) i wypracowania nowych ram narracyjnych – uzasadniających działanie „inne”, odmienne od realizowanego w macierzystym społecznym świecie. Aktorzy, którzy odeszli z Teatru Polskiego (lub zostali stamtąd zwolnieni) zaczęli działać w „teatralnym podziemiu”, wystawiając sztuki na dziedzińcu solidaryzującego się z nimi Teatru Muzycznego Capitol.

Areny społecznego świata nadają mu charakter dynamiczny, czasem prowadzą do społecznej zmiany. Aktorzy społeczni pragną, aby świat, w którym uczestniczą istniał i zaspokajał ich potrzeby czy interesy, a kiedy jego trwanie staje się zagrożone – lub pojawia się groźba zahamowania rozwoju tego uniwersum – podejmują walkę. Tworzą werbalne uzasadnienia własnych działań, delegitymizują aktywności myślących i działających „inaczej”, stosują rudymenarne mechanizmy dyskursywne (rytualny chaos, porozumienie, ceremonia i dramat społeczny), by podtrzymać i umocnić własny społeczny świat.

2. Areny jako inwariantne elementy społecznego świata teatru

Anselm Strauss nazywa arenę miejscem sporu, dyskusji, negocjacji, walki – różne problemy są tutaj omawiane, forsowane, rozgrywane czy manipulowane przez przedstawicieli zaangażowanych subświatów. Niektóre z tych problemów dyskutowane są na pierwszych stronach gazet, inne znają tylko członkowie społecznego świata i zainteresowane strony. Arena może być bowiem częściowo niewidoczna. Wszędzie tam, gdzie przecinają się światy i subświaty możemy spodziewać się aren i związanych z nimi procesów politycznych (Strauss 1978: 124).

Arena pokazuje zróżnicowanie stanowisk w ramach społecznego świata, niezgodę na dominującą definicję sytuacji lub kierunek działań podejmowanych przez zaangażowane strony (Strauss 1993: 227). Członkowie społecznego uniwersum angażują się w dyskurs wewnętrzny, który odzwierciedla kontrowersje, brak konsensusu, istnienie spornych kwestii i różnych punktów widzenia. Na przecięciu z innymi społecznymi światami, podobnie jak na przecięciu subświatów teatru, pojawiają się „obiekty graniczne”.

Wiele jest obiektów granicznych, przedmiotów sporu i katalizatorów areny w społecznym świecie teatru. Pisałam o nich we wcześniejszych rozdziałach książki, teraz warto przywołać choć kilka przykładów:

– kwestia subwencji, czyli przyznawanej przez państwo i samorządy lokalne dotacji na funkcjonowanie teatrów. Politycy starają się podzielić środki finansowe pomiędzy sceny publiczne i prywatne, a także dofinansować festiwale teatralne i różne projekty związane ze sztuką Melpomeny. Uczestnicy społecznego świata teatru zatrudnieni w placówkach publicznych rywalizują z innymi podmiotami zbiorowymi o przychyłność władz – organizatorów teatrów. Pragnęliby uzyskać jak najwyższą kwotę dotacji, uważają bowiem, że rozdrobnienie funduszy nie jest korzystne dla nikogo. Ich zdaniem, urzędnicy instrumentalizują kulturę, czyniąc z niej przede wszystkim element promocji i marketingu, nie doceniają zaś jej wartości autonomicznej (a przecież teatr to instytucja artystyczna, ze „współczynnikami estetycznym”). Władze natomiast liczą na operatywność dyrektorów, oczekują wypracowania przez teatry zysków i zachowania dyscypliny finansów publicznych. Z problemem tym wiąże się różne postrzeganie funkcji teatru – perspektywa rynkowa zderza się z humanistyczną, zgodnie z którą zasadniczą funkcję teatru stanowi humanizowanie i integrowanie widzów;

– kwestia przywództwa w teatrze: uczestnicy społecznego świata teatru mają różne zdania na temat tego, kto powinien kierować tą instytucją – artysta czy menedżer. Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów stoi na stanowisku, że tylko dobry menedżer potrafi właściwie zarządzać placówką kultury, z kolei Związek Artystów Scen Polskich w roli dyrektora widzi artystę, ponieważ to stanowisko wymaga nade wszystko kompetencji w dziedzinie sztuki. Teatr postrzegany jest, z jednej strony, jako organizacja formalna, jedna z wielu, a z drugiej – jako instytucja publiczna o szczególnych zadaniach i misji społecznej;

– katalizatorem areny staje się też polityka wewnętrzna dyrektorów teatrów, którzy zwalniają zasłużonych aktorów w wieku emerytalnym (dyrektorzy eufemistycznie mówią o potrzebie „przewietrzenia zespołu”, widzowie oraz niektórzy krytycy o nonszalancji i lekceważeniu wybitnych twórców kultury). Niewątpliwie, wymiana pokoleniowa musi następować, lecz trzeba podkreślić, że doświadczeni aktorzy przyciągają widzów do teatru, a ponadto stanowią wzór i wsparcie dla młodszych kolegów. Dyrektorzy zauważają potrzebę zwiększenia „wydajności” teatru i bardziej przekonują ich argumenty racjonalne niż emocjonalne;

– kolejnym obiektem granicznym jest forma zatrudnienia aktorów. Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru (dyrektorzy) uważają, że etaty pochłaniają znaczną część dotacji i lepszą taktyką – z punktu widzenia racjonalnej polityki zatrudnienia – byłby angaż na czas określony. Dodatkowy argument stanowi „pochwała mobilności”, sprzyjającej rozwojowi artystycznemu. Obecnie dyrektorzy nie mają możliwości zwalniania aktorów, którzy nie dostają angaży do ról. Etaty są w interesie artystów – zapewniają im stabilizację i bezpieczeństwo społeczne; stanowią też fundament tworzenia zespołu teatralnego i sprzyjają efektywnej pracy twórczej. Organizacją, która wspiera aktorów w kwestii formy zatrudnienia jest ZASP;

– dobrym przykładem kwestii spornych może być również definiowanie „prawdziwego aktora”. Ekskluzywiści – twórcy z kręgu szkół publicznych, krytycy branżowych pism – odmawiają tego miana tym uczestnikom społecznego świata, którzy korzystając z przepuszczalności granic, podejmują działania podstawowe bez dyplomu państwowej uczelni. Aktorzy-eksterni bądź absolwenci prywatnych studiów aktorskich traktowani są czasem jako uczestnicy „drugiej kategorii”. Uznaje się, że zaniżają oni poziom produkcji artystycznych i doprowadzają do pomniejszenia prestiżu zawodu. Inkluzywiści – twórcy z kręgu szkół prywatnych czy teatrów alternatywnych, producenci filmowi – zatrudniają nawet amatorów, jeśli tylko są utalentowani (ci zadowolają się niższą gażą). W tym przypadku „prawdziwym aktorem” staje się każdy, kto wykonuje ten zawód, bez względu na poziom i charakter wykształcenia. O tej dyferencjacji decyduje różne usytuowanie w społecznym świecie teatru oraz dążenie do „uszczelnienia” granic zawodu lub przeciwnie –chęć egalitaryzacji dostępu do niego. Oczywiście, w sensie socjologicznym jest to także walka o ograniczone zasoby, przejaw rywalizacji między zawodowcami a amatorami;

– w dyskusjach w społecznym świecie teatru, które dotyczą statusu aktora jako przedstawiciela roli społecznej zderzają się dwie implicytne, skrajne koncepcje: aktor będący wyrazicielem przeżyć zbiorowych i aktor-komediant. Zgodnie z pierwszą perspektywą postrzegania aktorstwa, artysta teatralny to wyjątkowa jednostka ze szczególnymi zadaniami społecznymi. Unika kontaktów z popkulturą, rzadko udziela wywiadów, niechętnie mówi o swej prywatności, wybiera tylko ambitne propozycje artystyczne, jest wzorem standardów działania, autorytetem moralnym i intelektualnym, ceni wspólnotowość i etos zawodowy, na który składają się m.in. gotowość do poświęceń, odpowiedzialność, solidarność, lojalność. Aktor – wyraziciel przeżyć zbiorowych – staje się *everymanem*, zabiera głos w ważnych dla społeczeństwa sprawach, mówi o uniwersalnych problemach człowieka, o jego „esencji i egzystencji”. Jeśli chodzi o kwestie warsztatowe, cechuje go dobra dykcja i prawdziwy kunszt gry scenicznej. W drugiej perspektywie – podzielanej raczej przez młodszych uczestników społecznego świata teatru, socjalizowanych już w innych czasach – istnieje silna tendencja do demitologizowania roli społecznej aktora, który po prostu wykonuje swój zawód i przyjmuje

wszystkie propozycje, bez względu na ich poziom artystyczny i wymowę ideową. Bywa celebrytą zabiegającym o rozgłos i sławę, wówczas staje się nadaktywny medialnie, chętnie dzieląc się własną prywatnością. Swoje partykularne dążenia stawia wyżej niż cele grupowe. Wysoko ceni się jego gotowość do działań transgresywnych, chęć podejmowania nowych wyzwań. W kwestii warsztatu ważniejsza okazuje się jego sprawność fizyczna niż zdolności werbalne. Oczywiście są to Weberowskie „typy idealne”, skrajnie zarysowane, więc niekoniecznie muszą występować w postaci czystej;

– kwestia definiowania „prawdziwego teatru”: zwolennicy tradycji cenią teatr poruszający tematy uniwersalne i metafizyczne, „zachowawczy” w warstwie formalnej, natomiast dla zwolenników awangardy ważna jest kategoria nowości, aktualności, transgresji. Warto podkreślić, że wielu uczestników społecznego świata teatru można nazwać pluralistami, którzy nie opowiadają się wyłącznie za „tradycją” bądź tylko za „awangardą”, uznając, że w każdym nurcie można znaleźć przykłady wartościowych realizacji;

– kontrowersyjną kwestią szczegółową, wygenerowaną na granicy światów teatru i filmu, jest problem castingów. Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru uważają, że casting to najlepszy, najbardziej demokratyczny mechanizm rekrutacji artystów do projektów pozateatralnych. Aktorzy mają do tego typu konkursów stosunek ambiwalentny. Niektórzy liczą na „sukces odroczone”, inni zwracają uwagę na fasadowość tego typu działań („pozornych”), mówią też o poczuciu degradacji i upokorzenia. Różnice wynikają z odmiennych doświadczeń indywidualnych, związanych z uczestnictwem w castingach. Formułę konkursową łatwiej akceptują młodzi aktorzy;

– innym przykładem kontrowersji dotyczących kwestii szczegółowych może być stosunek do fuksówki, zwyczaju akademickiego kultywowanego w publicznych szkołach teatralnych. Studenci i dydaktycy, którzy uważają, iż warto ten obrzęd reprodukcji uznają go za element tożsamości środowiska i dobrą zabawę, stwarzającą możliwość integracji. Ich zdaniem, fuksówka hartuje studentów, uczy kolektywnego działania i odpowiedzialności. Przeciwnicy fuksówki (przede wszystkim studenci i absolwenci, którzy mają w związku z tym zwyczajem złe wspomnienia) mówią o wzorowanych na wojskowej fali aktach przemocy i poniżenia, jakie nie powinny mieć miejsca w żadnym społecznym świecie.

Nie sposób wymienić wszystkich obiektów granicznych generujących spory na arenach społecznego świata teatru. Pojawiają się one bowiem permanentnie wraz z konkretnymi wydarzeniami politycznymi, społecznymi czy losowymi, które wywołują różne oceny i opinie. Obecnie w środowisku aktorskim dyskutuje się np. kwestię komercjalizacji Domu Artystów Weteranów Scen Polskich im. Wojciecha Bogusławskiego w Skolimowie – pojawia się wątpliwość, czy powinni tam zamieszkać tylko twórcy po zakończeniu aktywności zawodowej, czy wszyscy emeryci, których na to stać (koszt pobytu wynosi ponad 4 tys. zł miesięcznie). Aktorzy ubolewają, że bez finansowego wsparcia bliskich nie będą mogli

spędzić jesieni życia w tym elitarnym miejscu. Innym przykładem może być ambiwalentny stosunek środowiska aktorskiego do żałoby narodowej ogłoszonej w 2010 r. Zamknięcie teatrów na 10 dni stało się kontrowersyjną kwestią dla części aktorów, szczególnie dla tych, którzy utracili gaże za niezagrane spektakle. Może przymusowa pauza powinna dotyczyć tylko produkcji *sensu stricto* rozrywkowych? „Wydaje się, że aktorów teatralnych potraktowano jak niepoważnych komediantów, którzy nie powinni naruszać powagi żałoby [...] Temat poważnych strat finansowych poniesionych przez teatry nigdy nie zaistniał medialnie, co można tłumaczyć pewnym tabu związanym z mówieniem w sposób krytyczny o organizacji żałoby narodowej” (Kozek, Kubisa 2011: 88–89).

W społecznym świecie teatru dostrzegamy charakterystyczne procesy grupowe, różne wizje rzeczywistości, dualizm, antytetyzm, tendencje przeciwstawne, choć niekoniecznie destrukcyjne. Nieporozumienia, antagonizmy, kontrowersje, rozbieżne opinie to integralny element struktur społecznych – a zatem idealistyczne i utopijne są dążenia do eliminowania ich jako czynników niekorzystnych, negatywnych. Rywalizacja o status, władzę, prestiż bądź środki materialne należy do powszechnych cech każdej organizacji, w której występuje hierarchia. Koegzystencja wymaga kompromisów, przyjęcia *modus vivendi*. Arena nie jest tylko czynnikiem destabilizującym, ale także szansą na konstruktywne zmiany. Autorzy książki *Docenić konflikt – od walki i manipulacji do współpracy* (Gut, Haman 1993) dowodzą, że zawsze istnieje możliwość integracji, dotychczasowi oponenty mogą zawrzeć sojusz i przekształcić się – trwale lub czasowo – w sprzymierzeńców. Obecność aren świadczy o refleksyjności środowiska; czasem podejmowane są też konkretne działania zmierzające do zmiany istniejącego *status quo*. Areny przeciwdziałają stagnacji – tradycja musi ścierać się z nowoczesnością, młode pokolenie musi proponować nowe rozwiązania, pomysły, jakości. Na dynamikę i natężenie sporów wpływają czynniki egzogenne. Zmieniają się realia polityczne, ekonomiczne i społeczno-kulturowe, przeobrażeniom powinien ulegać również teatr i sposoby działania personelu artystycznego, administracyjnego i technicznego. W tym procesie przemian nie sposób mówić jednym głosem, heterodoksja jest nieunikniona.

Z pewnością areny warunkują także czynniki endogenne, należące do poziomu mikrosocjologicznego, zależne od osobowości podmiotów uczestniczących w społecznym uniwersum. Zanim teoretycy społecznego świata zdefiniowali pojęcie areny, socjologiczne znaczenie sporu i walki wyczerpująco omówił na początku XX w. Georg Simmel (1858–1918). Autor *Filozofii pieniądza* wysunął hipotezę istnienia „apriorycznego instynktu walki”, bowiem ludzie potrafią toczyć boje o sprawy błahe (Simmel 2008: 236). Wrodzone afekty – zawiść, zazdrość – w dużym stopniu wpływają na relacje interpersonalne: „W obu wypadkach chodzi o jakąś wartość, w której uzyskaniu lub zachowaniu realnie albo symbolicznie przeszkadza nam ktoś trzeci” (tamże: 253). Stosunki międzyludzkie modeluje też nieżyczliwość, uprzedzenia, brak przychylności. Pierwotny instynkt wrogości

(o ile rzeczywiście istnieje, bo to jednak aprioryczne założenie) nie jest jednak jedynym i satysfakcjonującym wyjaśnieniem konfliktów, które generuje także samo życie społeczne, konieczność rozstrzygnięcia spornych kwestii – konflikt może dotyczyć spraw obiektywnych, wykraczających poza sferę osobistą. Konkurencję w życiu społecznym Simmel definiuje jako „walkę, w której obie strony równolegle zabiegają o zdobycie jednego i tego samego trofeum” (tamże: 257). Nie ma ona charakteru autotelicznego, nie stanowi celu samego w sobie – przeciwnicy współzawodniczą, by osiągnąć jakieś dobro. Konkurencja leży w interesie społecznym, staje się użyteczna, ponieważ przynosi zyski ponadindywidualne:

Konkurencja – bez domieszki innych form walki – przeważnie oznacza przyrost wartości, jako że w sposób nieporównany umie połączyć perspektywę subiektywną i obiektywną: z punktu widzenia grupy motywów subiektywne służą tworzeniu obiektywnych wartości społecznych, a z punktu widzenia stron wytwarzanie wartości obiektywnych służy osiągnięciu subiektywnej satysfakcji (tamże: 260).

Rezultatem konkurencji w społecznym świecie twórców teatralnych, np. rywalizacji pomiędzy teatrami w jednym mieście, może być lepsza, bogatsza oferta dla publiczności.

W kontekście aren społecznego świata chciałabym zwrócić uwagę na fenomen „narzekania”. To powszechne zjawisko w każdym społecznym świecie, bo żaden z nich nie jest idealny, a oczekiwania jego uczestników bywają różne. Narzekanie można traktować jako ideologię zawodową – tworzenie kolektywnych ocen rzeczywistości sprzyja budowaniu więzi i wspólnej tożsamości (Kowalewski 2009).

Tym, co wyzwała narzekanie jest naruszenie interesu jednostkowego (plan mikrostrukturalny) i/lub zbiorowego (plan makrostrukturalny). I w jednym, i w drugim przypadku narzekanie odnoszone jest do normatywnej wizji rzeczywistości. Skarżymy się na brak możliwości dostępu do ważnych dóbr wtedy, kiedy uważamy, że dobra te nam się należą (tamże: 211).

Nie można zapominać też o autotelicznej funkcji narzekania na uciążliwości zawodu. Staje się ono wówczas formą autoterapii, dając możliwość uwolnienia emocji negatywnych (a świat teatralny jest światem wielkich emocji). Funkcja instrumentalna narzekania wiąże się natomiast z próbą obrony zagrożonych interesów zbiorowych lub z chęcią zwrócenia uwagi na problemy zawodu. Narzekanie ma też wymiar pragmatyczny – może przybrać zinstytucjonalizowane formy i zostać zaaplikowane do przebudowy pewnych segmentów danego uniwersum.

W społecznym świecie teatru istnieje duża frustracja, nasilona walka o malejące zasoby w warunkach nadprodukcji aktorów, rywalizacja na polu starań o subwencje, granty. Napięciom sprzyja brak etatów w teatrach i niepewność, strukturalnie wpisana w zawód aktora. Trzeba również podkreślić naturalną

u przedstawicieli tej profesji – wynikającą z osobowości i treningu społecznego – tendencję do psychicznego ekshibicjonizmu¹⁷. Wszystkie te czynniki prowadzą do erupcji nagromadzonej energii negatywnej i ożywienia aren. Faktem jest ich duża transparentność – dyskusja na temat problemów społecznego świata artystów teatralnych ma charakter publiczny, toczy się na oczach widzów. Opublikowane wypowiedzi Macieja Nowaka, dotyczące przyczyn jego odejścia z Teatru Wybrzeże w Gdańsku czy znany List Joanny Szczepkowskiej do kolegów z Teatru Dramatycznego (gdzie aktorka obnaża m.in. nieprawidłowości związane z wykorzystaniem grantów, nadmierne eksploatowanie pracowników technicznych czy nepotyzm) to dobre przykłady otwartości kulis. Artykuły zamieszczone w prasie codziennej i branżowej oraz przedrukowywane na portalach internetowych coraz częściej ukazują bez retuszu społeczny świat teatru, wskazują na mechanizmy działań kiedyś pomijane w oficjalnym dyskursie. Można powiedzieć, w nawiązaniu do znanej koncepcji dramaturgicznej Ervinga Goffmana, że kulisy zamieniają się w scenę teatralną (zjawisko to nazywam ekspozycją kulis). Na tej scenie występują jednostki, które prowadzą grę społeczną. Mówią tam swoim głosem, nie brakuje autokreacji, pokazywania własnej przewagi, dyskredytacji partnerów. Czasem bywa to monodram, w którym aktor nie musi dostosowywać się do innych, panuje swoboda wyboru środków, masek. Aktor dba o fasadę, bo występuje jednak publicznie. Będzie starał się ukryć niewygodne dla siebie fakty, aby osiągnąć zamierzony cel. Na tej arenie nie jest już biernym narzędziem w ręku reżysera, lecz aktywnym podmiotem, który może jednak manipulować wrażeniami i odczuciami widza. Publiczność zyskuje dostęp do kulis zmieniających swój modus, przekształcających w scenę/arenę.

Nawiązując do znanej koncepcji trzech układów kultury Antoniny Kłoskowskiej (Kłoskowska 1983: 316–370)¹⁸, można powiedzieć, że arena obejmuje obszar dyskursu o zasięgu ograniczonym, instytucjonalnym i szerokim:

¹⁷ Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru deklarują absolutną szczerość w kontaktach z dziennikarzami: „<<Ty jesteś zbyt szczerą w wywiadach>>, słyszałam wiele razy. A niby dlaczego, podobnie jak większość aktorów, mam być zakłamana, mam udawać, mizdrzyć się, unikać drażliwych pytań, tematów? Nigdy tego nie znośiłam” (Cembrzyńska 2015: 69–70). Aktorka, zapewniając o własnej bezwzględnej szczerości, jednocześnie suponuje, że inni przedstawiciele tego świata stosują autokreację i manipulację.

¹⁸ Koncepcję teoretyczną Antoniny Kłoskowskiej zmodyfikował (zaktualizował) Bogusław Sułkowski (2011 i 2012). Autor pisze o procesach deregulacji kultury polskiej, które doprowadziły do spontanicznego rozwoju stowarzyszeń, fundacji oraz wielu innych organizacji pozarządowych (NGO). Także rozwój technologii komunikacyjnych i sieci społecznościowych wymusza konieczność uwspółcześnienia teorii i poszerzenia tradycyjnych ram kultury symbolicznej. Sułkowski wyróżnia zatem pięć społecznych układów kultury: 1. Kultura komunikacji bezpośredniej; 2. Kultura stowarzyszeń, wolontariatu i ruchów społecznych; 3. Kultura instytucji publicznych i prywatnych; 4. Kultura masowa i popularna; 5. Kultura sieci.

1) zasięg ograniczony (dotyczy pierwszego, pierwotnego układu kultury według Antoniny Kłoskowskiej) – dyskusje toczą się w małym gronie, np. w bufecie teatralnym, podczas nieoficjalnych, prywatnych spotkań *face to face*;

2) zasięg instytucjonalny (drugi układ kultury także zakłada bezpośredniość kontaktu, ale interakcja między dyskutantami jest sformalizowana, zinstytucjonalizowana) – wymiana poglądów i konfrontacja opinii, ustalanie definicji sytuacji i negocjowanie znaczeń podczas konferencji, spotkań dyskusyjnych (np. w ramach Kongresu Kultury), na uczelniach, w instytutach, w czasie festiwali teatralnych. Nadawcy i odbiorcy komunikatów reprezentują różne społeczne światy i kręgi opinii, występują w rolach określonych społecznie (np. przewodniczący ZASP-u, zabierający głos podczas debaty publicznej zorganizowanej w teatrze należy do kręgu wewnętrznego organizatorów; słuchacze, którymi mogą być studenci teatrologii, tworzą krąg zewnętrzny);

3) zasięg szeroki (związany z trzecim układem kultury, którego specyfika wynika z wykorzystania środków komunikowania pośredniego) – obejmuje telewizyjne i radiowe programy o tematyce teatralnej, nagrania dyskusji (istnieje możliwość zapoznania się z nimi w asynchronii, w dowolnym czasie, m.in. dzięki serwisowi YouTube) oraz artykuły prasowe – tradycyjne i zamieszczane w przestrzeni wirtualnej, na stronie e-teatr.pl bądź wielu innych portalach o tematyce teatralnej. Osobnego potraktowania wymaga Internet, ponieważ zacierają się tam podział na nadawców i odbiorców treści – jest to model demokratyczny, partycypacyjny. W Liście do kolegów z Teatru Dramatycznego Joanna Szczepkowska *explicite* używa sformułowania „pole walki” w odniesieniu do Internetu: „Skoro do teatru podchodzimy teraz na nowo, to włączmy Internet jako pole walki. Piszcie tutaj na e-teatr. Piszcie jawnie, bez pseudonimów. O pomysłach, o reakcji na te pomysły, o pieniądzach” (Szczepkowska). Dyskusje o teatrze i „wokół teatru” toczą nie tylko twórcy i profesjonalni krytycy, ale również blogerzy teatralni – często amatorzy, prawdziwi pasjonaci sceny. Potoczni krytycy, widzowie włączają się do rozmowy, pisząc komentarze, w których ustosunkowują się do propozycji repertuarowych polskich teatrów.

Adele E. Clarke utożsamia społeczne światy z arenami, bowiem w jej przekonaniu całe życie społeczne to obszar konfliktów i sporów (Clarke 1991). Areny są rudymenarną i inwariantną cechą każdego uniwersum społecznego – konfrontacja, ścieranie się rozmaitych poglądów i opinii, spory, różne racje, konflikty, rozbieżne interesy, odrębne rozumienie rzeczywistości, różnorakie wizje podstawowego działania, odmienne postrzeganie funkcji scenicznego mikrokosmosu stanowią zjawisko normalne i niezbędne dla żywotności teatru, czyli ważnej, legitymizowanej w publicznym dyskursie dziedziny kultury artystycznej. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że moi rozmówcy, uczestnicy społecznego świata teatru, dzielą się na sympatyków dwu orientacji estetycznych: retrospektywnej (apollinińskiej) i prezentystycznej (dionizyjskiej). Ich polemika jest *de facto* walką o dominację i pozycję między tymi twórcami, którzy utożsamiają się z „tra-

dycją” bądź „nową awangardą” (oczywiście, nie biorą w niej udziału uczestnicy społecznego świata będący pluralistami bądź inkluzywistami, uważający podziały za niepotrzebne i symplifikujące bogactwo życia teatralnego). Z reguły twórcy związani z „podmiotami konsekrującymi”, z publicznymi szkołami teatralnymi, stoją na straży tradycji (Bourdieu powiedziałby, że taka jest „logika” tych instytucji, dążących raczej do konserwowania niż burzenia). Twórcy, którzy mają za sobą doświadczenie teatrów alternatywnych chętniej akceptują (a czasem preferują) teatr postmodernistyczny, dionizyjski.

W ostatnich dekadach to artyści o nastawieniu awangardowym usytuowani są bliżej centrum społecznego świata teatru (konsekrują ich krytycy, poprzez rytuał nagradzania na festiwalach i pochlebne recenzje w znaczących pismach branżowych; podejmowane przez twórców działania sankcjonują zaś niektórzy teoretycy teatru, czasem też widzowie potoczni). Wzbudza to opór reprezentantów pierwszej z wymienionych orientacji, chcących zachować dotychczasowy prymat w społecznym świecie i zmarginalizować (niekiedy zdyskredytować) tych twórców, którzy wolą „działać inaczej”.

3. Typologia uczestników aren społecznego świata teatru

Uczestnicy społecznego świata w większym bądź mniejszym stopniu zaangażowani są w działanie i dyskurs na arenach. O dynamice i przemianach tego świata decydują aktywiści (*highly involved*), ale w dyskusjach partycypują też osoby zdystansowane i umiejscowione na peryferiach uniwersum (*marginal participants*). Opracowana przeze mnie typologia uczestników aren społecznego świata teatru (polityków, twórców teatralnych, krytyków, pedagogów, naukowców, widzów włączających się w dyskurs na temat polskiego teatru itd.) uwzględnia kilka kryteriów: stopień zaangażowania, zasięg areny i dominujące cechy dyskursu.

Mistrz reprezentuje średni stopień zaangażowania w arenę, jego dyskurs ma charakter okazjonalny, zawsze ugruntowany w etosie zawodu. Ten uczestnik społecznego świata teatru występuje na arenie o zasięgu szerokim, instytucjonalnym i lokalnym. Stanowi autorytet, wzór do naśladowania, jest mentorem, punktem odniesienia, ideałem artysty (naukowca) i człowieka¹⁹. Mistrz to osoba starsza,

¹⁹ Mistrz ma wiele do powiedzenia w sprawach zasadniczych dla życia teatralnego. Zazwyczaj stoi za nim zarówno autorytet formalny, desygnowany, instytucjonalny (aktualnie sprawowana funkcja, np. rektora publicznej szkoły teatralnej), jak i nieformalny (zaufanie kolegów, więź osobowa między nimi). Taka osoba postrzegana jest jako specjalista w dziedzinie teatru, człowiek o dużym doświadczeniu i kompetencjach zawodowych, co decyduje o środowiskowej legitymizacji. Kwestię społecznego uznania dobrze podsumowuje A. Mikołajko: „Każda grupa społeczna tworzy właściwy dla niej zespół ról, zwany autorytetem. Są one związane z potrzebą zachowania społecznych tożsamości i z koniecznością regulowania życia zbiorowego, decydują także o stratyfikacji

z dużym doświadczeniem, charyzmą, ciekawą osobowością. Pełni rolę „opiekuna społecznego” (jak by powiedział Tadeusz Kotarbiński), można na nim polegać i mu ufać, ważne dlań są relacje z ludźmi. Taki status osiąga twórca wybitny, doceniany przez krytykę, kolegów i widzów. Jego głos liczy się na arenie społecznego świata teatru. Współcześnie niewielu jest mistrzów o renomie ponadlokalnej (jeżeli chodzi o aktorów, niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru wskazują na Janusz Gajosa bądź Annę Dymną, niegdyś niekwestionowanymi mistrzami byli Gustaw Holoubek czy Tadeusz Łomnicki). Nieżyjący już wielcy aktorzy, reżyserzy i dyrektorzy teatrów to postaci nieobecne fizycznie, ale dyskursywnie przywoływane (*not physically present in a given social world but solely discursively constructed and discursively present* – Clarke, Star) jako wzorce osobowe. Mistrz nie jest nadaktywny, nie musi uczestniczyć we wszystkich debatach dotyczących uniwersum społecznego. Zabiera głos w sprawach naprawdę ważnych. W teorii społecznego świata istnieje koncepcja statusu, którego źródło stanowią osiągnięcia jednostki (*status based on accomplishments*) i jej wiarygodność (*credibility*) (Clarke 1991: 144). Takie warunki statusowe spełnia mistrz. Współcześnie w każdym lokalnym środowisku znajdują się ludzie darzeni szacunkiem (czasem estymą), ale nie osiągają oni silnej pozycji na szerszej „scenie” ogólnopolskiej. Przykładowo w szkole teatralnej autorytet mistrza budowany jest w oparciu o duży zasób wiedzy, odwagę podejmowania trudnych tematów, doświadczenie zawodowe oraz zdolności organizacyjne²⁰.

Aktywista (*key actor*) ujawnia wysoki stopień zaangażowania w arenę oraz dyskurs o zasięgu szerokim, instytucjonalnym i lokalnym. Wydaje zdecydowane, kategoryczne sądy, wzbudza kontrowersje. Inicjuje akcje społeczne i zbiorowe protesty, stając się *spiritus movens* działań zmierzających do zmiany istniejącego *status quo*. Wykazuje zdolność zdefiniowania sytuacji i sformułowania realnych, wymagających rozwiązania problemów. Nie jest nastawiony na „przekładalność perspektyw”, potrafi podjąć ryzyko utraty osobistych korzyści dla dobra wspólnego (ale może też starać się o realizację własnych partykularnych celów pod pretekstem walki ideowej). Aktywista wykorzystuje wszelkie możliwe sposoby nagłaśniania problemów społecznego świata – przyjmuje zaproszenia do programów

wspólnoty. Autorytet zawsze jest podporą stabilizacji: stoi na straży określonego porządku” (Mikolejko 2004: 24).

²⁰ Joanna Stanisiz, w oparciu o wywiady ze studentami łódzkiej PWSFTviT, konkluduje: „W odniesieniu do wykładowców ze szkoły aktorskiej chodzi o posiadanie doskonałych umiejętności aktorskich, zdolności do ciekawej realizacji zadań, chęci podejmowania nowych tematów, jak również nowych metod kształcenia (bycie na bieżąco) oraz znaczny dorobek ról teatralnych i filmowych. Prawdziwy mistrz [...] cieszy się szacunkiem ze strony uczniów oraz podwładnych” (Stanisz 2011a: 286). Takimi mistrzami dla studentów łódzkiej uczelni byli Bronisław Wrocławski, Jacek Orłowski, Marcin Brzozowski i Michał Staszczak.

publicystycznych (radiowych i telewizyjnych), udziela wywiadów prasowych, pisze artykuły i felietony, może również prowadzić internetowy blog teatralny – jest zatem aktywny na arenie o zasięgu szerokim. Uczestniczy w rozmowach o teatrze w ramach drugiego układu kultury (konferencje, debaty w różnych instytucjach), lecz animuje również dyskusje w wąskim gronie kolegów. Wychodzi przed szereg, staje zawsze na pierwszej linii frontu. Zdolny do spektakularnych gestów, obnaża nieprawidłowości w społecznym świecie teatru. Katalizuje arenę, porywa innych do działania i przebudowy wybranych segmentów społecznego świata, wkłada kij w mrowisko, wypowiada „niepoprawne politycznie” sądy, czym naraża się na ostrą krytykę. Jego dyskurs jest emocjonalnie przesycony, gorący. Aktywista (*deeply involved*) to osoba charyzmatyczna, odważna, bezkompromisowa, energiczna, radykalna, skłonna do buntu, o silnej osobowości. „Świadomość, że jest się reprezentantem roszczeń ponadindywidualnych, że walczy się nie w swoim imieniu, ale o sprawę, może przydać walce radykalizmu i bezwzględności, jak to czasem obserwujemy w zachowaniu ludzi bardzo bezinteresownych, bardzo idealistycznie usposobionych” (Simmel 2008: 244). Aktywista ma pomocników, którzy dają się „łatwo zapalić” do działania – bez ich poparcia byłby osamotniony i nieskuteczny w działaniach.

Uczestnik zdystansowany – reprezentuje niski stopień emocjonalnego zaangażowania w arenę, jego dyskurs toczy się na arenie o zasięgu lokalnym, instytucjonalnym i szerokim. Ten uczestnik bierze udział w rozmowach na temat społecznego świata teatru z pozycji zewnętrznej. Zachowuje dystans i obiektywizm, stara się dostrzegać silne i słabe strony spolaryzowanych stron konfliktu, próbuje pełnić rolę mediatora. Może nim być aktor, pedagog, dyrektor teatru czy reżyser, ale częściej rolę tę pełni dziennikarz bądź naukowiec-teatrolog. Jeśli spór na arenie społecznego świata teatru dotyczy jego własnego położenia, jego sytuacji, zachowuje powściągliwość w wyrażaniu opinii, stanowi ariergardę, nie wchodzi w skład walczących na pierwszej linii frontu. Uczestnik zdystansowany to pluralista, dopuszczający różnice zdań, poglądów, ocen estetycznych, nastawiony na przekładalność perspektyw.

Uczestnik drugiego planu (*marginal participants*) – bierze udział w sporach na arenie o zasięgu ograniczonym, lokalnym, a jego dyskurs toczy się w małym gronie zaprzyjaźnionych osób. Ten uczestnik może być szarą eminencją – nie posiada formalnej władzy, ale jego głos liczy się w lokalnym środowisku (nie tyle z racji autorytetu, ile ze względu na możliwość wywierania wpływu na innych). Bywa epizodystą, nie gra głównych ról (nie jest liderem, nie zajmuje ważnych funkcji w strukturze władzy), ale jego „gra” zostaje zapamiętana i okazuje się znacząca dla „rozwoju wydarzeń”. Uczestnikiem drugiego planu bywa również widz potoczny, który ocenia spektakle, wydaje opinie na temat działania podstawowego, bierze udział w dyskusjach poświęconych kondycji współczesnego teatru. Rolę tę pełni też członek personelu teatralnego (zarówno artystycznego, jak i administracyjnego czy technicznego), włączający się w dyskurs na temat problemów

społecznego uniwersum teatru. W teorii społecznego świata mówi się o podmiotach fizycznie obecnych, ale „wyciszonych”, „ignorowanych”, „niewidzialnych” dla tych, którzy sprawują władzę (*physically present but are generally silenced/ignored/made invisible by those in power in the social world or arena* – Clarke, Star). To właśnie uczestnicy drugiego planu, których dyskurs nie jest brany pod uwagę. Adele Clarke pisała także o „słabych aktorach społecznych” (*weak actors*), realizujących jednak swoje cele: „mogą oni mieć zaskakujące możliwości i siłę tylko przez sam fakt obecności na arenie” (Clarke 1991: 145). Uczestnik drugiego planu osiąga czasem więcej niż walczący na pierwszej linii frontu aktywista.

Tabela 8. Typologia uczestników aren społecznych świata teatru

Uczestnik areny	Intensywność zaangażowania w arenę	Zasięg dyskursu	Cechy dyskursu	Rola społeczna
Mistrz	średnia (mała częstotliwość wypowiedzi)	wszystkie zakresy areny, najczęściej arena o zasięgu instytucjonalnym	ugruntowany w etosie zawodowym, stonowany	twórca teatralny z dużym doświadczeniem, teatrolog, krytyk
Aktywista	wysoka (duża częstotliwość wypowiedzi)	wszystkie zakresy areny	emocjonalny, subiektywny, polemiczny, ofensywny	aktor, dyrektor teatru, bloger, polityk
Uczestnik zdystansowany – mediator	niska (rzadko zabiera głos, skupiając się na tonowaniu sporów)	arena o zasięgu lokalnym, instytucjonalnym i szerokim	powściągliwy, zobiektywizowany	teatrolog, krytyk teatralny
Uczestnik drugiego planu	różne stopnie zaangażowania	najczęściej arena o zasięgu lokalnym	subiektywny, emocjonalny	członek personelu artystycznego, administracyjnego lub technicznego teatru, widz potoczny

Źródło: opracowanie własne.

Podsumowanie

Areny świata teatru to obszar sporów, konfliktów i dyskusji, przede wszystkim na temat działania podstawowego. Antagonizmy, opozycje i zmagania równoważone są przez siły syntetyczne – koalicje i sojusze zawierane w ramach subświatów i pomiędzy światami. Współpraca podmiotów zbiorowych i indywidualnych zachodzi nie tylko w trybie oficjalnym, ale także w podskórnym, zakulisowym nurcie działań (problem ten wymaga osobnego omówienia w ramach obszernej publikacji). Aby pokazać swoją przewagę, oponenci stosują liczne strategie retoryczne zgodnie z regułą naiwnego realizmu, jedynie słusznej racji: emocjonalizacja wypowiedzi, drwina, ironia, hiperbolizacja, stosowanie peryfrazy o konotacji negatywnej itd. Strony reprezentujące różne spojrzenia na teatr, różne orientacje (retrospektywną/apollińską lub prezentystyczną/dionizyjską) mają rozbieżne wizje działania podstawowego, odmiennie myślą o realizacji spektaklu. Nierzadko odwołują się do krytyki *ad personam*, nie dostrzegają żadnych zalet „opozycji”, czasem wykluczają z dyskursu działających „inaczej”. Dokonują również intencjonalnej selekcji treści, by ukryć własne słabości. Relacjonując kontrowersyjne działania „swoich”, obie strony stosują eufemizacje, natomiast w stosunku do przeciwników nadużywają pojęć dyskredytujących, a niekiedy obraźliwych. Zawsze to oponenci kierują się niskimi motywami, partykularnym interesem, konformizmem etc. Odwołując się do mechanizmów dyskursu publicznego (Czyżewski, Kowalski, Piotrowski 2010), można powiedzieć, że w społecznym świecie teatru mamy do czynienia z rytualnym chaosem, ceremoniami oraz dramatem społecznym. Porozumienie też jest możliwe, ale wraz z polaryzacją poglądów politycznych w społeczeństwie również w świecie teatru pojawia się dualizm i ubiegowanie stanowisk. Walka o znaczenie, prestiż, centralne miejsce w uniwersum teatru czy wolność twórczą przybiera także konkretny, pozawerbalny charakter; w wersji skrajnej doprowadza do segmentacji społecznego świata i „rozłączenia się” z macierzystym światem teatralnym.

Ze względu na transparentność sporów można mówić o ekspozycji kulis. Proponuję wyodrębnienie aren (obszarów dyskursu) o zasięgu ograniczonym, instytucjonalnym i szerokim. W przypadku zasięgu ograniczonego dyskusje toczą się w ramach pierwszego układu kultury, podczas kontaktów *face to face*, prywatnych rozmów. Zasięg instytucjonalny areny dotyczy dyskursu rozwijanego w drugim układzie kultury – podczas oficjalnych spotkań, konferencji, festiwali itd. Dyskutować, którzy zapraszani są do prowadzenia rozmów (sporów) występują wówczas w rolach społecznie określonych. Zasięg szeroki areny staje się możliwy dzięki środkom komunikowania pośredniego (trzeci układ kultury plus Internet).

ZAKOŃCZENIE

Niniejsza książka odwołuje się do paradygmatu socjologii humanistycznej (rozumiejącej). Przeprowadzone badanie ma charakter eksploracyjny, główną procedurą stało się odkrywanie, a nie weryfikowanie hipotez. Moim celem było deskryptywno-analityczne ujęcie interesującego mnie fragmentu rzeczywistości społecznej. Teoria społecznego świata, którą wybrałam spośród różnych propozycji teoretyczno-metodologicznych, nadała ramy mojej pracy i pozwoliła na wyodrębnienie podmiotów zaangażowanych w działanie podstawowe oraz zainteresowanych trwaniem uniwersum teatru. Ze względu na ekstensywny charakter tej teorii ograniczam się do analizy i prezentacji jej wybranego segmentu – aren, obszarów współzawodnictwa, rywalizacji o znaczenie, prestiż i zasoby finansowe. Prezentuję spory, konflikty, różne dyskursy racjonalizujące i legitymizujące określone działania uczestników świata teatru.

Społeczny świat stanowi uniwersum dynamiczne i fluktuujące, stwarzane przez komunikujących się, wchodzących w interakcje uczestników. Działania ludzi teatru podlegają nieustannej dyskusji (na arenie o zasięgu ograniczonym, instytucjonalnym i szerokim). Podstawowe kategorie pojęciowe służące analizie społecznego świata teatru to: działanie podstawowe, technologia, procesy legitymizacji, segmentacji, pączkowania, rozłączania i profesjonalizacji, przecinanie się światów, obiekty graniczne, inwazja na obce terytorium. W przypadku społecznego uniwersum teatru działaniem podstawowym jest przygotowywanie i prezentacja spektakli dla publiczności. Wspomagają je inne działania pomocnicze, m.in. marketing, zdobywanie funduszy, dokumentowanie itd. Bez aktywności suplementacyjnych i komplementarnych nie sposób efektywnie realizować centralnego zadania, angażującego uczestników społecznego świata. Teatr zmienia się wraz z dynamicznym rozwojem techniki, zyskując nowe możliwości wizualnego oddziaływania estetycznego – wykorzystuje m.in. lasery, ekrany, multimedia. Jednak jego *differentia specifica* to bezpośrednia interakcja pomiędzy aktorem a widzem. Stanowi ona siłę teatru, który nie może zostać zastąpiony „mechaniczną kulturą reprodukcji”. W tym specyficznym akcie komunikacji nie bez znaczenia pozostaje profesjonalizm aktora, jego talent i warsztat, wyobraźnia i wrażliwość.

W każdym społecznym świecie wciąż negocjowane są granice, ustalone definicje i znaczenia. Także w uniwersum teatru trwają dyskusje, kogo można nazwać „prawdziwym aktorem” (czy jest nim tylko absolwent publicznej szkoły teatralnej, czy również ekstern zdający egzamin przed komisją ZASP-u; wreszcie – czy można określić tym mianem słuchacza prywatnego studium aktorskiego). Wiele

kontrowersji budzi wykonywanie tego zawodu przez amatorów (zjawisko „przepuszczalności granic”). Ponieważ nie ukończyli oni publicznej uczelni aktorskiej, często odmawia im się statusu prawdziwego uczestnika świata teatru.

Segmentacja to proces różnicowania się świata, prowadzący do podziału na subświaty. Teatr zawodowy, repertuarowy ma swoją specyfikę, ale także w jego ramach rodzą się „specjalizacje”, np. spektakle improwizowane. Dzięki krzyżowaniu i spotykaniu się subświatów (*intersection*) nasilają się procesy autoidentyfikacji uczestników, którzy szukają „swoich”, tworzą z nimi koalicje i zawierają sojusze. Dzięki przecinaniu się światów możliwe jest przenikanie idei, informacji, zasobów. Segmentacja społecznego świata bywa też rozłączeniem, zerwaniem interakcji, opuszczeniem (*splitting off*), częściej jednak mamy do czynienia z „pączkowaniem”, „kielkowaniem” nowych idei, czyli z wyłanianiem się nowych form, wariantywnością działania podstawowego.

Aktorzy społeczni (teatralni) stale podejmują działania legitymizacyjne, przekonują siebie nawzajem, że to, co robią ma sens i wartość, tworzą uzasadnienia i ideologie, wypracowują reguły i standardy działania „właściwego”, „jedynie słusznego”, a także ustanawiają horyzont aksjologiczny i poznawczy dla swojej aktywności. Uzasadnienia, objaśnienia własnych działań, apologetyczne narracje (np. wspomnienie jednoznacznej postawy środowiska podczas stanu wojennego jako opowieść o znaczeniu i wielkości, o solidarności i bezkompromisowości) oraz tworzone *ad hoc* ujęcia refleksyjne stanowią nieodłączne zabiegi legitymizujące działanie podstawowe oraz służące *de facto* podtrzymaniu i umocnieniu własnego społecznego świata. Legitymizacja w społecznym świecie teatru to teoretyzowanie, potwierdzanie wagi tej dziedziny sztuki w społeczeństwie, wzbudzanie przekonania, że jest ona szczególnie cenna (modeluje świadomość odbiorców, humanizuje, będąc „zwierciadłem, w którym może się przejrzeć jednostka i społeczeństwo” itp.), a zatem zasługuje na wsparcie, finansowanie ze środków publicznych.

W książce dotyczącej aren społecznego świata polskiego publicznego teatru dramatycznego ograniczam się do prezentacji kwestii, co do których nie ma zgody różnych podmiotów. Szczegółowego opracowania wymaga temat sojuszy, koalicji, współpracy – zarówno pomiędzy subświatami teatru (np. mariaż teatru i fundacji), jak i między przedstawicielami różnych społecznych światów (np. uniwersum teatru i polityki, teatru i nauki). Społeczna symbioza, „tworzenie kooperacyjnych powiązań” (*cooperative links*), jak pisał Howard Becker, jest dążeniem do efektywniejszego działania podstawowego. To jednak niezmiernie rozległy obszar analizy, któremu warto poświęcić osobne miejsce¹.

¹ W mojej pracy omówiłam liczne dylematy dyskutowane na arenach społecznego świata teatru. Oczywiście, nie są to wszystkie istotne, budzące kontrowersje problemy, ale kwestie najczęściej przywoływane przez wybranych uczestników, których mogę nazywać „ekspertami”. Jest wiele podmiotów zbiorowych (m.in. teatry prywatne i alternatywne – konkurujące o zasoby, granty, uwagę publiczności – stowarzyszenia i fundacje)

Organizatorzy życia teatralnego krytykowani są za brak koherentnej i transparentnej polityki kulturalnej, za przeznaczanie zbyt małych nakładów finansowych na sztukę Melpomeny, co wynika – jak utrzymują uczestnicy społecznego świata teatru – z braku zrozumienia misji scen publicznych. Na arenie dyskutuje się nad problemem rozdrobnienia subwencji (obiekt graniczny, na granicy świata sztuki i polityki) oraz dofinansowywania prywatnych inicjatyw i *eventów*, co z punktu widzenia aktorów teatrów publicznych uszczupla budżet instytucji, w których pracują. Organizatorzy stoją wobec dylematu dóbr publicznych, ograniczonych zasobów. Niezwykle trudno wypracować sprawiedliwe kryteria, według których można podzielić środki finansowe przeznaczone na kulturę (sprawiedliwość dys-trybutywna). W kwestii polityki teatralnej uwidacznia się rozdarcie między autonomicznym ujęciem sztuki a jej instrumentalizacją. W pierwszym przypadku sztuka ma „współczynnik estetyczny”, wartość *sui generis* i szczególne zadania: jest czynnikiem rozwoju społecznego, modeluje świadomość, stanowi wkład w kulturę duchową. Instrumentalizacja sztuki to ujęcie redukcyjne, polegające na zastosowaniu wobec niej logiki biznesu i retoryki przemysłu (języka ekonomii). Twórca teatralny staje się wytwórcą dóbr kultury, pracownikiem sektora przemysłu kreatywnego. Pełni funkcje usługowe wobec odbiorcy – klienta. Samorządy chętnie dofinansowują tzw. *eventy*, czyli masowe wydarzenia artystyczne, ponieważ budują one markę i promują miasto (por. Sułkowski 2008: 33).

Nie tylko tryb wyboru dyrektora teatru powołuje arenę, generują ją także różnice zdań dotyczące kwestii, czy powinien nim być artysta, czy menedżer. Od dyrektorów oczekuje się dobrych relacji z lokalnym światem polityki, ale również zachowania autonomii, sprawnego zarządzania instytucją, dobrej komunikacji z personelem, rozsądnej polityki kadrowej, utrzymania wysokiego poziomu produkcji artystycznej itd. Przedstawiciele środowiska teatralnego nie chcą, by

zaangażowanych w dyskurs. Członkowie innych społecznych światów, m.in. dziennikarze reprezentujący prasę, radio, telewizję, Internet, uczestniczą w rozmowach „istotnych” na temat teatru oraz sporach dotyczących działania podstawowego. Istnieją ośrodki dokumentujące działania w społecznym świecie artystów teatralnych, teatrologia, która dokonuje naukowej analizy fenomenowi teatru z wielu punktów widzenia i z różnych perspektyw. Twórcy w swoich wypowiedziach – w kontekście polemik, dyskusji, sporów, konfliktów i „walki” – nie poświęcają szczególnej uwagi innym podmiotom, ograniczając się do lakonicznych uwag, dużo mówią natomiast o udanej współpracy, dającej satysfakcję i wymierne korzyści zaangażowanym w kooperację stronom. Warto zatem wyjść poza „przestrzeń agonistyczną” i wspomnieć także o tendencjach przeciwnych – sojuszach, koalicjach, współpracy między uczestnikami uniwersum teatru i innych światów. Siły destrukcyjne, osłabiające jedność, równoważone są siłami integrującymi, o przeciwnym wektorze; siły syntetyczne stanowią przeciwwagę dla sił antytetycznych. Przestrzeń współpracy (np. aktorów teatrów dramatycznych z zespołami scen amatorskich, ze szkołą teatralną, z radiem, teatrologami itd.) wymaga pogłębionej refleksji. W tym miejscu ograniczam się zatem tylko do zasygnalizowania wagi tematu.

o sprawach istotnych dla działania podstawowego (a wybór dyrektora to niewątpliwie kwestia dużej wagi) decydowali wyłącznie uczestnicy świata polityki. Rozbieżności pomiędzy oczekiwaniami a życiem realnym prowadzą do publicznych dyskusji na arenie o zasięgu instytucjonalnym i szerokim oraz sporów w skali mikro, na arenie o zasięgu ograniczonym.

Z badań ZASP-u (Szulborska-Łukaszewicz 2015) wynika, że wielu artystów teatralnych formułuje zastrzeżenia co do jakości procesu komunikacji między zespołem artystycznym a dyrekcją, a także oczekuje demokratycznego stylu kierowania teatrem. W krytyce działań dyrekcji zachodzi, jak można mniemać, podstawowy błąd atrybucji, polegający na niedocenianiu czynników sytuacyjnych, wymogów roli oraz oczekiwań innych uczestników społecznego świata wobec osób zarządzających tymi instytucjami. Warto podkreślić, że aktorzy opowiadają się za utrzymaniem stałych zespołów, aż 86% respondentów nie akceptuje prawa nowo mianowanego dyrektora do zmiany struktury zespołu (zwolnień tych artystów, którzy nie wpisują się w nową linię repertuarową). Aktorzy nie chcieliby też powrotu do czasów ogólnopolskiej migracji teatralnej (tylko 17% zaakceptowałoby taką sytuację; tamże: 210).

Jeżeli chodzi o szkolnictwo teatralne, w społecznym świecie dyskutuje się szereg problemów, takich jak: jakość kształcenia, spójność programu edukacyjnego czy zakres wiedzy przekazywanej studentom publicznych szkół teatralnych w Polsce. Zdaniem niektórych moich rozmówców, zasadne byłoby wprowadzenie zajęć z zakresu inteligencji emocjonalnej (umiejętności społeczne, radzenie sobie ze stresem, empatia etc.) oraz przedmiotów ogólnohumanistycznych, zwiększających poziom wiedzy z dziedziny psychologii, socjologii czy filozofii. Realia rynku pracy w Polsce (brak nowych etatów dla absolwentów) powinny skłonić władze uczelni teatralnych do przygotowywania odpowiednich programów edukacyjnych, które mobilizowałyby młodych ludzi do aktywnego poszukiwania zatrudnienia w placówkach kultury, odnajdywania nowych ścieżek zawodowych, alternatywnych wobec najbardziej pożądanego, ale trudno dostępnego etatu. Z drugiej strony, istnieją też obawy przed komercjalizacją uczelni. Niektórzy pragnęliby kształcić w sferze wartości artystycznych, inni uważają, że trzeba uwzględnić zmiany społeczno-kulturowe i dopasować do nich program edukacyjny szkół teatralnych.

Kręgi legitymizujące, krytyka artystyczna, autorytety naukowe, teatrologi i sami twórcy „teoretyzują”, prowadzą ze sobą spory, rywalizują na arenie społecznego świata i próbują narzucić swoją definicję sytuacji innym zaangażowanym w dyskurs uczestnikom. Aby podkreślić wyższość jednej z perspektyw, używają określeń: „prawdziwy teatr”, „prawdziwa sztuka”, „prawdziwy aktor”. Krytycy reprezentują różne światopoglądy, mają różną wizję sceny i działania podstawowego. We współczesnym teatrze można mówić o „wojnie semiotycznej”, ścieraniu się dwu paradygmatów – klasycznego z awangardowym. W pierwszym ważny pozostaje tekst dramatyczny, poetyckie słowo (i staranny sposób jego wypowia-

dania przez aktora). Teatr nazywany bywa świątynią sztuki, a aktor „kapłanem”, który realizuje swoje powołanie w służbie społeczeństwu. Dominujący nurt współczesnego teatru zakłada prymat somatyczności aktora nad sferą werbalną, nadrzędność wizji artystycznej reżysera stawia ponad wierność tekstowi literackiemu. Teatr postdramatyczny, którego istotę stanowi negacja tradycyjnie rozumianej dramatyczności, ma szokować, budzić niepokój, prowokować. Choć w przeszłości „wszystko już było”, postmodernistyczny teatr eksploatuje wykorzystane wcześniej idee (np. tendencja eseistyczna była istotna w epickim teatrze Bertolta Brechta, po projekcje filmowe sięgał już Erwin Piscator) i doprowadza je do skrajności. Wśród uczestników społecznego świata teatru nie ma zgody co do tego, jak powinno wyglądać sceniczne działanie podstawowe. Aktywni na arenie ekсклюzywiści opowiadają się za określoną, konkretną formułą teatralną i nie akceptują twórców realizujących przedstawienia utrzymane w innej konwencji. Nie potrafią więc uznać artystycznych jakości spektakli przygotowanych przez „stronę opozycyjną”. Zwolennicy iluzji teatralnej, teatru wyobraźni nie cenią twórców, którym bliski jest realizm i naturalizm; entuzjaści zdobyczy technicznych (kamer, ekranów multimedialnych) nie rozumieją inklinacji do teatru „ubogiego”, gdzie dominantę stanowi poetyckie słowo i bliski kontakt aktora z widzem; reżyserzy realizujący spektakle zgodne z poetyką turpizmu nie doceniają estetycznego wyrafinowania i piękna etc. Nie sposób odmówić racji Borisowi Groysowi, który uważa, że istotą sztuki jest kontradycja, sprzeciw wobec zastanych form i tematów: „Kiedy pewni artyści upierają się przy autonomii sztuki, inni uprawiają sztukę politycznie zaangażowaną [...] Kiedy pewni artyści zaczynają tworzyć sztukę abstrakcyjną, inni zaczynają być ultrarealistyczni [...] Pole sztuki nowoczesnej nie jest pluralistyczne, ale restrykcyjnie ustrukturuwane zgodnie z logiką kontradycji” (Groys 2013: 1–2, tłum. własne). Myśl tę można wyrazić także w terminologii społecznego świata – uczestnicy starają się działać „inaczej”, „lepiej”, dążąc przy tym do uzasadnienia i legitymizacji własnego sposobu działania.

Agonistyczna przestrzeń krytyki generuje dyskusję, w której biorą udział nie tylko publikujący w branżowych czasopismach profesjonalści, dziennikarze reprezentujący świat mediów, ale i amatorzy-teatromani, blogerzy teatralni. Walo-rem wpisów na internetowych blogach jest szybkość reakcji, aktualność relacji na temat konkretnego wydarzenia teatralnego oraz interaktywność, zaproszenie do szerokiej dyskusji na temat teatru. Jednakże autorom tych blogów odmawia się statusu „prawdziwych krytyków” (zawodowcy nazywają ich hobbystami, którzy nie powinni czerpać ze swojej działalności korzyści materialnych). Uczestnicy społecznego świata teatru podają w wątpliwość przekonanie, że profesjonalna krytyka wywiera duży wpływ na odbiorców potocznych. Z pewnością wpływa ona na środowiskową pozycję artysty. Dobra opinia branżowych autorytetów, nagrody teatralne, formułowane w mediach wyrazy uznania itp. to zewnętrzne potwierdzenie kariery, transwaloryzacja twórcy, umieszczenie go w centrum społecznego świata teatru. I przeciwnie, krytyka kręgów opiniotwórczych może zde-

cydować o przesunięciu danego artysty na peryferie społecznego świata. Twórcy teatralni zarzucają krytykom brak kompetencji, nierzetelność, stronniczość – oczywiście zgadzają się z nimi, jeśli są chwaleni i doceniani.

Artyści teatralni zwracają uwagę na irytujące zachowania widzów potocznych (niewyłączone komórki, rozmowy podczas trwania przedstawienia) i ich aberracyjne postawy odbiorcze (np. iluzja kognitywna, czyli naiwne utożsamienie fikcyjnej postaci scenicznej z realną osobą aktora). Poza teatrem widzowie ci krytykowani są za zachowania naruszające prywatność artystów (ekstremalny przykład stanowią stalkerzy, którzy prześladują aktorów nadmiernym zainteresowaniem i uwielbieniem). Aktorzy teatralni pragnęliby, aby audytoria konstytuowali wrażliwi, inteligentni, kompetentni widzowie. W praktyce dominuje jednak konserwatyzm publiczności i małe wymagania w stosunku do realizatorów (akceptacja banalnych, ludycznych przedstawień). Na szczęście, wśród odbiorców sztuki Melpomeny znajdują się też teatromani, aktywni mentalnie uczestnicy społecznego świata teatru.

Wraz z transformacją ustrojową zaszła zmiana w relacjach międzyludzkich. Aktorzy z nostalgią wspominają „dawne czasy”, kiedy mieli dla siebie czas, przyjaźnili się i wzajemnie wspierali. Obecnie szybkie tempo życia i konkurencja na rynku pracy determinują stosunki interpersonalne, wpływając na powierzchowność wzajemnych kontaktów. Aktor w XXI w. musi być poliaktywny, multizadaniowy, niemniej niechęć w środowisku wzbudzają czasem ci aktorzy, którzy wychodzą poza działanie podstawowe i zajmują się pisaniem scenariuszy czy tłumaczeniami. Uczestnicy społecznego świata teatru *explicite* zwracają uwagę na zagrożenia związane z twórczością artystyczną (uzależnienie od alkoholu, narkotyków). Wielu artystów teatralnych zмага się z syndromem uzależnienia od *flow experience*.

Przegląd środowiskowych problemów, diskutowanych na arenie społecznego świata teatru prowadzi do wniosku o załamaniu się zawodowego etosu aktora scenicznego. Wpisana w istotę tej profesji rywalizacja generuje takie zachowania i postawy jak „fuksovanie” młodych, denuncjacja, oportunizm, wyzwała też uczucia zazdrości i zawiści. Zaburzenia interakcyjne wynikają także z braku efektywnej komunikacji międzypokoleniowej. Zauważalna staje się silna tendencja do „odczarowywania” aktorstwa, do jego demitologizacji. Aktor przestaje być „strażnikiem kultury narodowej”, reprezentantem fundamentalnych wartości społeczeństwa. Arenę generują różne koncepcje aktorstwa oraz roli społecznej przedstawiciela tej profesji: aktor jako wyraziciel przeżyć zbiorowych *versus* aktor-komediant. W pierwszym modelu artysta reprezentuje najwyższe standardy działania, broni etosu zawodowego, w drugim wykonuje po prostu jeden z wielu zawodów i nie ciąży na nim szczególnie zobowiązania względem społeczeństwa.

Upadek etosu łączy się z zanikaniem ducha wspólnotowości i hierarchizacją stosunków interpersonalnych (pogłębiający się dystans pomiędzy pracownikami

artystycznymi i technicznymi). Tylko w wyobraźni potocznej – wspieranej popularnymi wywiadami dziennikarskimi z uczestnikami społecznego świata teatru – współpraca personelu artystycznego, administracyjnego i technicznego układa się harmonijnie, aktorzy są zwolennikami antyrankizmu i po każdej premierze obdarowują garderobiane czekoladkami, a wszyscy stanowią wspólnotę, jedną wielką rodzinę. W praktyce chyba częściej dzieje się tak, jak w relacji Macieja Nowaka, byłego dyrektora Teatru Wybrzeże w Gdańsku, który mówi o teatrze jako strukturze hierarchicznej: na szczycie usytuowani są aktorzy, potem administracja, na dole hierarchii pozostają technicy. I nie może być mowy o idylli we wzajemnych relacjach: „Każda z tych grup trzyma się razem i wywołuje napięcia. Panie księgowo uważają, że wszyscy je lekceważą, a przecież to one trzymają kasę. Technicy są przekonani, że wszyscy się wywyższają i chcą ich oszukać na pieniądze, a artyści, którzy dają twarz teatrowi, uważają z kolei, że administracja i technika podcinają im skrzydła” (Święcicka 2015: 16)².

Nawet aktorzy zatrudnieni na etatach nie mają poczucia stabilizacji – zmiana dyrekcji teatru może pociągać za sobą transformację struktury, wymianę personelu, a zatem i zwolnienie części zespołu artystycznego. Tutaj też widoczna staje się podrzędność profesji aktorskiej wobec instytucjonalnej władzy formalnej. Aktorzy pragnęliby większej autonomii, jednak w procesie twórczym uzależnieni są od reżysera, który – jako *primus inter pares* – narzuca im czasami swoją wizję spektaklu, prowadząc ich w kierunku, jakiego sami z pewnością by nie obrali, kreując rolę (wyzwała to reaktancję i frustrację). Aktorzy narzekają na reifikację, odbieranie im prawa do współtworzenia dzieła teatralnego, zwracają także uwagę na stereotypowe obsadzanie ról „po warunkach”. Wyróżniają negatywne typy reżyserów: tyranów, perfekcjonistów i malkontentów, z którymi praca nad spektaklem bywa szczególnie trudna. Reżyserom (szczególnie tym młodszym) zarzucają niedostatki warsztatowe i intelektualne. Strategia kameleona, która jest podporządkowaniem kalkulacyjnym (celowo nie nazywam jej oportunistem), pozwala na zachowanie balansu między wewnętrzną wolnością a zewnętrznymi wymogami zawodu.

Wobec powyższej sytuacji na jednej z aren społecznego świata teatru pojawia się pytanie, czy aktor to artysta, czy rzemieślnik. Trudno rozstrzygnąć je jednoznacznie: osoby bez zastrzeżeń uznające przedstawicieli tej profesji za artystów podkreślają, że aktorzy, powołując do życia postać sceniczną, kreują nową jakość, przefiltrowaną przez własną wrażliwość. Inni (przede wszystkim ze względu na prymat reżysera) skłonni są uznać aktorów tylko i wyłącznie za rzemieślników. Jednak zdecydowana większość uczestników społecznego świata teatru podpisu-

² Na podstawie rozmów z praktykami teatralnymi podczas III Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych (PTBT) w Łodzi (w 2017 r.) mogę powiedzieć, że są jeszcze teatry, w których artyści przyjaźnią się z „personelem pomocniczym”. Wyjątki nie przeczą jednak postępującej tendencji do hierarchizacji stosunków w zespołach teatralnych.

je się pod słowami: „to zależy”, bowiem „artystą się bywa tylko czasami”. W pracy aktora zdarzają się takie role oraz tak niezwykła współpraca z reżyserem i z całym zespołem, że wyzwala się niesamowita energia, grupowe uskrzydlenie, poczucie tworzenia, sprawczości, artyzmu. Spektakle stają się wówczas – zarówno dla wykonawców, jak i odbiorców – „wydarzeniami” teatralnymi *sensu stricto*, które nadają sens wykonywanej pracy. Uznaję zatem, że kwestia, czy aktora można nazywać artystą, czy rzemieślnikiem pozostaje ambiwalentna i nierozstrzygalna.

Aktorzy – niezbędni uczestnicy społecznego świata teatru – krytykowani są za merkantylne motywy podejmowania działania podstawowego i braki ogólnohumanistycznego wykształcenia (dotyczy to przede wszystkim młodego pokolenia). Starsi metrykalnie artyści ubolewają nad niedostatecznymi umiejętnościami werbalnymi młodszych kolegów. Konsekwencją szczególnej waloryzacji fizyczności oraz zaniedbywania – już na poziomie szkoły teatralnej – zajęć z dykcji staje się językowa abnegacja młodych adeptów sztuki aktorskiej. Kooperacja w procesie przygotowywania spektaklu wymaga przedkładania dobra wspólnego nad „ja” aktora, jednak przedstawiciele tej profesji to indywidualiści, czasem ekscentrycy, nie potrafiący przezwyciężyć antynomii pomiędzy tym, co partykularne a tym, co wspólnotowe. Kiedyś aktor traktowany był jako *never failed mechanism*, nie miał prawa do choroby, musiał grać bez względu na okoliczności. Obecnie, choć nadal piętnuje się brak gotowości do poświęceń, widać już większą tolerancję wobec absencji aktora na próbie. I można też odwołać przedstawienie – w sytuacjach wyjątkowych, ekstremalnych, z naprawdę poważnych przyczyn.

Jednym z dylematów, jakie musi rozstrzygać aktor jest pytanie, czy warto wchodzić w mariaż z popkulturą. Wiele argumentów przemawia „za”: argument rozsądku („gdybym odrzucił tę propozycję, tak atrakcyjną finansowo, byłbym po prostu głupi”); argument dobrego wykorzystania zarobionych pieniędzy („mogłam pomóc chorej matce”); argument aktywacji twórczej („została zauważona, wyszła z niebytu”); argument treningu zawodowego („oswoiłam się z kamerą, zdobyłam nowe umiejętności”); argument zwiększenia kapitału społecznego („poznałam nowych ludzi, którzy pootwierali mi wiele drzwi”); argument popularności („stałam się rozpoznawalna”); argument zadowolenia własnego i widzów („miałam z tego frajdę i publiczność też”); argument przyzwoitej jakości artystycznej projektu *sensu stricto* komercyjnego („na szczęście ten serial miał jakieś walory artystyczne”). Złożona argumentacja pełni funkcję prewencyjną, uprzedza ewentualną krytykę ze strony tych uczestników społecznego świata, którzy podtrzymują tezę, że pewne działania deprecjonują aktorów. Techniki neutralizacji czasem wiążą się z „potępieniem potępiających” czy też z „odwoływaniem się do wyższych racji” (Konecki 2005).

Zawód aktora wymaga budowania kapitału społecznego, nawiązywania licznych kontaktów z innymi uczestnikami społecznego świata teatru, umiejętności społecznych, inteligencji emocjonalnej. Interpersonalne więzi, jakie wytwarzają się w trakcie realizowania zadań zawodowych bywają intensywne, lecz krót-

kotrwał. Manuel Castells (2003, 2011) pisał o „wysokiej stopie śmiertelności przyjaźni online”, ale także więzi aktorów, chociaż zawierane offline, skazane są na rozerwanie. Integracja stworzona podczas pracy nad projektem pozateatralnym (np. filmem) rzadko przeradza się w trwały kontakt. W relacje interpersonalne zacieśnione podczas pracy *a priori* wpisane jest rozłączenie, bo fikcyjny świat wykreowany przez realizatorów przestaje istnieć, a na aktorów czekają już nowe zadania (A34: 44). Artystom trudno pogodzić się z efemerycznością, ulotnością kontaktu, nie da się jednak zatrzymać świata stworzonego na potrzeby jednego projektu. Niektórzy aktorzy źle znoszą nieustającą fluktuację okresów intensywnej aktywności i wygaszenia działania, ciągłą akcelerację i decelerację w pracy zawodowej. Nie tylko podczas indywidualnych rozmów, ale także w wywiadach prasowych (ukazujących się w prasie o szerokim zasięgu) artyści przyznają się do okresowych depresji, które skutkują terapiami psychologicznymi.

Zdecydowana większość aktorów chciałaby być zaangażowana na etacie, jednak ta forma zatrudnienia wiąże się z wyborem między bezpieczeństwem socjalnym a niezależnością, między stabilnością bytową a możliwością swobodnego dobierania projektów artystycznych. Aktorzy pracujący w teatrach wymieniają szereg negatywnych aspektów zawodu (m.in. pełna dyspozycyjność i podporządkowanie „ważnym innym” – dyrektorom, reżyserom; praca w weekendy i późne powroty do domu; niedostatek czasu na życie rodzinne; niskie zarobki i okresowe przestoje, które wiążą się z problemami finansowymi; konieczność poszukiwania dodatkowego źródła dochodu; mobbing). W środowisku brakuje solidarności, jedności, chęci działania na rzecz dobra wspólnego (inercja obywatelska). Dominują indywidualne strategie zdobywania rynku pracy – najczęściej poprzez sieć kontaktów, znajomości zawieranych podczas realizowania różnych projektów pozateatralnych. „Zbyt małe zasoby grupowego kapitału społecznego” (Kozek, Kubisa 2011: 129) nie pozostawiają złudzeń co do możliwości szybkiej zmiany istniejącego *status quo*.

Aktorzy mówią o braku poczucia bezpieczeństwa, niezaspokojonej potrzebie regularnej i stałej pracy, której „nigdy w tym zawodzie nie będzie” (A12b: 59). Określenia „zawód wysokiego ryzyka”, „wieczne niespełnienie” najlepiej oddają sens pytania: „być albo nie być aktorem”. Sława ma swoją ciemną stronę, wiąże się z nią nadmierna ingerencja w prywatność. Aktor znajduje się „pod prężerzem ocen” – podczas prób oceniają go koledzy i reżyser, okresowo jego pracy przygląda się dyrektor, każdego wieczoru osądzają go widzowie, zaś podczas spektakli premierowych czy konkursowych profesjonalni krytycy. Intensywna praca zawodowa (choć jest marzeniem większości twórców teatralnych) łączy się z „życiem w niedoczasy”, z destabilizacją sfery osobistej i rodzinnej. Niektóre role głęboko angażują emocjonalnie, wywierają wpływ na psychikę aktora, wymagają przełamывania barier oraz obaw przed ukazywaniem własnej cielesności i seksualności (autoinstrumentalizacja, „redukcja własnego Ja” według Georga Simmla). Te wszystkie czynniki generują wewnętrzne stany napięcia i frustracji, równowa-

żone na szczęście przez jasne strony profesji. Narzekania, stany wewnętrznego rozdarcia zdarzają się permanentnie, ale towarzyszą im też chwile niezapomniane, pełne wzruszeń, które rekompensują wszelkie utrapienia³.

Joanna Szulborska-Łukaszewicz (2015: 208–209) zestawia problemy współczesnych aktorów: niskie przychody tych artystów, którzy nie podejmują aktywności pozateatralnej oraz „brak ścieżki awansu zawodowego” – niezróżnicowanie wynagrodzeń w związku ze stażem pracy, niewystarczająca liczba etatów, konkrowanie na rynku z amatorami.

Artystów nie przygotowano do podejmowania działalności gospodarczej. Nie radzą sobie na wolnym rynku. Wielu z nich nie stać na opłacanie agentów [...]. Artyści stanowią grupę zawodową łatwo wyzyskiwaną, skłonni są pracować za bardzo niskie wynagrodzenia, dla realizacji marzeń i ambicji, czyli dla wartości wyższego rzędu (dla symbolicznego kapitału, jakim jest np. satysfakcja, lokata w przyszłość – praca z nadzieją, że ktoś ich zauważy) [...]. Tymczasem społeczeństwo najchętniej nagradzałoby artystów oklaskami, zamiast honorarium (tamże: 209).

Aktorzy to pracownicy wyselekcjonowani i wykwalifikowani zawodowo, lecz ich pozycja materialna nie zawsze jest kompatybilna z pozycją „prestizową”. Artyści teatralni nie mają też władzy politycznej, w przypadku tej profesji można zatem mówić o dysharmonii hierarchii stratyfikacyjnych. Jednak zgodnie z koncepcją konwersji kapitału, dzięki posiadaniu określonych zasobów (wysokiego prestiżu) łatwiej im zdobywać bądź zwiększać zasoby innego rodzaju (np. dobra materialne).

Rozważając problem dotyczący pozycji społecznej twórców teatralnych, warto uwzględnić – poza wymiarem normatywnym (atrybuty roli społecznej), interakcyjnym (sieć relacji interpersonalnych osób zaangażowanych we wspólne działania) oraz wymiarem zasobów (dostęp do dóbr materialnych i niematerialnych) – także wymiar świadomościowy, zwany przez Piotra Sztompkę „mentalnością pozycyjną”. Wiąże się on z refleksją nad położeniem własnej grupy względem innych grup społecznych czy zawodowych (Sztompka 1989: 51–64). Moi respondenci nie uważają się za grupę uprzywilejowaną w społeczeństwie, niektórzy mówią o niekoherencji poszczególnych elementów statusu (aktorzy-amatorzy bez dyplomu, ale z wysokimi dochodami i popularnością lub przeciwnie – akto-

³ Oczywiście jest, że uniwersum teatru może być dla aktorów, najważniejszych jego uczestników, nie tylko przestrzenią agonistyczną, ale też obszarem takiego działania, które uskrzydla i nadaje życiu głęboki sens. Mogłabym powtórzyć za Odette Aslan: „Przedstawiona tu problematyka nie powinna sugerować, iż aktor, niczym Hamlet, poświęca swą egzystencję na medytację nad niedogodnościami swojego zawodu i opłakiwanie związanych z nim trudów. Ma on również i swoje radości, których używają mu chwile entuzjazmu w pracy twórczej i gorąca atmosfera wspólnoty z widzami. Co zaś do jego niepewnego losu, to jest on udziałem wszystkich artystów” (Aslan 1978: 80).

rzy wybitni, uznani przez środowisko, ale grający tylko w teatrze i tym samym mający niski status materialny).

„Problematyka aren bezpośrednio dotyczy wartości wyznawanych przez uczestników danego społecznego świata lub subświata i wiąże się z problemem konstruowania tożsamości działających aktorów społecznych oraz definiowanymi przez uczestników granicami społecznego świata” (Kacperczyk 2012: 30). Areny, jako inwariantne elementy każdego uniwersum społecznego, wywołują przede wszystkim różnice ideologiczne i światopoglądowe, sprzeczności między systemami aksjologicznymi, odmienne perspektywy ujmowania rzeczywistości. Oczwistym faktorem katalizującym spory staje się konkurencja między uczestnikami, walka o pozycję, wpływy, władzę, zasoby, a także sprzeczność interesów. W przypadku społecznego świata teatru ważna jest też jego estetyczna dyferencjacja, różne gusty i wrażliwość estetyczna uczestników, ich przywiązanie do określonych konwencji i aprioryczna niechęć wobec tego, co nowe bądź przeciwnie – wobec zgodnego z dotychczasową konwencją twórczą działania podstawowego, które powiela istniejące od lat wzory, utrwalone standardy działań. W książce zwracam również uwagę na zaburzoną komunikację, nieprawidłowy przepływ informacji pomiędzy aktorami społecznymi, brak porozumienia i zestrojenia celów partykularnych ze wspólnotowymi oraz polaryzację rozbieżnych stanowisk. Istnieje wiele sposobów rozwiązywania sporów (kompromisy, kapitulacje jednej ze stron, negocjacje, mediacje, arbitraż, rozstrzygnięcia sądowe), nie ma jednak możliwości, wyeliminowania ich *ad finem*.

Analiza aren pokazała heteronomię, wewnętrzną złożoność i dynamiczny charakter tego uniwersum. Nie zamierzałam omawiać wszystkich spornych kwestii, chciałam pokazać główne mechanizmy dyskursywne, nakierowane na legitymizację działań podejmowanych przez uczestników społecznego świata. Dyskusje na temat „właściwego działania” i „prawdziwego uczestnika” to wyraz naturalnej tendencji do zaznaczania granic i eliminowania aktywności uznanych za nazbyt nowatorskie czy burzące dotychczasowy porządek. Działający „inaczej”, nie mieszczący się w dominującym dyskursie, muszą zabiegać o legitymizację środowiska, podjąć próbę przedostania się z peryferii do centrum społecznego świata.

Zaangażowani w działanie podstawowe uczestnicy społecznego świata teatru identyfikują „swoich” i „obcych”, posługując się językiem ofensywnym i polemicznym, językiem konfliktu i konfrontacji. W ich narracje wpisane są oceny, osądy działań innych, istnieje też więc wyobrażenie idealnego działania i idealnego uczestnika. Wśród strategii walki dyskursywnej na arenach społecznego świata teatru ważne miejsce zajmują: eliminacja, intencjonalne wyolbrzymienie negatywnych zjawisk, selekcja treści, używanie deprecjonujących pojęć, eufemizacja, konformistyczne reprezentowanie „swoich”, odwoływanie się do argumentów emocjonalnych bądź autorytetu tradycji i rejtanowski ton wypowiedzi. Uczestnicy stosują opisane w literaturze socjologicznej mechanizmy dyskursu: rytual-

ny chaos, dramat społeczny, ceremonię i porozumienie. Niewiele można znaleźć przykładów posługiwania się językiem konciliacyjnym, skoncentrowanym na mediacji. Zmianę języka musiałaby antecederować zmiana stosunku do myślących i działających „inaczej”, okazanie szacunku wobec twórców „opozycyjnych”, zwolenników odmiennej orientacji estetycznej. Oczywiście, oprócz „bitwy na słowa” toczy się także walka pozawerbalna, obejmująca szereg działań wyrażających sprzeciw, niezgodę na istniejący *status quo*. Aktywiści, czyli najbardziej zaangażowani uczestnicy, animują dyskurs i przyczyniają się do przemian wybranych segmentów danego uniwersum. W dyskusjach uczestniczą też mistrzowie, których głos jest ważny i rezonuje w środowisku. Także uczestnicy drugiego planu i zdystansowani mediatorzy biorą udział w nieustannym procesie negocjowania znaczeń, w definiowaniu sytuacji, rozstrzygnięciu kwestii istotnych, lecz niejednoznacznie w społecznym świecie postrzeganych.

Niemiecki filozof i socjolog, Georg Simmel pokazał społeczeństwo w całej dynamice opozycji „harmonii i dysharmonii”, „zgody i konkurencji”, „wzajemnej życzliwości i niechęci”. Jego zdaniem, „zbieżne tendencje splatają się z tendencjami rozbieżnymi”, a pełna harmonia i zjednoczenie nie są empirycznie możliwe – taka „jedność społeczna” byłaby pozbawiona życia (Simmel 2008: 224).

Rozważania klasyka socjologii można ekstrapolować na społeczny świat teatru, który w moim badaniu reprezentują twórcy publicznych teatrów dramatycznych i inni uczestnicy tego uniwersum. Areny wynikają z różnic w definiowaniu istoty działania podstawowego, wokół którego tworzy się społeczny świat, są skutkiem różnych perspektyw poznawczych. Konflikty mają swe źródło w odmiennych wzorcach działania i niehomogenicznych systemach wartości ukierunkowujących uczestników danego uniwersum. Areny sprzyjają jego transformacjom, innowacjom dotyczącym sposobów działania. Ścieranie się nurtów artystycznych w społecznym świecie teatru w dużej mierze wynika z zasady kontradycji – chodzi o odróżnienie się, pokazanie własnej odmienności i wyjątkowości, zademonstrowanie przewagi nad innymi uczestnikami. Rywalizujące podmioty indywidualne (pojedynczy artyści) i zbiorowe (grupy teatralne) ustanawiają normy działań, teoretyzują (podkreślają wyższość określonej perspektywy), przywołują własne definicje, np. „prawdziwego teatru”, „prawdziwej sztuki”, „prawdziwego aktora”, i hierarchizują osiągnięcia innych. Mistrzowie (czasem fizycznie nieobecni, ale wciąż ważni, darzeni szacunkiem, podziwiani – Adele Clarke) stają się punktami odniesienia, autorytetami przywoływanymi w narracjach na temat idealnego działania.

Społeczny świat teatru fluktuuje, stanowi dynamiczną, względnie zintegrowaną całość społeczną. Przedstawiony przeze mnie jego wizerunek zapewne w jakimś stopniu się zmieni, zanim książka pojawi się w księgarniach. Niemniej podstawowe mechanizmy, które scharakteryzowałam zachowają walor ponadczasowości. Pojawią się nowe areny i obiekty graniczne: „Nie będzie nic w tym dziwnego, gdy <<nowi niezadowoleni>> staną się starszymi względnie zadowo-

lonymi i zaczną protestować przeciwko kolejnym hordom <<barbarzyńców>>, atakujących ich pozycje” (Kosiński 2010: 514). Zaistnieją działania legitymizacyjne i liczne strategie dyskursywne, wytwarzające i podtrzymujące istotne dla uczestników wartości i znaczenia. W obronie nowego sposobu realizacji działania podstawowego, charakterystycznego dla analizowanego świata wystąpią najaktywniejsi jego uczestnicy.

Jak słusznie podkreśla Anna Kacperczyk,

aktorzy społeczni są zawsze na swój sposób uwikłani w arenę, a ich zaangażowanie ma stały wymiar troski o przetrwanie własnego społecznego świata. Zaangażowanie w dyskurs na arenie ma zawsze charakter pragmatyczny, odsłania krzyżowanie się interesów różnych społecznych światów i wiąże się z ich podstawową potrzebą zapewnienia sobie warunków egzystencji (Kacperczyk 2012: 30).

BIBLIOGRAFIA

Źródła papierowe

- Adamiecka-Sitek A., Keil M. (2017), *Teatr po „Kłątwie”*. Rozmowa z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskiem, „Notatnik Teatralny” nr 84–85, s. 22–55.
- Alexander J.C. (red.), (2006), *Social Performance* Cambridge University Press, Cambridge.
- Alter J. (1990), *A Socio-Semiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Angrosino M. (2010), *Badania etnograficzne i obserwacyjne*, tł. M. Brzozowska-Brywczyńska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Aslan O. (1978), *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M.O. Bieńka, PIW, Warszawa.
- Babbie E. (2009), *Podstawy badań społecznych*, tł. zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bandelow B. (2007), *Gwiazdy. O trudnym szczęściu bycia sławnym*, tłum. M. Wojdak-Piątkowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Baniewicz E. (2004), *Porno kocioł, czyli kolesiostwo*, „Twórczość”, nr 4, s. 118–121.
- Baniewicz E. (2012), *Dziwny czas. Szkice o teatrze z lat 2000–2012*, Instytut Książki – „Twórczość”, Kraków–Warszawa.
- Baniewicz E. (red.), (2012a), *Aktor wobec przemian teatru XXI wieku*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź.
- Baudrillard J. (2005), *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Bauman Z. (1994), *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Bauman Z. (2011), *Kultura w płynnej nowoczesności*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Agora SA, Warszawa.
- Baumol W.J., Bowen W. (1966), *Performing arts: the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music, and dance*, The Twentieth Century Fund, New York.
- Becker H. (1974), *Art As Collective Action*, „American Sociological Review”, nr 39(6), s. 767–776.
- Becker H. (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Benedyk E., Krzysztofek K. (2006), *Czy kultura w Polsce ma znaczenie?*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 1, s. 5–6.
- Berelson B. (1952), *Content Analysis in Communication Research*, The Free Press, Illinois.
- Berger P.L. (1997), *Zaproszenie do socjologii*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- Berger P.L., Luckmann T. (2010), *Spoleczne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy*, tłum. J. Niżnik, PWN, Warszawa.

- Bernstein B. (1990), *Odtwarzanie kultury*, wybrał i opracował A. Piotrowski, tłum. i wstęp Z. Bokszański, A. Piotrowski, PIW, Warszawa.
- Bieńkowska G., Dobrowolska A., Hernik K., Piechór E. (2002), *Studiując aktorstwo*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Blumer H. (2007), *Interakcjonizm symboliczny. Perspektywa i metoda*, tłum. G. Woroniecka, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Bourdieu P. (1993), *Sociology in Question*, Sage Publications, London–Thousand Oaks–New Delhi.
- Bourdieu P. (2001, 2007), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Bourdieu P. (2005), *Struktury, habitus, praktyki*, tłum. L. Kopciwicz, [w:] P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 546–558.
- Bourdieu P. (2009), *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Brach-Czaina J. (1973), *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Braun K. (1984), *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Braun K. (2003), *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Norbertinum, Lublin.
- Buchwald D. (2014–2015), *Ile jest państwa w teatrze?* „Notatnik Teatralny”, nr 77, s. 36–47.
- Bukalska I. (2015), *Koncepcja obiektu granicznego – idea, zastosowania, perspektywy*, „Seminare. Poszukiwania naukowe”, t. 36, nr 4, s. 93–103.
- Burke K. (1950), *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, Berkeley.
- Bursa A. (1988), *„Luiza” i inne utwory*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Burska L. (2003), *Taki teatr, jaki świat*, „Gazeta Wyborcza”, nr 51, s. 16–17.
- Burzyńska A.R. (2011), *Krytyka teatralna w fazie przebudowy*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, nr 1(9), s. 74–84.
- Burzyńska A.R. (2015), *Dziura w ekranie*, [w:] E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz (red.), *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa, s. 13–22.
- Carroll N. (1998), *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, Oxford.
- Cassirer E. (1977), *Esej o człowieku – wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedmowa B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa.
- Castells M. (2003), *Galaktyka Internetu. Refleksje nad biznesem, Internetem i społeczeństwem*, tł. T. Hornowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Castells M. (2011), *Społeczeństwo sieci*, tł. J. Stawiński, S. Szymański, K. Pawluś, M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Cembrzyńska I. (2015), *Żuczek frunie do nieba*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 43–74.
- Chlasta-Dzięciółowska M. (2017), *Niewidzialne*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 220–223.
- Cieślak J., J.R.K. (2005), *Aktorski etos przegrywa z rynkiem*, „Rzeczpospolita” nr 68, s. 7.
- Clarke A.E. (1991), *Social Worlds/Arenas Theory as Organizational Theory*, [w:] D.R. Maines (red.), *Social Organization and Social Process: Essays in Honor of Anselm Strauss*, Aldine de Gruyter, New York, s. 119–158.
- Clarke A.E. (2005), *Situational Analysis. Grounded Theory After the Postmodern Turn*, Sage Publications, Thousand Oaks, London–New Delhi.

- Cooley Ch.H. (1964), *Human nature and the social order*, Schocken Book, New York.
- Craig E.G. (1985), *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Csikszentmihályi M. (2005), *Przepływ: jak poprawić jakość życia: psychologia optymalnego doświadczenia*, tł. M. Wajda-Kacmąjor, Moderator, Taszów.
- Czapliński P. (2003), *Socjoza*, „Gazeta Wyborcza”, nr 39, s. 14–15.
- Czechow M. (2000), *O technice aktora*, tłum. M. Solek, Wydawnictwo Arche, Warszawa.
- Czyżewski M. (2010), *W stronę teorii dyskursu publicznego*, [w:] M. Czyżewski, S. Kowalski, A. Piotrowski (red.), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 49–117.
- Czyżewski M., Kowalski S., Piotrowski A. (red.), (2010), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Danto A. (1964), *The Artworld*, „Journal of Philosophy”, vol. 61 (LXI).
- Danto A. (2006), *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Denzin N.K. (1976), *The Significant Others of a College Population*, [w:] J.G. Manis, B.N. Meltzer (red.), *Symbolic Interaction a Reader In Social Psychology*, 2nd edition, Allyn & Bacon, Boston.
- Dickie G. (1984), *Czym jest sztuka?*, tłum. M. Gołaszewska [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 25–27.
- Dickie G. (1997), *Art Circle: A Theory of Art*, Spectrum Press, Chicago.
- Dobrowolski P. (2015), *Kinoteatr. Film i techniki filmowe we współczesnym teatrze polskim*, [w:] E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz (red.), *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa, s. 83–102.
- Dobrowolski P. (2017), *Chemia. Rozmowa z ks. Andrzejem Lutrem*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 62–80.
- Dobrowolski P. (2017), *Klątwa na wroga*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 82–87.
- Duniec K. (2010), *Wizerunek jako towar. Droga do tożsamości?*, [w:] E. Partyga, P. Morawski (red.), *Niebezpieczne związki? Dramat, teatr i kultura popularna*, seria: „Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura”, t. 2, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa, s. 135–158.
- Duniec K. (red.), (2011), *Aktor. Niepewna tożsamość*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa.
- Dymna A., Szczawiński W. (2006), *Warto mimo wszystko*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Dziamski G. (red.), (1996), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Dziechcińska H. (red.), (1995), *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, PWN, Warszawa.
- Eco U. (1996), *Interpretacja i nadinterpretacja*, tł. T. Bieroń, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Elias N. (1996), *Przemiany europejskich standardów zachowań w XX wieku*, [w:] N. Elias, *Rozważania o Niemcach*, tłum. I. Sellmer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Engel-Bernatowicz A. (2005), *Coming out. Ujawnienie orientacji psychoseksualnej – zaproszenie do dialogu*, Anka Zet Studio Wydawnictwo, Warszawa.

- Erikson E.H. (2004), *Tożsamość a cykl życia*, tłum. M. Żywicki, Zyski i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Ferris K.O. (2007), *The Sociology of Celebrity*, „Sociology Compass”, nr 1(1), s. 371–384.
- Fischer-Lichte E. (2008), *Estetyka performatywności*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Folger J.P., Poole M.S., Stutman R.K. (2000), *Konflikt i interakcja*, [w:] J. Stewart (red.), *Mosty zamiast murów. O komunikowaniu się między ludźmi*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 463–474.
- Franckiewicz I. (2010), *Łódź festiwalowa*, [w:] A. Matuchniak-Krasuska, B. Sułkowski, N. Bandier, A. Hammouche (red.), *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 99–109.
- Fraszyńska J. (2015), *Uspokoilał drżące ciało*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 109–138.
- Gadamer H.-G. (1993a), *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Inter Esse, Kraków.
- Gadamer H.-G. (1993b), *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- Gdowska J. (2014–2015), *Dyndając na końcu łańcucha pokarmowego*. Rozmowa z Robertem Skolmowskim, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 72–87.
- Gerrig R.J., Zimbardo P.G. (2012), *Psychologia i życie*. Wydanie nowe, red. M. Materska, tłum. J. Radzicki, E. Czerniawska, A. Jaworska, J. Kowalczevska, PWN, Warszawa.
- Giddens A. (2004, 2012), *Socjologia*, tł. A. Szulżycka, Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Głowacka A. (2017), *Każdy ma swoją bombę. Zapis spotkania z chorzowską publicznością*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 183.
- Godzic W. (2007), *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York.
- Goffman E. (1967), *Intracation Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*, Anchor, New York.
- Goffman E. (1971), *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*, Basic Books, New York.
- Goffman E. (1975), *Charakterystyka instytucji totalnych*, [w:] W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki (red.), *Elementy teorii socjologicznych*, PWN, Warszawa, s. 150–177.
- Goffman E. (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Goffman E. (2008), *Zachowanie w miejscach publicznych. O społecznej organizacji zgromadzeń*, tłum. O. Siara, PWN, Warszawa.
- Gołaszewska M. (1967), *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gołaszewska M. (1986), *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa.
- Gołaszewska M. (2001), *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Goleman D. (1999), *Inteligencja emocjonalna w praktyce*, tł. A. Jankowski, Media Rodzina, Poznań.
- Golka M. (1996), *Socjologiczny obraz sztuki*, Ars Nova, Poznań.
- Golka M. (2012), *Socjologia artysty nowożytnego*, plik PDF, Poznań.
- Gorlach K., Wasilewski J. (2000), *Pozycja społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 164–168.

- Groys B. (2013), *Art power*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London.
- Grzegorzek M. (2015), *Wraz z upadkiem duchowości zaczął się upadek jakości życia*, rozmowa z Łukaszem Kaczyńskim, „Dziennik Łódzki”, nr z 24.02., s. 8–9.
- Gudkova S. (2012), *Wywiad w badaniach jakościowych*, [w:] D. Jemielniak, *Badania jakościowe. Metody i narzędzia*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa s. 111–129.
- Gut J., Haman W. (1993), *Docenić konflikt – od walki i manipulacji do współpracy*, Wydawnictwo Kontrakt, Warszawa.
- Habermas J. (1999), *Teoria działania komunikacyjnego*, t. 1, tłum. A.M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hałas E. (2006), *Interakcjonizm symboliczny: społeczny kontekst znaczeń*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hausbrandt A. (1978), *Demografia publiczności teatralnej w Polsce w latach 1946–1967*, [w:] J. Degler (red.), *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Hausbrandt A. (1981), *Obcym wstęp wzbroniony*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa.
- Hausbrandt A. (1983), *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Hausbrandt A. (1984), *Publiczność teatralna w PRL-u – refleksja statystyczna*, „Dialog”, nr 7, s. 128–142.
- Heinich N. (2007), *Być artystą. Rzecz o przekształcaniach statusu malarzy i rzeźbiarzy*, tłum. L. Mazur, VIZJA PRESS&IT, Warszawa.
- Heinich N. (2010), *Socjologia sztuki*, tł. A. Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Helman A. (2002), *Metafora ekranu w psychoanalitycznej teorii filmu*, [w:] A. Gwóźdź, P. Zawojski (red.), *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, Rabid, Kraków, s. 249–264.
- Herman N.J., Reynolds L.T. (1994), *Symbolic Interaction. An Introduction to Social Psychology*, General Hall, New York.
- Hertz A. (1938), *Zagadnienia socjologii teatru*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie, Lwów.
- Holland A. (2017), *Strefa wolności*, „Notatnik Teatralny” nr 84–85, s. 56–57.
- Hübner Z. (1981), *Aktorstwo: tworzenie wartości*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy o teatrze*, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury (COK), Warszawa, s. 53–60.
- Ingarden R. (1972), *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jakobson R. (1960), *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 431–473.
- Janda K. (2015), *Nie trzeba mnie zmieniać*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 139–177.
- Janda K., Janicka B. (2013), *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Janion M. (1996), *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Wydawnictwo SIC!, Warszawa.
- Jopek J. (2015), *Fabryka realnego. Medium filmowe i telewizyjne w teatrze Krzysztofa Garbaczewskiego*, [w:] E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz (red.), *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa, s. 114–127.

- Kacperczyk A. (2004), *Zastosowanie koncepcji społecznych światów w badaniach empirycznych*, [w:] E. Hałas, K. Konecki (red.), *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 169–191.
- Kacperczyk A. (2006), *Wsparcie społeczne w instytucjach opieki paliatywnej i hospicyjnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kacperczyk A. (2012), *Arena, Obiekt graniczny, Świat społeczny, Teoria światów społecznych*, [w:] K. Konecki, P. Chomczyński (red.), *Słownik socjologii jakościowej*, Difin, Warszawa, s. 29–32.
- Kacperczyk A. (2016), *Społeczne światy. Teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Karczewski L., Lewkowicz I., Wójcik M. (red.), (2003), *Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kasprzyk E., Kędział M. (2013), *Miłość*, Wydawnictwo G+J Gruner+Jahr Polska Sp. Z o.o. & Co. Spółka Komandytowa, Warszawa.
- Kawka Z., Rokicka E. (2005), *Środowisko społeczne*, [w:] *Encyklopedia socjologii. Suplement*, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 343–349.
- Kłoskowska A. (1964), *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa (kolejne wydania: 1980 i 2006).
- Kłoskowska A. (1983), *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa.
- Kobierzycki T. (2012), *Jaźń i tożsamość*, Wydawnictwo Muzaios, Warszawa.
- Kocemba J. (2017), *Demokratyzacja instytucji krytyki teatralnej wskutek upowszechniania Internetu*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Witelona w Legnicy”, nr 22(1), s. 161–170.
- Kochanowski J., Bieńkowska-Ptasznik M. (red.), (2008), *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, Wydawnictwo Wschód-Zachód, Łódź.
- Kociuba J. (1996), *Tożsamość aktora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Koczanowicz T. (2014–2015a), *Co teatr daje społeczeństwu*. Rozmowa z Krzysztofem Mieszkowskim, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 116–123.
- Koczanowicz T. (2014–2015b), *Koniec teatru publicznego?* Rozmowa z Krzysztofem Mieszkowskim, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 124–131.
- Komorowska M. (2015), *Przynoszę dobre wiadomości*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 179–205.
- Konecki K.T. (2005), *Ludzie i ich zwierzęta. Interakcjonistyczno-symboliczna analiza społecznego świata właścicieli zwierząt domowych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Konecki K.T. (2010), *W stronę socjologii jakościowej: badanie kultur, subkultur i światów społecznych*, [w:] J. Leoński, M. Fiternicka-Gorzko (red.), *Kultury, subkultury i światy społeczne w badaniach jakościowych*, Volumina.pl, Szczecin, s. 17–37.
- Korona K. (2014), *Życie seksualne celebrytów*, rozmowa Tomasza Jastruna z Krzysztofem Koroną, „Zwierciadło” marzec, s. 119–120.
- Kosiński D. (2009), *Co to jest teatr? Między performansem a widowiskiem*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej i in. (red.), *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii*

- antycznej do happeningu*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała, s. 9–22.
- Kosiński D. (2009a), *Teatr dramatyczny Zachodu*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej i in. (red.), *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała, s. 35–174.
- Kosiński D. (2010), *Teatra polskie. Historie*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kosiński D. (2014–2015), *Ile jest teatru w państwie?*, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 28–35.
- Kosiński D. (2016), *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A. i in. (red.), (2009), *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała.
- Kosiński J. (1984), *Kształt teatru*, PIW, Warszawa.
- Kostaszuk-Romanowska M. (2014), *Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, nr 14, s. 71–82.
- Kott J. (1994), *Awangarda i postmodernizm: ale gdzie teatr?*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5–6(29–30), s. 249–264.
- Kowalewicz K. (1993), *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kowalewicz K. (1994), *O czytaniu tekstów krytycznych*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 25: *Potoczne praktyki odbioru sztuki*, t. I, red. B. Sułkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 125–133.
- Kowalewski M. (2009), *Narzekanie – ideologia codzienności?*, [w:] S. Rudnicki, J. Stypińska, K. Wojnicka (red.), *Spoleczeństwo i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa, s. 206–220.
- Kowalska B., Slany K., Śmietana M. (2005), *Homoseksualizm – perspektywa interdyscyplinarna*, Wydawnictwo NOMOS, Kraków.
- Kozek W., Kubisa J. (2011), *Polaktor. Aktorzy na rynku pracy*, Związek Zawodowy Aktorów Polskich, Warszawa.
- Krajewska A. (2005), *Dramat współczesny: teoria i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Krakowska E. (2015), *Tam, gdzie rosną poziomki*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 207–238.
- Krakowska J. (2016), *Teatr publiczny 1765–2015. PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, PIW, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Krawczyk-Wasilewska V., Kucner M., Zimnica-Kuzioła E. (red.), (2012), *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Krzysztofek K. (2008), *Status przemysłów kultury: między ekonomią i kulturą*, [w:] R.W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Perspektywy badań nad kulturą*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 213–240.
- Kucówna Z. (2010), *Zapach szminki*, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Kudliński T. (1985), *Vademecum teatromana*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

- Kuligowska-Korzeniewska A. (1995), *Scena obiecana: teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Kunc W. (2003), *Organizacja i zarządzanie teatrem w Polsce na przykładzie Opery na Zamku (wybrane problemy)*, [w:] *Międzynarodowa konferencja „Teatry w Europie. Organizacja, finansowanie i współpraca transgraniczna”*, red. S. Flejterski, Wydawnictwo Opera na Zamku, Szczecin, s. 47–54.
- Kuszevska M. (2015), *Warto, „Pani” wrzesień*, s. 59–65.
- Kuszevska M. (2016), *Ja zarabiam, ty wydajesz, „Pani” luty*, s. 129.
- Lach A. (2012), *Kradzież tożsamości*, „Prokuratura i Prawo” 2012, nr 3, s. 29–39.
- Lehmann H.-T. (2004), *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Lem S. (1968), *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Lubczyński K. (2007), *Rapsodia życia i teatru*. Rozmowy z aktorami przeprowadził Krzysztof Lubczyński, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Lutyńska K. (2005), *Wywiad socjologiczny*, [w:] *Encyklopedia socjologii. Suplement*, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 399–403.
- Lutyński J. (1994), *Metody badań społecznych: wybrane zagadnienia*, ŁTN, Łódź.
- Łukaszewicz O. (2016), *Porzućmy tę „religię”, że dyrektorem teatru może być menedżer*. Rozmowa z Łukaszem Kaczyńskim, „Polska Dziennik Łódzki”, nr z 12.02., s. 5.
- Machulski J. (2000), *Zawód – aktor. Rozmyślenia i projekty*, Wydawnictwo Wojciech Grochowalski, Łódź–Warszawa.
- Maciejewski Ł. (2015), *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Maines D.R. (red.), (1991), *Social Organization and Social Process: Essays in Honor of Anselm Strauss*, Aldine de Gruyter: New York
- Majka-Rostek D. (2008), *Związki homoseksualne. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo DIFIN, Warszawa.
- Majmurek J. (2017), *Krajobraz po „Kłątwie”*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 224–231.
- Malinowski B. (1990), *Dzieła*, t. 7: *Mit, magia, religia*, tł. B. Leś i D. Prasałowicz, red. nauk. A.K. Paluch, PWN, Warszawa.
- Markiewicz H. (1982), *Dramat a teatr w polskich dyskusjach teoretycznych*, „Dialog”, nr 2, s. 110–120.
- Matuchniak-Krasuska A. (2010), *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska A., Sułkowski B., Bandier N., Hammouche A. (red.), (2010), *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Mead G.H. (1975), *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, tłum. Z. Wolińska, PWN, Warszawa.
- Mead M. (2000), *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hołówka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Michels R. (2005), *Political Parties. A Sociological Study of the Oligarchical Tendencies of Modern Democracy*, Transaction Publisher, New Brunswick–London.
- Mieszkowski K. (2017), *Granice*, „Notatnik Teatralny” nr 84–85, s. 58–61.
- Migdałowska K. (2014–2015), *Nie myśleć wyłącznie sobą*. Rozmowa z Piotrem Kruszyńskim, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 62–71.

- Mika S. (1982), *Psychologia społeczna*, PWN, Warszawa.
- Mikołajko A. (2004), *Autorytet religijny*, [w:] *Leksykon socjologii religii*, red. M. Libiszowska-Zótkowska, J. Mariański, Verbinum, Warszawa, s. 25–27.
- Mikołajko A. (1991), *Poza autorytetem? Społeczeństwo polskie w sytuacji anomii*, Wydawnictwo Key Text, Warszawa.
- Minałto J. (2017), *Wokół „Kłątwy”. Kronika wydarzeń*, „Notatnik Teatralny” nr 84–85, s. 232–280.
- Mizielńska J. (2006), *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków.
- Mołęda-Zdziech M. (1998), *Obecna nieobecność: aktorski bojkot telewizji i radia w stanie wojennym*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Morin E. (1965), *Duch czasu*, tłum. A. Frybesowa, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Morin E. (1975), *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa.
- Mościcki P. (2007), *Zaangażowanie i autonomia teatru*, „Dialog” nr 12, s. 5–16.
- Mościcki P. (2008), *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Mróz B. (2015), *20 lat później – osobowość i hierarchia wartości wybitnych aktorów polskich. Badania podłużne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Niecikowska M. (1998), *Aktor w teatrze socrealistycznym*, [w:] B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz (red.), *Aktor w świecie i teatrze*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” V(XXV), Poznań, s. 85–98.
- Niedurny K. (2014–2015), *Walnąć w stół*. Rozmowa z Bartoszem Szydłowskim, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 50–61.
- Niedurny K. (2017), *Prawo fikcji*. Rozmowa z Oliverem Frljiciem, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 18–21.
- Nietzsche F. (2011), *Narodziny tragedii*, tł. G. Sowiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Nowak M. (2010), *Kultura w kryzysie*, [w:] *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 332–337.
- Olechnicki K. (2009), *Fotoblogi, pamiętniki z opcją przekazu. Fotografia i fotoblogerzy w kulturze konsumpcyjnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Orzechowski M. (2017), *Bluźnierstwo za nasze pieniądze*, „Aspekt Polski”, nr 230, s. 16.
- Oseka A. (1975), *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa.
- Oseka A. (1987), *Spojrzenie na sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Osterloff B. (2015), rozmowa z Barbarą Mróz, [w:] B. Mróz, *20 lat później – osobowość i hierarchia wartości wybitnych aktorów polskich. Badania podłużne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa, s. 63–75.
- Owczarski W. (2005), *Gówniarze*, „Dialog”, nr 3, s. 147–153.
- Pareto V. (1994), *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*, tłum. M. Dobrowolska, M. Rozpędowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Partya E., Morawski P. (red.), (2010), *Niebezpieczne związki? Dramat, teatr i kultura popularna*, seria: „Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN. Teatr. Sztuka. Kultura”, t. 2, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa.
- Partya E., Nadgrodkiewicz G. (red.), (2015), *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa.

- Pavis P. (1998), *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Pawelczyńska A. (1978), *Publiczność teatralna w Polsce*, [w:] J. Degler (red.), *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 331–371.
- Pawłowska J. (2003), *Instytucja non-profit szansą dla teatrów. Przykład współpracy Teatru Ósmego Dnia i Fundacji Teatru Ósmego Dnia*, [w:] *Międzynarodowa konferencja „Teatry w Europie. Organizacja, finansowanie i współpraca transgraniczna”*, red. S. Flejterski, Wydawnictwo Opera na Zamku, Szczecin, s. 87–90.
- Pawłowski R. (2004), *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sulek, wyd. 2, Zielona Sowa, Kraków.
- Pawłowski R. (2006), *Made in Poland (dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego)*, red. H. Sulek, Korporacja Ha! art & Horyzonty, Kraków.
- Pawłowski R. (2014–2015), *Kronika wypadków teatralnych*, „Notatnik Teatralny”, nr 77, s. 154–165.
- Pawłowski R. (2017), *Anatomia skandalu*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 110–150.
- Pohl R.F. (red.), (2004), *Cognitive illusions: a handbook on fallacies and biases in thinking, judgement and memory*, Psychology Press, Hove–New York.
- Prosińska M.J. (1978), *Warszawska publiczność teatralna lat międzywojennych (na przykładzie Teatru Ateneum)* [w:] J. Degler (red.), *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 273–284.
- Przastek D. (2005), *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.
- Przastek D. (2017), *Skandale teatralne w Polsce*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 88–109.
- Rachwał T., Sławek T. (1992), *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Oficyna Literatów „Rój”, Warszawa.
- Radwan A. (2015), *Pierścionek z niebieskim oczkiem*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 239–268.
- Raszewski Z. (1990), *Krótką historią teatru polskiego*, PIW, Warszawa.
- Raszewski Z. (1998), *Bilet do teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ratajczak D. (1971), *Odbiorca teatralny wobec nowatorskich propozycji (na przykładzie warszawskiego Teatru Artystycznego)*, [w:] J. Trzynadłowski (red.), *Tradycja i nowoczesność*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław s. 69–88.
- Ratajczak D. (1979), *Krytyka znawców i krytyka profanów*, [w:] E. Udalska (red.), *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 85–97.
- Ratajczakowa D. (2004), *Reality drama*, „Dialog”, nr 7, s. 57–68.
- Ricoeur P. (1989), *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff, K. Rosner, PIW, Warszawa.
- Riesman D., Glazer N., Denney R. (2001), *The lonely crowd: a study of the changing American character*, Yale University Press, New Haven, CT (pierwsze wydanie w 1950 r.); polskie wydanie pt. *Samotny tłum* (1996), tłum. i wstęp J. Strzelecki, Wydawnictwo Muza, Warszawa (pierwsze wydanie w PWN w 1971 r.).
- Ritzer G. (1997), *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, tłum. L. Stawowy, Wydawnictwo Muza, Warszawa.

- Ritzer G. (2004), *Klasyczna teoria socjologiczna*, tłum. H. Jankowska, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Rogosińska-Pawelczyk A., Majewski D. (red.), (2010), *Dobry start kariery zawodowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Roman A., Sabata M. (red.), (1989), *Komedianci – rzecz o bojkocie*, WP MOST, Warszawa.
- Rudzki P. (2014–2015), *Nie ma człowieka bez kultury*. Rozmowa z Jerzym Hausnerem, „Notatnik Teatralny”, nr 77, s. 17–27.
- Ruman E. (2011), *Główna rola w teatrze życia*, Fronda, Warszawa.
- Ruta-Rutkowska K. (2007), *Czym jest teatr postdramatyczny?*, „Teatr”, nr 1, s. 12–13.
- Sadocha M., Janiś D. (2014–2015), *„Teatr publiczny to nie dom publiczny”. Wybór korespondencji*, „Notatnik Teatralny”, nr 77, s. 166–176.
- Schechner R. (2007), *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Schütz A. (1984), *Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania*, [w:] E. Mokrzycki (red.), *Kryzys i schizma. Antyścjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*, t. 1, PIW, Warszawa, s. 137–192.
- Segda D. (2015), *Nie będe Julią*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 269–301.
- Selye H. (1977), *Stres okiełznany*, tł. T. Zalewski, PIW, Warszawa.
- Semil M., Wysińska E. (1990), *Słownik współczesnego teatru*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Shermer M. (2011), *Łatwowiejny mózg*, „Świat Nauki”, nr 8(240), s. 72.
- Shibutani T. (1994), *Reference Groups As Perspectives*, [w:] N.J. Herman, L.T. Reynolds (red.), *Symbolic Interaction. An Introduction to Social Psychology*, General Hall, INC, s. 267–276.
- Simmel G. (2008), *Pisma socjologiczne*, tłum. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Sitek W. (2002), *Znanięcki Florian*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 363–371.
- Siuda P. (2009), *O roli oraz znaczeniu sieciowych celebrytów w społeczności internautów*, [w:] W. Muszyński (red.), *„Małe tęsknoty?” Style życia w czasie wolnym we współczesnym społeczeństwie*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, s. 31–43.
- Sivert T. (red.), (1977, 1982, 1985, 1987, 1988, 1993), *Dzieje teatru polskiego*, t. 1–5, PWN, Warszawa.
- Skrzywanek J. (2017), *Tożsamość zbiorowa*. Rozmowa z Oliverem Frłjciem, „Notatnik Teatralny” nr 84–85, s. 8–16.
- Skwarczyńska S. (1970), *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*, [w:] S. Skwarczyńska, *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa s. 27–34.
- Skwarczyńska S. (1981), *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria”, nr 2, s. 79–95.
- Sławińska K. (2010), *Społeczny świat hodowców gołębi pocztowych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, monografie, t. 6, nr 3.
- Sosnowski L. (2006), *Wstęp. Filozoficzny świat sztuki Arthura C. Danto*, [w:] A. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersyte-tu Jagiellońskiego, Kraków, s. 7–32.

- Stanisławski K. (1953–1954), *Praca aktora nad sobą*, cz. I–II, tłum. A. Męczyński, PIW, Warszawa.
- Stanisz J. (2011), *Uczelnie aktorskie a instytucje totalne – na przykładzie Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi*, [w:] M. Stępnik (red.), *Komunikowanie artystyczne*, Wydawnictwo WSPA, Lublin, s. 53–62.
- Stanisz J. (2011a), *Aktor, artysta, człowiek – przebieg edukacji studentów Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi – studium socjologiczne*, niepublikowana rozprawa doktorska przygotowana w Katedrze Socjologii Sztuki pod kierunkiem dr hab. Anny Matuchniak-Krasuskiej, prof. UŁ, Instytut Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Stefanowska M. (1988), *Odbiorcy kultury. Deklaracje i rzeczywistość (Studium metodologiczne o weryfikacji danych)*, PWN, Warszawa.
- Stegemann B. (2009), *Postdramat i co dalej?*, tł. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia – Gazeta Teatralna”, nr 92–93, s. 51–55.
- Strauss A. (1988), *The Articulation of Project Work: An Organizational Process*, „The Sociological Quarterly”, vol. 29, Issue 2 (June), s. 163–178.
- Strauss A.L. (1982), *Social Worlds and Legitimation Processes*, [w:] N.K. Denzin (red.), *Studies in Symbolic Interaction*, vol. 4, JAI Press, Greenwich, s. 171–190.
- Strauss A.L. (1990), *A Social World Perspective*, [w:] A.L. Strauss (red.), *Creating Sociological Awareness. Collective Images and Symbolic Representations*, Transaction Press, New Brunswick, NJ, s. 233–244.
- Strauss A.L. (2010), *Continual Permutations of Action*, third printing, Aldine Transaction. A Division of Transaction Publishers, New Brunswick–London; (1993) Aldine De Gruyter, New York.
- Sułkowski B. (1993), *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Sułkowski B. (2008), *Dzisiejsze pola i fronty socjologii sztuki a program Stanisława Ossowskiego*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 21–36.
- Sułkowski B. (2010), *Deregulacja kultury wielkomięskiej na przykładzie Łodzi*, [w:] A. Matuchniak-Krasuska, B. Sułkowski, N. Bandier, A. Hammouche (red.), *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 82–98.
- Sułkowski B. (2011), *Społeczne ramy kultury czterdzieści lat później. Pięć modeli komunikacji kulturowej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1–2, s. 5–35.
- Sułkowski B. (2012), *Tradycyjne i nowe ramy stowarzyszenia się – interwencja sieci cyfrowej*, „Przegląd Socjologiczny”, t. LXI/3, s. 103–132.
- Szacka B. (2008), *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Szacki J. (2005), *Historia myśli socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Szahaj A. (red.), (1995), *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Szapołowska G. (2015), *Selfie na bazarze*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 303–334.
- Szawiel T. (1998), *Etos*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 1, Oficyna Naukowa, Warszawa s. 202–203.
- Szczublewski J. (1957), *Publiczność teatralna w Warszawie (1868–1883)*, [w:] T. Sivert (red.), *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*, PIW, Wrocław s. 45–132.

- Szejnert M. (1988), *Sława i infamia. Rozmowa z prof. Bogdanem Korzeniewskim*, Oficyna Wydawnicza „Pokolenie”, Warszawa.
- Sztompka P. (1989), *Pojęcie struktury społecznej. Próba uogólnienia*, „Studia Socjologiczne”, nr 3, s. 51–64.
- Sztompka P. (2002, 2012), *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Szulborska-Lukaszewicz J. (2015), *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz?...*, ZASP – Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji, Kraków.
- Świątkiewicz W. (red.), (1993), *Społeczny świat i jego legitymizacje*, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Świerkowska-Niecikowska M. (1981), *Z łoży malkontenta. O widowni teatrów warszawskich*, PIW, Warszawa.
- Święcicka O. (2015), *Mnie nie ma. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Świontek S. (1998), *Aktor – twórca i produkt*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków, s. 34.
- Taranienko Z. (1981), *Rozmowy o teatrze*, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury (COK), Warszawa.
- Thompson P. (2002), *Brecht i kształcenie aktora. W czyim imieniu występujemy*, tłum. A. Błasiak, „Dialog”, nr 7, s. 116–129.
- Thornton S. (2011), *Siedem dni w świecie sztuki*, tłum. M. Kuliś, Propaganda, Warszawa (I wyd. ang. 2008, II wyd. 2009).
- Trybała M. (2015), *Dziesięć centymetrów nad ziemią*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 337–366.
- Trzeciak H. (2011), *Ekonomika teatru*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Turner J.H. (2008, 2012), *Struktura teorii socjologicznej*, tłum. M. Bucholc, Z. Karpiński i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Turner J.H., Stets J.E. (2009), *Socjologia emocji*, tłum. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Turner V. (2004), *Liminalność i communitas*, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 240–266.
- Turner V. (2005), *Gry społeczne, pola i metafory*, tłum. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Turner V. (2005a), *Od teatru do rytuału. Powaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Volumen, Warszawa.
- Turner V.W. (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Aldine de Gruyter, New York.
- Tuszyńska A. (2002), *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Urbaniak M. (2014–2015), *Walka z hegemonem. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, „Notatnik Teatralny” nr 77, s. 96–103.
- van Dijk T. (2001), *Badania nad dyskursem*, [w:] T. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, tłum. G. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 9–44.

- van Gennep A. (2006), *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tł. B. Biały, PIW, Warszawa.
- van Maanen H. (2009), *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Wadowski D. (2013), *Mit w społeczeństwie i kulturze*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Wagner I. (2005), *Stalość czy zmienność autorytetów. Społeczne studium funkcjonowania i degradacji autorytetów w zmieniającym się społeczeństwie*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Weber M. (2002), *Gospodarka i społeczeństwo*, tłum. D. Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009a), *Kim jest artysta?*, „Dwumiesięcznik społeczno-polityczny. Realia i co dalej...”, nr 3(12), s. 109–115.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009b), *Rola artysty w społeczeństwie*, „Dwumiesięcznik społeczno-polityczny. Realia i co dalej...”, nr 4(13), s. 109–120.
- Węgrzyn M. (2017), *Hejt powszedni*, „Notatnik Teatralny” nr 84–85, s. 162–169.
- Węgrzyn M. (2017), *Huragan. Rozmowa z aktorami grającymi w Kłątwie Olivera Frlijcia*, „Notatnik Teatralny”, nr 84–85, s. 152–161.
- Witkiewicz S.I. (1971), *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze*, [w:] T. Sivert, R. Taborski (red.), *Polska myśl teatralna i filmowa*, PWN, Warszawa, s. 412–438.
- Wojciszke B. (2011, 2012), *Psychologia społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Zawadzka M. (2011), *Gustaw i ja*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.
- Zawadzka M. (2015), *Mało mnie znacie*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 401–428.
- Ziębiński A. (1995), *Teatr w okresie przemian. Liczby i fakty*, MKiS, Warszawa.
- Zimnica-Kuzioła E. (1995), *Les theatres de Lodz et leurs publics*, [w:] *Pour une analyse comparative des institutions culturelles urbaines, Lodz, Lyon, Rouen*, „Folia Sociologica”, Mai, s. 21–27.
- Zimnica-Kuzioła E. (1996), *Sytuacja instytucji kultury w okresie transformacji (teatr i widownia)*, [w:] J. Kulpińska, A. Pilichowski (red.), *Strategie adaptacyjne społeczeństwa polskiego*, Łódź, s. 118–127.
- Zimnica-Kuzioła E. (1996a), *Hermeneutyka H.G. Gadamera jako teoria rozumienia i interpretacji dzieła sztuki*, [w:] „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica”, nr 26, s. 21–44.
- Zimnica-Kuzioła E. (2003), *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zimnica-Kuzioła E. (2004), *Theatrical Life in Łódź* [w:] N. Bandier, A. Matuchniak-Krasuska, B. Sułkowski (red.), *Pratiques culturelles et logiques des institutions: Lyon – Łódź / The Cultural Practicies and the Logic of Institutions: Lyon – Łódź*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 183–194.
- Zimnica-Kuzioła E. (2010), *Festiwal Kultury Chrześcijańskiej w Łodzi*, [w:] A. Matuchniak-Krasuska, B. Sułkowski, N. Bandier, A. Hammouche (red.), *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź s. 110–128.
- Zimnica-Kuzioła E. (2012), *Festiwale teatralne w Łodzi – sezon 2011–2012*, [w:] V. Krawczyk-Wasilewska, M. Kucner, E. Zimnica-Kuzioła (red.), *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 121–137.

- Zimnica-Kuzioła E. (2014), *Polski współczesny teatr polityczny – refleksje na marginesie książek Zygmunta Hübnera i Pawła Mościckiego*, [w:] M. Jeziński, Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka. Sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 187–206.
- Zimnica-Kuzioła E. (2016), *Sacrum w twórczości Jerzego Nowosielskiego*, „Kultura – Media – Teologia”, nr 25, s. 177–187.
- Zimnica-Kuzioła E. (2016a), *Spółeczny świat teatru (na podstawie serialu telewizyjnego „Artyści”)*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji” nr 1, s. 7–16.
- Zimnica-Kuzioła E. (2017), *Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym „Hyde Parkiem”*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 16, s. 91–99.
- Zimnica-Kuzioła E. (2017a), *Artyści – mity i stereotypy. Polscy aktorzy teatralni wobec mitologizacji zawodowych*, [w:] M. Hasiuk, E. Kołdrzak (red.), *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź, s. 115–130.
- Zimnica-Kuzioła E., Jakubik M. (2015), *Problemy społeczne w polskich utworach dramatycznych po 1989 roku*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 13, s. 61–66.
- Znanecki F. (1937), *Rola społeczna artysty*, „Wiedza i Życie”, nr 8–9, s. 503.
- Znanecki F. (2001), *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Znanecki F., Thomas W.I. (1976), *Chłop polski w Europie i Ameryce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Żółkowska J., (2015), *Nie trzeba się bać*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 429–456.
- Żuber F. (1992), *Publiczność teatralna. Studium publiczności Teatru Polskiego w Warszawie*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Żurowski A. (2011), *Teatr czyli świat. Rozmowy z artystami sceny o jej minionej epoce*, Fundacja Światło Literatury, Gdańsk.

Źródła internetowe

- Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza*, <http://www.szkolnictwo.pl/index.php?id=D00396> (dostęp: 12.11.2017).
- Aktor i dziennikarz to dwa z najbardziej stresujących zawodów. Co tak naprawdę stresuje w tej pracy*, <http://natemat.pl/129865,co-stresuje-aktora-a-co-dziennikarza-i-dlaczego-to-dzis-dwa-z-dziesieciu-najbardziej-stresujacych-zawodow-swiate> (dostęp: 12.11.2016).
- Bachórz A., Stachura K. (2015) *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk, <http://E:/Sp.%C5%9B-wiat/Trajektorie%20sukcesu%20artystycznego.pdf> (dostęp: 10.11.2016).
- Blog Wojciecha Majchereka. Nie tylko o teatrze. Kleczewska*, <http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2009/08/17/kleczewska/> (dostęp: 11.01.2017).
- Bielska D., *Fuksówka – narzędzie nieuzasadnionej przemocy czy teatralny rytuał przejścia?*, <http://kocur.uni.wroc.pl/dorota-bielska-fuks-narzedzie-nieuzasadnionej-przemocy-czy-teatralny-rytual-przejscia/> (dostęp: 12.09.2017).
- Bogaczówna L. (2013), *Najlepiej pociągnąć za sobą nie rozmową, tylko świadectwem (cykl Kuratorzy)*, rozmowa z Katarzyną Dreszer, <http://www.teatralia.com.pl/najlepiej-pociagnac-za-soba-nie-rozmowa-tylko-swiaectwem-cykl-kuratorzy/> Internetowy Magazyn Teatralia (dostęp: 7.07.2016).

- Brzozowski W. (2014), *W cieniu kodeksu. Spór o Golgota Picnic oczyma prawnika*, <http://docplayer.pl/16449484-Golgota-picnic-w-polsce-dokumentacja-wydarzen-maj-lipiec-2014.html>, s. 445–455 (dostęp: 12.12.2017).
- Cezary Morawski „w Sieci” o Teatrze Polskim, <http://wpolityce.pl/kultura/319925-nasz-wywiad-cezary-morawski-we-wsieci-o-teatrze-polskim-polecamy?strona> (dostęp: 13.03.2017).
- Chojka J., *Nowy brutalizm*, <http://www.teatry.art.pl!/rozmowy/jchojka.htm> (dostęp: 14.06.2016).
- Cialdini R.B., Borden R.J., Thorne A., Walker M.R., Freeman S., Sloan L.R. (1976), *Basking in reflected glory: Three (football) field studies*. „Journal of Personality and Social Psychology”, nr 34, s. 366–375; http://www.academia.edu/570635/Basking_in_reflected_glory_Three_football_field_studies (dostęp: 17.11.2016).
- Ciało, płęć, pożądanie: tożsamość seksualna w polskim dramacie i teatrze, Warszawa 7–8 grudnia 2006*, http://www.innascena.e-teatr.pl/edycja_2006/index.php (dostęp: 4.01.2017).
- Clarke A., Keller R. (2014), *Engaging Complexities: Working Against Simplification as an Agenda for Qualitative Research Today*. Adele Clarke in Conversation With Reiner Keller, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2186> (dostęp: 20.07.2016).
- Clarke A., Star L.S., *The Social Worlds Framework: A Theory/Methods Package*, file:///E:/Sp.%C5%9Bwiat/ClarkeStarSTS, Handbook.pdf (dostęp: 21.06.2017).
- Czajkowska A. (2014), *O zastosowaniu techniki w teatrze*, <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/103-o-zastosowaniu-techniki-w-teatrze> (dostęp: 12.12.2015).
- Danto A. (1964), *The Artworld*, „The Journal of Philosophy”, LXI s. 571–584. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf> (dostęp: 16.08.2017).
- De Zuniga M. (2014), *Pyrrusowe zwycięstwo katolików*, <http://docplayer.pl/16449484-Golgota-picnic-w-polsce-dokumentacja-wydarzen-maj-lipiec-2014.html> (dostęp: 12.12.2017).
- Dramat Franciszka Pieczki – legendarny aktor odszedł z teatru*, <http://marrjr.salon24.pl/693060,dramat-franciszka-pieczki-legendarny-aktor-odszedl-z-teatru,3> (dostęp: 23.07.2016).
- Filiciak M. (2015), *Blogi kulturalne: między szufladą a instytucją*, za: PSBV, B(V)log Power (2015), http://www.psbv.pl/BlogPower_raport.pdf, 111 (dostęp: 29.09.2016).
- Fox D., *Krytyka teatralna*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/62/krytyka-teatralna>, (dostęp: 30.11.2016).
- „Fuksówka” w szkole teatralnej jak fala w wojsku, <https://wiadomosci.wp.pl/fuksowka-w-szkole-teatralnej-jak-fala-w-wojsku-6037684381787265a> (dostęp: 12.07.2017).
- Gaik M., *Śmierć i dziewczyna – notatki ze skandalu*, <https://www.terazteatr.pl/aktualnosci/smierc-i-dziewczyna-notatki-ze-skandalu,2380> (dostęp: 12.12.2015).
- Głowacki W., „Kłątwa” w Teatrze Powszechnym. Polska to łatwy cel dla „objazdowego skandalisty”, <http://www.polskatimes.pl/kultura/teatr/a/klatwa-w-teatrze-powszechnym-recenzja-polska-to-latwy-cel-dla-objazdowego-skandalisty,11822267/4/> (dostęp: 27.03.2017).
- Gołota M., *Minister Piotr Gliński o porno-sztuce: To była prowokacja, także polityczna*, <http://niezalezna.pl/73221-minister-piotr-glinski-o-porno-sztuce-byla-prowokacja-takze-polityczna> (dostęp: 7.07.2016).

- Hernik K. (2007), *Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. III, nr 3; http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php (dostęp: 2.07.2017).
Instytut Teatralny, www.instytut-teatralny.pl/instytut-teatralny/ (dostęp: 12.12.2016).
- Iwasiów I. (2005), *Co to znaczy być kobietą w teatrze? Wywiad z A. Olsten, A. Figurą, A. Konieczną, A. Burzyńską, B. Bandurską*, http://www.innascena.eteatr.pl/edycja_2005/main.php (dostęp: 24.05.2016).
- Jabłoński W., *Fala za kulisami*, http://niniwa22.cba.pl/fala_za_kulisami.htm (dostęp: 12.01.2017).
- Jakus M., *Taki zły to ja nie jestem*. Rozmowa z Krzysztofem Lubczyńskim, <http://www.tvp.pl/rozrywka/aktualnosci/mariusz-jakus-taki-zly-to-ja-nie-jestem/5442618> (dostęp: 16.05.2016).
- Kaczyński Ł., *Jacek Orłowski: Mógł zrobić romans. Wybrał kamienistą drogę*, <http://www.dzienniklodzki.pl/artykul/742793,jacek-orlowski-mogl-zrobic-romans-wybral-kamienista-droge,id,t.html> (dostęp: 16.05.2016).
- Karpiuk D., „*Kłątwa*” w Teatrze Powszechnym to spektakl jakiego Polska potrzebuje. Dlaczego?, <http://www.newsweek.pl/opinie/-klatwa-w-teatrze-powszechnym-najwazniejszy-spektakl-ostatnich-lat,artykuly,405741,1.htm> (dostęp: 27.03.2017).
- Kempiński G., *Teatr oczami Morawskiego*, <http://www.kempinsky.pl/teatr-oczami-morawskiego> (dostęp: 11.01.2017).
- Kociubowska M., „*Kłątwa*” w Teatrze Powszechnym w Warszawie: Uderzenie w czuły punkt, <http://kulturaonline.pl/klatwa,w,teatrze,powszechnym,w,warszawie,uderzenie,w,czuly,punkt,recenzja,spektaklu,tytul/> (dostęp: 27.03.2017).
- Kosiński D. (2015), *Teatr świątynia*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/175/teatr-swiatynia> (dostęp: 27.06.2016).
- Kosiński D., *Teatr publiczny – azyl pod napięciem*, http://250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html (dostęp: 20.12.2017).
- Kowalik T. (2006), *Teatr jest sadomaso*, rozmowa z Remigiuszem Grzelą, „Gazeta Wyborcza”, nr z 7.02., <http://www.teatry.art.pl/!rozmowy/teatrje2.htmhttp://archive.li/pCbnB> (dostęp: 27.06.2016).
- Król M. (2012), *Wola polityczna*, „Wprost”, nr 43(1549); <http://www.wprost.pl/ar/353492/Wola-polityczna/> (dostęp: 26.08.2016).
- Kutryś E., *Na każdym kroku przelamują wewnętrzne bariery*, rozmawiała Anna Piątkowska-Borek, <http://wkrakowie.info/na-kazdym-kroku-przelamuja-wewnetrzne-bariery/> (dostęp: 2.01.2017).
- Lisowski Z. (2015), *Teatr? Zwierciadło rzeczywistości*. Rozmowa ze Zbigniewem Lisowskim – dyrektorem Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu, http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?_zwierciadlo_rzeczywistosci (dostęp: 20.07.2016).
- List ludzi teatru *Teatr nie jest produktem/widz nie jest klientem*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136030.html> (dostęp: 14.05.2015).
- Łabonarska H. (2015), *Chcę być świętą*. Rozmowa z Barbarą Gruszką-Zych, „Gość Niedzielny”, nr 39; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/209456.html> (dostęp: 7.03.2016).
- Łucki Z. (2016), *Proszę... nie mówmy „technologia” na technikę!*, http://www.uci.agh.edu.pl/bip/63/11_63.htm (dostęp: 22.11.2016).
- Majcherek J. (2007), *Krytyka teatralna zanika*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41557,druk.html> (dostęp: 13.12.2016).

- Mieszkowski K. (2012), *Urzędnicza paranoja*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136030.html> (dostęp: 26.08.2012).
- Międzynarodowy Dzień Teatru 2016. *Ludzie teatru żyją z przyzwyczajenia*, z J. Szulborską-Lukaszewicz rozmawia Waclaw Krupiński, <http://www.dziennikpolski24.pl/aktualnosc/a/miedzynarodowy-dzien-teatru-2016-ludzie-teatru-zyja-z-przyzwyczajenia,9828868/> (dostęp: 6.12.2016).
- Miłość i homoseksualizm*. Rozmowa Elżbiety Gargały z Sebastianem Majewskim, <http://www.walbrzyszek.com/news/single/init/article,3723> (dostęp: 28.08.2016).
- Mobbing i dyskryminacja. Poradnik prawny*, <http://mobbing-dyskryminacja.pl/mobbing.html> (dostęp: 7.07.2016).
- Mrozek W. (2017), *Nagroda Puzyny dla aktorów i publiczności Teatru Polskiego we Wrocławiu. Solidarność czasem wciąż jest bronią*, <http://wyborcza.pl/7,112395,21636669,nagroda-puzyny-dla-aktorow-i-publicznosci-teatru-polskiego.htm> (dostęp: 12.12.2017).
- Mrozek W., *Papież na szubienicy, czyli Frłjić i „Kłątwa” Wyspiańskiego. Tak mocnego politycznego spektaklu nie było w Polsce od lat*, <http://wyborcza.pl/7,112395,21392904,oliver-frljic-wystawil-klatwe-w-powszechnym-teatr-powiesil.html> (dostęp: 27.03.2017).
- Mrozek W., *Skandalista Oliver Frłjić i „Kłątwa”. Głośny reżyser o fladze w wagonie, narodowej hipokryzji i dramacie Wyspiańskiego*, <http://wyborcza.pl/7,112395,21383174,skandalista-oliver-frljic-i-klatwa-glosny-rezyser-o-fladze.html> (dostęp: 30.03.2017).
- Nika zaprasza. Przesady teatralne – Akcja w 80 blogów dookoła świata*, <http://notatkiniki.blogspot.fr/2015/04/przesady-teatralne-akcja-w-80-blogow.html?m=0> (dostęp: 23.07.2016).
- Nykiel M., *Skandal w Teatrze Starym*, <http://wpolityce.pl/polityka/171013-skandal-w-teatrze-starym-zniesmaczeni-widzowie-zbojkotowali-sztuke-spektakl-przerwano-jan-klata-do-gosci-wynoscie-sie-stad-wideo> (dostęp: 17.10.2016).
- Olkusz P., *Przeczytany Calderon*, <http://teatralny.pl/recenzje/przeczytany-calderon,1278.html> (dostęp: 12.12.2016).
- Osadnik R., *Oświadczenie*, <https://www.terazteatr.pl/aktualnosc/oswiadczenie-romana-osadnika,2784> (dostęp: 29.06.2017).
- PAP, *Szczepkowska o posładkach na premierze „Persona. Ciało Simone”*, http://wyborcza.pl/1,75475,7564431,Szczepkowska_o_posladkach_na_premierze__Persona__Cialo.html (dostęp: 20.03.2015).
- Passent D. (2007), *Rewolucja kulturalna*, <http://passent.blog.polityka.pl/2007/01/31/rewolucja-kulturalna/> (dostęp: 29.06.2016).
- Piątkowska-Borek A., *Na każdym kroku przelamują wewnętrzne bariery*, <http://wkrakowie.info/na-kazdym-kroku-przelamuja-wewnetrzne-bariery/> (dostęp: 29.06.2016).
- Piekarska M., *Teatr Polski we Wrocławiu: Buntownicy idą do ministerstwa, zwolennicy Morawskiego do marszałka*, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,21221343,teatr-polski-we-wroclawiu-buntownicy-ida-do-ministerstwa-zwolennicy.html#ixzz4b0qEqPzU> (dostęp: 13.03.2017).
- Polewska A. (2010), *Beata Tyszkiewicz za pieniądze wystąpiła z odkurzaczem*, <http://www.poranny.pl/magazyn/art/5289270,beata-tyszkiewicz-za-pieniadze-wystapila-z-odkurzaczem,id,t.html> (dostęp: 12.07.2016).
- Płoski P. (2012), *Przed zmierzchem*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/189/przed_zmierzchem/ (dostęp: 11.01.2017).

- Płoski P., *Wyższe szkolnictwo teatralne – rekoniesans*, http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportSzkolnictwo/Ploski_ekspertyza.pdf (dostęp: 26.08.2017).
- Ponikiewska A., *Obsceniczne żarty z Męki Chrystusa w Poznaniu. Zaprotestuj przeciwko sztuce „Golgota Picnic”*, <https://wpolityce.pl/spoleczenstwo/198155-obszniczne-zarty-z-meki-chrystusa-w-poznaniu-zaprotestuj-przeciwko-sztuce-golgota-picnic> (dostęp: 17.10.2016).
- Przesąd*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/przes%C4%85d;2511115> (dostęp: 13.11.2016).
- Puzyna-Chojka J., *Transfer, czyli skąd się biorą dyrektorzy teatrów? Niesmaczna groteska konkursowa w trzech przydługich aktach okraszona przyśpiewką ministerialną*, <http://teatralny.pl/opinie/transfer-czyli-skad-sie-biora-dyrektorzy-teatrow,213.html> (dostęp: 20.08.2016).
- Rogaliński P., *Manipulacja językowa*, <http://przepladdziennikarski.pl/manipulacja-jezykowa/> (dostęp: 20.08.2016).
- Siuda P., *Socjologiczna interpretacja zjawiska celebrities*, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2379> (dostęp: 12.01.2017).
- Smolarska Z., *W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych*, http://www.teatrpismo.pl/ludzie/1549/w_szklanej_kuli_teatr_publiczny_oczami_rzemieslnikow_teatralnych (dostęp: 4.01.2017).
- Stankiewicz-Podhorecka T., *O kondycji współczesnego teatru*, WSKSiM, Toruń 30 marca 2011 r.; <https://pl.wikiquote.org/wiki/Teatr> (dostęp: 12.01.2017).
- Star S.L., Griesemer J.R. (1989), *Institutional Ecology, „Translations” and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology 190701939*, „Social Studies of Science”, nr 19, s. 387–420; <http://www.icesi.edu.co/blogs/zoogestion/files/2014/10/StarGriesemer-BoundaryObjects-SSS.pdf> (dostęp: 29.09.2016).
- Stokłosa B., *Świat sztuki – czym jest i jak go badać?*, <http://magazynsztuki.eu/index.php/książki/74-swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac> (dostęp: 29.09.2016).
- Strauss A. (1978), *A Social World Perspective*, „Studies in Symbolic Interaction”, vol. 1, s. 119–128; https://www.uzh.ch/cmsssl/suz/dam/jcr:fffff-9ac6-46e7-ffff-ffffd-f1b114/04.22_strauss_78.pdf (dostęp: 20.07.2016).
- Stunża G.D., Bomba R., Siuda P., Stachura K. (2015), *Dwa zero czy zero? Blogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk; http://blogiwkulturze.ikm.gda.pl/raport_IKM_2.0_czy_0_singles.pdf (dostęp: 20.07.2016).
- Szczepkowska J., *List Joanny Szczepkowskiej do kolegów z Teatru Dramatycznego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/88987/warszawa-list-joanny-szczepkowskiej-do-kolegow-z-teatru/> (dostęp: 20.07.2016).
- Święchowicz M., *Stalkerzy – poszukiwacze bliskości*, <http://www.newsweek.pl/polska/stalkerzy--poszukiwacze-bliskosci,106065,1,1.html> (dostęp: 12.07.2016).
- Urbaniak M. (2015), *Nie jestem godzien, czyli list śmiesznego geja do Małgorzaty Szczęśniak*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212109,druk.html> (dostęp: 20.07.2015).
- Wasyłuk M. [1], *Etyka i praktyka krytyki*, <http://teatralny.pl/opinie/etyka-i-praktyka-krytyki,989.html> (dostęp: 17.03.2017).
- Wasyłuk M. [2], *Teatralne blogi: misja czy hobby?*, <http://teatralny.pl/opinie/teatralne-blogi-misja-czy-hobby,886.html> (dostęp: 20.07.2016).

- Wąchocka E., *Teatr polityczny dzisiaj*, <http://jerzygrzegorzewski.pl/artykul=teatr-polityczny-dzisiaj> (dostęp: 11.03.2013).
- Wm, *Konflikt o Teatr Polski we Wrocławiu przeniósł się do Warszawy. Pikieta przed siedzibą PSL*, <http://wyborcza.pl/7,75398,21317871,konflikt-o-teatr-polski-we-wroclawiu-przeniosl-sie-do-warszawy.html?disab> (dostęp: 13.03.2017).
- Wolańczyk A., *Pawie pióra i kopniaki na szczęście czyli przesady teatralne*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/199491.html> (dostęp: 23.07.2015).
- Zalewska K., Płoski P. (2012), *Czy możliwe jest porozumienie?*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/190/czy_mozliwe_jest_porozumienie/ (dostęp: 29.12.2016).
- Zawadka A., *Przesady i zwyczaje teatralne*, <http://www.kochamteatr.info/2015/03/35-przesadow-i-zwyczajow-teatralnych.html> (dostęp: 23.07.2015).

Raporty i akty prawne

- Badanie publiczności teatrów w stolicy. Raport* (2013), <http://nck.pl/baza-badan/302562-2013-badanie-publicznosci-teatrow-w-stolicy/> (dostęp: 05.03.2017).
- Czy Polacy chodzą do teatru?*, www.tnsglobal.pl/wp-content/blogs.dir/9/files/2015/02/K.008_Teatr_O01a-15.pdf (dostęp: 28.12.2016).
- Dz.U.2016.0.1137 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r.
- GUS, *Kultura w 2014 roku, Kultura w 2015 roku*, <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kultura-w-2014-r-2,12.html>; <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kultura-w-2015-roku,2,13.html> (dostęp: 12.06.2017).
- Kodeks karny, ustawa z dnia 25 lutego 2011 r., art. 190a, § 2 k.k.
- Komunikat CBOS (2009), *Wzory i autorytety Polaków*, oprac. M. Herrmann, BS/134/2009.
- Komunikat CBOS (2013), *Stosunek do praw gejów i lesbijek oraz związków partnerskich*, oprac. M. Feliksiak, BS/24/2013.
- Komunikat CBOS (2013a), *Wartości i normy*, oprac. R. Boguszewski, BS/111/2013.
- My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo. Raport z badania „Bilet za 400 groszy”* (2016), <http://nck.pl/baza-badan/318432-raport-my-jestesmy-kulturalna-kolejka-a-nie-zadne-chamstwo> (dostęp: 05.03.2017).
- Płoski P. (2009), *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, [www.kongreskultury.pl/.../RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/.../RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna(1).pdf) (dostęp: 26.08.2012).
- Płoski P., Semenowicz D., *Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń, maj–lipiec*, Fundacja Malta, 2014.
- Raport o stanie polskiego teatru za rok 2001* (2003), oprac. M. Krzykała, A. Lis, W. Majcherek, A. Rozhin, kierownik projektu A. Rozhin, ZASP, Warszawa.
- Sprawozdanie z debaty: *Dwugłos o teatrach i ich dyrektorach w przedziale PKP*. Krystyna Piaseczna, Członek Zarządu Głównego ZASP, Sekcja Krytyków Teatralnych i Łukasz Kaczyński, Sekcja Krytyków Teatralnych, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego ZASP” 2016, nr 37 (zima/wiosna), s. 17–20.
- Statut i ordynacja wyborcza ZZAP*, <http://zzap.aktorzy.org/1/statut/> (dostęp: 12.01.2017).
- Sytuacja artystów w Polsce*, raport cząstkowy z badania ze stycznia 2017 r., NCK/prof. Jagoda Hernik-Spalińska i dr Michał Łuczewski, <http://www.nck.pl/badania/318474-raport-czastkowy-z-badania-sytuacji-artystow-w-polsce> (dostęp: 6.03.2017).

Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20112071230> (dostęp: 29.05.2018).

Encyklopedie i biuletyny

„Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego ZASP” 2016, nr 37 (zima/wiosna).
Encyklopedia socjologii, t. 1–5, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, 1999, 2000, 2002, 2005.
Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
Teatr w Polsce 2016: dokumentacja sezonu 2014/2015, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Źródła prasowe

AKTORZY

- A1: Janusz Chabior, „Zwierciadło” lipiec 2015, s. 58–62, rozmowa z Anną Serdiukow, *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie*.
- A1b: Janusz Chabior, „Pani” wrzesień 2015, s. 78–86, rozmowa z Małgorzatą Domagalik, *Mistrz Janusz Chabior*.
- A2: Viola Arlak, „Zwierciadło” lipiec 2015, s. 76–79, rozmowa z Anną Serdiukow, *Gram w innych rejestrach*.
- A3: Bartosz Porczyk, „Zwierciadło” lipiec 2015, s. 80–84, rozmowa z Martą Wróbel, *Marzyciel*.
- A4: Tomasz Kot, „Zwierciadło” październik 2014, s. 42–49, rozmowa z Hanną Halek, *Przez szacunek do serca*.
- A5: Olga Bołądź, „Zwierciadło” październik 2014, s. 84–89, rozmowa z Anitą Zuchorą, *Służba specjalna*.
- A6: Kamilla Baar, „Zwierciadło” listopad 2014, s. 42–49, rozmowa z Anitą Zuchorą, *Portret wielokrotniony*.
- A7: Piotr Fronczewski, „Zwierciadło” styczeń 2015, s. 54–61, rozmowa z Kamilą Drecką, *Czy jeszcze mam marzenia?*
- A8: Gabriela Muskała, „Zwierciadło” wrzesień 2014, s. 74–79, rozmowa z Anną Serdiukow, *Albo dobrze, albo wcale*.
- A9: Anna Dymna, „Twój Styl” listopad 2014, s. 22–28, rozmowa z Anną Jasińską, *Chce się żyć*.
- A9b: Anna Dymna, *Nie nudźcie się, szalejcie*. Rozmowa z Katarzyną Bielas, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,142470,17105880,Anna_Dymna__Nie_nudzcie_sie__szalejcie_ (dostęp: 23.07.2015).
- A10: Magdalena Stużyńska, „Twój Styl” listopad 2014, s. 38–44, rozmowa z Martą Bednarską, *Mniej znaczy więcej*.
- A11: Joanna Moro, „Twój Styl” listopad 2014, s. 62–68, rozmowa z Beatą Białą, *Nie uczyć się na błędach*.
- A12a: Edyta Olszówka, „Uroda Życia” sierpień 2015, s. 16–22, rozmowa z Marzeną Rogalską, *Zawsze prosto w oczy*.
- A12b: Edyta Olszówka, „Zwierciadło” lipiec 2014, s. 52–59, rozmowa z Katarzyną Montgomery, *Bywam szorstka*.
- A13: Arkadiusz Jakubik, „Uroda Życia” sierpień 2015, s. 39–42, rozmowa z Magdaleną Felis, *Mam ci to zagrać?*

- A14: Andrzej Grabowski, „Zwierciadło” lipiec 2014, s. 66–70, rozmowa z Hanną Halek, *Przekomarzać nam się zdarza*.
- A15: Andrzej Grabowski, rozmowa z Tomaszem Kwaśniewskim, *Już się nie wstydzę*, <http://www.newsweek.pl/polska/andrzej-grabowski-dla-newsweeka--juz-sie-nie-wstydzę,107267,1,1.html> (dostęp: 12.08.2016).
- A16: Leszek Lichota, „Zwierciadło” lipiec 2014, s. 86–90, rozmowa z Beatą Pawłowicz, *Kiedy bohater idzie na wojnę*.
- A17: Katarzyna Zielińska, „Sens” październik 2014, s. 6–12, rozmowa z Magdaleną Mołek, *Kryśka i jej grafik*.
- A18: Urszula Grabowska, „Sens” marzec 2011, s. 52–58, rozmowa z Aliną Gutek, *Rośnie we mnie spokój*.
- A19: Krzysztof Globisz, „Sens” marzec 2011, s. 115, wysłuchała Małgorzata Wach, *Anioł też człowiek*.
- A19b: Krzysztof Globisz, Renata Radłowska, *Globisz odbiera telefon*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,143522,17358380,Globisz_odbiera_telefon.html (dostęp: 23.07.2015).
- A20: Joanna Brodzik, „Sens” styczeń 2015, s. 6–12, rozmowa z Katarzyną Drogą, *Moja Lady Di*.
- A21: Artur Zmijewski, „Sens” styczeń 2015, s. 86–89, rozmowa z Hanną Halek, *Emocje muszą być*.
- A22: Antoni Pawlicki, „Sens”, grudzień 2013, s. 61–63, rozmowa z Hanną Halek, *Mógłbym więcej*.
- A22b: Antoni Pawlicki, „Pani” luty 2016, s. 37, rozmowa z Wiką Kwiatkowską, *Nie biorę jeńców*.
- A23: Magdalena Cielecka, „Sens” kwiecień 2014, s. 6–11, rozmowa z Magdaleną Mołek, *Nie udaję, że jest lepiej*.
- A24: Adam Ferency, „Sens” kwiecień 2014, s. 100–102, rozmowa z Mają Jaszewską, *O czym tu rozmawiać z kimś, kto nie ma poczucia humoru?*
- A25: Anna Dereszowska, „Sens” lipiec 2014, s. 6–11, rozmowa z Magdaleną Mołek, *Trochę mi się w życiu pozmieniało*.
- A25a: Anna Dereszowska, <http://plejada.pl/wywiady/anna-dereszowska-nie-muszebyc-idealna/s8dryz> (dostęp: 12.01.2017), rozmowa z Michałem Misiorkiem, *Nie muszę być idealna*.
- A26: Maciej Stuhr, „Sens” lipiec 2014, s. 96–98, rozmowa z Hanną Halek, *Delikatnie rzecz ujmując*.
- A27: Katarzyna Dąbrowska, „Sens” marzec 2015, s. 6–10, rozmowa z Joanną Olekszyk, *Ruda rządzi*.
- A28: Karolina Gorczyca, „Sens”. Wydanie specjalne nr 4/2014, s. 8–12, rozmowa z Joanną Olekszyk, *Najlepszym lekarstwem jest drugi człowiek*.
- A29: Dominika Kluźniak, „Zwierciadło” maj 2014, s. 75–80, rozmowa z Remigiuszem Grzelą, *Sztuka znikania*.
- A30: Katarzyna Warnke, „Zwierciadło” maj 2014, s. 91–94, rozmowa z Zofią Fabjanowską-Micyk, *Pożywki dla wyobraźni*.
- A31: Jan Peszek, „Zwierciadło” maj 2014, s. 96–101, rozmowa z Hanną Halek, *Całe życie po swojemu*.
- A31b: Jan Peszek, „Pani” luty 2016, s. 68–77, rozmowa z Małgorzatą Domagalik, *Mistrz Jan Peszek*.

- A32: Agnieszka Grochowska, „Sens” marzec 2014, s. 8–12, rozmowa z Rafałem Masłowem, *Jak już wejdiesz na wielką górę...*
- A33: Katarzyna Maciąg, „Sens” marzec 2014, s. 42–45, rozmowa z Hanną Halek, *Teraz mogą być każdym.*
- A34: Kinga Preis, „Zwierciadło” marzec 2014, s. 42–49, rozmowa z Hanną Halek, *Chcę czegoś więcej.*
- A35: Dorota Kolak, „Zwierciadło” marzec 2014, s. 73–76, rozmowa z Małgorzatą Wach, *Jak przestałam być świętą Zuzanną.*
- A36: Ewa Kasprzyk, „Zwierciadło” styczeń 2014, s. 38–45, rozmowa z Anną Bimer, *Nawet ja mam kodeks.*
- A37: Jerzy Trela, http://wyborcza.pl/magazyn/1,136822,15627019,Jak_grzechotnik__Z_Jerzym_Trela_rozmawia_Donata_Subbotko.html (dostęp: 17.10.2016), rozmowa z Donatą Subbotko, *Jak grzechotnik.*
- A38: Artur Barciś, „Zwierciadło” wrzesień 2015, s. 70–75, rozmowa z Maciejem Gajewskim, *Czekając na oklaski.*
- A38a: Artur Barciś, <http://kobieta.interia.pl/gwiazdy/wywiady/news-artur-barcis-zawsze-reaguje-usbiechem> (dostęp: 10.08.2015), rozmowa z Anną Chodacką, *Zawsze reaguję uśmiechem.*
- A38b: Artur Barciś, <http://kobieta.interia.pl/gwiazdy/wywiady/news-artur-barcis-juz-nie-mam-kompleksow> (dostęp: 10.08.2015), rozmowa z Justyną Kasprzak, *Już nie mam kompleksów.*
- A39a: Stanisława Celińska, „Uroda Życia” wrzesień 2015, s. 16, *Stan umysłu.*
- A39b: Stanisława Celińska, „Uroda Życia” wrzesień 2015, s. 46–50, rozmowa z Jakubem Janiszewskim, *Lubię zaczynać od nowa.*
- A40: Krystyna Janda, „Skarb” wrzesień 2015, s. 31–35, rozmowa z Agatą Młynarską, *Premiera roku.*
- A41: Anna Korcz, „Skarb” listopad 2015, s. 24–27, rozmowa z Agatą Młynarską, *Spokojnie siedzę na brzegu.*
- A42: Agnieszka Grochowska, „Skarb” listopad 2015, s. 28–31, rozmowa z Agnieszką Święcicką, *Nie lubię mówić: ja, ja, ja...*
- A43: Magdalena Walach, „Zwierciadło” kwiecień 2015, s. 46–52, rozmowa z Anną Serdiukow, *Szczęściara.*
- A44: Mirosław Baka, „Skarb” grudzień 2015, s. 122–125, rozmowa z Marią Jolantą Ostrowską, *Nie muszę niczego udowadniać.*
- A45: Tomasz Schuchardt, „Zwierciadło” listopad 2015, s. 96–100, rozmowa z Robertem Rientem, *Mam szybki zapalnik.*
- A46: Wojciech Mecwaldowski, „Zwierciadło” listopad 2015, s. 72–78, rozmowa z Anną Serdiukow, *Dobrze jest, jak jest.*
- A47: Ilona Ostrowska, „Zwierciadło” listopad 2011, s. 44–48, rozmowa z Beatą Pawłowicz, *Jestem twardzielką.*
- A48: Julia Kijowska, „Zwierciadło” grudzień 2015, s. 56–63, rozmowa z Anną Serdiukow, *Intuicja.*
- A49: Marek Kondrat, „Zwierciadło” grudzień 2015, s. 80–84, rozmowa z Hanną Halek, *Zabawa w życie.*
- A50: Helena Norowicz, „Pani” luty 2016, s. 20, opracowała Iga Nyc, *Pokochoać albo rzucić.*
- A51: Marian Pysznik, „Pani” luty 2016, s. 22, opracowała Iga Nyc, *Pokochoać albo rzucić.*

A52: Karolina Gruszka, „Pani” luty 2016, s. 24–33, rozmowa z Izą Komendołowicz, *Karolina postanawia wrócić*.

A53: Małgorzata Zajączkowska, „Pani” luty 2016, s. 36, rozmowa z Wiką Kwiatkowską, *Teoria a życie*.

A54: Agata Kulesza, „Pani” wrzesień 2015, s. 26–36, rozmowa z Izą Komendołowicz, *Tamtej Agaty już nie ma*.

A55: Maja Ostaszewska, „Zwierciadło” luty 2016, s. 32–38, rozmowa z Anną Serdiukow, *Wolność kocham i rozumiem*.

DYREKTORZY

D1: Andrzej Seweryn, Teatr Polski w Warszawie; „APART” lato 2015, s. 6–9, rozmowa z Agnieszką Jastrzębską.

D2: Agnieszka Glińska, „Sens” marzec 2014, s. 54–57, rozmowa z Maciejem Zienkiewiczem, *Urządzanie siebie*.

REŻYSERZY

R1: Aleksandra Popławska, „Zwierciadło” styczeń 2015, s. 62–66, rozmowa z Anną Serdiukow, *Chciałoby się duszę zaprzedać*.

R2: Maja Kleczewska, „Zwierciadło” wrzesień 2014, s. 56–61, rozmowa z Remigiuszem Grzelą *Mówić za innych*.

R3: Agnieszka Glińska, „Sens” marzec 2014, s. 54–57, rozmowa z Maciejem Zienkiewiczem, *Urządzanie siebie*.

R4: Monika Strzępka, „Zwierciadło” styczeń 2014, s. 70–74, rozmowa z Izą Klementowską, *Teatr ma moc*.

R5: Bodo Koks, „Uroda Życia” wrzesień 2015, s. 52–55, rozmowa z Magdaleną Żakowską, *Moja walka*.

WYKAZ TABEL I SCHEMATÓW

Tabela 1. Działalność teatrów dramatycznych w Polsce w latach 2013–2015.....	51
Tabela 2. Najważniejsze oczekiwania różnych uczestników społecznego świata teatru.....	62
Tabela 3. Główne zarzuty w stosunku do organizatorów życia teatralnego (formułowane przez uczestników społecznego świata teatru publicznego: dyrektorów i aktorów).....	63
Tabela 4. Typy orientacji estetycznej (ukierunkowania) uczestników społecznego świata teatru.....	98
Tabela 5. Krytyka tradycyjna i blogi teatralne – zestawienie cech dystynktywnych	129
Tabela 6. Mariaż z popkulturą i techniki neutralizacji	252
Tabela 7. Zalety różnych form zatrudnienia aktorów	254
Tabela 8. Typologia uczestników aren społecznego świata teatru	292
Schemat 1. Zarzuty aktorów w stosunku do widzów teatralnych.....	147
Schemat 2. Układ hierarchiczny w społecznym świecie artystów teatralnych.....	167
Schemat 3. Dyferencjacja postrzegania aktorstwa w dyskursie uczestników społecznego świata teatru	208

SOCIAL WORLD OF THEATRE. ARENAS OF PUBLIC DRAMATIC THEATRES IN POLAND. SUMMARY

My paper evokes the paradigm of humanistic (understanding) sociology. The study is of an exploratory nature; its main procedure was discovering rather than verifying hypotheses. I was interested in a descriptive and analytical take on a specific fragment of social reality. Social world theory that I chose from an array of theoretical and methodological perspectives gave shape to my work and allowed me to isolate subjects involved in the core activity (that is preparing and presenting a theatrical play for an audience), interested in the perpetuation of theatrical universe. Due to an extensive character of this theory, I have limited myself to an analysis and presentation of its chosen segment – arenas, spheres of rivalry, competition for significance, prestige and financial resources. I present feuds, conflicts and various discourses, rationalizing and legitimizing specific actions of the social world of theatre participants.

A social world is a dynamic, fluctuating universe, created by communicating and interacting participants. Actions of theatre people are subject to constant discussions (on limited-scope, institutional and wide arenas). Basic categories serving an analysis of the social world of theatre are: core activity, technology, legitimation, segmentation, budding off, splitting off, professionalization, intersection, boundary objects and invading.

In the case of the social world of theatre, the core activity is preparing and presenting spectacles for an audience. This is aided by other auxiliary activities, such as, among others, marketing, gathering funds, documenting, etc. Without auxiliary and complementary activities it's impossible to effectively realize core activity, which would engage participants of the social world. Theatre changes along with dynamic technology development; it acquires new possibilities of aesthetic impact – lasers, screens or multimedia. However, its *differentia specifica* is a direct interaction between actor and audience. This is where the strength of theatre lies, which cannot be replaced with a “mechanical culture of reproduction”. In this specific act of communication, what is also not insignificant is the professionalism of an actor, his or her talent and technical skills, imagination and sensitivity.

In every social world, boundaries keep being negotiated and definitions and meanings – re-established. The social world of theatre as well abounds in ongoing discussions as to who can be called a ‘real actor’ (whether only a graduate of a public drama academy, or an extern standing a test in front of a state commission, or a student of a private actors’ studio as well). Amateurs pursuing this profession

raise many controversies (permeability of borders phenomenon). Because they don't have official theatre education, they are often denied the status of a real participant of the social world of theatre.

Segmentation is a process of differentiating the world, leading to a division into sub-worlds. Professional repertory theatre has its peculiarities, but also 'specializations', for instance improvised performances. Due to intersection of sub-worlds, self-identification of participants intensifies, as they are looking for 'their own', forming coalitions and alliances. Intersection of the worlds makes it possible for ideas, information and resources to permeate. Segmentation of a social world can also involve splitting; breaking interaction and leaving the social world, but more often than not what we encounter is the budding of new ideas, that is emergence of new forms and variantivity of the core activity.

Social (stage) actors keep undertaking legitimizing activities, convincing themselves that what they do has sense and value; they create justifications, ideologies that reinforce their actions, working out rules and standards for 'the proper', 'the only correct' mode of action, they set an axiological and cognitive horizon for their own activity. Justifications, explanations of own actions and apologetic narrations (for instance in Poland the memory of the environment's unequivocal stance during the martial law time is a story about significance and greatness, solidarity and uncompromisingness) and reflective perspectives, created *ad hoc*, are indispensable strategies that legitimize the core activity, serving in fact to uphold and reinforce one's own social world. Legitimation in the social world of involves theoretizing, reaffirming the importance of this branch of art in society, inspiring a conviction that it's especially valuable (it shapes the consciousness of the audience, it humanizes, it's a "mirror showing one's own reflection", etc.), therefore it deserves support and financing from public money.

In my book, which scrutinizes arenas of the social world of public dramatic theatre in Poland, I limit myself to presenting notions that various subjects fail to agree upon. A detailed study is called for to look into the subject of alliances, coalitions, and cooperation between the sub-worlds of theatre (i.e. the alliance between theatre and foundation) and between representatives of various social worlds (i.e. world of theatre and politics, life of theatre and science). A social symbiosis, "creating cooperative links", as Becker writes, is an attempt at a more effective core activity. However, it's a very wide field of analysis, which merits a separate study.

Theatre life organizers are accused of a lack of coherent and transparent cultural politics, as well as too little financial investment in the art of Melpomene, caused, according to the participants of the social world of theatre, by very poor understanding of the public theatre mission. The arena discusses the problem of subvention fragmentation (boundary object between art and politics) and co-financing private initiatives and events, which from the point of view of public theatres depletes budget of institutions they work in. The organizers are faced

with the dilemma of public goods, the dilemma of limited resources. It's extremely difficult to work out fair criteria according to which the financial resources for culture should be allocated (distributive fairness). As regards theatre politics, the rift between autonomous take on art and its instrumentalization is clearly visible. In the first case, art has an 'aesthetic parameter', a *sui generis* value and specific tasks: it's a factor in social development; it shapes awareness; it's an input in spiritual culture. Instrumentalization of art is a reductive perspective, employing business logic and industry rhetoric (language of economy). A stage artist becomes a producer of culture goods, a creative industry employee. He or she is rendering services for customers – the audience. Local governments are keen to co-finance the so-called events, mass artistic happenings, because they create the brand and promote the city (see: Sułkowski 2008: 33).

Not only the way a theatre manager is chosen engenders an arena; it's generated by different opinions on whether it should be an artist or an administrator. Theatre managers are expected to maintain good relations with local politicians, but also to remain autonomous, manage the institution efficiently, communicate well with the personnel, have reasonable human resources policies, keep a high level of artistic production, etc. Representatives of theatrical environment don't want to let solely politicians decide about matters that are crucial for the core activity (and the choice of a manager is undoubtedly crucial). Disparities between expectations and real life lead to public discussion on institutional and wide arenas, as well as feuds in micro-scale, on a limited-scope arena.

According to ZASP (Association of Polish Stage Artists) surveys, many stage artists have misgivings about the communication between the artistic team and the management, and expect a democratic style of theatre management. In management critique, one can assume that a basic mistake of attribution takes place, that is disregarding situational factors, role requirements and expectations of other participants of the social world as regards persons in charge of these institutions. It's worth stressing that actors opt for maintaining fixed troupes, as many as 86% don't accept a newly appointed manager's right to change the structure of the team (dismissing those artists who don't fit the new repertoire). They also wouldn't like a return of the countrywide theatre migration (only 17% would accept a situation like this).

When it comes to stage education, an array of problems are under discussion in the social world of theatre, such as the quality of education, coherence of the teaching programme and the scope of knowledge transmitted to students of public drama schools in Poland. According to some of my respondents it wouldn't go amiss to introduce emotional intelligence classes (social skills, stress-management, empathy, etc.) and general humanistic studies, expanding the students' grasp of psychology, sociology or philosophy. The reality of the labour market – lack of job opportunities for graduates – should force drama school authorities to draft appropriate educational programmes that would motivate

young people to actively look for work in cultural institutions, find alternative career paths to the most desirable but elusive tenure. On the other hand, there are concerns due to school commercialization; some would like to foster artistic values; some are of the opinion that one should take into consideration social and cultural changes and adjust the teaching programme accordingly.

Legitimizing circles – artistic critique, science authorities, teatrologists and the artists themselves ‘theorize’, debate, compete on the social world arena and try to dictate their own definitions to other participants engaged in the discourse. To emphasise the supremacy of one perspective over another, they use terms such as ‘real theatre’, ‘real art’ and ‘real actor’. Critics have different worldviews and different perspectives on the stage and core activity. In contemporary theatre one could speak of a ‘semiotic war’; a clash of two paradigms – the classical and the avant-garde. In the former what matters is the dramatic text, the poetic word (and its careful enunciation by the actor). A theatre is also called a temple of the art, and an actor – a ‘priest’, who fulfils his or her vocation by serving society. In the dominant thread of contemporary theatre, an actor’s somatics prevails over the verbal sphere and a director’s artistic vision – over fidelity to the literary text. A post-dramatic theatre that thrives on negating the traditionally understood drama, intends to shock, cause unease, provoke. Although in the past “all has been done before”, the postmodern theatre exploits the previously used ideas (for instance the essayist tendency was significant in Brecht’s epic theatre, film projections were employed already by Piscator) and brings them to the extreme. There is no consensus among the participants of the theatre social world as to how stage core activity should look like. Exclusivists active in the arena opt for a specific theatre formula and don’t accept artists who pursue spectacles in other conventions. They cannot appreciate the quality of artistic performances prepared by the ‘opposite side’. Advocates of theatrical illusion, of the imagination theatre, don’t appreciate artists who believe in realism and naturalism; technology enthusiasts, placing highest value on cameras, multimedia screens and other equipment don’t understand others’ inclination for a ‘poor theatre’, where it’s the poetic word and a close contact of actor and spectator that matter most; directors who make spectacles in turpist poetics don’t esteem aesthetic refinement and beauty, etc. One cannot disagree with Boris Groys, who is of the opinion that the essence of art is contradiction, objection against the existing forms and themes: “When some artists insisted on the autonomy of art, others practiced political engagement. [...] When some artists started to make abstract art, others began to be ultra-realistic. [...] The field of modern art is not a pluralistic field but a field strictly structured according to the logic of contradiction” (Groys 2013: 1–2). One could express this thought in the terminology of social world – participants are trying to act ‘different’, ‘better’, they are striving to justify and legitimize their own way.

Agonistic critique generates discussion not for only professionals publishing in specialist theatre magazines and media-journalists, but also theatre aficionados

and theatre bloggers. An advantage of Internet posts is their response rapidity, up-to-date nature and interactivity, inviting for a wide discussion. However, theatre bloggers are denied the status of 'real critics' (professionals are calling them hobbyists who shouldn't gain financial profit from their activity). Participants of the theatre social world question the notion that professional critique has a large impact on average spectators. Certainly, it has an impact on the status of artists in their own environment. A good opinion of professional authorities, theatrical prizes, accolades in the media, etc. are all external career validators, a transvalorization of an artist, putting him or her in the centre of the social world of theatre. And, adversely, a critique of opinion-forming circles can relegate an artist to the peripheries of the social world. Stage artists accuse their critics of a lack of competence and bias, but of course agree with them if they praise and appreciate them.

Stage artists point to irritating behaviours of average spectators (failing to switch off their mobile phones, conversing during the play) and aberrative reception patterns (for instance a cognitive illusion of equating an actor's fictional persona with the real person portraying the character) Average spectators – outside the theatre – are criticized for behaviours that violate the privacy of actors (an extreme example are stalkers, who pursue actors with excessive interest and adoration). Actors would love it if the audiences constituted of sensitive, intelligent and competent spectators. In actual practice, what prevail are conservative audiences and low expectations towards the artists (acceptance of banal, luddite spectacles). Luckily there are still theatre-lovers who are aware of their role as participants of the social world of theatre.

Political transformation brought about a change in human relations. Actors are fondly reminiscing the 'good old times', when they had time for one another, for friendship and mutual support. Nowadays it's the fast pace of life and competition that determine interpersonal relations, adding to their superficiality. A 21st century actor has to be poli-active and multitasking, however sometimes those who go beyond the core activity, writing screenplays or translating, are frowned upon. Members of the social world of theatre explicitly point out to the dangers of artistic creation (alcohol and drugs addiction). Many stage artists struggle with addiction to flow experience.

An overview of environmental problems discussed on the arena of the social world of theatre leads to the conclusion that the ethos of a stage actor has broken down. Professional rivalry, which is an indispensable part and parcel of the job, generates phenomena such as hazing of the junior students, denunciation, opportunism, jealousy and envy. Another strong tendency is 'de-mythologizing' the profession. An actor is no longer a 'guardian of national culture', a representative of fundamental values of the society. An arena is generated by various concepts of acting and social role of this profession: actor as someone who expresses collective experiences vs. actor-comedian. In the first model, an actor represents the highest

standards and protects professional ethos, in the second – performs a job like many others and no special obligations towards the society rest upon his or her shoulders.

The collapse of professional ethos is connected to the disappearance of collectivist spirit, to the hierarchization of interpersonal relations (a growing rift between artistic and technical teams). Only in a layperson's imagination, aided by popular interviews with members of the social world of theatre, is the cooperation between the artistic, administrative and technical personnel smooth and harmonious; the actors are staunch supporters of anti-rankism, after every premiere give chocolates to their dressers and everyone is one big family. The actual practice is more similar to the relation of Maciej Nowak, the former manager of Teatr Wybrzeże in Gdańsk. He talks of theatre as a hierarchical structure: actors are on top of this hierarchy, lower is the administration, and at the bottom – the technicians; and their mutual relations are far from idyllic.

Even theatre-employed actors don't have a sense of stability; a change in the management can bring about a transformation of theatre structure, a change of personnel and dismissal of part of the artistic troupe. This is also where an actor's profession is subject to institutional, formal authority. Actors would like to have more autonomy, but in their artistic process they are dependant on the director, who, as *primus inter pares*, sometimes imposes on them his own vision of the spectacle and points in a direction that they themselves – creating a role – would never choose (this leads to reactance and frustration). Actors complain of reification, denying them the right to co-create a theatrical piece, they also complain of stereotype casting. They list the following negative types of directors who are especially difficult to work with: tyrants, perfectionists and malcontents. They accuse the directors (especially younger ones) of technical and intellectual deficiencies. A chameleon strategy, i.e. conforming to calculations (I'm not calling it opportunism on purpose) allows them to keep the balance between inner freedom and outer requirements of the job.

In the context of the above, a question arises – is an actor an artist or a craftsman? It's difficult to answer once and for all: people who have no doubts that actors are artists stress that by creating a stage persona, actors create a new quality, filtered through their own sensitivity. Others (mostly due to the supremacy of the director) are of the opinion that actors are only craftsmen. However, a vast majority of the theatre social world would say, "it depends", since "you are an artist only sometimes". In the life of an actor, there are roles, as well as collaborations with a director or with an entire team, that unleash an amazing energy, a group elation, a sense of creation, agency and artistry. Such spectacles become theatrical 'events' *stricto sensu* for the creators and the spectators alike, imbuing work with sense. Therefore, I consider the question whether an actor is an artist or a craftsman ambivalent and unanswerable.

Actors, who are indispensable members of the social world of theatre, are criticized for mercantile motifs of taking up the core activity and for lack of

general humanistic education (this applies to the younger generation). Older artists bemoan insufficient vocal technique of their younger colleagues. Linguistic abnegation of young actors is the consequence of neglecting diction classes as well as a special valorisation of physicality as early as in the drama school. Cooperation in the process of preparing a spectacle requires choosing the collective over the 'self' of an actor, but representatives of this profession are individualists, often eccentric ones at that, who cannot overcome the antinomy between the particular and the collective. An actor used to be considered a mechanism that never fails, who had no right to call in sick and had to play no matter what. Nowadays, although actors' lack of sacrifice is still frowned upon, the tolerance of absence during rehearsals is already higher. Moreover, a spectacle can be cancelled for serious, extreme or exceptional reasons.

One of the dilemmas an actor has to solve is whether to flirt with pop culture. There are many arguments for it: argument of reason ("if I rejected this role, which is so financially attractive, I'd be downright stupid"); argument of spending the money in a right way ("I could help my sick mother"); argument of creative activation ("she was noticed, she came out of a shadow"); professional training argument ("I got used to the spotlight, I acquired new skills"); increasing social capital argument ("I got to meet new people who opened many doors for me"); argument of popularity ("I became recognizable"); argument of one's own and spectators' satisfaction ("I had fun and the audience as well"); argument of a decent artistic quality of a strictly commercial project ("luckily the soap opera had some artistic value"). Complex argumentation has preventive functions; it averts potential critique of those members of the social world who claim that certain activities denigrate an actor. Neutralization techniques sometimes involve "condemning those who condemn", or "appealing to higher sensibilities" (Konecki 2005).

The profession of an actor requires building a social capital, forging many relations with other participants of the social world, social skills and emotional intelligence. Interpersonal relations that emerge in the course of completing professional assignments can be very intense but short-lived. Integration engendered during work on outside-theatre projects (for instance films) rarely turns into permanent contact. Interpersonal relations tightened on the set are doomed to split up, since fictional created world ceases to exist, and new tasks already await the actors (A34: 44). It's difficult for them to accept the fleeting nature of those contacts, but the world created for one project cannot be held still. Some artists react very badly to the constant fluctuation of intense activity and calming down periods, relentless acceleration and deceleration of their job. Not only in individual conversations, but also press interviews (in wide-reaching publications) do the artists confess to periodic bouts of depression, requiring therapy.

A decided majority of actors would prefer to be employed full-time, but it's a hard choice between social security and independence, stability and possibility to choose

artistic projects freely. Actors employed in theatres list a number of disadvantages to this profession (among others full availability and subjugation to the ‘important others’ – managers and directors, working over the weekends and late hours; no time for family life; low wages; occasional downtime that brings about financial problems; necessity to look for additional sources of income; mobbing). What prevails in the community is lack of solidarity and unity, unwillingness to work for the common good (civic inertia); individual strategies of conquering the labour market, usually via a network of acquaintances, gathered during various non-theatre projects. “Insufficient resources of social group capital” (Kozek, Kubisa 2011: 129) leave no room for doubt as to the possibility of rapid change of the *status quo*.

Actors are talking about a lack of sense of security, an unfulfilled need for regularity, work stability, “which is always missing in this job.” (A12b: 59). The terms ‘high-risk profession’ and ‘permanent unfulfillment’ are the best reflection of whether ‘to be or not to be an actor’. Fame has its dark side; what comes with it is an excessive privacy intrusion. An actor is under a constant scrutiny: during rehearsals by colleagues and the director, from time to time by the manager, every night by the spectators and during premiers and competitions – by professional critics. Intense professional work (although it’s the dream of the majority of stage artists) involves living ‘on borrowed time’ and a destabilization of personal and family life. Some roles are causing a profound emotional engagement, have an impact on the actor’s psyche and require him or her to break barriers of physicality or sexuality (self-instrumentalization, reduction of one’s ‘self’ in G. Simmel’s words). All these factors generate inner states of tension and frustration, which are luckily balanced out by the positive sides of the profession. Complaints and inner dilemmas are permanent states of the job, but they are also accompanied by unforgettable moments, full of emotions that compensate all the annoyances.

Joanna Szulborska-Łukaszewicz (2015: 208–209) lists all the problems of today’s actors: low wages of those who don’t take up any extra-theatre activities, “lack of career development path” – wages that remain undiversified irrespective of one’s seniority; insufficient number of jobs; competing with amateurs.

Artists are not prepared to take up their own economic activity. They can’t cope on the free market. Many can’t afford to hire an agent. [...] Stage artists are easily exploited; they are inclined to work for the lowest salaries, just to realise their dreams and ambitions or for higher values (the symbolic capital of, for instance, satisfaction or hope that they will be noticed) [...]. Meanwhile, the society would be most happy to reward artists with clapping, rather than salaries (ibid: 209).

Actors are select qualified workers, but their material status is not always on a par with their ‘prestige status’. Stage artists don’t have political power either; therefore in the case of this profession we can speak of a disharmony of stratificational hierarchies. However, according to the concept of capital conversion, due to

having specific resources (high prestige), they find it easier to acquire or increase other types of resources (i.e. material goods).

When it comes to the constataions about the social status of stage artists outside the normative dimension (social role attributes), interactive dimension (network of interpersonal relations of people engaged in common activities) and the resources dimension (access to material and immaterial goods), another dimension worth mentioning is the consciousness dimension, called by Sztompka "positional mentality". This dimension is related to the reflection on the position of one's own group with regard to other social or professional groups (Sztompka 1989). My respondents don't consider themselves a privileged group; some speak of a lack of coherence between particular status elements (amateur actors without a diploma but with high salaries and high popularity as opposed to eminent actors, highly regarded by the community, but performing only in theatres, i.e. is of low material status).

"The problem of the arenas pertains directly to the values professed by the participants of a given social world or sub-world and is related to the problem of constructing the identity of active social actors and boundaries of the social world, as defined by the participants" (Kacperczyk 2012: 30). Arenas, as invariable elements of every social world, cause first and foremost ideological world-view differences, contradictions between axiological systems and different perspectives of interpreting reality. An obvious factor catalysing the debates is competition between the participants, fight for status, influence, power and resources, as well as their contradictory interests. In the case of theatre social world, what matters as well is the aesthetic differentiation of this world, various tastes and aesthetic sensitivity of its participants; their attachment to specific conventions and their implicit reluctance towards what's new or, on the contrary, to the core activity which is in line with an existing creative convention, reproducing well-established patterns and action standards. In the book I also point out to an unbalanced communication, incorrect flow of information between social actors, lack of agreement and alignment of particular goals with collective goals, as well as polarization of divergent standpoints. There are many ways to solve disagreements (compromise, capitulation of one of the parties, negotiations, mediations, arbitration and legal settlement), but there is no way to eliminate them for good.

An analysis of the arenas has shown heteronomy, inner complexity and dynamic character of this universe. It wasn't my intention to discuss all the problematic questions, but rather to show main discursive mechanisms, aimed at legitimizing activities undertaken by the participants of the social world. Discussions on the 'proper course of action' and a 'real participant' reflect a natural tendency to mark the boundaries and eliminate actions that are deemed too innovative or destructive to the existing order. Those who act 'differently', who don't fit the dominant discourse, have to vie for acceptance of the community, make an attempt at negotiating their way from the peripheries to the centre of the social world.

Participants of the social world of theatre engaged in the core activity identify those who are 'their own' and 'others', they use offensive, polemic language, a language of conflict and confrontation. Their narration involves assessment and evaluation of the actions of others; therefore there is also a mental image of ideal activity and ideal participant. An important place in the strategies of discursive fight on the arenas of the social world of theatre is taken up by elimination, intentional exaggeration of negative phenomena, content selection, usage of depreciatory language, euphemization, conformist representation of 'one's own', invoking emotional arguments or the authority of tradition and a hysterical tone. The participants make use of discourse mechanisms described in sociological literature: ritualistic chaos, social drama, ceremony and settlement. The examples of conciliatory, mediation-oriented language are few and far between. A language change would have to be preceded by a change of attitude towards those who think and act 'different', a respect towards artists of the 'opposition', proponents of a different aesthetic orientation. Of course, next to vocal disputes, there are also non-verbal struggles, involving a variety of actions meant to express opposition and disagreement with the *status quo*. Activists, the most involved participants, animate the discourse and foster change in the chosen segments of the universe. Other participants of the discussions are masters, whose voices are significant and resonate in the environment. Also background participants and distanced mediators take part in the on-going process of negotiating meanings, defining the situation and settling significant, unequivocal issues in the social world.

Arenas come from differences in defining the nature of a core activity around which a social world emerges, from different cognitive perspectives. Conflicts stem from different behavioural patterns and non-homogenous value systems that direct members of a given universe. Arenas are conducive to its transformations and to implementing innovative modes of action. Collision of artistic strands in the social world of theatre comes to a large extent from the rule of contradiction – it's about being different, showing one's uniqueness and edge over the others. Competing individual subjects (individual artists) and collective ones (theatre troupes) set behavioural norms, theorise (stressing the superiority of a specific perspective), invoke their own definitions, for instance the 'real theatre', 'real art', 'real actor' and hierarchize the achievements of others. Masters (who are sometimes physically absent, but important, respected and admired – A. Clarke) become reference points, authorities that are invoked in narrations on ideal activity.

As Anna Kacperczyk rightly points out,

social actors are always entangled in the arena in a certain way, and their engagement is about a constant concern with the survival of their own social world. Engagement in the discourse on the arena is always pragmatic; it exposes intersections of interests of various social worlds and is related to their primary need for assuring living conditions" (Kacperczyk 2012: 30).

OD REDAKCJI

Dr Emilia Zimnica-Kuzioła pracuje w Instytucie Socjologii UŁ w Katedrze Socjologii Sztuki i Edukacji. Opublikowała dwie książki autorskie: *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (Wydawnictwo UŁ, 2003) oraz *Polski homo religiosus. Doświadczenie religijne w relacjach potocznych* (Wydawnictwo UŁ, 2013). W 2012 r. pod jej współredakcją ukazała się książka *Kultura jako czynnik rozwoju miasta na przykładzie Łodzi* (Wydawnictwo UŁ). Autorka ma w dorobku ponad 100 artykułów (w tym 60 naukowych i około 40 popularnonaukowych). Wyniki swoich badań prezentuje na licznych konferencjach naukowych i podczas wyjazdów dydaktycznych z programu Erasmus (na uniwersytetach europejskich: Francja, Grecja, Włochy). Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Socjologicznego (Sekcja Socjologii Sztuki), Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych i Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

