

A theatrical performance on a stage. Several performers in elaborate, historical-style costumes are visible. The foreground features a woman in a light purple corset and a large, puffy red skirt, with striped stockings and high heels. She is looking upwards. Behind her, other performers in similar costumes are visible, some holding long, colorful streamers. The stage is filled with falling gold confetti and long, thin streamers in various colors (yellow, blue, red). The background is dark, and the lighting is dramatic, highlighting the performers and the falling confetti.

EMILIA
ZIMNICA-KUZIOŁA

**AKTORZY
POLSKICH
PUBLICZNYCH
TEATRÓW
DRAMATYCZNYCH**

**STUDIUM
SOCJOLOGICZNE**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

**AKTORZY
POLSKICH
PUBLICZNYCH
TEATRÓW
DRAMATYCZNYCH**

**STUDIUM
SOCJOLOGICZNE**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

**EMILIA
ZIMNICA-KUZIOŁA**

**AKTORZY
POLSKICH
PUBLICZNYCH
TEATRÓW
DRAMATYCZNYCH**

**STUDIUM
SOCJOLOGICZNE**



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2020

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

RECENZENT

Przemysław Kisiel

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Anna Dziadzio

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Gralka

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Zdjęcie wykorzystane na okładce:

<https://pixabay.com/pl/photos/chicago-illinois-teatr-opery-dupage-94510>

© Copyright by Emilia Zimnica-Kuzioła, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09602.19.0.M

Ark. wyd. 18,0; ark. druk. 17,25

ISBN 978-83-8142-932-0

e-ISBN 978-83-8142-933-7

<https://doi.org/10.18778/8142-932-0>

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	7
Rozdział I. Aktor jako przedmiot refleksji teoretycznej i badań empirycznych w Polsce	15
Rozdział II. Aktor na tle dziejów polskiego teatru	37
1. Od komedianta do artysty-obywatela, wyraziciela uczuć zbiorowych ...	37
2. Multiaktywność jako <i>signum temporis</i> . Świat społeczny aktorów po 1989 roku	55
Rozdział III. Proces stawania się aktorem	71
1. Motywy wyboru zawodu	71
2. Rola „znaczących innych” na różnych etapach drogi zawodowej	76
3. Edukacja w szkole teatralnej	83
Rozdział IV. Wokół działania podstawowego	89
1. Modus egzystencji scenicznej i filmowej aktora	89
1.1. Etap przygotowania roli (teatralnej i filmowej)	91
1.2. Postać sceniczna jako czynnik rozwoju wewnętrznego aktora	98
2. Układy interakcyjne podczas realizacji spektaklu	101
2.1. Interakcje między aktorami i widzami: aktorzy oddziałują na widzów ..	101
2.2. Interakcje między widzami	102
2.3. Interakcje między aktorami i widzami: oddziaływanie widzów na aktorów	104
2.4. Interakcje między aktorami	107
3. Typy relacji w teatrze jako organizacji formalnej	115
3.1. Aktorzy a personel pomocniczy	117
3.2. Aktor w relacji z dyrektorem	120
3.3. Aktor w relacji z reżyserem	121
4. Wartości relewantne w społecznym świecie aktorów	121
4.1. Wartości socjocentryczne	124
4.2. Wartości witalne	126
4.3. Wartości poznawcze	129
4.4. Wartości estetyczne	130

4.5. Wartości moralne	131
4.6. Wartości religijne	136
5. Kariera i jej determinanty w społecznym świecie teatru	140
5.1. Czynniki determinujące rozwój kariery aktorskiej	144
5.1.1. Nagrody i ich wpływ na karierę	154
5.1.2. Migracje jako szansa progresji twórczej	157
6. Atrakcyjność aktorstwa według twórców teatralnych	164
7. Funkcje społeczne teatru w dyskursie aktorów	175
Rozdział V. Aktor w teatrze życia codziennego	185
1. Role odgrywane w teatrze życia	185
2. Modelowa a empiryczna osobowość aktora	194
3. Życiowe układy buforowe	207
4. Styl życia w społecznym świecie teatru	217
4.1. Zwyczaje w środowisku teatralnym	218
4.2. Środowiskowa regulacja czasu	221
4.2.1. Upływ czasu a etapy kariery	225
4.3. Zachowania rekreacyjne i poziom konsumpcji	229
4.4. Aktorzy wobec nowych mediów	234
Rozdział VI. Pozycja społeczna przedstawicieli profesji aktorskiej	237
Zakończenie	247
Nota wydawnicza	257
Bibliografia	259

WSTĘP

Moja praca odwołuje się do paradygmatu socjologii interpretatywnej (rozumiejącej). Punktem wyjścia analiz jest teoria interakcjonistyczna – choć jej szczegółowe założenia różnią się (Szkola Chicago i Szkoła Iowa), warto przywołać najważniejsze idee i pojęcia z nią związane. Sam termin został stworzony przez Herberta Blumera w 1937 roku (w artykule *Man and Society*). Teoretycy reprezentujący interakcjonizm symboliczny skoncentrowali uwagę na działaniach jednostek wchodzących w interakcje. Procesy wzajemnych oddziaływań uczestników życia społecznego, nadawanie znaczenia własnym i cudzym działaniom, konstruują rzeczywistość, która ma charakter emergentny, dynamiczny. Charles Horton Cooley wprowadził pojęcie „jaźni odzwierciedlonej”, czyli wyobrażenia o tym, jak odbierają nas inni. Jednostce zależy na aprobachie, toteż stara się ona sprostać oczekiwaniom społecznym. Unika negatywnych emocji (wstydu i strachu), dąży natomiast do dumy, której źródłem staje się dostosowanie własnych zachowań do kontekstu sytuacyjnego (Cooley 1964). Syntezę perspektywy interakcjonistycznej zawdzięczamy pracom Georga Herberta Meada. Filozof z uniwersytetu w Chicago przejął i rozwinął pojęcie „jaźni” (William Jamesa i Charlesa Hortona Cooleya) oraz „umysłu” Johna Deweya (Mead 1975). Według socjologa umysł posiada zdolność stosowania symboli i „rozumienia znaczących konwencjonalnych gestów”; jaźń (*self*) wiąże się z kolei z „koncepcją samego siebie”, a jej rozwój przebiega w trzech stadiach: zabawy, gry i fazy przyjmowania roli „uogólnionego innego”. W tym trzecim stadium człowiek osiąga możliwość spojrzenia na siebie z punktu widzenia społeczności. Jej wartości, przekonania, normy wyznaczają perspektywę oceny samego siebie.

Spółczesność w tym kontekście to fenomen konstruowany na bazie interakcji przebiegających według wzorów, dzięki którym możliwe jest współdziałanie i społeczna adaptacja jednostek. Jonathan H. Turner słusznie zaznacza, że „choć Mead był żywotnie zainteresowany tym, jak społeczeństwo i jego instytucje utrzymują się i trwają dzięki zdolnościom umysłu i jaźni, to jednak pojęcia te umożliwiły mu także rozpatrywanie społeczeństwa jako czegoś ustawicznie płynnego i obfitującego w możliwości zmiany” (Turner 2012: 404). Z jednej strony jednostka internalizuje zwyczaje zbiorowości (instytucji) i przystosowuje swoje działania do wymogów społecznych, z drugiej jednak zdolna jest do twórczego przekształcania istniejących wzorów, a tym samym przyczynia się do rozwoju społeczeństwa. Źródłem innowacji jest „ja” podmiotowe, twórcze i nieprzewidywalne; natomiast „ja” przedmiotowe (*me*) budują zinternalizowane postawy innych ludzi (Ritzer 2004: 278). Wśród licznych kontynuatorów takiego podejścia teoretycznego można wymienić m.in. Ervinga Goffmana i jego koncepcję

dramaturgiczną, Harolda Garfinkela (twórcę etnometodologii), Arlie R. Hochschild, Randalla Collinsa, Thomasa Scheffa i innych reprezentujących teorie emocji czy naukowców rozwijających teorię stanów oczekiwań (Joseph Berger, David Wagner, M. Hamit Fisek i in.).

Istotnym terminem w interakcjonizmie jest „rola społeczna” (Robert E. Park, Jacob Moreno, Ralph Linton). Pojęcie to definiuje się najczęściej jako zespół praw i obowiązków związanych z pozycją, jaką zajmuje jednostka w społeczeństwie. Pozycja (czyli status) to miejsce w zbiorowości, w strukturze społecznej (np. status matki, lekarki, dyrektorki szpitala, działaczki społecznej itp.) Role społeczne mają charakter procesualny – są nie tylko odgrywane, ale też modyfikowane, tworzone w toku wzajemnych oddziaływań (Szacka 2008: 151). Jednostka, odgrywając daną rolę, odnosi się do zachowań nakazanych i zakazanych; ma też pewien margines swobody. W jednej konkretnej roli mogą pojawić się napięcia wynikające z trudności z jej wypełnieniem. Często sytuacją jest konflikt ról, niemożność sprostania wszystkim społecznym oczekiwaniom.

Ciekawych spostrzeżeń na temat wzajemnych oddziaływań jednostek w różnych kontekstach społecznych dostarcza Goffmanowski model dramaturgiczny, odwołujący się do analogii pomiędzy teatrem i społeczeństwem (Goffman 2000). Ludzie odgrywający formalne role na scenie życia codziennego, w sposób świadomy bądź nieświadomy, manipulują wrażeniami (zakładają strój odpowiedni do okoliczności, uśmiechają się, posługują oficjalnym językiem, zachowują się zgodnie z oczekiwaniami). Poprzez *impression management* pragną zaprezentować się innym z jak najlepszej strony. Dopiero w kulisach stają się naprawdę sobą, mogą pozwolić sobie na luz i swobodę zachowania. Poza sceną przygotowują się do „występu” w teatrze życia codziennego. Goffman wprowadza pojęcie „fasady”, na którą składa się dekoracja, wygląd zewnętrzny jednostki i styl jej zachowania. Dekoracja może być wystrojem pokoju służbowego (wywołującym odpowiednie wrażenie na interesantach), powierzchowność jednostki to jej strój, uroda, płeć, wiek; sposób bycia oznacza z kolei dopasowanie zachowania do kontekstu, w czym pomaga definiowanie sytuacji, odczytywanie znaczenia działań innych osób, interpretacja ich komunikatów werbalnych i niewerbalnych (tamże). Koncepcję Goffmana rozwija z powodzeniem Jeffrey C. Alexander (Alexander 2006).

Marian Golka w *Socjologii artysty nowożytnego* (Golka 2012) wprowadza rozróżnienie pomiędzy pojęciami: „artysta” i „twórca”. Słusznie podkreśla, że ten ostatni tworzy nie tylko dzieła sztuki, ale także przedmioty i idee o charakterze nowatorskim. Artysta to z kolei nowator w dziedzinie sztuki (tamże: 7). W mojej książce zamiennie stosuję oba terminy, ze świadomością szerszego zakresu pojęcia „twórcy”. Twórca teatralny to nie tylko aktor, ale także reżyser, scenograf, dramatopisarz, kostiumolog, muzykolog, choreograf, operator światła. Ja ograniczam

się do analizy społecznego świata aktorów teatrów dramatycznych, ponieważ każda dziedzina twórczości teatralnej wymaga odrębnego omówienia i dogłębnej analizy. Aktor jest konstytutywnym elementem teatru, bez niego, podobnie jak bez widza, teatr nie istnieje. „Aktor dramatyczny to artysta teatralny występujący przed publicznością w roli jakiejś postaci dramatycznej” (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Stafiej i in. 2005: 100)¹.

Zawód artysty teatralnego ma charakter elitarny, mogą go wykonywać ludzie obdarzeni szczególnymi wrodzonymi predyspozycjami, talentem; w dodatku wymaga on podjęcia kilkuletnich studiów w publicznej bądź prywatnej szkole aktorskiej. Najpierw jednak trzeba pokonać wysoki próg, przejść przez „egzaminacyjne sito”: w uczelniach państwowych o jedno miejsce – w zależności od konkretnej szkoły – ubiega się od trzydziestu do sześćdziesięciu kandydatów. Powstają opracowania naukowe, których autorzy wykazują podobieństwa uczelni teatralnych z opisanymi przez Ervinga Goffmana instytucjami totalnymi (m.in. Stanisław 2011b). Aby zostać aktorem profesjonalnym (dyplomowanym), potrzeba determinacji i gotowości do poświęcenia – proces studiów wymaga wiele trudu i wyrzeczeń, zdyscyplinowania i energii. Narracje na temat intensywnej pracy studentów w tego typu placówkach zaświadcza o ekskluzywności procesu edukacji teatralnej.

Twórców teatralnych można uznać za przedstawicieli nowej klasy średniej, której wyznacznikiem jest wyższe wykształcenie i zbliżony styl życia, „podobne orientacje i dążenia”. Zbiór ludzi konstituujących nową klasę średnią składa się z przedstawicieli różnych kategorii społeczno-zawodowych; łączy ich lokalizacja w środku tzw. drabiny społecznej. Nie należą oni ani do bogatych, ani do biednych. Barbara Szacka pisze:

Przedstawiciele tak rozumianej klasy średniej odznaczają się przedsiębiorczością, aktywnością, dążeniem do sukcesu i ambitnymi planami kariery zawodowej, a także wysokimi aspiracjami w zakresie kształcenia zarówno własnego, jak i swoich dzieci. Klasę średnią charakteryzuje również indywidualizm, którego wyrazem jest, między innymi, przywiązywanie wagi do osiągnięć zdobywanych osobistym wysiłkiem, dzięki własnym chęciom i zdolnościom. Klasę tę, zwłaszcza jej poziom niższy, cechuje nadto silne dążenie do zaznaczania swojej odrębności i podkreślanie dystansu w wymiarze kultury wobec klasy niższej. Klasa średnia jest bardzo wrażliwa na oznaki prestiżu (Szacka 2008: 313).

Dla zdecydowanej większości aktorów praca ma nade wszystko charakter autoteliczny; to ich pasja, fascynacja, możliwość realizacji siebie. Jest spełnieniem

¹ Abstrahuję w tym miejscu od problemu „historycznych metamorfoz postaci dramatycznej”, prowadzących do jej dekonstrukcji i rozpadu (por. Pavis 1998: 363–369).

marzeń, aktywnością, która daje satysfakcję i poczucie sensu. O takiej sytuacji wymownie pisał Daniel Goleman:

Praca, która jest sama w sobie przyjemnością i nagrodą. Taka intensywna koncentracja jest sama w sobie czymś w rodzaju euforii. Członkowie zespołu pracują nie tyle dla „zewnętrznych” bodźców, takich jak pieniądze, awans czy prestiż, ile dla wewnętrznego zadowolenia, jakie daje sama praca. Bez względu na to, czy ten dreszczyk rozkoszy jest wynikiem dążenia do osiągnięć, potrzeby wywarcia na coś wpływu, prześcignięcia czy przewyższenia innych, bycie członkiem takiego zespołu daje ogromną satysfakcję emocjonalną (Goleman 1999: 320).

Oczywiście, zdarzają się w zawodzie aktora momenty trudne, kryzysowe, jednak z reguły zostają one przezwyciężone. Aprioryczna akceptacja permanentnej niepewności związanej z uprawianą profesją oraz fluktuacji okresów aktywności i bierności pozwala spokojnie przyjmować także sytuacje, których każdy aktor chciałby uniknąć (brak ról, zapomnienie, konflikty środowiskowe itp.).

Przedmiotem mojego badania jest społeczny świat polskiego publicznego teatru dramatycznego, reprezentowany przez aktorów – przedstawicieli określonej profesji zawodowej. Moim celem jest socjologiczna analiza tego świata, a ramy czasowe studium obejmują okres ostatnich trzydziestu lat (od transformacji ustrojowej w 1989 roku do chwili obecnej). Dla pełnego jednak obrazu podejmuję również próbę nakreślenia dziejów polskiego teatru, by na ich tle ukazać zmianę społecznego statusu aktorstwa. Problematykę badań wyznacza kilkanaście podstawowych pytań:

- 1) Jak przebiega proces stawania się aktorem?
- 2) Jakie motywy kierują wyborem tego zawodu?
- 3) Jaką funkcję spełniają „znaczący inni” na różnych etapach drogi zawodowej?
- 4) Jakie stereotypy dotyczą edukacji w szkole teatralnej?
- 5) Jakie znaczenie dla przebiegu studiów ma kapitał kulturowy studentów?
- 6) Jakie czynniki wpływają na karierę aktorską?
- 7) Jakie wartości stają się relewantne w społecznym świecie aktorów?
- 8) Jakie typy relacji zachodzą w teatrze-organizacji formalnej?
- 9) Jakie układy interakcyjne można wyróżnić podczas realizacji działania podstawowego?
- 10) Co decyduje o atrakcyjności tej profesji dla aktorów?
- 11) Jakie funkcje społeczne – zdaniem najważniejszych uczestników społecznego świata teatru – spełnia sztuka Melpomeny w XXI wieku?
- 12) Czy istnieją różnice pomiędzy modelową i empiryczną osobowością aktora?
- 13) Jaki styl życia, zwyczaje i obyczaje funkcjonują w społecznym świecie teatru?
- 14) Jaka jest pozycja społeczna artysty teatralnego; czy aktorstwo jest zawodem prestiżowym?

Materiały źródłowe, jakie wykorzystałam w książce, mogę podzielić na zastane i wywołane. Do pierwszej kategorii należą opublikowane autobiografie aktorów i wywiady-rzeki oraz wywiady dziennikarskie (prasowe) z aktorami teatralnymi (i kilkoma reżyserami), opublikowane w popularnych miesięcznikach z lat 2011–2016 (zestawienie w bibliografii). Kolejnym źródłem informacji na temat społecznego świata teatru (z centralnym usytuowaniem w nim aktorów) jest Internet i programy dotyczące artystów teatralnych (m.in. *Kod Mistrzów* realizowany w Teatrze Groteska w Krakowie, w ramach którego odbyło się spotkanie z Mają Komorowską, Janem Peszkiem, Anną Polony, Wojciechem Pszoniakiem, Andrzejem Sewerynem, Jerzym Trelą; *Zacisze gwiazd*, w którym uczestniczyli m.in. Stanisława Celińska, Michał Chorosiński, Piotr Cyrwus, Dominika Figurka, Paweł Królikowski, Halina Łabonarska, Małgorzata Ostrowska-Królikowska, Dorota Pomykała, Justyna Sieńczyłło, Jerzy Zelnik).

Warto zwrócić uwagę na teleologię i specyficzny status poznawczy powyższych źródeł. Maria Gołaszewska przestrzegała przed bezkrytycznym przyjmowaniem za prawdę zwierzeń artystów, zachęcała do traktowania ich wypowiedzi „z ostrożnością i krytycyzmem” (Gołaszewska 1986a: 166). Ludzie funkcjonujący w przestrzeni publicznej muszą zmierzyć się z dylematem autoprezentacyjnym, dylematem autentyczności: „czy przedstawiać się w sposób pożądanym przez audytorium, ale nieprawdziwy, czy też w sposób prawdziwy, ale niepożądany przez audytorium” (Wojciszke 2011, 2012: 532). Z jednej strony aktorzy, podobnie jak wszyscy uczestnicy życia społecznego, mówiąc językiem Goffmana, manipulują wrażeniami, starają się zaprezentować wyidealizowany wizerunek samych siebie. Praktyki kreowania *image'u* dotyczą ich jednak w szczególnym stopniu. Z drugiej zaś – nie można poznać społecznego świata teatru, nie uwzględniając wypowiedzi jego uczestników. Moje rozmowy z aktorami, którzy anonimowo zgodzili się podzielić ze mną swoimi doświadczeniami, opiniami, przeżyciami, stanowiły formę weryfikacji obrazu uniwersum teatru, jaki wyłania się ze źródeł autoryzowanych, sygnowanych imieniem i nazwiskiem. W ramach badań własnych przeprowadziłam dwadzieścia wywiadów swobodnych z aktorami polskich publicznych teatrów dramatycznych w latach 2015–2017². Z kilkoma spotkałam się jeszcze w 2018 roku, w celu rozwinięcia pewnych kwestii, które nie zostały wystarczająco pogłębione (a były relewantne z punktu widzenia zagadnień poruszanych w książce). Wywiady nagrywane za pomocą dyktafonu (w każdym przypadku pytano interlokutorów o zgodę) poddane zostały transkrypcji. Uczestniczyli w nich artyści rekrutowani metodą „śnieżnej kuli” z sześciu polskich ośrodków teatralnych: kobiety i mężczyźni

² Ten sam materiał źródłowy wykorzystałam w książce *Spółeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych* (zob. Zimnica-Kuzioła 2018b).

reprezentujący różne kategorie wiekowe³. W zdecydowanej większości są oni zarazem aktorami filmowymi, bo tylko nieliczni ograniczają się do pracy etatowej w teatrze.

Oto, jak przedstawia się struktura książki. W rozdziale pierwszym dokonuję przeglądu polskiej literatury przedmiotu na temat aktora i aktorstwa jako zawodu. Uwzględniam przede wszystkim publikacje ukazujące społeczno-psychologiczne aspekty profesji aktorskiej, zarówno pozostające w obszarze teorii, jak i odnoszące się do badań empirycznych.

Rozdział drugi ukazuje przemiany statusu społecznego aktora na tle dziejów teatru w Polsce (od komedianta do artysty-obywatela, wyraziciela uczuć zbiorowych). Osobne miejsce poświęcam najnowszej historii teatru, której początek wyznacza transformacja ustrojowa 1989 roku. Interesują mnie nade wszystko strategie adaptacyjne aktorów do nowej sytuacji społeczno-politycznej i ekonomicznej.

W kolejnej części śledzę proces stawania się aktorem – zwracam uwagę głównie na motywy wyboru tej niełatwej profesji oraz rolę „znaczących innych” na różnych etapach drogi zawodowej. W społecznym świecie teatru wyróżniam kilka kategorii takich osób: stymulator, aktywator, stabilizator, autorytet symboliczny i demotywator. Aktorem zostaje utalentowana jednostka, stymulowana przez otoczenie społeczne i podejmująca aktywność własną w celu rozwoju wrodzonych predyspozycji (najczęściej edukację w „instytucji konsekrującej”, w publicznej szkole teatralnej).

Na rozdział czwarty składają się problemy zogniskowane wokół pracy w teatrze zawodowym. W teorii społecznego świata, reprezentowanej przez Howarda Beckera, Paula G. Cresseya, Tamotsu Shibutaniego, Anselma L. Straussa, Adele E. Clarke, najważniejszym pojęciem jest „działanie podstawowe” – aktywność łącząca ludzi i angażująca ich w „spójne ciągi działań określonego rodzaju” (Kacperczyk 2005). Działanie podstawowe w społecznym świecie teatru to przygotowywanie spektaklu teatralnego i jego publiczna prezentacja. W tym kontekście interesująca okazuje się specyfika kolektywnego działania, współpraca aktora z innymi podmiotami zaangażowanymi w tworzenie spektaklu – piszę zatem o układach interakcyjnych i wartościach istotnych dla artystów scenicznych. Na problem kariery artystycznej można patrzeć z perspektywy obiektywnych wskaźników i uwzględnić jej wymiar subiektywny. Zastanawiam się, czy nagrody, jakie otrzymują aktorzy, pełnią istotną funkcję

³ Anonimowy charakter moich badań nie pozwala mi na prezentację nazwisk rozmówców i przywołanie nazw teatrów, w których są oni zatrudnieni (ich wypowiedzi zostały oznaczone w książce jako ponumerowane w kolejności chronologicznej „wywiady”). Reguła impersonalności nie dotyczy natomiast opublikowanych, autoryzowanych przez artystów wywiadów prasowych.

w ich indywidualnej biografii, czy stanowią czynnik przekładający się na karierę, na zawodowy progres. Istotne pytanie dotyczy migracji (przede wszystkim do Warszawy) – jakie są możliwe profity mobilności aktora, a jakie koszty decyzji o „międzymiastowej” emigracji? W stolicy funkcjonuje aż dwadzieścia dziewięć teatrów dramatycznych (a wraz z teatrami muzycznymi, lalkowymi, teatrami tańca i ruchu jest ich niemal dwieście), co stwarza dużą szansę na zatrudnienie. Dodatkowym atutem okazuje się możliwość występowania w reklamach, serialach, w dubbingu itp., uczestnictwa w castingach. W publicystycznym dyskursie nie mówi się o nasilonej konkurencji pośród warszawskich artystów, o osobistych implikacjach tych transferów. Na podstawie wypowiedzi samych aktorów staram się znaleźć odpowiedź na pytanie, na czym polega atrakcyjność zawodu, który wybrali. Interesujący wydaje się sposób postrzegania przez współczesnych twórców teatralnych społecznych funkcji sztuki Melpomeny.

Aktor w „teatrze życia codziennego” to przedmiot socjologicznej analizy przeprowadzonej w piątym rozdziale książki. Opisuję następujące zagadnienia: styl życia tej grupy zawodowej, jej zwyczaje; profil czasowy i stosunek do czasu, który w tym środowisku jest cennym zasobem; zachowania rekreacyjne i poziom konsumpcji, a także stosunek artystów teatralnych do nowych mediów. W rozdziale tym omawiam też problemy ról społecznych odgrywanych przez aktorów poza sceną i konfrontuję modelowy wizerunek aktora z jego osobowością empiryczną (często odbiegającą od teoretycznych założeń).

W ostatniej części piszę na temat profesji aktorskiej, odwołując się do socjologicznych kategorii, takich jak prestiż zawodowy, stopień uspołecznienia, pozycja społeczno-ekonomiczna, tożsamość grupowa (której podstawowe wymiary stanowią: ważność, zaangażowanie, podporządkowanie, poczucie wyższości), doniosłość funkcjonalna.

Mam nadzieję, że niniejsza książka, stanowiąca kontynuację rozważań na temat współczesnego życia teatralnego podjętych w publikacji na temat aren społecznego świata teatru (Zimnica-Kuzioła 2018b), wzbudzi zainteresowanie czytelników nie tylko ze środowiska akademickiego i uczestników uniwersum związanego ze sztuką Melpomeny, ale spotka się też z życzliwym przyjęciem szerokiego grona odbiorców, szczególnie teatromanów.

ROZDZIAŁ I

AKTOR JAKO PRZEDMIOT REFLEKSJI TEORETYCZNEJ I BADAŃ EMPIRYCZNYCH W POLSCE

Słowo „aktor” (z języka łacińskiego *āctor*, czyli ‘sprawca’, ‘wykonawca’, ‘osoba działająca’) odnosi się w niniejszej pracy do artysty odgrywającego role teatralne lub filmowe, natomiast „aktorstwo” jest określeniem zawodu. Początki europejskiej sztuki aktorskiej sięgają czasów starożytnej Grecji, religijnych obrzędów. Z dytyrambu, pieśni ku czci Dionizosa, wyłoniła się tragedia. Koryfeusz (przewodnik chóru) dał początek aktorowi, którego w VI wieku p.n.e. wprowadził Tespis. Zespół aktorski starogreckiego teatru konstituowało trzech aktorów (drugiego dodał Ajschylos, trzeciego Sofokles) i chór. Pisma Ojców Kościoła (św. Klemensa z Aleksandrii, Tertuliana, św. Cypriana, św. Chryzostoma) zawierały potępienie sztuki aktorskiej, niemniej w średniowieczu z chrześcijańskich rytuałów religijnych wyłonił się dramat religijny, misteria i mirakle. Jeszcze w XVII wieku pogardzano „komediantami”, jednak stopniowo aktor zdobywał coraz wyższy status społeczny. Nastała wkrótce „epoka wielkich gwiazd” (XIX wiek), w której wybranych aktorów darzono szczególnym kultem. Od końca XIX wieku aktor podporządkowany został reżyserowi – inscenizatorowi odpowiadającemu za całość widowiska scenicznego. Niemniej „aktor, grając rolę czy przedstawiając postać sceniczną, zajmuje centralną pozycję w wydarzeniu teatralnym, podczas którego spełnia funkcję pośrednika między tekstem autora i dyrektywami reżysera a oglądającym go i słuchającym widzom” (Pavis 1998: 32). Aktora nazywano współtwórcą spektaklu, elementem „globalnej struktury widowiska”, a nawet dziełem sztuki. Sławomir Świątek, wychodząc z estetycznego punktu widzenia, pisze:

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 tu 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 „marnej 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 (tamże: 34).

Moim zamiarem nie jest dokonanie szczegółowego przeglądu literatury na temat aktora i aktorstwa. Problematykę tę podejmowało wielu dwudziestowiecznych autorów anglojęzycznych (zob. Bradbrook 1962; Aslan 1978; Baker 1978; Kohansky 1984; Mac Arthur 1984), a także francuskich socjologów (zob. Villiers 1942 i 1946; Gurvitch 1956; Duvignaud 1965; Demarcy 1973; Morin 1984). Warto odnotować wskazane przez Georgesa Gurvitcha, w latach pięćdziesiątych XX wieku, następujące zakresy zainteresowań socjologii teatru (Gurvitch 1987):

- 1) publiczność teatralna;
- 2) przedstawienie teatralne rozgrywające się w konkretnych warunkach społecznych;
- 3) związki pomiędzy teatrem i strukturą społeczną, społeczne funkcje teatru;
- 4) zespół teatralny, w tym aktorstwo jako profesja.

Jeżeli chodzi o punkt ostatni, Gurvitch wyróżnia możliwe tematy badawcze:

[...] stopień spójności różnych grup aktorskich, ich organizacja, stosunki (zawodowe i pozazawodowe) między członkami grupy, ich pochodzenie społeczne, integracja zespołów w zawodzie, czynniki wpływające na kształtowanie struktur grupowych, stosunki zawodowej grupy aktorów z innymi grupami zawodowymi (pisarze, krawcy, dyrektorzy teatru, pracownicy obsługi sceny itp.), a także z różnymi związkami zawodowymi, z klasami społecznymi oraz hierarchia właściwych dla nich warstw społecznych (tamże: 38)¹.

Socjolog podkreśla konieczność współpracy naukowców z ludźmi teatru – to warunek *sine qua non* uzyskania pogłębionych rezultatów badawczych.

Jean Duvignaud wskazuje na istotne różnice pomiędzy aktorem społecznym i teatralnym – ten drugi „specjalizuje się, by w sposób egzystencjalny odtwarzać, by uosabiać cieleśnie postaci zmyślane” (Duvignaud 1987: 65). Konstytutywnym elementem teatru jest widz i to dla niego aktor tworzy sceniczne postaci, „najczęściej – choć nie zawsze – na podstawie gotowego tekstu zwanego rolą” (Wilski 2000: 495). Duvignaud, kontynuator myśli teatralnej Gurvitcha, uznawany jest

¹ W książce z 2009 roku (*Sociology of Theatre and Performance*) Maria Shevtsova wśród obszarów znajdujących się w polu zainteresowania socjologii teatru wymienia m.in. zawód aktora i jego historyczne przemiany, status kobiet-aktorek, fenomen systemu gwiazdorskiego, opozycję indywidualizmu i wspólnotowości w tworzeniu spektaklu, pochodzenie społeczne aktorów w przeszłości i współcześnie; warunki pracy i wynagrodzenia aktorów, oczekiwania zarówno samych artystów, jak i innych wobec nich; grupy aktorskie bez stałego etatu organizujące się dla zrealizowania konkretnego przedstawienia; współpracę wielu twórców podczas przygotowywania spektaklu, kontakty ze środowiskiem artystycznym i „szerszym kręgiem społecznym”; styl życia grup aktorskich, funkcje społeczne różnych typów teatru (Shevtsova, int.).

za twórcę socjologii teatru jako odrębnej naukowej dyscypliny. Aktor to jeden z przedmiotów jego zainteresowania (szkic z 1965 roku: *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*). Socjolog francuski porusza m.in. temat przemian statusu aktora w różnych epokach i rozważa problematykę relacji aktora i kreowanej przez niego postaci. I chociaż zdziwienie budzą takie określenia aktora, jak „heretyk”, „hybrydalna samotnicza figura”, „hipokryta” (w języku greckim to po prostu „aktor”), „wyrzutek”, „człowiek-zagadka”, jednostka atypowa, „przeklęta”, „usunięta z hordy”, to można zgodzić się z Duvignaudem, że przedstawiciel tej profesji jest inny, „osobny” – dlatego wzbudza szczególne zainteresowanie społeczeństwa. Mówi on o „śmiesznych czasami nawykach” aktora, o jego próżności, uzależnieniu od publiczności, o wrażliwości, o „wydelikacjonym” charakterze ujawniającym gorliwą uwagę udzielaną własnemu ciału, temu jądro znaków i symboli ustawicznie wystawianemu na niebezpieczeństwa codziennego życia” (Duvignaud 1987: 69). Aktor jest w jego ujęciu fenomenem, o którym można pisać z wielu perspektyw: psychologicznej, fizjologicznej, etycznej, politycznej, ekonomicznej, semiotycznej, estetycznej, metafizycznej. Jego gra to „kłamstwo estetyczne”, pozwalające na rozszerzenie zakresu ludzkich doświadczeń. Aktor „swym ciałem może sprawić, że fikcyjny świat staje się przekonujący i rzeczywisty” (tamże: 71).

Francuski socjolog ukazał przedstawiciela profesji aktorskiej w ujęciu diachronicznym i zwrócił uwagę nie tylko na jego zróżnicowany społeczny status, ale i na zmienność spełnianych przez niego w społeczeństwie ról. Drugim istotnym zagadnieniem była kwestia procesu twórczego, kreowania postaci scenicznej. W procesie tym Duvignaud uwzględniał trzy pojęcia: *emploi*, „postać” i „rola”. *Emploi* to rodzaj specjalizacji scenicznej wynikającej z warunków fizycznych i osobowości aktora; postać sceniczna jest nowym bytem wyłaniającym się w procesie duplikacji aktora (*état de dédoublement*), użyczającego siebie, swojego ciała i umysłu fikcyjnemu bohaterowi; natomiast budowanie roli to pójście za wskazówkami dramaturga i świadome odtworzenie postaci na scenie².

² Zob. syntetyczne omówienie książki Jeana Duvignauda przez Irenę Sławińską (Sławińska 1990: 157–161). Pod koniec XX wieku Tomasz Kubikowski wyodrębnił siedem „bytów teatralnych”: aktor, widz, postać realna, instrukcja, schemat roli, przedstawiona postać sceniczna i domniemana postać sceniczna. „»Aktor« jest tu rozumiany jako realny podmiot działający. »Postać realna« to te elementy wyglądu aktora, które zostają wykorzystane w akcie kreacji teatralnej, nadając jej określone cechy fizyczne. »Instrukcja« to ogół informacji i założeń interpretacyjnych, przyjętych jako obowiązujące w procesie tworzenia postaci, zaś »schemat roli« oznacza abstrakcyjną konstrukcję będącą podstawą poszczególnych wykonan” (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Stafiej i in. 2005: 101). „»Przedstawiona postać sceniczna« to postać grana przez aktora na podstawie instrukcji (didaskalia,

Stosunkowo niewiele znajdziemy naukowych opracowań problematyki aktora w Polsce – na rynku wydawniczym dominują autobiografie i biografie artystów, potencjalnie najbardziej interesujące masowego czytelnika. Z reguły pisane są stylem popularnym, zawierają informacje na temat ich życia prywatnego, anegdoty i plotki, w mniejszym stopniu odsyłają do problemów sztuki aktorskiej i zagadnień socjologicznych. A jednak można wyciągać z nich pewne wnioski na temat relacji aktor–społeczeństwo. Polską literaturę przedmiotu na temat aktora i aktorstwa warto podzielić na kilka kategorii:

- 1) Publikacje popularne i beletrystyczne: pamiętniki, autobiografie, wspomnienia, wywiady z aktorami (prasowe i wydane jako książki), powieści, opowiadania (zob. m.in. Braun 1993; Barciś, Graff 2011; Maciejewski 2015; Michalik 2018; Mieszkowska 2019).
- 2) Publikacje historyczne: na temat życia teatralnego (i pośrednio kondycji aktora) w różnych okresach historycznych. W pracach dotyczących wybranych teatrów polskich zawarta jest mniej lub bardziej pogłębiona wiedza na temat statusu społecznego aktorów (zob. m.in. Braun 1979, 1982, 1984 i 1994; Ciechowicz 1984; Csató 1967; Got 1958; Grzymała-Siedlecki 1957; Guczalska 2014; Kosiński 1997, 2003, 2010 i 2013; Krakowska 2011 i 2016; Kuligowska-Korzeniewska 1991 i 1995; Marczak-Oborski 1967; Raszewski 1990; Wierzbicka-Michalska 1975 i 1988; Wilski 1982 i 1990).
- 3) Publikacje teatrologiczne: wśród nich liczne książki na temat konkretnych aktorów (zob. m.in. Filler 1976; Guczalska 2015; Hübner 1958; Krasiński 1976; Raszewski 1972; Szczublewski 1975; Szczygielska 1978; Wilski 1982; Żurawski 1977). Osobną podgrupę stanowią opracowania dotyczące różnych technik gry aktorskiej (zob. Jaracz 1962; Filozofówna [Schiller] 1976; Kreczmar 1976). Warto przywołać także polskie przekłady książek i artykułów na temat gry aktorskiej (zob. Aslan 1978; Barba, Savarese 2005; Brecht 1995; Brook 1997; Burns 1976; Czechow 2000; Diderot 1958; Stanisławski 1953 i 1954).
- 4) Publikacje z dziedziny estetyki: ważniejsze pozycje o charakterze ogólnym, pośrednio dotyczące sztuki aktorskiej to książki z XIX wieku (Libelt 1854; Łoziński 1866). Do tej kategorii zaliczyć można rozważania Gołaszewskiej na temat artysty (Gołaszewska 1986a).
- 5) Publikacje psychologiczne: w ostatnim czasie ukazało się kilka interesujących prac z tej dziedziny (zob. Kociuba 1996; Mróz 2008 i 2015; Kociuba, Osterloff 2017).

wyobrażenia i konwencje społeczne) oraz schematu roli. „Domniemana postać sceniczna” powstaje natomiast w umysłach widzów (Kubikowski 1995: 105–107).

- 6) Prace socjologiczne: pierwszą podgrupę stanowią prace socjologiczne na temat artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki (m.in. Golka 2012; Wallis 1964; Ślęzak 2009). Spośród rodzimych publikacji z zakresu socjologii aktora trzeba wyróżnić dwie książki: Zbigniewa Wilskiego na temat kondycji aktora w Polsce w różnych okresach historycznych (Wilski 1990) i Janiny Hery – praca dotycząca aktorstwa w XIX wieku (Hera 1993). Wśród prac socjologicznych ważne miejsce zajmują raporty z badań empirycznych (zob. Szulborska-Lukaszewicz 2015; Kozek, Kubiśa 2011; Ilczuk 1990).

Wyczerpujące omówienie publikacji dotyczących aktora i aktorstwa, analiza każdej z wymienionych powyżej kategorii to temat na osobną monografię. W mojej książce uzasadnione będzie syntetyczne opracowanie wybranych studiów psychologicznych i socjologicznych, ponieważ właśnie te perspektywy najbardziej wpisują się w problematykę społecznego świata teatru, w którym na co dzień uczestniczą aktorzy teatralni.

Pionierką współczesnych badań nad psychologią aktora jest Jolanta Kociuba, autorka książki *Tożsamość aktora* (Kociuba 1996), którą zainteresował problem teoretyczny, jakim jest koncepcja własnego „ja”. Przeprowadzone przez autorkę badanie empiryczne dotyczące tożsamości aktora wykazało istnienie różnic w sposobie postrzegania siebie przez studentów rozpoczynających naukę w szkole aktorskiej i tych już bardziej doświadczonych. Porównanie systemu aksjologicznego młodych adeptów i dojrzałych aktorów doprowadziło ją do wniosku, że ci pierwsi skoncentrowani są przede wszystkim na sobie, na swoim świecie wewnętrznym, podczas gdy aktorzy z długim zawodowym stażem wychodzą poza partykularną perspektywę, okazują się bardziej uspołecznieni, w większym stopniu zorientowani na wspólne działanie.

Psychologiczne podejście do profesji aktorskiej reprezentuje też Barbara Mróz. W swoich publikacjach (Mróz 2008 i 2015) wyczerpująco omówiła prace psychologiczne dotyczące zjawisk twórczości i tożsamości ludzi zajmujących się sztuką. Przywołała też przykłady badań osobowości aktorów polskich, wśród nich Ireny Filozofówny (Schiller) z 1935 roku, która poddała analizie grę trzydziestu wybitnych artystów teatralnych (ich lata aktywności przypadły na pierwszą połowę XX wieku) – wśród nich Mieczysławy Ćwiklińskiej, Zuli Pogorzelskiej, Ireny Solskiej, Stanisławy Wysockiej, Juliusza Osterwy, Ludwika Solskiego, Aleksandra Zelwerowicza. Autorka zaobserwowała dążenie do mitologizacji aktorstwa; sposób mówienia o pracy swoich respondentów nazwała „natchnionym”: „Badani wykazywali tendencję do okrywania swoich przeżyć nimbem tajemniczości i niezwykłości. Ich nastawienie do gry było uczuciowe, jakby religijne” (Mróz 2008: 53).

Barbara Mróz zbadała wybrane aspekty osobowości znakomitych współczesnych aktorów polskich i studentów aktorstwa (interesowały ją takie zagadnienia,

jak: obraz siebie, hierarchia wartości, sens życia, dojrzałość wewnętrzna i akceptacja siebie). Zastosowane metody psychometryczne (testy kwestionariuszowe i test projekcyjny) pozwoliły autorce na precyzyjną analizę materiału empirycznego i dokonanie szczegółowego porównania obu grup. Z racji mojego zainteresowania zawodowymi aktorami nie będę koncentrowała uwagi na różnicach międzygeneracyjnych, odwołam się natomiast do wyników badań dotyczących wybitnych twórców. W ich hierarchii wartości na pierwszym miejscu znalazła się wolność, dalej mądrość, zdrowie, dojrzała miłość; cenna jest dla nich też tolerancja i gotowość do obdarzania miłością. Aktorzy, którzy otrzymali wysokie wyniki na skali testującej poczucie sensu życia (dotyczyło to około połowy badanych) charakteryzowali się zintegrowanym spójnym systemem wartości:

Głównym trzonem hierarchii wartości tych twórców jest silna potrzeba akceptacji i niezależności. Badani, w pełni zadowoleni z życia i ze swoich sukcesów, są bardziej [...] refleksyjni, dociekliwi, bardziej akceptują siebie. Zwraca uwagę rola odpowiedzialności w tej grupie. Aktorzy o wysokim poczuciu sensu życia negują potrzeby związane z biernością i konsumpcją. Są skoncentrowani bardziej na innych, a nie tylko na odnoszeniu sukcesów zawodowych (tamże: 221).

Warto dodać, że wierzą oni w swoje możliwości, „są dobrze zorganizowani i dynamiczni. Przywiązują dużą wagę do pozytywnych kontaktów z ludźmi” (tamże: 222). Aktorzy mają potrzebę doskonalenia zawodowego i aktywnego działania, pragnęliby natomiast polepszenia relacji z innymi. Okazuje się, że badani twórcy nie mają wysokiego poziomu akceptacji siebie (na co wskazała rozbieżność między obrazem realnym i idealnym). Jednak wykazują się dojrzałością, równowagą pomiędzy sferą intelektualną, refleksyjną i emocjonalną, afektywną. Badanie pokazało duże znaczenie wartości społecznych wpływających na poczucie sensu życia. Autorka konkluduje:

Z przeprowadzonych badań i analiz wynikają także konkretne wnioski dla kształcenia artystycznego. Uzyskane wyniki pozwalają wnosić, że w edukacji artystycznej brakuje podkreślenia roli wartości społecznych. Wyrażać należy troskę nie tylko o dobre przygotowanie warsztatowe młodych ludzi, ale także wskazane jest zwrócenie uwagi na konieczność rozwoju różnych sfer osobowości (tamże: 223).

W pracy z 2015 roku *20 lat później – osobowość i hierarchia wartości wybitnych aktorów polskich. Badania podłużne* Barbara Mróz potwierdza tezę o braku istotnego związku pomiędzy osiągnięciami artystów a ich subiektywnym poczuciem sensu życia (rozumianego jako odczuwanie z niego satysfakcji): „Na poczucie sensu życia składają się takie sfery, jak: afirmacja życia, akceptacja siebie, świadomość celu, poczucie wolności, ocena przyszłości, stosunek wobec śmierci” (Mróz 2015: 259). Badaczka i w tej publikacji konstatuje, że aktorzy

generalnie nastawieni są na działanie, aktywność, rozwój kariery; wysoka jest u nich potrzeba znaczenia i osiągnięć – ponadto w systemie wartości aktorów nadal istotna okazuje się wolność (tamże: 263).

Powyższe omówienie wybranych współczesnych prac psychologicznych nie pretenduje do miana pogłębionej prezentacji, jednak może być dobrym punktem wyjścia do dalszych analiz społecznego świata aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych³.

Niewiele jest prac z zakresu socjologii teatru poświęconych aktorstwu. W minionym stuleciu pionierską książką na temat sztuki Melpomeny był zbiór trzech szkiców, na które złożyły się wykłady Aleksandra Hertza (1895–1983), wygłoszone w latach 1935–1937 na Wydziale Reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej (Hertz 1938). Dla polskiego socjologa teatr to fenomen *sensu stricto* społeczny – z takiej perspektywy sformułował on podstawowe problemy teoretyczne dotyczące tej dziedziny sztuki i wyznaczył jej pole badań empirycznych. W szkicu *Teatr jako zagadnienie socjologiczne* dokonał przeglądu prac obcojęzycznych z zakresu socjologii teatru, wydanych w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku (ich autorami byli Juliusz Bab, Max Martersteig, Wilhelm Wiedmann) i wyciągnął wniosek o nienaukowym charakterze dotychczasowych dociekań oraz symplifikacji złożonej problematyki teatralnej. Podejmując próbę usystematyzowania zagadnień z zakresu socjologii teatru, Hertz wyróżnił następujące – warte opracowania – tematy:

- 1) teatr jako wartość występująca w doświadczeniach różnych grup społecznych;
- 2) funkcje społeczne teatru w całokształcie życia społecznego (wychowawcza, terapeutyczna);
- 3) publiczność teatralna;
- 4) środowisko teatralne, socjologia aktora;
- 5) związek teatru z ogólnymi procesami społecznymi.

Z punktu widzenia niniejszej pracy najważniejsze są dwa ostatnie punkty, odnoszące się do badania działań „zawartych w fakcie odtwórstwa scenicznego” oraz „działań i stosunków, które są rezultatem uczestnictwa środowiska teatralnego w życiu środowiska szerszego” (tamże: 12). Hertz postuluje, aby przedmiotem badania uczynić sam zespół teatralny, jego organizację, układ hierarchiczny, rolę kierownictwa, możliwości awansu i problem degradacji, sferę stosunków interpersonalnych. Jednocześnie zaznacza, że nie można tych zjawisk rozpatrywać

³ Nie uwzględniłam wielu artykułów naukowych dotyczących aktorstwa z perspektywy psychologii (np. omawiających zagadnienie stresu doświadczanego przez przedstawicieli tej profesji). W tym zakresie odsyłam do literatury przedmiotu (zob. Hys, Nieznańska 2001: 51–64; Terelak 2007: 46–69).

w izolacji od szerszego społecznego, politycznego i ekonomicznego kontekstu. Rozważania Hertza ściśle korespondują ze współcześnie rozwijaną koncepcją społecznego świata. Teatr, pisze polski socjolog, to miejsce szczególne, stanowiące „układ działań ludzkich, zachodzących w określonych warunkach” (tamże: 9). Działania twórców teatralnych mają złożony charakter i odzwierciedlają „rozległą skalę stosunków społecznych”. Istotą działania aktorskiego jest przygotowywanie i prezentowanie spektakli – „fakt tych działań, zachodzących w obrębie sceny teatru, staje się ośrodkiem, dookoła którego rozwijają się inne działania, wyznaczające charakter społeczny środowiska ludzi teatru” (tamże: 12). Aktualnie brzmią postulaty Hertza dotyczące kooperacji w procesie badawczym teoretyków teatru z uczestnikami społecznego świata. To artyści teatralni mają być przewodnikami i informatorami teatrologów (tamże: 15). Socjolog osobne miejsce poświęca funkcji kobiet-aktorek w teatrze dworskim i „kapitalistycznym”. Rozważa także problem roli społecznej aktora, z którą wiąże się określone oczekiwania społeczne, prawa i obowiązki.

Aleksander Hertz wyznacza aktorom cztery podstawowe funkcje:

- 1) sakralno-obrzędową – aktor uczestniczy w uroczystościach państwowych czy religijnych, uświetniając te wydarzenia recytacją bądź grą sceniczną⁴ (czasem ma przeświadczenie o własnej misji, specjalnym posłannictwie);
- 2) estetyczną – polegającą na wywoływaniu wzruszeń emocjonalnych i przeżyć estetycznych poprzez kreację sceniczną;
- 3) rozrywkową i zabawową – aktor dostarcza rozrywki, umożliwia ucieczkę od codzienności w sferę marzeń, bywa też „organizatorem zabawy” – autotelicznej swobodnej czynności dającej odprężenie i relaks;
- 4) społeczno-wychowawczą.

Z racji swego oddziaływania na intelekt i sferę afektywną widzów, aktor stanowi autorytet i wzór osobowy dla innych; postrzegany jest jako wyraziciel ważnych prawd. Szczególnie w okresach utraty państwowości stawał się trybunem, przywódcą duchowym, wyrazicielem idei wolnościowych czy równościowych. Zdaniem polskiego socjologa aktor w każdych warunkach powinien być arbitrem w dziedzinie mody, manier, dykcji, pokazywać, „jak trzeba mówić, ubierać się i zachowywać” (tamże).

Warto zastanowić się, czy w dzisiejszych realiach społeczna rola aktora postrzegana jest podobnie, które funkcje nadal są istotne, a które uległy dezaktualizacji. Aktor we współczesnym teatrze zazwyczaj nie posługuje się już „językiem formalnym” (według eksplikacji tego pojęcia przez Basila Bernsteina), mówi raczej socjolektem „ulicy”. Nie przywiązuje też nadmiernego znaczenia

⁴ Marian Golka pisze, że w takim przypadku artysta spełnia rolę „dekoratora” (zob. Golka 2012).

do werbalnej precyzji – trudno zatem mówić o funkcji edukacyjnej w zakresie kształcenia kompetencji lingwistycznej widzów teatralnych. Nie stanowi też punktu odniesienia w zakresie zasad *savoir-vivre'u*, zatem i wzorcotwórcza funkcja okazuje się anachronizmem. Wraz z transformacją ustrojową przestał być także duchowym przywódcą narodu. W dalszych rozdziałach mojej książki zaprezentuję perspektywę współczesnych aktorów, ich stosunek do społecznych oczekiwań formułowanych pod adresem przedstawicieli własnej profesji.

W szkicu *Aktor jako przedmiot ocen społecznych* Aleksander Hertz zauważa, że uczestnicy społecznego świata teatru, artyści teatralni, obdarzani są szczególnym szacunkiem, stają się ważni i bliscy wielu ludziom. Aktor osiągający sukces poza-teatralny – grający główną rolę w filmie, otrzymujący nagrody, cieszący się uznaniem krytyków, a nade wszystko pojawiający się w masowych mediach – ma duże szanse zostać także przedmiotem uwielbienia. Kult znakomitych aktorów wynika po pierwsze z ich osobistych walorów, szczególnie cenionych przez publiczność (talent, ujmująca aparycja, ciekawa, charyzmatyczna osobowość) – *nota bene* nie jest ważne, czy wszystkie te cechy aktor rzeczywiście posiada, ważniejsze okazuje się przeświadczenie wielbicieli o jego niezwykłości. Ponadto, według Hertza, można mówić o istnieniu pewnej stałej dyspozycji społecznej do tworzenia kultu gwiazd – i nie chodzi tu o przemysł reklamowy, który intencjonalnie „lansuje” pewne jednostki, by czerpać z tego określone profity, ale o autentyczną i ponadczasową potrzebę wyrażania w formach zewnętrznych podziwu dla wybitnych jednostek. Faktem jest jednak wariabilizm kultu, szybka zmienność „faworytów losu” – zanika zatem również więź, jaka powstała na bazie ich społecznego wyniesienia.

Szacunek i wdzięczność dla aktora, który w momentach szczególnych staje się wyrazicielem powszechnych prawd, odczuć i emocji, nie jest jednak tożsamy z historycznym uwielbieniem dla celebryty. Według Hertza egzaltowanym reakcjom sprzyja stan anomii społecznej, brak stabilizacji, rozpad tradycyjnego świata:

Niestalość form społecznych, postępujące osamotnienie jednostek, rodzą potrzebę silnych bodźców, różnego rodzaju pożywek, dających zarówno możliwość wyżycia się, jak i stwarzających jakąś choćby krótkotrwałą więź społeczną [...]. „Gwiazdory” odgrywają tu rolę jakiegoś elementu wiążącego, w ich kulcie zespalają się uczuciowo szersze gromady ludzi (tamże: 42).

Socjolog postuluje, aby patrzeć na społeczną rolę aktora przez pryzmat momentu dziejowego, uwzględniać konteksty polityczno-społeczne, w jakich przyszło mu działać:

Przypatrując się procesom zachodzącym w grupie aktorskiej, charakteryzując ewolucję, jaką przebył aktor jako przedmiot doświadczeń stykających się z nim grup społecznych, musimy stale pamiętać, że mamy do czynienia z rozwojem zjawisk,

które pozostają w najściślejszym związku z całokształtem procesów życia społecznego danego czasu i miejsca. Sposób, w jaki definiuje się różnorodne role społeczne aktora, jako aktora i jako uczestnika szerszego życia społecznego, nie jest czymś autonomicznym, co można było by zrozumieć w oderwaniu od innych faktów społecznych (tamże: 54).

W szkicu *Zadania społeczne teatru* Hertz powraca do zagadnienia funkcji tej dziedziny sztuki w społeczeństwie, ale dodaje jeszcze „uspołecznienie”, dzisiaj eksplikowane jako integracja widzów zjednoczonych wspólnym teatralnym przeżyciem (tamże).

Istotne wydaje się rozróżnienie socjologa na teatr elitarny (ekskluzywny) i popularny – każdy z nich miał swoją specyfikę, inny repertuar, zróżnicowane ceny biletów, szczególną atmosferę, odmienne rytuały towarzyskie i wymagania dotyczące stroju. W teatrze elitarnym architektura teatralna sprzyjała hierarchii – istniały wydzielone miejsca dla uprzywilejowanych widzów (łoże, osobne wejścia, oddzielne palarnie); popisy miały miejsce nie na scenie, ale po przeciwnej stronie rampy. Panny na wydaniu wypatrywały adoratorów, elegantki prezentowały swe najpiękniejsze toalety. Ostentacja w lekceważeniu samego przedstawienia była uznawana za przejaw towarzyskiej oślady.

Aleksandra Hertza można nazwać prekursorem badań społecznego świata teatru i społeczności aktorów; warto też docenić starania autora o usystematyzowanie „wiedzy teatralnej”. Słabością jego tekstów są liczne powtórzenia, socjolog nie prowadził też badań empirycznych. W jego szkicach wiele wątków zostało jednak pogłębionych i rozwiniętych, jak np. zjawisko utożsamiania przez widzów realnego aktora z graną postacią.

Powojenną polską socjologię aktora reprezentuje książka – niemal sprzed trzech dekad – Zbigniewa Wileckiego *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce* (Wilecki 1990). Teatrológ tak oto formułuje cel swoich dociekań:

Podjęto tu próbę zgromadzenia dostępnych wiadomości o rzeczywistej sytuacji społecznej aktorów w wybranych momentach historycznych, o pochodzeniu, więziach środowiskowych, wykształceniu itd., jak również przedstawienia opinii o ich zbiorowości, formułowanych przez przedstawicieli innych grup społecznych. Interesować nas tu będzie przede wszystkim rola społeczna aktora poza teatrem, to, kim jest on w życiu prywatnym, jak jest postrzegany przez innych ludzi nie wówczas, gdy na scenie odbiera oklaski, lecz po zdjęciu kostiumu i charakteryzacji (tamże: 8).

Osiem szkiców nie tworzy pełnej monografii, stanowi bowiem selektywną analizę wybranych zagadnień, takich jak:

- 1) Sytuacja społeczna aktorów w Europie w wiekach XVI–XVIII;
- 2) Aktor w publicystyce polskiej (okres 1765–1914);

- 3) Aktor polski w XVIII wieku – dane statystyczne na podstawie *Słownika biograficznego teatru polskiego*;
- 4) Aktorzy teatrów wędrownych w XIX wieku;
- 5) Charakterystyka zespołów trzech teatrów polskich w sezonie 1868–1869;
- 6) Aktor w okresie Młodej Polski (na podstawie beletrystyki);
- 7) Pozycja społeczna aktora w okresie dwudziestolecia międzywojennego;
- 8) Aktor – stereotypy i uprzedzenia.

Warto wypunktować, jakie ustalenia socjologiczne na temat aktora wnosi ta pozycja. Wilski wykazał, że sytuacja społeczna aktorów w Europie XVI–XVIII wieku była zróżnicowana – trudniejsza we Francji, Niemczech i Rosji, znacznie lepsza we Włoszech i w Anglii. Autor dowodzi, że publicyści w Polsce, piszący na temat aktorów pod koniec XVIII wieku, byli silnie spolaryzowani i prezentowali różne opinie na temat „stanu aktorskiego”. Krytycznie nastawieni komentatorzy argumentowali:

- aktorzy to ludzie niemoralni i znani z „licznych występków”;
- działalność ich nie przynosi żadnego pożytku dla społeczeństwa;
- „we wszystkich krajach są pogardzani” (tamże: 26).

Zwolennicy (nawet apologety) aktorstwa przedstawiali swoje racje:

- nie można złej opinii na temat aktorów przypisywać wszystkim reprezentantom zawodu;
- aktorzy poprzez grane postaci pokazują różne życiowe postawy, zasługujące na naganę bądź przeciwnie – na naśladowanie, zatem spełniają rolę wychowawczą, umoralniającą;
- istnieją zróżnicowane opinie na temat profesji aktorskiej w różnych krajach i na ogół są one coraz pochlebniejsze (tamże).

W sporach i dyskusjach dotyczących statusu aktora pojawiło się pytanie, czy zasługuje on na miano artysty; czy jest twórcą spektaklu, czy tylko wykonawcą. W okresie pozytywizmu uznawano aktorstwo za sztukę niższego rzędu, a aktora za niepełnego artystę, ponieważ nie tworzy on idei, tylko nadaje ideom kształt artystyczny (tamże: 38). Dopiero Młoda Polska nadała mu status artysty *par excellence* (Wiktor Brumer, Juliusz Tenner),

Na podstawie danych statystycznych (niestety niepełnych) Wilski konkluduje, że większość polskich aktorów w XVIII wieku pochodziła z rodzin mieszczańskich, wielu rekrutowało się ze zubożałej szlachty, potomkowie chłopów mieli stosunkowo niewielką reprezentację (tamże: 47). Spośród sześćdziesięciu jeden osób, o których wiadomo, że były w związkach małżeńskich aż pięćdziesiąt trzy zawarły tę znajomość w teatrze, co świadczy o hermetyczności i endogamiczności środowiska aktorskiego. Średnie płace aktorów wynosiły sto dukatów rocznie (najwyższe gaże osiągały dwieście sześćdziesiąt pięć dukatów) – odpowiadało to płacom urzędników i lekarzy (tamże: 50). Tylko nieliczni wzbogacili się na

teatrze (byli to antreprenerzy). Ciekawa jest informacja, że w 1792 roku niemal wszyscy aktorzy odnotowani w aktach spisu mieszkańców Warszawy zadeklarowali posiadanie pracowników (dwie–trzy osoby), co z pewnością świadczy o zamożności (dobrze sytuowani Truskolascy mieli kilkunastoosobową służbę). Społeczna pozycja aktorów polskich była lepsza niż w innych krajach. Stanisław August Poniatowski sprzyjał teatrowi i popierał swoich „narodowych aktorów”. Edukacyjną rolę sztuki Melpomeny dostrzegał „obóz reform”; co istotne – nie potępiał jej też Kościół. Jednak aktorzy nie mieli dobrej reputacji, szczególnie wśród szlachty i magnaterii. Nazywano ich pogardliwie „komediantami”, wytykano im pijaństwo, skłonność do hazardu, próżniactwo, a aktorkom „niemoralne prowadzenie się”. Trzeba przy tym jednak dodać, że szlachta nie ceniła żadnej pracy zarobkowej. Wilski zauważa przejawy solidarności zawodowej aktorów, a to również mogło generować niechęć i negatywny stosunek do przedstawicieli profesji. Moim zdaniem ważniejsza była „wyrzistość” tej grupy zawodowej – zwracała ona uwagę swoją odmiennością, a to już stanowi wystarczający powód społecznego dystansowania się wobec niej.

Od końca XVIII wieku liczne zespoły teatralne prowadziły „życie tułaczę” („Melpomena rzemiennym dyszlem objeżdżała Polskę”, pisał Stefan Turski). Opierając się na pamiętnikach aktorów (nie wolno jednak zapominać o subiektywnym charakterze tych wspomnień), można zaryzykować twierdzenie, że sytuacja materialna aktorów trup wędrownych była tragiczna. Nie należy jednak porównywać ich statusu z aktorami Warszawskich Teatrów Rządowych (stałe angaże) czy z członkami stałych teatrów Krakowa, Lwowa, Lublina, potem Poznania i Łodzi (tamże: 63). Aktor mógł podreperować swój budżet dzięki benefisowi, z którego otrzymywał całość zysków lub ich znaczną część. Z pewnością upokarzające było chodzenie po domach i sprzedawanie biletów na owe przedstawienia. Zwyczaj ten utrzymał się do 1919 roku, a został zniesiony uchwałą ZASP-u (tamże: 65). Artyści teatralni integrowali się z publicznością (szczególnie z majątynymi widzami), chętnie przyjmowali zaproszenia do restauracji i wspólnie biesiadowali. Jak zaznacza Wilski, wynikało to w dużej mierze z biedy i głodu oraz z potrzeby autopromocji – pewnie w mniejszym stopniu z autotelicznej chęci zabawy. Recenzent z końca XIX wieku napisał znamienne zdanie: „artystka, chcąc znaleźć poparcie dla swego talentu, nie może być u nas kapłanką domowego ogniska, ale musi jak najczęściej afiszować się po miejscach publicznych, a w gabinetach restauracyjnych jednać sobie wielbicieli i protektorów” (cyt. za: tamże: 66).

Ciekawym pomysłem zrealizowanym przez teatrologa była próba pogłębionej socjologicznej charakterystyki zespołów trzech stałych zawodowych teatrów polskich w sezonie 1868–1869 (w Warszawie, Krakowie i Lwowie). Zespół warszawski liczył wówczas trzydzieści siedem osób, krakowski – trzydzieści pięć, a lwowski – pięćdziesiąt dwóch członków. Wśród stu dwudziestu czterech

aktorów było sześćdziesięciu sześciu mężczyzn i pięćdziesiąt osiem kobiet – można więc mówić o względnej równowadze płci (tamże: 71). Wywodzili się oni w większości z dużych miast. Niestety pochodzenie społeczne ustalono tylko dla pięćdziesięciu dwóch osób. Rodzice większości wywodzili się ze środowisk artystycznych, byli to aktorzy i inni artyści teatralni (tancerze, muzycy), ale też z rodzin pracowników umysłowych (wśród nich dominowali nauczyciele, urzędnicy, lekarze, prawnicy) i drobnomieszczan – kupców oraz rzemieślników. Stosunkowo niewielką reprezentację miało środowisko ziemiańsko-szlacheckie i proletariackie. Istotna jest informacja, że „zawód aktorski stosunkowo często był zawodem dziedzicznym, a może nawet rodzinnym. [...] wśród 124 badanych osób jedynie u 37 nie odnotowano żadnych związków ze środowiskiem teatralnym” (tamże: 75). Na podstawie dostępnych źródeł Wilski stwierdza, że aktorki teatrów stałych wchodziły w związki małżeńskie z kolegami z pracy, inteligentami lub ziemianami (nie odnotowano wśród małżonków przedstawicieli rzemieślników czy robotników). Jeżeli chodzi o wykształcenie (takie informacje uzyskano w przypadku siedemdziesięciu dwóch osób), okazuje się, że aktorzy kończyli gimnazja, szkoły powiatowe, pensje żeńskie (czyli szkoły ogólnokształcące), szkoły dramatyczne i śpiewu, tylko nieliczni byli przyuczani do zawodu prywatnie (siedem osób) lub uczęszczali do szkół ponadgimnazjalnych. Szkoła dramatyczna i śpiewu przy Warszawskich Teatrach Rządowych (WTR) przygotowała do zawodu ponad 30% wszystkich aktorów. Dodatkowo 12% z nich było w mniejszym bądź większym stopniu przyuczonych do pracy w teatrze (tamże: 79). Z prowincjonalnych zespołów wędrownych wywodziło się trzydzieści pięć osób. Aktorzy, którzy przepracowali trzydzieści pięć lat bez przerwy w WTR mogli liczyć na emeryturę (niemalą, bo stanowiącą równowartość ostatniej pensji). W omawianym okresie zasłużyło na nią dwoje wciąż pracujących na scenie artystów – otrzymywali oni dodatkową gażę. Zespoły były młode (większość aktorów poniżej czterdziestu lat), złożone głównie z artystów o relatywnie niedługim stażu scenicznym. Jeżeli chodzi o wysokość wynagrodzenia, stawki były bardzo zróżnicowane – „gwiazdy” stałej sceny z Warszawy otrzymywały wysokie gaże. Stosunkowo wielu aktorów (niemal co czwarty) zajmowało się działalnością literacką (pisali utwory sceniczne, wspomnienia, artykuły publicystyczne itp.) oraz wyjeżdżało za granicę. Aktorzy utrzymywali towarzyskie kontakty z przedstawicielami inteligencji twórczej. Niewiele jest informacji na temat przyczyn zgonów aktorów, trudno w tej kwestii o generalizację: „Pięć osób zmarło na gruźlicę, dwie przestały występować z powodu choroby nerwowej, jeden aktor (Lucjan Kwieciński) popełnił samobójstwo, trzy osoby zmarły nagle podczas przedstawienia, jeden aktor wpadł na scenie w otwartą zapadnię (Marceli Boczkowski)” (tamże: 87).

Wilski konfrontuje stereotypowy wizerunek aktorów jako grupy zawodowej stworzony przez kilkudziesięciu pisarzy okresu Młodej Polski z własnymi ustaleniami badawczymi (*Słownik biograficzny teatru polskiego*) i odnotowuje

istnienie pewnych różnic w ukazaniu ich kondycji społecznej. Kobiety-aktorki opisane w powieściach to „kurtyzany”, szukające zamożnych „protektorów”; dla mężczyzn-aktorów ważniejsza jest z kolei sztuka niż życie realne. W fikcji literackiej artysta nie musi się liczyć z mieszczańską obyczajowością, jeśli krępuje ona jego inklinacje twórcze. Istnieją dwa biegunowo różne modele aktora: wielki gwiazdor (przedmiot kultu) i nędzarz (członek prowincjonalnej grupy wędrownej). Duże dysproporcje w statusie dotyczą zarówno mężczyzn, jak i kobiet: „Przedstawicielkami tego samego zawodu były przecież zarówno przyjmowana w najlepszych towarzystwach, przez pozostałych zaś podziwiana z daleka, Helena Modrzejewska, jak i aktoreczka wędrownej trupy zabiegająca o zaproszenie na kolację w trzeciorzędnym szynku” (tamże: 98). Wilski stwierdza, że na przełomie wieków podniósł się status aktorów, których ostatecznie uznano za twórców. Zasilili oni grupę „cyganerii artystycznej”, zaczęli współpracować z przedstawicielami innych dziedzin sztuki. Wzrosła liczba szkół dramatycznych i zwiększyły się wymagania zawodowe; pojawiły się też lokalne stowarzyszenia aktorskie, walczące o „podniesienie rangi zawodu artysty scenicznego” (tamże: 100).

Okres dwudziestolecia międzywojennego przyniósł dalsze zmiany w społecznej sytuacji aktorów. Niepodległe państwo polskie, które stało się mecenasem kultury (i teatru), doceniało artystów. Wzrosła liczba teatrów stałych, w 1939 roku funkcjonowały w Polsce trzydzieści dwie sceny w szesnastu miastach (tamże: 102); więcej aktorów znalazło zatrudnienie w instytucjach gwarantujących większą stabilizację (choćby umowy podpisywano tylko na jeden rok). W 1919 roku powstała ogólnopolska organizacja aktorska ZASP, broniąca interesów środowiska zawodowego. Związek (do którego musieli należeć wszyscy aktorzy) ustanowił egzaminy kwalifikujące dla kandydatów, miał też wpływ na strukturę programową szkół dramatycznych. ZASP reprezentował zespoły aktorskie w zawieraniu umów z innymi podmiotami (m.in. wprowadził „zakaz udziału w imprezach, których organizatorzy nie zawarli wymaganych przez ZASP konwencji”). Organizacja aktorska ingerowała w przypadku naruszania dyscypliny w teatrach, piętnowała naganne zachowania aktorów, m.in. pijaństwo czy skłonność do hazardu (tamże: 105). Wilski podkreśla, że ówczesny związek był apolityczny, jego członkowie nie należeli do struktur władz państwowych. Aktorów doceniali politycy, otrzymywali oni nagrody państwowe (m.in. Wincenty Rapacki odebrał w 1922 roku Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, a za nim uhonorowano jeszcze kilkunastu innych artystów teatralnych; pierwszą odznaczoną aktorką była Helena Marcello). W 1932 roku zainaugurował swoją działalność Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej (PIST), przyjmujący osoby po tzw. małej maturze i oferujący absolwentom dyplom państwowej uczelni.

W tym czasie zanikało już zjawisko aktoromanii teatralnej, ważniejszy w procesie tworzenia przedstawienia stał się reżyser-inscenizator. Adoracja publiczności przeniosła się na gwiazdy filmowe, takie jak Jadwiga Smosarska czy Kazimierz Junosza-Stępowski. Wybitni aktorzy utrzymywali bliskie kontakty z przedstawicielami ziemiaństwa i arystokracji – przykładem może być Juliusz Osterwa (Julian Maluszek), który ożenił się z Matyldą Sapieżanką, bratanicą arcybiskupa krakowskiego Adama Stefana Sapiehy (tamże: 110).

Zbigniew Wilski zastanawiał się nad przyczynami ambiwalentnych opinii na temat aktorów i nad źródłami uprzedzeń w stosunku do przedstawicieli tego zawodu (tamże: 114). Przywołał on badania z lat pięćdziesiątych XX wieku (Sarapata 1965: 183–185), z których wynika, że aktorstwo uznano za jedną z atrakcyjniejszych profesji. Jednocześnie zdarzały się krytyczne i lekceważące oceny pracy wykonywanej przez aktorów⁵. Niemniej trzeba pamiętać, że w okresie zaborów polski aktor był – obok kapłana – strażnikiem narodowej kultury i polskiego języka. Negatywny stereotyp aktora ma różne podstawy. Wystarczy już sama odmienność tego zawodu, jego specyfika. Aktor jest „inny”, a zatem dla wielu „obcy”. Zdarzają się sądy o pracy aktorskiej jako „niepoważnej”. Nie wolno przy tym zapominać, że w zespołach teatralnych na równych zasadach zatrudniano kobiety i mężczyzn, co było budzącym zdziwienie ewenementem: „Istotne znaczenie mają też warunki wykonywania zawodu, takie jak wspólna praca mężczyzn i kobiet, bardzo długo będąca czymś wyjątkowym i wskutek tego budząca zgorszenie” (Wilski 1990: 118). Wilski nie uwzględnia specyfiki gry aktorskiej, która w dużej mierze polega na wypowiedzianiu napisanych przez dramaturga kwestii, zatem aktor jest mniej ceniony niż reżyser czy dramaturg. Współcześnie, jeśli wybór aktorstwa przez młodego człowieka nie znajduje uznania osób mu bliskich, to – w moim przekonaniu – nie ze względu na mgliste stereotypowe uprzedzenia wobec profesji. W opiniach na temat zawodu dominuje przekonanie, że cechuje go nieprzewidywalność, a podstawowym problemem okazuje się brak stabilizacji życiowej artystów scenicznych.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku ukazała się w Polsce kolejna ważna pozycja na temat zawodu aktora o znaczeniu historycznym i socjologicznym

⁵ W książce *Gwiazdy mają czerwone pazury* Krystyna Janda wspomina reakcje rodziny na wieść o tym, że zdała egzaminy do szkoły teatralnej (było to na początku lat siedemdziesiątych XX wieku): „Dowiedziałam się z wywieszanej listy, że zostałam przyjęta, wyskoczywszy na chwilę z taksówki, która wiozła mnie z mamą na dworzec. Jechaliśmy do Łącka na wakacje. Mama powiedziała: twoje życie, zrobisz, co zechcesz, babcia natomiast nie przeboleła do końca. Ostatnie zdanie, jakie powiedziała, umierając, brzmiało: »a Krysia została aktorką ...«. Był to dla niej prawdziwy wstyd, wielki dramat” (Janda, Janicka 2013: 32).

– powstała ona na podstawie publikacji książkowych, wspomnień i artykułów zamieszczonych w czasopismach i periodykach, licznych rękopisów i maszynopisów (m.in. zbiory specjalne IS PAN, Biblioteki Narodowej, Muzeum Teatralnego). Janina Hera, autorka książki *Losy niespokojnych* (Hera 1993), poprzez biografie wybranych polskich aktorów z XIX stulecia, kreśli szeroką panoramę życia teatralnego Polski pod zaborami:

W XIX wieku teatr budził emocje, zdawał się nikogo nie zostawiać obojętnym. Był siedliskiem zepsucia dla jednych, a świątynią sztuki dla drugich, dla innych jeszcze miejscem ulubionej rozrywki, niezapomnianych przeżyć i towarzyskich spotkań. Dla wielu był miejscem, w którym przeżywało się uniesienia i wzruszenia spotykając ducha wykreślonej z mapy Ojczyzny (tamże: 9).

Autorka przybliży sylwetki artystów, którzy wykazali się postawą „obywatelską”; osobne miejsce poświęca trójce z nich: Ignacemu Chomińskiemu (nazywa go tragicznym bohaterem, męczennikiem; aktor zmarł w drodze na Kaukaz, zesłany za udział w rewolucji 1846 roku w Krakowie), Helenie Majewskiej-Kirkorowej (kurierce i łączniczce Rządu Narodowego, współpracującej z Romualdem Trauguttem) i Marcinowi Borelowskiemu (kolejnemu bohaterowi powstania styczniowego o pseudonimie „Lelewel”).

Relacje „ofiar manii teatralnej”, tych, którzy ulegli „czarowi teatru”, pełne są patetycznych słów, jak „uniesienie”, „urzeczenie”, „zachwyt”, „nieprzewyciężony urok”, „entuzjazm i radość” itp. W świecie bez telewizorów i komputerów występ wędrowniej trupy stawał się wielką atrakcją; szczególnie pierwsze w życiu przedstawienie głęboko zapadało w pamięć młodych ludzi. Wielu aktorów uważało się za „kapłanów sztuki” występujących w teatrze-świątyni, nawet, jeśli to była jarmarczna buda. Liczne teatry amatorskie spełniały funkcje integracyjne, charytatywne (dochód z widowisk przeznaczano na pomoc potrzebującym; po zrywach narodowych wspierano więźniów, zesłańców i ich rodziny) i patriotyczne. Teatr XIX wieku „był jedyną instytucją narodową, jedyną publiczną instytucją, w której skupiało się całe niemal życie umysłowe. [...] Polska istniejąca w krainie ducha chroniła się w sferze marzeń, w krainie ułudy, jaką był teatr” (tamże: 28–29). Można polemizować z autorką tych słów, czy teatr był *de facto* jedyną taką instytucją, nie sposób bowiem odmówić podobnej roli Kościołowi. Z pewnością nie spełniała tej funkcji prasa czy książki, ze względu na ówczesny brak powszechnej umiejętności czytania.

Na scenie symbole patriotyczne, polski strój, barwy, melodie i język podtrzymywały ducha narodowego, wywoływały silne przeżycia afektywne (częstą reakcją widzów był płacz, okrzyki, burzliwe oklaski), a publiczność aktualizowała sensy ocenianych przedstawień, wychwytyując wszelkie aluzje do aktualnej sytuacji politycznej. W okresach zrywów narodowych do tekstów dramatów dopisywano wiersze i okolicznościowe, komentujące rozwój wydarzeń, kuplety. Publiczność

czekała na słowa otuchy i nadziei: znajdowała je szczególnie w teatrach Wojciecha Bogusławskiego i Jana Nepomucena Kamińskiego. Opinia publiczna była jednak w sprawie teatru podzielona – uważano, że w czasie „żałoby narodowej” nie wypada się bawić, a w teatrach, szczególnie pod zaborem rosyjskim, dominował repertuar rozrywkowy.

Analiza socjologiczna społecznego świata aktorów w wieku XIX prowadzi do wyodrębnienia następujących problemów związanych z obyczajowością środowiskową:

1) Problem alkoholizmu.

Aktorzy pili chyba więcej. Życie mieli cięższe, więc częściej szukali zapomnienia. Czuli się artystami, szukali, więc wrażeń i podniecy. Wiedli nieustabilizowane życie, wielu nie miało stałego miejsca pobytu wędrując z zespołem z miejsca na miejsce. Niepewni przyszłości nie dbali o swoją opinię, korzystali z każdej nadarzającej się okazji, by dzień uczynić pogodniejszym (tamże: 46).

Hera zwraca uwagę na prozaiczne przyczyny picia alkoholu: biedę, wędrowny tryb życia (dojmujące zimno w nieopalanym salach) oraz zwyczaj załatwiania wszelkich spraw w towarzystwie trunku:

Do zrobienia kariery rzadko wystarczał aktorowi sam talent. Musiał „wyrobić sobie stosunki”, porozmawiać z dziennikarzami, którzy kształtowali opinię, zawrzeć znajomość z liczącymi się osobami, gdy wędrowali po prowincji. Wypić z nimi (tamże: 48).

Aktorzy pili też z frustracji („tylko niektórym udawało się zagrać wymarzone role”), chętnie uczestniczyli w „kulturze biesiadnej” – byli przyjmowani w domach przez widzów, goszczących ich z wdzięczności za przeżycia teatralne. Wielu aktorów zmarło wskutek nadużywania alkoholu, wielu grało w stanie nietrzeźwym: „Do obowiązków inspicjenta należało dostarczenie aktorów z knajpy do teatralnej garderoby i otrzeźwienie ich przed występem” (tamże).

2) Intrygi i zawiść. „Platoniczna nienawiść”, jak pisze Hera, to wynik współzawodnictwa, walki o sukces: „Walka o role była często walką o przetrwanie. Granie większych ról przynosiło dochody. Młody aktor czekał na nie długo” (tamże: 50). Oto jedna z wielu opowieści na temat rywalizacji w teatrze XIX wieku:

Nierozładowane uczucia zawiści i niechęci sprawiły, iż Zapolska w ostatnim akcie *Lepu Richepina* miała uderzyć Marcello wywatowanym specjalnie obuchem siekiery, uderzyła ją drewnianym ostrzem. Silny cios

i szok sprawił, iż Marcello zemdlął. Zapolska miała zejść ze sceny, mówiąc: „A dostałaś cholero!” (tamże: 51–52).

Działania mające na celu eliminację konkurencji, plotki, obmowy, ironia, szyderstwo, nakłanianie publiczności do wygwizdania rywala, chowanie części garderoby przed wyjściem na scenę, pisanie zniesławiających anonimów i inne niezliczone sposoby dyskredytacji zdolniejszych kolegów były nieodłącznym elementem teatralnego świata.

Trzeba mocno podkreślić, że w świecie tym panowały nie tylko „falsz, obluda i egoizm”, ale też poświęcenie i altruizm. Aktorzy świętowali własne jubileusze, obdarowywali się z tej okazji drogimi подарunkami, wiencami i okolicznościowymi wierszami. Wielu było aktorów życzliwych, solidarnych z kolegami i pomagających im, gdy znaleźli się w trudnej sytuacji życiowej (m.in. Seweryn Zamojski, Karol Jastrzębski, Antoni Zieliński, Ludwik Panczykowski czy legendarny Michał Chomiński). Jedną z form wsparcia była organizacja przedstawień, z których dochód przeznaczano na rzecz konkretnych osób.

- 3) Traktowanie aktorstwa jako zawodu „moralnie dwuznacznego”. Wiele powodów decydowało o niskim statusie aktorów „prowincjonalnych” – po pierwsze nie mieli majątku, bo nie zajmowali się handlem czy rzemiosłem (uznawano ich zatem za „próżniaków”), po drugie, grając czarne charaktery, łajdaków, oszustów, nierządnic, byli naiwnie utożsamiani z granymi przez siebie postaciami: „Występne postacie obrzucano jajkami, ogryzkami, a nawet butelkami. Kiedyś do łotra na scenie strzelono, a nierzadko aktorzy schodzili ze sceny posiniaczeni i pokrwawieni” (tamże: 94). Po trzecie aktorzy kontestowali konwenanse: „zwłaszcza kobiety zwracały uwagę swobodnym sposobem życia, czasem krzykliwym ubiorem i zalotnością, która nie uchodziła” (tamże). Aktorki słynęły z miłosnych podbojów, szukały protektorów, którzy zapewniliby im utrzymanie.

Michał Chomiński, kronikarz teatru, pod wieloma nazwiskami aktorek Warszawskich Teatrów Rządowych zapisywał: „zabiegami i protekcją przyjęta”, „na utrzymaniu adiutanta namiestnika”, „prezes teatrów polecił ją wypuścić na scenę”, „póki żył Hauke, to się pojawiała na scenie”, „znowu protegowana” (tamże: 95).

Aktorzy uznawani byli nie tylko za pijaków, nędzarzy, ale i oszustów (pożyczali pieniądze i często nie oddawali ich).

Janina Hera uznaje aktorstwo w XIX wieku za profesję o niskim społecznym statusie:

- 1) Aktorstwo jako zawód niepewny. W XIX wieku powszechnie uważano, że „czarcie opętanie”, „szaleństwo młodości”, „zaślepienie” jest powodem

wyboru tak niepoważnej pracy. „Fantazjusze”, jak mówiono o aktorach, niespokojne duchy, gotowi byli znosić wszystkie uciążliwości zawodu dla pasji, jaką był dla nich teatr, „królestwo ducha”.

- 2) Aktorstwo jako zawód ludzi niespokojnych. Hera pisze o nadwrażliwości aktorów, którzy – eksperymentując na własnej psychice, udając silne namiętności – stawali się z czasem dziwakami, nieraz wykazywali zaburzenia psychiczne. Nie sposób jednak udowodnić, że ich ekscentryczność była efektem wykonywanego zawodu: „A może po prostu właśnie niespokojne duchy, dziwacy i ludzie odbiegający od normy trafiali do teatru?” (tamże: 117).
- 3) Aktorstwo jako zawód żebraczy. Już Wilski wspominał o niskim statusie materialnym aktorów (szczególnie prowincjonalnych) – potwierdza ten fakt Janina Hera: „Nędza. Straszliwa, niewyobrażalna nędza” (tamże: 110). Dyrektorzy rzadko regularnie wypłacali aktorom gaże (czasem nie mieli dochodu, niekiedy po prostu ich wykorzystywali), także w teatrach stałych „noszących halabardę” aktorów nie zawsze było stać na zakup ubrania na scenę, nie mówiąc o codziennym utrzymaniu: „Zdarzało się, że jeden strój służył dwóm osobom, a gołe palce i pięty wystające z dziurawych butów zamalowywać trzeba było atramentem” (tamże: 111). Aktor zarabiał od piętnastu do dwudziestu rubli miesięcznie, czyli cztery razy mniej niż „podrzędny urzędnik”. Z niedożywienia i zimna „komedianci” zapadali na gruźlicę i inne choroby. Tylko nieliczni otrzymywali emeryturę (aktorzy teatrów stałych), która i tak w warszawskich teatrach została zniesiona w 1865 roku. Nietrudno wyobrazić sobie, jak przykra okazywała się starość aktora pozostającego bez środków do życia. Może jeszcze trudniejsze było odsunięcie od sceny – wielu aktorów po odejściu z teatru zapadało na choroby psychiczne, niektórzy odbierali sobie życie. Pewnie z tego powodu śmierć na scenie uznawana była za „piękną” i szczególnie pożądaną.

Warto pamiętać, że ten sam wiek XIX przyniósł nobilitację aktorstwa i ukonstytuował warstwę arystokracji teatralnej. Nie wszystkimi aktorami pogardzano – ci wykształceni i zachowujący się nienagannie byli wywyższani oraz przyjmowani w tzw. dobrym towarzystwie. Wojciecha Bogusławskiego nie tylko szanowano, ale wręcz stał się on przedmiotem czci: „Po przedstawieniu rzucono mu wieńce i kwiaty” (tamże). Aktorzy warszawscy (m.in. Królikowski, Rapacki, Leszczyński), którzy w latach niewoli mówili ze sceny w języku ojczystym, „noszeni byli niemal na rękach”, zasługiwali na miano „obywateli” (tamże: 100). Wielką sympatią cieszyła się aktorka teatru lwowskiego Aniela Aszpergerowa, zdolna artystka, „o nienagannych manierach” – za patriotyczne zaangażowanie w 1864 roku skazana została na rok więzienia, prowadziła też działalność charytatywną: „W gościnnym domu Aszpergerowej gromadził się

cały świat artystyczny i inteligencja” (tamże: 99). Hera pisze o wielu przejawach fascynacji i „bałwochwalczego” wręcz uwielbienia wybranych aktorów, otrzymujących kosztowne podarunki (biżuterię, powozy)⁶:

A.G. Żółkowskiego otaczało zewsząd liczne grono przyjaciół i wielbicieli. Mieszkanie wynajmował mu za darmo właściciel kamienicy Kaczkowski. I dumny był, że ma takiego lokatora. Właściciel firmy Chabou, krawiec Ryszkowski, szył Żółkowskiemu ubrania za darmo. Gdy aktor przychodził do miary, czeladnicy ubierali się odświętnie. W pierwszym pokoju czekał na artystę stół zastawiony frykasami, obok fotel z poduszkami i podnóżkiem. W drzwiach czekała pani Ryszkowska z bukietem kwiatów. Szewc Marek, który szył Żółkowskiemu buty za darmo, całował aktora na przywitanie w rękę i częstował go cygarem i kieliszkiem starego miodu. Śniadania jadał Żółkowski u Stępkowskiego za symboliczną sumę 5 złotych, którą restaurator wyznaczył, by nie urazić go darmowym poczęstunkiem (tamże: 102).

Co prawda, aktorzy zyskiwali nobilitację w społeczeństwie (w sensie towarzyskim i obyczajowym), jednak dla arystokraty małżeństwo z aktorką stanowiło mezalians – także w niższych sferach dominował pogląd, że lepiej nie wiązać się na stałe z przedstawicielami tej profesji (niepewny los, brak majątku itp.).

Warto, za Herą, choć w kilku zdaniach nakreślić relację aktor–widz. Hałasy, rozmowy na widowni, nie ułatwiały pracy aktorom. Publiczność reagowała żywiołowo, szczególnie gimnazjaliści i studenci („młodzież miedziana”), zajmujący miejsca na galerii i jaskółce (najtańsze, dla najuboższych widzów). Przywoływali aktorów oklaskami w trakcie widowiska, nagradzali ich burzliwymi owacjami po zakończeniu przedstawienia. Ich entuzjazm i swoboda raziły widzów z łóż i parteru. Na tym ostatnim zasiadali bogatsi – arystokracja, młodzież „srebrna” i „złota”, która ostentacyjnie okazywała, że celem jej wizyty w teatrze jest spotkanie towarzyskie, a nie spektakl. Rozmowy, żarty, puszczanie szklanych petard z łóż na parter były ważniejsze niż śledzenie akcji sztuki. Do dobrego tonu należało spóźnienie się na spektakl i wyjście przed końcem przedstawienia. Pod nogi uwielbianych aktorów rzucono „całe ogrody kwiatów”, nieraz sakiewki z pieniędzmi; nie lubianych dosięgały czasem kartofle i skorupy jaj. O dużym rezonansie społecznym teatru świadczą też rywalizujące ze sobą grupy widzów-adoratorów gwiazd. Wisnowczycy (wielbicieli Marii Wisnowskiej) zwalczała czakistów (zwolenników Jadwigi Czaki), juliści (adoratorzy Julii Leszczyńskiej) byli wrogo usposobieni wobec wandzistów (wielbiących Wandę Leszczyńską).

Aktorstwo w XIX wieku, jak dowodzi Janina Hera, to zawód silnych kontrastów – z jednej strony „nędza, obłęd i zapomnienie”, z drugiej zaś „sukces,

⁶ O aktoromanii w XIX wieku piszą m.in. Adam Grzymała-Siedlecki oraz Jerzy Got (zob. Grzymała-Siedlecki 1957; Got 1994).

sława i uwielbienie tłumów, które przemijały wraz z nadejściem starości. Zawsze konieczność walki. O wszystko. O przetrwanie fizyczne i pozostawienie po sobie śladu. O usunięcie z drogi kolegi, który mógł zagrozić karierze” (tamże: 121).

Książka Janiny Hery stanowi ciekawą monografię dotyczącą społecznego świata aktorów XIX wieku, opartą na bogatych źródłach (ponad dwieście pozycji bibliograficznych). Jej ujęcie ma charakter idiograficzny – poprzez ukazanie wybranych sylwetek reprezentujących uniwersum dziewiętnastowiecznego teatru, poprzez losy „niespokojnych”, ukazuje ona skomplikowane życie teatralne w pozbawionej politycznej suwerenności Polsce. Teatr spełniał wówczas relewantną funkcję społeczną, a „komedianci” niejednokrotnie stawali się depozytariuszami narodowej kultury.

ROZDZIAŁ II

AKTOR NA TLE DZIEJÓW POLSKIEGO TEATRU

W rodzimej literaturze naukowej brak jest holistycznego, pogłębionego opracowania problematyki polskiego aktora w ujęciu diachronicznym, a temat ten niewątpliwie zasługuje na wnikliwe studia i naukową refleksję. Trzeba jednak zaznaczyć, że istnieją bogate (choć fragmentaryczne) historyczne źródła, z których taką wiedzę można zaczerpnąć – m.in. dokumenty i materiały archiwalne, niezliczone biografie twórców teatralnych (przede wszystkim aktorów, reżyserów, scenografów), opublikowane artykuły, w tym wywiady prasowe i liczne przyczynkowe prace naukowe dotyczące wybranych scen teatralnych, artystów i ich dzieł w różnych okresach historycznych. Także opracowania ogólne dziejów teatru polskiego (m.in. *Krótką historia teatru polskiego* Zbigniewa Raszewskiego, kilka tomów *Dziejów Teatru Polskiego* pod redakcją Tadeusza Siverta) zawierają pewne informacje na temat aktorstwa.

W pierwszej części rozdziału omówię zmieniający się wraz z kontekstem polityczno-społecznym status aktorstwa – niezbędne wydaje się zatem przywołanie podstawowych faktów dotyczących polskiego teatru funkcjonującego w różnych epokach historycznych. W drugim podrozdziale opiszę sytuację aktora po transformacji ustrojowej 1989 roku, wykorzystując – obok źródeł zastanych – zgromadzony przeze mnie materiał empiryczny (wypowiedzi współczesnych artystów teatralnych).

1. Od komedianta do artysty-obywatela, wyraziciela uczuć zbiorowych

Do XVIII wieku teatr w Polsce opierał się na wzorach zachodnich. W średniowieczu wystawiano w kościołach przede wszystkim dramaty liturgiczne (począwszy od *Nawiedzenia Grobu*).

Przedstawienia religijne przygotowywali księża, diakoni i ministranci, członkowie różnych bractw i cechów, a także uczniowie przykościelnych szkół [...]. Przedstawienia świeckie tworzyli profesorowie i studenci uniwersytetu oraz wysoko urodzeni, którzy zwracali się do środowisk wykształconych (Braun 2003: 14).

Wystawiano także misteria, moralitety, mirakle, jasełka, pasje. Dla aktorów (wyłącznie mężczyzn) był to zaszczyt i honor. Od XIII wieku rozwijał się teatr

świecki (teatralizacja obrzędów ludowych, miejskich, dworskich; występy wędrownych linoskoczków i kuglarzy, lalkarzy, zonglerów, pogromców zwierząt). Na rynkach miast i wiejskich placach jarmarcznych grano farsy, dialogowane interludia.

W okresie renesansu dominował w Polsce teatr szkolny jezuitów (później pijarów), w którym uczniowie wystawiali przedstawienia religijne, widowiska zapustne i okolicznościowe. Studenci na Uniwersytecie Krakowskim przygotowywali sztuki Eurypidesa i komedie Terencjusza. Osobnym „ośrodkiem teatralnym” był Wawel i rezydencja królewicza Zygmunta. Słynna inscenizacja *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego w 1578 roku w Jazdowie pod Warszawą stanowiła pewne *novum* – w chórze panien wystąpiły bowiem kobiety, niemniej główne role Heleny i Kasandry przypadły mężczyznom; wszyscy aktorzy pochodzili z szanowanych rodów (tamże: 26). Nurt ludowy teatru reprezentowały grupy amatorów występujących na placach jarmarcznych, w karczmach i zajazdach (słynna komedia rybałtowska). Warto dodać, że do Polski docierali także komedianci zagraniczni (włoscy, angielscy).

Barok w Polsce teatralnej kojarzy się przede wszystkim z widowiskami operowymi, wystawianymi w osobnej sali teatralnej na Zamku Królewskim w Warszawie z inicjatywy Władysława IV (od 1637 roku). Oprawą inscenizacyjną, muzyczną, baletową i aktorską zajmowali się artyści sprowadzeni z Włoch. Za panowania Augusta II na dworze królewskim występowali Francuzi, którzy wprowadzili też swój rodzimy repertuar (Moliera, Racine’a, Corneille’a). August II urządził siedem sal teatralnych, ale dopiero August III zbudował w Warszawie osobny wolnostojący budynek teatru – Operalnię (w 1748 roku). Grali w nim zawodowi artyści z Włoch, Francji, wędrowne zespoły niemieckie (tamże: 33). Trzeba też pamiętać o teatrze magnackim, którego najważniejsze ośrodki w XVII i XVIII wiążą się z rodami Lubomirskich (Jazdów, Łańcut), Radziwiłłów (Nieśwież, Słuck, Biała), Czartoryskich (Puławy), Branickich (Białystok), Rzewuskich (Podhorce), Potockich (Krystynopol), Sułkowskich (Rydzyna). Nadal prężnie działały teatry szkolne (konfesyjne); młodzieńcy grali w języku łacińskim (rzadko po polsku).

Teatr oświeceniowy (nurt szkolny) nastawiony był na odrodzenie Rzeczypospolitej, inicjował dyskusję na temat wad narodowych Polaków, uczył krytycznego myślenia. Na dworach magnackich występowały zawodowe grupy zagraniczne i amatorskie, złożone z arystokratów konstituujących „teatr dobrze urodzonych” (tamże: 36). Stanisław August Poniatowski sprowadzał do Warszawy zespoły z Francji i Włoch¹, ale jego ambicją było stworzenie teatru polskiego:

¹ O jednej z aktorek grupy włoskiej, Catarinie Gatti, tak pisze Kazimierz Braun: „O jej względy konkurowało wielu możnych panów, łącznie z królem. Była

Teatr dający przedstawienia w języku polskim miał być laicki, państwowy, publiczny, zawodowy, narodowy. Laicki – w przeciwieństwie do scen konwiktowych; państwowy – bo subsydiowany przez króla; publiczny – a więc nie szkolny czy dworski; zawodowy – bo mieli w nim występować aktorzy, a nie uczniowie, arystokraci czy dworacy; narodowy – bo miał posługiwać się językiem polskim i wystawiać rodzime sztuki (tamże: 39).

Polski Teatr Narodowy powstał w drugiej połowie XVIII wieku – dnia 19 listopada 1765 roku wystawiono historyczną premierę *Natrętów* Bielawskiego na scenie Operalni w Warszawie. Był to teatr publiczny subsydiowany przez dwór królewski.

Dzieje sceny narodowej rozpoczynają się od „łapanek” aktorek [...]. Działając z upoważnienia króla, jego brat, książę Kazimierz Poniatowski, a także książę Adam Czartoryski i ich dworzanie odwiedzali piękne szlachcianki i mieszczańki w Warszawie, starając się zwerbować je na scenę, roztaczając widoki sukcesów towarzyskich i oferując znaczne sumy w złocie. Nagabywano także dworskie służące (tamże: 340).

Aktorami okazywali się głównie amatorzy, którzy zdobyli już doświadczenie, występując w szkołach przyklasztownych z internatem (w przedstawieniach konwiktowych). O początkach zawodu aktorskiego w Polsce pisze Tadeusz Kudliński: „Byli wśród pierwszych aktorów wyrobniacy aktorstwa pracujący z życiowego musu dla chleba, byli i artyści z bożej łaski, talenty samorodne” (Kudliński 1985: 397). W zespole Operalni udało się zebrać osiemnaście osób (sześć kobiet i dwunastu mężczyzn) – dyrektor Tadeusz Lipski opracował *Regulament dla aktorek i aktorów polskich*, ustalający w szczególności ich zasady pracy (punktualność, trzeźwość, posłuszeństwo). Pierwszym znaczącym aktorem tego okresu był Karol Boromeusz Świerżawski (1735–1806). W 1767 roku teatr musiał zawiesić swoją działalność; kilka lat później zlikwidowano też budynek Operalni. Następnym aktem teatralnej historii było wznowienie polskich przedstawień w 1774 roku, w pałacu Radziwiłłów na Krakowskim Przedmieściu. W tym zespole aktorskim znalazł się Świerżawski; wyróżniało się też małżeństwo Agnieszki i Tomasza Truskolaskich oraz „pierwszy amant” – Kazimierz Owiński. W 1779 roku otwarto nowo zbudowany gmach teatralny, oficjalnie nazwany Teatrem Narodowym.

Aktorzy Teatru Narodowego doskonalili szybko swe rzemiosło. Wygłaszali kwestie wyraziście i z uczuciem. Potrafiliby biegle śpiewać. Poruszali się z elegancją, przejmując

powodem pojedynków i skandali towarzyskich. Uczestniczyła, wraz z innymi aktorkami francuskimi i włoskimi (a potem polskimi), w teatralizacji życia dworu. Aktorki, przebrane za amazonki, brały udział w królewskich przejażdżkach konnych, jako nimfy wodne otaczające boginię Wisłę płynęły łodziami rybackimi, uświetniając królewski bal na Bielanach, czy jako bachantki tańczyły na ucztach” (Braun 2003: 38).

zasady postaw i gesty z klasycznego baletu francuskiego, a zarazem przybierając konwencjonalne postawy: radosnego powitania, żalosego pożegnania, wstępu, zachwyty itp. [...] Kwiaty i sakiewki ciskane na scenę nagradzały ulubionych aktorów i śpiewaków obu płci, a panegiryczne ulotki rozrzucone na widowni były formą adoracji aktorek (tamże: 49).

W tym szkicowym ujęciu dziejów polskiej sceny nie może zabraknąć nazwiska Wojciecha Bogusławskiego (1757–1829), zwanego „ojcem sceny narodowej”. Ten utalentowany aktor, dramaturg, dyrektor polskiego zespołu, tłumacz (poliglota) i sprawny przedsiębiorca w roku 1783 został antreprenerem (właścicielem i organizatorem teatru). Teatrem Narodowym kierował trzykrotnie, dając świadectwo dużych umiejętności i prawdziwego patriotyzmu (głośne przedstawienie *Krakowiacy i Górale*, zawieszone po trzeciej realizacji w 1794 roku). To on wprowadził na polską scenę Szekspira. Dla aktorów przygotował profesjonalny podręcznik *Dramaturgia, czyli nauka gry scenicznej* (1812) oraz założył Szkołę Dramatyczną. W latach trzydziestych XIX wieku w strukturze Szkoły Dramatycznej znalazły się trzy wydziały: aktorski, baletowy i śpiewaczy (Braun 2003: 61). Oprócz Bogusławskiego w dziedzinie sztuki teatralnej wyróżniali się na początku XIX stulecia m.in. Ludwik Dmuszewski (1777–1847), Ignacy Werowski (1783–1841), Bonawentura Kudlicz (1780–1848) i Alojzy F. Żółkowski (1777–1822). Ten ostatni podbił serca warszawiaków humorem i patriotyzmem (w jego pogrzebie uczestniczyły tłumy)². Jeżeli chodzi o kobiety, niektóre z nich zdobyły status prawdziwych gwiazd, jak np. wspomniana już Agnieszka Truskolaska (1755–1831) czy jej córka Józefa Ledóchowska (1781–1849). Wśród wielkich twórców polskiego teatru nie może zabraknąć nazwiska Jana Nepomucena Kamińskiego (1777–1855), ogłoszonego „ojcem teatru we Lwowie” i tzw. szkoły lwowskiej. W teatrze Kamińskiego grali utalentowani aktorzy, m.in. Jan Nepomucen Nowakowski, Witalis Smochowski, Antoni Bensa i Aniela Aszpergerowa. W drugiej i trzeciej dekadzie XIX wieku sukcesy odnosiły Leontyna Halpertowa i Teresa Palczewska, a w połowie wieku Wiktoryna Bakałowiczowa (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Safiej i in. 2005: 119).

² W dziewiętnastowiecznej Polsce uznanym aktorom urządzano uroczyste pogrzeby, podczas gdy jeszcze pod koniec XVIII wieku nie mogli oni być pochowani w poświęconej ziemi – „W roku 1780 Klara Skurczyńska z Teatru Narodowego pochowana być mogła na cmentarzu dopiero na wyraźny rozkaz króla”, pisze Janina Hera (Hera 1993: 137). Aktorzy-protagoniści Warszawskich Teatrów Rządowych (m.in. Jan Królikowski) darzeni byli miłością i szacunkiem publiczności, a ich „ostatnie pożegnania” stawały się publicznymi narodowymi manifestacjami. „Jak wielu jednak aktorów nie żegnał nikt. Niektórym, i tych było chyba najwięcej, nie poszczęściło się w życiu. Nie zdobyli sławy, ani uznania. Nie posiadali nic, a często też nie mieli nikogo. Zbierano wtedy na ich pogrzeb wśród kolegów, każdy dawał ile mógł” (tamże: 138).

Na temat teatru w wieku XIX wiele napisano w rozdziale poprzednim, dla porządku wywodu warto przypomnieć, że stał się on strażnikiem kultury narodowej, „narodowym sanktuarium”. W połowie wieku zaczęto wystawiać romantyków: Słowackiego (*Mazepa, Maria Stuart*) i Mickiewicza (fragmenty *Dziadów*). Oprócz stałych teatrów (Warszawa, Kraków, Lwów, Wilno, w drugiej połowie wieku także Łódź, Poznań, Lublin) działało kilkadziesiąt zespołów objazdowych.

W epoce romantyzmu największym uznaniem cieszyli się aktorzy nadekspresyjni, „grający w natchnieniu”; z czasem coraz bardziej ceniono realistyczne aktorstwo, szczególnie waloryzowano dobrą dykcję i naturalność aktorów – przykładem może być krakowski teatr Stanisława Koźmiana (1836–1922), w którym istotną stała się zasada prawdopodobieństwa „życiowego, psychologicznego, środowiskowego i historycznego. Rezultatem było aktorstwo stonowane, prawdziwe i – w istocie – realistyczne” (Braun 2003: 87). Koźmian został uznany za pierwszego profesjonalnego reżysera w dziejach polskiej sceny. W jego zespole najbardziej ceniono Antoninę Hoffman i Feliksa Bendę – oboje ukształtowani zostali w prezentującej poziom europejski „szkole Koźmiana”. Wywodzą się z niej także inne legendarne postaci polskiego teatru: Ludwik Solski, Helena Modrzejewska, Bolesław Leszczyński, Wincenty Rapacki (ostatnia trójka zasiłała później Warszawskie Teatry Rządowe).

W końcu XIX wieku, wraz z rozwojem gospodarki kapitalistycznej, pojawił się teatr-przedsiębiorstwo; zmienił się też status zawodu. Aktorzy przestali być „funkcjonariuszami teatru dworskiego”, a przeobrazili się w najemnych pracowników. Zaczęli organizować się w związki zawodowe, podjęli starania o podwyższenie pozycji materialnej i społecznej. Podniósł się także ich poziom wykształcenia: „Gdy teatr stał się przedsiębiorstwem kapitalistycznym, zaczęły w nim rządzić prawa rynku, prawa popytu i podaży. Wymagania w zakresie kwalifikacji szkolnych stały się czynnikiem regulującym dopływ kandydatów i selekcyjnym skład grupy” (Hertz 1938: 52). Zawód aktora wyemancypował się, stawał się atrakcyjny dla mieszczan liczących na szybką karierę sceniczną i filmową. Pojawił się nawet snobizm w stosunku do profesji aktora: „Na rynku małżeńskim aktorki są dziś bardzo poszukiwane, a w pewnych środowiskach małżeństwo z głośną aktorką wybitnie podnosi powagę szczęśliwego epuzera” (tamże: 53). Jeśli chodzi o obyczajowość aktorów, ich styl życia nie odbiegał już od wzorów zachowań w innych środowiskach. Życie prywatne aktora przestało być szczególnym przedmiotem zainteresowania publiczności (poza nielicznymi „gwiazdami”, przyciągającymi uwagę tłumów). Jest to charakterystyczne dla struktury wielkomiejskiej, alienującej jednostki, narzucającej epizodyczność wzajemnych relacji (tamże).

Dwie dekady (1868–1885) w działalności Warszawskich Teatrów Rządowych nazwano „Epoką Gwiazd”³.

³ Interesującą pozycją na temat teatralnego wieku XIX są wydane w 2015 roku *Notatki starego aktora – przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku* Władysława

Ośrodkiem teatru [...] był aktor, twórca samodzielny i suwerenny, któremu inne elementy spektaklu były podporządkowane [...]. WTR przewodziły całemu polskiemu życiu teatralnemu. Dawały one aktorom najlepsze warunki materialne, największy prestiż społeczny i najgorętszy poklask publiczności. Dlatego też aktorzy z całej Polski ubiegali się o przyjęcie do stałego zespołu WTR. Droga do tego był „debiut” – występ gościnny, o który trzeba się było długo starać, obejmujący zazwyczaj trzy role, bacznie obserwowane przez publiczność, analizowane przez krytykę, oceniane przez dyrekcję. Debiutowali w ten sposób w Warszawie najlepsi aktorzy prowincjonalni. Nieliczni szczęśliwcy otrzymywali angaż, a inni wracali do Krakowa, Lwowa czy swoich trup objazdowych. Selekcja była ostra. Zespół stopniowo wzbogaczał się o nowe indywidualności (Braun 2003: 89–90).

Niewątpliwie największą osobistością Teatru Rozmaitości w Warszawie była Helena Modrzejewska (1840–1909), żona arystokraty Karola Chłapowskiego, która zdobyła międzynarodową sławę (Raszewski 1990: 153–154). „Prawie 50 lat spędziła na scenie, w tym 30 poza krajem, z dorobkiem 260 granych ról. Ilość jej osiągnięć scenicznych może wywołać zdumienie” (Kudliński 1985: 398). Aktorka grała przede wszystkim w języku angielskim (spośród sześciu tysięcy przedstawień tylko tysiąc siedemset zagrała w języku ojczystym).

Publiczność otaczała ją miłością, witała i żegnała z uniesieniem. Krytycy pisali o niej analityczne elaboraty. Poeci dedykowali jej wiersze. Arystokraci i politycy zapraszali ją na przyjęcia do swoich rezydencji. Polacy stawiali ją obok Sienkiewicza, a potem Paderewskiego, jako wzorzec narodowego artysty (Braun 2003: 93).

Zbigniew Raszewski w swojej historii teatru polskiego osobne miejsce poświęca Alojzemu Żółkowskiemu (synowi Alojzego Fortunata), Janowi Królikowskiemu, Bolesławowi Leszczyńskiemu, Wincentemu Rapackiemu i właśnie Helenie Modrzejewskiej (Raszewski 1990: 149–155). Status gwiazdy międzynarodowej zdobył Bogumił Dawison (Braun interesująco pisze o jego powikłanych losach – zob. Braun 2003: 98–99). Do grupy znakomitych aktorów dołączyć wypada Józefa Rychtera, Ludwika Panczykowskiego, Bolesława Ładnowskiego (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Safiej i in. 2005: 121). Pod koniec XIX wieku dużą popularność zdobyły Maria Deryng, Helena Marcello, Jadwiga Czaki, Maria Wisnowska (tamże: 125).

Jeżeli chodzi o poziom artystyczny, w XIX wieku polski teatr mógł konkurować ze scenami europejskimi – aktorzy podnosili swoje kwalifikacje, kształcąc

Krogulskiego. Autor pracował w teatrze w Warszawie przez sześć dekad (w latach 1863–1930) – jego zapiski stanowią niezwykle cenny materiał źródłowy i dają szansę odtworzenia panoramy życia teatralnego w Polsce na przełomie wieków (Krogulski 2015).

się w warszawskiej Szkole Dramatycznej i zdobywając doświadczenie na deskach teatrów Warszawy, Krakowa i Lwowa: „młodszy podpatrywali starszych, a starsi wprowadzali młodszych w tajniki zawodu” (Braun 2003: 99). Niemal wszyscy wybitni aktorzy byli członkami łóż masońskich, wspierali siebie nawzajem – „poprzez koneksje towarzyskie, pomoc w załatwianiu spraw administracyjnych »np. zezwoleń na występy« i zdobywaniu dotacji oraz poprzez wpływ na krytykę. Jako wolnomularze udzielali sobie także wzajemnej pomocy” (tamże: 100). Aktorzy musieli być samowystarczalni – nie istniało wtedy rozbudowane zaplecze teatralne, które mogłoby ich wspierać w przygotowywaniu przedstawień:

Każdy jednak aktor – młody czy stary, w stolicy czy na prowincji – był w dużej mierze zdany na swoje siły, przygotowywał się sam do grania, studiował i opracowywał role, sprawiał sobie, lub projektował kostiumy, dobierał rekwizyty, musiał też przechowywać swe kostiumy oraz rekwizyty osobiste, zaopatrywać się w szminki. Miał niewiele czasu na pamięciowe opracowanie roli – sufler był postacią potężną i niezbędną w każdym teatrze stacjonarnym; w małych trupach aktorzy suflowali sobie nawzajem. Nowe sztuki opracowywano z reguły w ciągu około tygodnia (tamże).

Z pewnością duża intensywność pracy nie pozostawała bez wpływu na jej jakość – tylko więc nieliczni mogli osiągnąć dobry artystyczny poziom:

Próby były krótkotrwałe. Premiery goniły jedna drugą. Nie było nadzoru reżyserkiego we współczesnym nam pojęciu. Swoje postępy, tak jak i niepowodzenia, aktorzy zawdzięczali sobie samym. Ci, którzy osiągnęli wysoki kunszt, słusznie uważali, że na nich stoi teatr. Poza wyjątkami, żyli skromnie lub wręcz biednie. Starali się jednak żyć godnie. Stawiali się stopniowo „korporacją poważną i poważaną” (tamże).

Wspomniana już wcześniej patriotyczna postawa aktorów w okresie zaborów przyczyniała się do wzrostu ich pozycji w społeczeństwie polskim – w powstaniu kościuszkowskim brał udział Wojciech Bogusławski, w listopadowym Ludwik Adam Dmuszewski, w krakowskim 1846 roku Ignacy Chomiński, w styczniowym Marcin Borelowski, a także Helena Majewska-Kirkorowa.

Wielka Reforma Teatru w Polsce wiąże się przede wszystkim z nazwiskami Tadeusza Pawlikowskiego, Józefa Kotarbińskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Zaszczepili oni na grunt polski idee europejskie, stworzyli nowoczesny teatr, w którym istotna była rola reżysera-inscenizatora, artysty teatru. Wszystkie tworzywa teatralne podporządkowane zostały naczelnej idei przedstawienia. Na scenach Krakowa zagodził wielki repertuar romantyczny: prapremiery *Kordiana* Słowackiego (1899), *Dziadów* Mickiewicza (1901) i *Nie-Boskiej Komedii* Krasińskiego (1902).

Na początku XX wieku do Warszawy zawitały słynne zagraniczne zespoły: Moskiewski Teatr Artystyczny Stanisławskiego i Niemirowicza (dwukrotnie),

teatr Reinhardta z Berlina, przybyli tu Gordon Craig i Isadora Duncan; polscy artyści odwiedzali Paryż, Berlin, Moskwę i inne miasta Starego Kontynentu, czerpiąc z doświadczeń kolegów zza granicy. Twórcą nowoczesnego polskiego teatru został wszechstronnie wykształcony, utalentowany Stanisław Wyspiański (1869–1907). Z powodzeniem realizował on idee Wielkiej Reformy, podkreślał autonomię sztuki teatralnej, w której istotne są wszystkie elementy budujące przedstawienie, wzajemnie się uzupełniające, zintegrowane, kooperujące, wymieniające się w funkcji semiotycznej. Był autorem dramatów scenicznych (rozbudował didaskalia, dając aktorom konkretne wskazówki dotyczące gry scenicznej), projektował scenografię, proponował konkretne architektoniczne rozwiązania. Dla aktorów przygotował *Studium o Hamlecie*, gdzie opisał swoją wizję teatru i gry aktorskiej.

W okresie II Rzeczypospolitej (1918–1939), po stu dwudziestu trzech latach niewoli, życie teatralne rozkwitło. W wielu miastach powstały stałe teatry, w samej Warszawie kilkadziesiąt. Teatr stał się zjawiskiem ważnym – tu się „bywało”, dyskutowano o nim. Kazimierz Braun pisze: „Ogółem w latach 1918–1939 działało w Warszawie około 200 różnych scen, w tym przeciętnie w każdym sezonie około 20 teatrów dramatycznych, a ponadto opera, operetka, rewie i kabarety” (tamże: 120). Wybitni aktorzy prowadzili teatry prywatne (m.in. Stefan Jaracz, Karol Adwentowicz). W 1918 roku powstał ZASP (Związek Artystów Scen Polskich), „który stał się silną organizacją, walczył o godziwe płace i dbał o etykę zawodu” (tamże). W Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (założonym w 1932 roku) powołano do życia pierwszy w świecie wydział reżyserii. Zaczęto wydawać „Scenę Polską”. W Teatrze Polskim w Warszawie, kierowanym przez Arnolda Szyfmana, występowali czołowi aktorzy tego czasu, m.in. Juliusz Osterwa, Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński, Aleksander Zelwerowicz, Stefan Jaracz, Kazimierz Junosza-Stępski, Stanisława Wysocka, Mieczysława Ćwiklińska, Elżbieta Barszczewska. Szyfman zaangażował wybitnych scenografów: Wincentego Drabikę, Andrzeja Pronaszkę czy Karola Frycza. Reżyserowali tu wielcy inscenizatorzy: Leon Schiller, Edmund Wierciński, Aleksander Zelwerowicz, Juliusz Osterwa i wielu innych. Na stałe w historię polskiego teatru wpisały się warszawskie teatry: Reduta (Osterwy), Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego (Schillera), Teatr Ateum (Jaracza), krakowski Teatr Miejski (od 1909 roku im. Juliusza Słowackiego, Trzcńskiego), Lwowski Teatr Miejski (Horzycy).

Spośród całej plejady znakomitych aktorów tego czasu warto wymienić Wandę Siemaszkową, Irenę Solską, Ludwika Solskiego, Kazimierza Kamińskiego, Karola Adwentowicza, Michała Tarasiewicza, Marię Przybyłko-Potocką i Irenę Eichlerównę. Ta ostatnia:

[...] zabłysła w latach 30. na scenach Lwowa i Warszawy, miała przenieść najlepsze tradycje aktorskie w drugą połowę XX w., kiedy to piastowała stanowisko „pierwszej

damy” polskiej sceny. Miała intrygującą urodę, piękne ciało, otchłanne oczy, potężny głos, którym posługiwała się tak, jakby grała na organach. Potrafiła zawsze odkrywać niespodziewane niuanse interpretacyjne, intonacje, tony, frazy i pauzy. Kontrolowała ruch, budując rolę na wzór etiudy choreograficznej. Była subtelna i wrażliwa. Bogate dary natury i talentu oraz ogromna technika, pozwalały jej grać role kobiet władczych, namiętnych, tajemniczych (tamże: 126).

Jedną z najbarwniejszych postaci dwudziestolecia międzywojennego był Juliusz Osterwa (1885–1947) – w roli Księcia Niezłomnego wystąpił on dwa tysiące razy (w ciągu dwudziestu lat, w dwustu miejscowościach, dla półmilionowej widowni). Był niezrównanym Fircykiem w sztuce Zabłockiego, niezapomnianym Przełęckim w *Uciekła mi przepióreczka* Żeromskiego czy wielkim Konradem w *Wyzwoleniu*. W 1919 roku założył z Mieczysławem Limanowskim teatr-laboratorium (Redutę), którym kierował w Warszawie, Wilnie i Grodnie. Od aktorów wymagał dobrego rzemiosła i etycznego postępowania; pełnego oddania wspólnocie teatralnej, odpowiedzialności za ostateczny rezultat wspólnych wysiłków. Odwoływał się do metafory teatru jako świątyni, aktora nazywał kapłanem, jego pracę – modlitwą i służbą Bogu oraz społeczeństwu: „Uderzające w tym programie było równoczesne ujęcie twórczości scenicznej jako pracy artystycznej, społecznej i jako pracy ducha” (tamże: 132). Gruntownie przygotowywano spektakle, które poprzedzały próby „analityczne, kontaktowe, sytuacyjne, montażowe i generalne” (tamże). Osterwa wprowadził w zespole dyscyplinę – aktorzy musieli zachować trzeźwość na sześć godzin przed spektaklem, przed wyjściem na scenę eliminować rozmowy na tematy prywatne (tzw. godziny ciszy). Zespół stanowił wspólnotę w pełnym tego słowa znaczeniu (wspólne finanse, posiłki, mieszkanie). Osterwa w latach 1932–1935 kierował też Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (tamże: 131).

Okres II wojny światowej to czarna karta w dziejach Polski i teatru: większość budynków teatralnych została zniszczona, około trzystu ludzi sceny straciło życie. Zarząd Główny ZASP-u w 1940 roku podjął decyzję o bojkocie scen publicznych, kontrolowanych przez najeźdźców hitlerowskich – nie wszyscy aktorzy podporządkowali się jednak tym dyrektywom, czym narażali się na kary (chłosty, ogolenia głowy) wymierzane im przez podziemne sądy. Większość artystów zrezygnowała z uprawiania swej profesji w warunkach zniewolenia. Pod zaborem sowieckim nadal funkcjonowały teatry w Wilnie, we Lwowie, w Grodnie, jednak poddane były one komunistycznej indoktrynacji. W całej Polsce życie teatralne zostało przeniesione do podziemia (kierowała nim Tajna Rada Teatralna, wcześniej zdelegalizowany ZASP). Spośród wielkiej liczby inicjatyw artystycznych szczególną rolę odegrał krakowski Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka (teatr słowa i poezji) i Teatr Niezależny Tadeusza Kantora (z dominującym tworzywem plastycznym). Małe formy teatralne wystawiano w więzieniach, obozach jenieckich, koncentracyjnych

i w oflagach⁴. Zawodowi aktorzy i amatorzy grali na emigracji zarówno w Europie, jak i w Ameryce; wiele przedstawień przygotowywały też zespoły wojskowe (np. Teatr Dramatyczny 2. Korpusu Polskiego gen. Andersa)⁵.

Po wojnie reaktywowano ZASP (w 1950 roku na jego miejsce powołano SPATiF); otwarto szkoły aktorskie i studia aktorskie przy teatrach. Sądy koleżeńskie rozliczały twórców teatralnych z ich postawy podczas wojny. „Rekonstrukcji teatru dokonali artyści starszego pokolenia, czynni przed wojną. Obejmowali teatry, odbudowywali je i remontowali, organizowali zespoły, skupiali publiczność, grali wartościowy repertuar, zaprowadzali dawne dobre obyczaje” (tamże: 178). Osterwa (zmarł w 1947 roku), Wierciński, Horzyca, Trzcński, Gall, Schiller, Axer, Korzeniewski tworzyli oblicze ówczesnego polskiego teatru. Instytucja teatru została poddana cenzurze, kontroli władz stalinowskich. Aktorzy stali się urzędnikami podpisującymi codziennie listy obecności. Spośród odnoszących w tamtym czasie sukcesy twórców teatralnych warto wymienić Leona Schillera, Kazimierza Dejmka, Janusza Warmińskiego, Ludwika René, Lidię Zamkow. W latach pięćdziesiątych następowała wymiana pokoleniowa aktorów, sukcesy odnosili – oprócz wspomnianej już Eichlerówny – Elżbieta Barszczewska, Marian Wyrzykowski, Jacek Woszczerowicz, Jan Kreczmar.

Okres umacniania nowej władzy w Polsce, podporządkowanej stalinowskiej Rosji, także obfituje w wiele polityczno-społecznych problemów, a one determinują z kolei kulturę tego okresu. Teatr staje się narzędziem przemocy symbolicznej, realizującym ideały sztuki socrealistycznej. Korzeniewski mówi o niełatwych

⁴ Ciekawie na temat teatru funkcjonującego w oflagu pisze Anna Matuchniak-Krasuska (zob. Matuchniak-Krasuska 2014: 157–184; por. Dembek 2017: 58–65).

⁵ Książką szczególną, bo pokazującą kondycję ludzi teatru na tle zmieniających się dramatycznych wydarzeń wojennej i powojennej historii Polski, jest *Śława i infamia. Rozmowa z prof. Bohdanem Korzeniewskim* Małgorzaty Szejnert. Profesor Korzeniewski *explicite* – oraz w sposób rzeczowy, szczerzy, niezwykle interesujący – ukazuje kulisy życia teatralnego w okresie okupacji hitlerowskiej i w pierwszej dekadzie powojennej. Mówi otwarcie o kontrowersyjnych postawach niektórych aktorów, którzy nie przyłączyli się do bojkotu teatrów przejętych przez Niemców, czyli teatrów propagandowych. Profesor unika słowa: „kolaboracja”, woli mówić o nieposłuszeństwie wobec zarządzeń ZASP-u, o braku „elementarnej przyzwoitości” (zob. Szejnert 1988). Inaczej postrzega tę sytuację Maria Malicka (*Po tylu latach wszystko wraca. Z Marią Malicką rozmawia Maciej Nowak*), grająca podczas okupacji w Teatrze Komedia i ukarana przez sąd weryfikacyjny (otrzymała zakaz występowania na scenach wielkomiejskich do roku 1947). Jej zdaniem sceny okupacyjne powinny doczekać się rehabilitacji. Na podstawie własnych losów pokazuje ona niejednoznaczny charakter aktorskich postaw i daje do zrozumienia, że zbyt łatwo ferujemy wyroki, nie uwzględniając przy tym złożoności kontekstu wojennego i indywidualnych losów (zob. Krakowska 2018: 117–152).

zmaganiach wielkich twórców polskiego teatru o zachowanie minimum artystycznej niezależności: „Wtedy, żeby jakoś żyć, trzeba było prowadzić nieustanną grę” (cyt. za: Szejnert 1988: 91)⁶.

Z punktu widzenia współczesności budzą zdziwienie normy repertuarowe – odgórne dyrektywy dotyczące procentowego udziału sztuk radzieckich, „postępowych sztuk innych narodów”, polskich dramatów współczesnych i „dawnych” (tamże: 62). Ponadto zaskakują liczne zespoły artystyczne, np. Teatr Polski na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych liczył sto osiemdziesiąt osób – „Im teatr był większy, tym był ważniejszy, tym większe fundusze, tym więcej orderów” (tamże: 80). Aktorzy walczyli o role, widać było wśród nich konkurencję i zawiść. Wszystkie działania w teatrze poddano nadzorowi politycznemu, spektakle cenzurowano:

Narodowy z punktu widzenia władzy nie był właściwie teatrem, lecz zakładem produkcyjnym, fabryką. Było w nim coraz więcej urzędników, usuwano z garderób lustra, wstawiano biurka, siedzieli za nimi bardzo źle płatni, pokorni ludzie i wykonywali niewiarygodne czynności kontrolne [...]. Na próbie *Zemsty* przyszedł do mnie pierwszy krawiec teatru, wspaniały fachowiec, Żyd, usiadł w fotelu i rozplakał się. Powiedział, że odchodzi z teatru – wyciągnął papier z wyliczeniem, że na przyszycie guzika wolno mu przeznaczyć 67 sekund. Takie wyznaczono normy. – „A ja – mówię – przyszywam guzy do żupana i muszę mieć na jeden guz kilka minut. Całą pensję mi zabiorą, jak zobaczą, że tak długo przyszywam” (tamże: 101).

Dyrektorzy teatrów – powoływani przez władze, sterowani za pomocą „kija i marchewki” – byli dobrze wynagradzani, odznaczani, otrzymywali mieszkania, podróżowali po świecie, ale podlegali nieustającej kontroli.

Małgorzata Niecikowska, autorka artykułu na temat kondycji aktora w teatrze socrealistycznym (Niecikowska 1998: 85–98) podkreśla ideologizację świata, w jakim funkcjonowali artyści tego czasu. Jej zdaniem z historycznych dokumentów wyłania się *quasi-rzeczywistość*, „kreowana czy projektowana przez partyjnych ideologów”. Autorka odnotowuje dominację realistycznego sposobu gry w pierwszej dekadzie lat powojennych w Polsce, zwraca uwagę na doktrynę polityczną, jednoznacznie opowiadającą się za „nowym typem aktora”, wykorzystywanym jako narzędzie propagandowe. Aktor – według założeń „modelowych”

⁶ Opowieści Korzeniewskiego o Leonie Schillerze, Arnoldzie Szyfmanie, Stefanie Jaraczu, Wilamie Horzycy nie są mitologizowaniem, nie podtrzymują legendy, ale pokazują ich jako zwykłych ludzi, z wadami i niesamowitą pasją, geniuszem teatralnym; jednocześnie małych i wielkich. We wspomnieniach polskiego reżysera teatralnego pojawiają się znane postaci ówczesnej sceny politycznej, m.in. Minister Kultury i Sztuki w latach 1952–1956 Włodzimierz Sokorski czy premier Józef Cyrankiewicz.

– powinien znać podstawy marksizmu, a hasła przebudowy świata uczynić własnymi, głęboko zinternalizowanymi prawdami. Jego zaangażowanie w budowę socjalizmu, zapał, entuzjazm stają się ważniejsze niż zdolności warsztatowe. Wysoko waloryzowane jest „podejmowanie czynów społecznych”, przygotowywanie akademii z okazji świąt państwowych (kosztem czasu wolnego). Aktorzy musieli grać wiarygodnie robotników, identyfikować się „z ludem pracującym miast i wsi”, utożsamiać się z przodownikami pracy, podpatrywać pracę górników, hutników, murarzy. Przedstawienia poprzedzały wizyty w kopalniach, fabrykach, na budowach:

Realizując *Brygadę szlifierza Karhana*, aktorzy Teatru Nowego w Łodzi uczyli się od robotników łódzkiej „WiFamy”, jak „chodzić przy maszynie”, jak urządzić na scenie warsztat ślusarski, jak zachowywać się w czasie pracy, a jak w czasie przerw na odpoczynek. Radzili się, jak wypowiadać kwestie i dyskutowali o każdej scenie. Podpatrywali gesty, sposób mówienia i poruszania się, a nawet uczesanie. Wymieniali się także kombinezonami, żeby na scenie nosić stroje całkowicie autentyczne (tamże: 88).

Przejawem „ideologizacji norm estetycznych” była rekrutacja na studia teatralne młodych ludzi o określonych warunkach fizycznych. Nie znajdował uznania komisji typ klasycznej urody, nadto kojarzony z epoką burżuazyjną: „To, co w przeszłości uchodziło za brzydkie, nieforemne, niskie, nieregularne, pękate i krzywe, wraz z awansem i wkroczeniem na arenę dziejów nowej klasy staje się piękne” (tamże: 89). Władysław Broniewski pisał w wierszu *Mazowsze*: „my wybierzemy czyn i to jest piękno” – zatem także w teatrze nie liczyła się fizyczna atrakcyjność aktora, ale chęć zmiany świata i pewna wiarygodność w przedstawianiu bohatera dramatu nowych czasów. Na festiwalach i przeglądach nagradzano wykonawców, którzy kreowali „postaci pozytywne”, reprezentujący jedynie słuszną ideologię – co było próbą promowania określonych postaw politycznych. Włodzimierz Majakowski lapidarnie stwierdził: „jednostka – zerem, jednostka – bzdurą”, zatem nie dziwi fakt, że także w teatrze relewantna stała się gra zespołowa. Recenzenci piętnowali indywidualizm aktorów, twierdząc, że powinni wtapiać się w tło i nie drażnić widzów podkreśleniem swojego aktorskiego „ja”. Wszystko, co było niezgodne z doktryną socrealizmu, określano jako „formalizm”, a mogła nim być np. „dekoracja niezależna od rzeczywistości” czy „reżyserskie upodobanie do abstrakcyjnych układów kompozycyjnych” (tamże: 92).

Trzeba pokreślić, że wielu aktorów dostrzega dobre strony teatru w okresie PRL-u (oprócz okresu stalinowskiego), kiedy państwo było jego hojnym mecenasem. Istniał wtedy pozytywny snobizm, teatr stanowił ważny element kultury. Zwiększył się społeczny zakres jego oddziaływania (implementowane w praktyce hasła demokratyzacji i upowszechniania kultury). Aktorzy mieli zagwarantowaną pracę w stabilnych zespołach; realizatorów nie ograniczał czynnik ekonomiczny.

Mimo trudności z otrzymywaniem paszportów, zespoły wyjeżdżały na gościnne występy. Zofia Kucówna wspomina:

[...] byliśmy we wszystkich stolicach Europy i nie tylko. To prawda, na służbowych paszportach, a nawet zbiorowych, ale byliśmy tam jako polscy aktorzy, reprezentujący polską sztukę, a nie prywatni i anonimowi panie i panowie. To pobudzało nasze poczucie obowiązku i odpowiedzialności zawodowej. Również narodowej (cyt. za: Lubczyński 2007: 184).

Bohdan Łazuka potwierdza, że aktorzy w minionym ustroju mieli zdecydowanie lepszą sytuację zawodową niż w czasach obecnych, „przyswoite apanaże” i wyższy społeczny status (cyt. za: tamże: 218)⁷. Czytamy u Krzysztofa Orzechowskiego:

[...] teatr, podobnie jak inne dziedziny sztuki – w smutnym okresie PRL-u należał do naszych nielicznych towarów eksportowych i skutecznie przedzierał się przez żelazną kurtynę; był istotnym zjawiskiem społecznym, pozwolił przetrwać i sam przetrwał, nie z powodu partyjnej propagandy, ale jako niezbędny wentyl i odskocznia od komunistycznej rzeczywistości [...] był przebogaty estetycznie (Orzechowski 2017: 101).

Lata 1956–1980 (określane jako okres „realnego socjalizmu”) odmieniły oblicze polskiego życia teatralnego, powstało wiele teatrów alternatywnych. W latach pięćdziesiątych pojawiły się warszawski STS i Teatr Stodoła, gdański Bim-Bom,

⁷ Interesującą pozycją na temat teatru w okresie PRL-u jest wydana w 2016 roku książka Joanny Krakowskiej. Autorka omawia dziesięć spektakli wystawionych w tamtych latach – a trzeba powiedzieć, że wybór przedstawień podanych analizie może zaskakiwać (Krakowska 2016). Jednym z jej zamierzeń było „uznanie modernizacyjnego potencjału teatru socrealistycznego”. Książka, jak deklaruje autorka, jest spojrzeniem, które nie rości sobie pretensji do obiektywizmu (siłą rzeczy publikacja wzbudziła kontrowersje środowiskowe). Rozczarowania nie krył Krzysztof Orzechowski, który oczekiwał przywołania „największych wydarzeń teatralnych i najgłośniejszych zjawisk teatralnych”, głośniejszych inscenizacji Dejmka, Hübnera, Grzegorzewskiego i wielu innych twórców. Jego zdaniem nakreślona przez autorkę historia życia publicznego zawiera „przekłamanie i półprawdy”, jest „nieprawdziwa, uproszczona, nadmiernie skażona subiektywną i jednostronną narracją historyczną” (Orzechowski 2017: 99). Pozytywne recenzje książki ukazały się m.in. na portalu teatralny.pl (Miroslaw Kocur), w „Gazecie Wyborczej” (Witold Mrozek) i w „Widoku” (Tomasz Żukowski). Krytycy pisali: „Wszystko w tej książce jest nieoczywiste i przez to intrygujące [...]”. Studia nad dziejami teatru publicznego Krakowska przemienia w fundamentalne badania nad historią kultury polskiej i tożsamością narodową” (Kocur, int.); „Joanna Krakowska za pośrednictwem medium teatru daje wielostronny i zniuansowany obraz tych czterdziestu lat kultury polskiej” (Żukowski, int.).

łódzki Teatr Studencki „Cytryna”, krakowski Cricot 2 Kantora, wrocławski Teatr Pantomimy Tomaszewskiego i Teatr Kalambur Litwińca, a także lubelski Teatr Akademicki KUL, opolski Teatr 13 Rzędów Grotowskiego. Na sceny polskie powróciła klasyka narodowa (Wyspiański, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid), zaczęto grać sztuki autorów zachodnich (Brecht, Beckett, Ionesco, Dürrenmatt, Millera, Sartre’a, Osborne’a i in.), zadebiutowali Gombrowicz, Mroźek, Różewicz, Karpowicz. Wśród aktorów prym wiodli: Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Władysław Hańcza, Tadeusz Fijewski, Jan Świdorski, Zofia Mrozowska, Igor Przegrodzki, Aleksandra Ślaska, Stanisław Jasiukiewicz, Czesław Wołłejko, Andrzej Szczepkowski, Wiktor Sadecki, Andrzej Łapicki, Zbigniew Zapasiewicz, Marek Walczewski; a także ich młodszy wówczas koledzy: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Jan Englert, Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn, Krystyna Janda, Anna Polony, Jerzy Stuhr, Jerzy Trela, Olgierd Łukaszewicz, Piotr Fronczewski, Teresa Sawicka, Elżbieta Czyżewska (Braun 2003: 204). Nie sposób wymienić wszystkich aktorów, którzy „współtworzyli wysoki poziom aktorstwa polskiego” – z pewnością byli wśród nich także: Ignacy Gogolewski, Henryk Bista, Jerzy Bińczycki, Marek Walczewski, Janusz Gajos, Jan Nowicki, Jan Peszek, Stanisława Celińska, Jerzy Radziwiłowicz, Mariusz Benoit, Marek Kondrat; oraz urodzeni już w drugiej połowie XX wieku: Andrzej Ferency, Joanna Szczepkowska, Jan Frycz, Krzysztof Globisz, Anna Dymna, Dorota Kolak, Zbigniew Zamachowski, Mirosław Baka, Wojciech Malajkat, Marek Bonaszewski, Dorota Segda (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Safiej i in. 2005: 130).

W okresie dwudziestolecia 1960–1980 teatr miał silną pozycję zarówno w kraju, jak i za granicą; rozwijał się też teatr na emigracji. Inscenizacją teatralną z powodzeniem zajmowali się m.in. Kazimierz Dejmek, Zygmunt Hübner, Jerzy Kreczmar, Kazimierz Braun, Izabella Cywińska, Bogdan Hussakowski, Maciej Prus, Adam Hanuszkiewicz, Stanisław Hebanowski, Henryk Tomaszewski, Andrzej Wajda, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski, Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki. Drugą Reformę Teatru w Polsce reprezentowały grupy awangardowe, m.in. Teatr Ósmego Dnia z Poznania, Teatr Provisorium, Teatr Kana, Teatr 38, Teatr 77 z Łodzi, Akademia Ruchu z Warszawy, Teatr Stu z Krakowa, a nade wszystko Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor. Istotą teatru „otwartego”, „offowego”, było likwidowanie barier przestrzennych pomiędzy aktorami i widzami, konstituowanie teatru wspólnoty. Miał on nie tylko ważny wymiar polityczny, proponował też nowe środki artystycznego wyrazu. Wiele pisano na temat aktorstwa w teatrze Grotowskiego (nazwano je „ubogim”, „ogółocnym”, jednak metoda ta stanowiła dla aktora prawdziwe wyzwanie): „Wprowadził do pracy swej grupy różnorodne ćwiczenia fizyczne, akrobatyczne i głosowe – żmudne, trudne, często niebezpieczne. Aktorzy Grotowskiego zdobyli ogromną sprawność” (Braun 2003: 219). Elementy transu, ujawnianie „ukrytej sfery intymno-instynktowej człowieka”, eksperymenty w delikatnej materii psychiki aktora i wymagania

pełnego (totalnego) zaangażowania w pracę stanowiły duży wysiłek dla artystów Teatru Laboratorium. Wybitnym aktorem tego zespołu był Ryszard Cieślak.

Kolejnym polskim twórcą, który zdobył międzynarodową sławę jest Tadeusz Kantor – w jego teatrze aktor pozbawiony został osobowości, funkcjonował symultanicznie i na tych samych prawach, co poruszane przez niego na scenie manekiny. „Być u Kantora znaczyło zapomnieć o teatralnej przeszłości, tak zwanych sukcesach itp. Być u Kantora to narodzić się teatralnie po raz wtóry i zobaczyć teatr z innej perspektywy; uczestniczyć w święcie teatralnym, bo każde przedstawienie to było święto. Jednak, aby się tam dostać i być, trzeba było zostać żołnierzem Legii Teatralnej i poddać się musztrze – ćwiczeniom prowadzonym przez Mistrza. A żołnierz – legionista musi być karny i słuchać, i... Aby stać się kimś... Musi stać się nikim”, mówił Stanisław Michno w monodramie *Aktor według Tadeusza Kantora* (Michno, int.).

W tym szkicu nie może zabraknąć także Leszka Mądzika i Włodzimierza Staniewskiego. Ten pierwszy, twórca teatru autorskiego Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, traktował aktora jako element sceniczny, który nie tyle „gra”, co eksponuje materię plastyczną: „Ożywienie przedmiotu i uprzedmiotowienie aktora – to nie paradoks, to raczej część filozofii Leszka Mądzika poszukującego w sztuce pokory”⁸. Włodzimierz Staniewski, założyciel Stowarzyszenia Teatralnego Gardzienice, stworzył wspólnotę teatralną na wsi pod Lublinem. Aktorzy przygotowują „etnooratoria”, spektakle, w których dominujący jest żywioł muzyczny. Prezentowano je w plenerze, w remizach strażackich, w namiotach w małych miejscowościach i miastach (z czasem nie tylko w Polsce).

W okresie stanu wojennego większość aktorów stanęła po stronie opozycji – jedną z form „walki politycznej” był bojkot środków masowego przekazu:

Podstawowymi motywami bojkotu była chęć wyrażenia protestu wobec wprowadzenia stanu wojennego, zmanifestowania solidarności z „Solidarnością”, ze wszystkimi prześladowanymi, z ogółem narodu. Bojkot wysuwał moralność przed sztukę, wartości ludzkie przed estetyczne, egoistyczne, merkantylne (Braun 2003: 242).

Rozwiązano ZASP, na jego miejsce powołano nowe podległe władzy stowarzyszenie⁹. Wielu aktorów funkcjonowało w pozaoficjalnym obiegu kultury. Teatr

⁸ Zob. Leszek Mądzik. *Biogram*, <http://www.teatrmaly.tychy.pl/galeria-obok/243-leszek-mdzik/> (dostęp: 19.09.2016).

⁹ Ten okres historii polskiego teatru (po 13 grudnia 1981 roku) został w literaturze dobrze opisany. Na szczególną uwagę zasługują dwie pozycje: *Komedianci – rzecz o bojkocie* (Roman, Sabata 1989) i *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego* (Przastek 2005). Pierwsza zawiera wspomnienia uczestników wydarzeń, ich subiektywne spojrzenie na działania środowiska. Większość podkreśla dumę z powodu postawy twórców,

podziemny działał w dwóch formach: zakonspirowanej i jawnej. Pierwsza to Teatr Domowy o niewielkim zasięgu, druga formuła realizowana była w kościołach – w przedstawieniach uczestniczyły tłumy. Aktorzy brali udział w „Mszach za Ojczyznę”, recytowali wiersze, czytali teksty liturgiczne. Według Brauna w samej Warszawie w „kościelnych akcjach teatralnych” wzięło udział około stu pięćdziesięciu wykonawców, m.in. Holoubek, Łapicki, Zapasiewicz, Szczepkowski, Ślaska, Mrozowska, Łukaszewicz, Komorowska, Nehrebecka, Zelnik, Celińska, Kobuszewski, Kociniak. Znaczącymi ośrodkami teatru kościelnego stały się takie

którzy wyrazili swój zdecydowany protest wobec decyzji władz politycznych; znaleźć tu można jednak i krytyków bojkotu stwierdzających, że był on „głupotą”. Ignacy Gogolewski uważa, że głównym jego motywem była chęć zwrócenia na siebie uwagi, dodania sobie znaczenia, bo prestiż aktora podupadał (Roman, Sabata 1989: 82). Zygmunt Hübner, wbrew *communis opinio*, stwierdza, że bojkot nie tylko nie zintegrował środowiska, ale podziały pogłębił – nastąpiła polaryzacja („solidarnościowcy” kontra „kolaboranci”). Opracowanie Daniela Przastka to natomiast naukowa monografia, konsekwentnie rozwijająca tezę, że „kontekst czasu wpłynął zasadniczo na ukształtowanie świadomości środowiska teatru, które stało się czynnikiem opiniotwórczym dla szeroko rozumianej opozycji demokratycznej [...]. Bojkot środków masowego przekazu, będący konsekwencją wprowadzenia stanu wojennego, ukazał siłę polskich artystów scenicznych oraz wytworzył szczególną więź środowiskową. Podbudowało i wzmocniło to obraz grupy w oczach opinii społecznej. Dla twórców było największym osiągnięciem, umiejętnym oderwaniem od rządzących i zajęciem miejsca w szeregu z rządzonymi. Choć w tym działaniu, wśród wielu poczynąń, doszukać się można pozy i czasem pustego gestu, trudno odmówić wzniosłego znaczenia podjętych decyzji solidarnego protestu” (Przastek 2005: 283). Książka pokazuje solidarność grupową ludzi sceny, którzy zjednoczyli się, aby stanąć po stronie pokrzywdzonych, zniewolonych i prześladowanych – zyskali tym sposobem szczególną nobilitację. Panuje powszechne przekonanie, że bojkot nie był sterowany przez żadnych oficjalnych organizatorów, jednak z ustaleń Przastka wynika, że zainicjowali go liderzy ZASP-u (którzy, *nota bene*, nigdy nie przyznali się do swojej czynnej katalizującej roli w „strajku”). Paradoksem okazały się okoliczności zakończenia protestu – został on przerwany po homilii Prymasa Polski Józefa Glempa, w momencie rozwiązania organizacji branżowej reprezentującej twórców. Autor zwraca też uwagę na problem dominacji etyki nad estetyką, na instrumentalizację sztuki, która została podporządkowana celom pozaartystycznym: „Rozpoczął się czas chałtury pod auspicjami Kościoła [...]. Ten rodzaj sztuki nie był wyrazem dążeń eksperymentatorskich i artystycznie nie wzmocnił polskiej sceny. Natomiast podbudował, dzięki uczestnictwu niezliczonej rzeszy aktorów, obraz środowiska w oczach społeczeństwa” (tamże: 285). Sceny zawodowe włączyły się w dialog na temat trudnej współczesności poprzez dobór odpowiedniego repertuaru, operującego metaforą, aluzją, mową ezopową.

miasta, jak: Gdańsk, Kraków, Wrocław, Lublin, Łódź, Poznań. Barbara Horowianka wspominała:

To był ciekawy okres, pełen emocji. Na nasze występy przychodziły tłumy. Swoją drogą – gdzie one teraz? Okres ten niepozbawiony był jednak dramatyzmu, bo wiele razy zdarzyło się, że przecięto nam opony w samochodzie albo po drodze przetrzymywani byliśmy na komisariatach (cyt. za: Lubczyński 2007: 126).

W teatrach nastąpiły zmiany dyrekcji, niektórzy sami składali dymisje (Kijowski), inni zostali zwolnieni (Hanuszkiewicz, Holoubek, Dmochowski, Jarecki).

Aktorzy sprzyjający władzy skazani zostali na ostracyzm środowiskowy – często byli wyklaskiwani przez widzów, np. Janusz Kłosiński, który doświadczył niechęci publiczności podczas spektaklu *Wesela* Wyspiańskiego w 1982 roku. Aktor nie przyłączył się do bojkotu mediów w stanie wojennym, mówił o sobie, że był sumiennym, obowiązkowym członkiem partii. W telewizyjnym wystąpieniu podziękował generałowi Wojciechowi Jaruzelskiemu za wprowadzenie stanu wojennego, a to wywołało opór zarówno kolegów-twórców teatralnych, jak i widzów. „Wyklaskany” aktor nigdy już nie wszedł na scenę. Jego zdaniem nie była to spontaniczna akcja widowni, ale zorganizowane działanie, w dodatku wymierzone przeciwko samemu teatrowi:

Moim zdaniem zbezczeszczono świątynię, teatr i wielkiego Wyspiańskiego. Napluto Wieszczeniowi w twarz. To tak, jakby wiernym nie podobał się kościelny i z tego powodu zakłócili mszę. Dla mnie teatr to świątynia, nigdy bym w niej nie przeklął, nie splunął. Jeśli moi koledzy chcieli mi jakieś sceny urządzić, to mogli to zrobić na ulicy i tam mnie np. jajkami obrzucić (tamże: 145)¹⁰.

¹⁰ W XXI wieku zdarzają się incydentalnie podobne reakcje widowni, która chce zaprotestować przeciw działaniom aktorów. Przykładem może być próba wyklaskania (przez jednego widza) Macieja Stuhra w Teatrze Polonia Krystyny Jandy, co zdarzyło się podczas spektaklu *Boska*, w marcu 2016 roku – miał być to protest, jak pisali dziennikarze prasowi, „z powodu żartów aktora z katastrofy smoleńskiej podczas gali Orlów”. Innym przykładem może być przerwanie – w 2013 roku – spektaklu *Do Damaszku* Augusta Strindberga (w reżyserii Jana Klaty, zrealizowanego w Starym Teatrze w Krakowie) przez protestującą grupę zorganizowanych widzów. Według nich przedstawienie było obrazoburcze, obsceniczne, szokujące i prowokujące – na widowni rozlegały się gwizdy i okrzyki: „wstyd”, „hańba”, „to jest teatr narodowy”. Ze szczególną niechęcią spotkała się dwójka aktorów, którzy w spektaklu Klaty rzekomo symulowali akty erotyczne, natomiast z racji charakterystycznych wcześniejszych ról łączono ich ze sferą *sacrum* (Krzysztof Globisz po filmie *Anioł w Krakowie*, Dorota Segda po *Faustynie*). Aleksander Hertz pisał w latach trzydziestych: „Oczywiście prawdy wygłaszane przez aktora nie są, ściśle rzecz biorąc, jego prawdami, lecz zdaniami wygłaszanej roli. Jednakże dla publiczności

W walce politycznej brały udział teatry studenckie – ciekawym ruchem kon- testacji i buntu wobec ówczesnej rzeczywistości była Pomarańczowa Alternatywa, skupiająca młodych ludzi organizujących uliczne *happenings*, ukazujących para- doksy życia w PRL-u, ośmieszających ówczesne władze i jej funkcjonariuszy (Mili- cję Obywatelską). W latach osiemdziesiątych do Kantora, Staniewskiego, Mądzika dołączyli nowi twórcy teatralni, m.in. Maciej Englert, Krystian Lupa, Mikołaj Gra- bowski, Ryszard Peryt, Janusz Wiśniewski, Krzysztof Babicki, Andrzej Bradecki, Eugeniusz Korin, Andrzej Dziuk. Ten ostatni stworzył cieszący się dużym uzna- niem widzów Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem.

Stan wojenny zniesiono 22 lipca 1983 roku – według Brauna symboliczn- ym końcem teatru epoki PRL-u był pożar Teatru Narodowego w 1985 roku. Po kilku latach od tamtych wydarzeń w Polsce zmienił się ustrój. III Rzeczpo- spolita zaczęła się wraz ze zwycięstwem „Solidarności” w wyborach 4 czerwca 1989 roku. Na zjeździe zjednoczeniowym ZASP-u prezesem został Andrzej Łapicki, który zaangażował się jednocześnie w politykę (został posłem na Sejm z ramienia „Solidarności”). Kilku innych twórców teatralnych sprawowało ważne funkcje publiczne: Gustaw Holoubek był posłem na Sejm w latach 1976 i 1980 oraz senatorem; Izabella Cywińska w latach 1989–1990 piastowała funkcję Mini- stra Kultury i Sztuki (to samo stanowisko objął też Kazimierz Dejmek w latach 1993–1996, wcześniej poseł na Sejm).

W latach dziewięćdziesiątych zaczęli tworzyć utalentowani reżyserzy, m.in. Anna Augustynowicz, Zbigniew Brzoza, Ryszard Cieplak, Jarosław Kilian, Agnieszka Glišńska, Jacek Głomb, Adam Sroka, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna.

Dla wielu młodych ludzi „narodowe i patriotyczne obowiązki teatru stały się garbem, od którego trzeba się było uwolnić” (Braun 2003: 259). Reżyserzy:

[...] uprawiali teatr odwrócony plecami do historii i zachłannie czerpiący z najnow- szej kultury masowej [...]. Budowali głębokie, silne struktury widowisk, a zarazem dekonstruowali je używanymi środkami wyrazowymi, czerpiąc ze współczesnego fil- mu, telewizji, muzyki, Internetu [...]. W przedstawieniach pulsował wielopostaciowy erotyzm. Wywracali na nice z rzadka realizowaną klasykę (tamże: 265).

Wymowne są liczby prezentujące ilościowe zmiany w polskim życiu kul- turalnym – w ciągu pięciu lat transformacji ustrojowej wydatki z budżetu

teatralnej nie istnieją one jako zdania utworu literackiego, albowiem nie są odpersonifi- kowane od wykonawcy. Publiczność teatralna przeżywa te prawdy jako prawdy tego, kto je wygłasza” (Hertz 1938: 36). Fenomen kognitywnej iluzji nie należy zatem do prze- szłości – nadal można mówić o aberracjach recepcyjnych, o utożsamianiu osoby aktora z kreowaną przez niego postacią sceniczną.

państwa na kulturę zmniejszyły się z 2% do 0,5%, a dotacje na funkcjonowanie teatrów stanowiły już tylko 65% ich budżetu. Nastąpił spadek zainteresowania teatrem – czego dowodzi widownia mniejsza o 40% (tamże: 259). Przyczyny takiego stanu rzeczy są złożone – załamanie się kolportażu biletów w zakładach pracy, wzrost cen biletów w teatrach, atrakcyjność alternatywnych form rozrywki (masowe media), niedostatek wolnego czasu, utrudnienia z dojazdem do teatrów i z parkowaniem, spadek rangi teatru w hierarchii kulturalnych wartości (Zimnica-Kuzioła 2003: 102–103)¹¹.

2. Multiaktywność jako *signum temporis*. Świat społeczny aktorów po 1989 roku

Transformacja ustrojowa, która rozpoczęła się w Polsce w 1989 roku, miała charakter traumatogenny; była reorientacją o ambiwalentnym bilansie. Zmiany traumatogenne to przeobrażenia:

[...] nagle, szybkie, gwałtowne, dokonujące się w bardzo krótkim czasie. Po drugie zmiany o szerokim zakresie, obejmujące równocześnie różne dziedziny życia społecznego. Po trzecie zmiany głębokie, radykalne, dotyczące centralnych dla zbiorowości wartości, reguł bądź przekonań. Mogą one polegać na krytyce lub kwestionowaniu zakorzenionych wartości albo na propagowaniu lub narzucaniu wartości odmiennych, albo wreszcie na lansowaniu praktyk sprzecznych z zakorzenionymi wartościami. Po czwarte zmiana musi być niespodziewana, zaskakująca, szokująca [...]. Zmiana traumatogenna – nawet gdy jest postępową, oczekiwaną, triumfalną – oddziałuje niekorzystnie na społeczeństwo, oznacza dezorganizację, dyslokację, wytrącenie społeczeństwa ze stanu równowagi (Sztompka 2012: 514–515).

Stan traumy kulturowej łączy się z dualizmem norm, dezorganizacją i dezorientacją kulturową. Zmiany mają zatem swoją negatywną stronę, związaną z koniecznością dostosowania się do nowych warunków; wymagają aktywności, przełamywania starych przyzwyczajeń i nawyków.

Przełom ustrojowy przyniósł wiele modyfikacji także w tzw. życiu teatralnym. W czerwcu 1990 roku Departament Teatru opublikował program dotyczący przejmowania państwowych placówek teatralnych przez władze samorządowe.

¹¹ W XXI wieku Polacy biorący udział w Sondażu TNS Polska pt. *Czy Polacy chodzą do teatru?* (2015) wskazali jeszcze inne przyczyny własnej absencji teatralnej: zmęczenie po pracy, brak towarzystwa, trudności w zakupieniu biletów i niesatysfakcjonujący repertuar teatrów. Warto dodać, że 16% respondentów zadeklarowało jednokrotny pobyt w teatrze w roku 2014.

Dotychczasowy mecenas kultury – państwo – przeniósł problem finansowania większości instytucji artystycznych na szczeble lokalne. Dokonała się tzw. dewolucja, czyli przekazanie niemal wszystkich instytucji samorządom gminnym i wojewódzkim. Jednocześnie Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. 1991 Nr 114, poz. 493) dawała instytucjom artystycznym możliwość przyjmowania dotacji i darowizn z funduszy publicznych i prywatnych. Zwolniono teatry z podatku od ponadnormatywnego wzrostu wynagrodzeń (tzw. popiwku), zniesiono cenzurę. Jedną z konsekwencji drastycznego ograniczenia wydatków na kulturę w budżecie państwa (0,72% w 1993 roku, czyli trzy razy mniej niż w roku 1989), okazała się ekonomiczna pauperyzacja teatrów (Zimnica-Kuzioła 1996: 118).

Sztompka tak oto charakteryzuje dysonans kulturowy, jaki stał się udziałem Polaków na skutek radykalnej zmiany:

Przełom ustrojowy sprawił, że niemal z dnia na dzień oczekiwania kulturowe uległy diametralnej zmianie. Nowy system z jego trzema filarami instytucjonalnymi – rynkiem kapitalistycznym, demokratyczną polityką i wolnością myśli – narzucał zupełnie inne reguły. Przeciwnieństwo to można podsumować jako serię opozycji: kolektywizm/indywidualizm, egalitaryzm/merytokracja, przeciętność/sukces, pewność i bezpieczeństwo/ryzyko, los/sprawstwo, opiekuńczość/życie na własny rachunek, obwinianie systemu/własna odpowiedzialność, pasywna prywatność/uczestnictwo publiczne, zanurzenie w przeszłości/orientacja ku przyszłości (Sztompka 2012: 337).

Ponieważ nowe wymogi kulturowe nie są przyjmowane z dnia na dzień, symultanicznie współistnieją z dawnymi wzorami zachowań, charakterystycznymi dla kultury realnego socjalizmu. Nieunikniony staje się konflikt starego porządku, norm i wartości z nowymi regułami. Ekstrapolując zjawisko asynchronii normatywnej na życie teatralne, można zaobserwować różne strategie ludzi teatru radzenia sobie z anomią, stanem chaosu, kulturową traumą.

Procesy decentralizacji, deregulacji kultury, dezetatyzacji, doprowadziły do wzrostu roli trzeciego sektora *non-profit* (NGO): liczne fundacje i stowarzyszenia zaczęły wypełniać „socjologiczną próżnię”, pokazały potencjał kultury społecznej (por. Sułkowski 2010: 94). Organizacje, które powstały, by wspierać działalność teatrów można nazwać innowacyjnymi, proponującymi nowatorskie rozwiązania. Dodatkowe zasoby sprzyjają niewątpliwie kreatywności i podejmowaniu nowych, czasem ryzykownych wyzwań (por. Gąsiorowska 2004: 172–179; Pawłowska 2002: 87–90). Powołane do życia w Polsce po transformacji ustrojowej zróżnicowane strukturalnie i funkcjonalnie fundacje oraz stowarzyszenia artystyczne pokazały zdolność adaptacyjną środowisk twórczych. W polskim życiu teatralnym zaczęły zyskiwać na znaczeniu działania podmiotów prywatnych. Egzemplifikacją może być zajmująca się produkcją małoobsadowych

przedstawień Fundacja im. Kamila Maćkowiaka. Inicjatywy twórców teatralnych obeznanych z regułami rynku przechodzą etap filtrowania, czyli selekcji spontanicznej (akceptacja publiczności i dobra frekwencja na spektaklach przygotowanych przez jednego lub kilku artystów) bądź selekcji intencjonalnej, zamierzonej przez krytyków, recenzentów – przyczyniających się do upowszechniania działań innowacyjnych lub przeciwnie: do ich eliminowania.

Środowisko teatralne dostrzegało ambiwalencję ustrojowej transformacji – zniesienie cenzury, a zatem niezależność ideologiczna, sytuuje się po stronie pozytywnych stron przemiany, jednak wśród negatywów z pewnością na pierwszy plan wysuwa się utrata stabilizacji finansowej teatrów, a co za tym idzie – konieczność pozyskiwania dodatkowych środków na działalność. Uczestnicy społecznego świata teatru od początku podzielili się na entuzjastów zmian i malkontentów, podkreślających tylko i wyłącznie ujemne skutki przeobrażeń. W centrum sytuacji są osoby, które zauważają zarówno dobre, jak i niekorzystne skutki przełomu. Wielu „ludzi teatru” uważa, że w PRL-u sytuacja kultury była lepsza – powstawały wybitne filmy i głośne spektakle teatralne. Jak diagnozuje Maciej Nowak:

My łatwo podporządkowaliśmy się żądaniom rozliczania wszystkiego wyłącznie w kategoriach finansowych i porzuciliśmy wartości нефiskalne. Wszystko jest rozliczane tylko pod kątem ekonomicznym, dlatego zdegradowaliśmy media, zdegradowaliśmy szkolnictwo, zdegradowaliśmy służbę zdrowia, zdegradowaliśmy system kultury (cyt. za: Świąciecka 2015: 121).

Zbigniew Zapasiewicz przyznawał, że aktorzy w latach siedemdziesiątych XX wieku byli „dowartościowanymi pieszczochami władzy”:

Niewątpliwie cieszyliśmy się uznaniem, przywilejami, za to mieliśmy bawić, ozdabiać igrzyska. W sposób niezauważalny wchodziliśmy w pewne struktury organizacyjne, „na salony”, zbliżyliśmy się do elity władzy, żyło nam się wygodnie, grało się dużo, możliwości pracy były ogromne (Zapasiewicz 1989: 237).

Zdaniem niektórych twórców teatralnych najważniejszą, niekorzystną zmianą jest komercjalizacja teatru, dominacja funkcji ludycznej, rozrywkowej nad humanizującą. Twórcy zaczęli nadmiernie eksploatować repertuar nieambitny artystycznie, ale potencjalnie najbardziej atrakcyjny dla szerszych kręgów odbiorców. Toteż Jerzy Grotowski podkreślał konieczność wspierania sztuki niekomercyjnej. W swoim przemówieniu z okazji nadania mu doktoratu *honoris causa*, mówił:

Chciałbym Państwu powiedzieć, że to nieprawda, że poparcie wielkiego i małego kapitału, i że sztuka samofinansująca się otwierają drogę dla teatru i dla wielkich zjawisk artystycznych [...]. Trzeba albo wielkiej naiwności, albo wielkiej nieprawdomówności, aby tego typu tezy głosić. Oczywiście istnieje sztuka samofinansująca

się, która jest potrzebna, jak *music-hall*, jak pewne formy sztuki rozrywkowej. Oczywiście, jest prawdą, że może być za dużo w skali czysto ilościowej instytucji artystycznych, że może ich być mniej. Ale instytucje artystyczne, które mają nieść jakiś określony rozwój, muszą być przedsięwzięciami na długą metę. Nie mogą być improwizacją [...]. Chciałbym przestrzec Państwa przed przenoszeniem na grunt polski, w dziedzinie teatru, doświadczeń z zakresu Stanów Zjednoczonych [...]. Nie chciałbym, aby ten wzorzec, przed którym kłaniają się Polacy, spowodował, że na tej ziemi, na której teatr miał wielkie osiągnięcia, nastąpi śmierć teatru (Grotowski 1992: 21–22).

Podobną wymowę ma wypowiedź Macieja Nowaka:

Prywatne teatry zaczynają dominować w pejzażu [...]. Moja irytacja wynika z tego, że przez dziesiątki lat teatr był sumieniem narodu, padały w nim bardzo ważne deklaracje dotyczące polskiej wspólnoty, nowoczesności. To był teatr artystyczny, który miał wielkie wyzwania kreacyjne. Tworzyli w nim reżyserzy, którzy wywarli potem wpływ na teatr na całym świecie. A dziś jego znaczenie jest degradowane. Teatr wraca do form małoobsadowych, porzuca duże środki inscenizacyjne, które były polską specjalnością, scenografię, wielki repertuar i staje się tylko rozrywką. Przeciwno rozrywce nic nie mam, lubię wszelkie sytuacje zabawowe, show-biznesowe, ale teatr może służyć dużo bardziej wzniosłym i ważniejszym celom. Jest mi żal, że dzisiaj synonimem teatru stają się przedsięwzięcia komercyjne. Jeśli chodzi o kulturę teatralną, wracamy do dwudziestolecia międzywojennego, do czasu, kiedy rządził kabaret, Tola Mankiewiczówna i Adolf Dymśa (cyt. za: Święcicka 2015: 36).

Istnieje zatem *communis opinio*, że teatr publiczny musi być wspierany przez państwo. Teatry prywatne konkurują z tymi finansowanymi ze środków publicznych o uwagę mediów, o sponsorów, o widzów – będą więc krytykowane, chociaż nikt nie próbuje odmawiać im prawa do istnienia i działania. Oponenti zapewniają, że chodzi im tylko o niepełny artystyczny wymiar produkcji teatralnych realizowanych w tych placówkach:

W popularnym, potocznym odbiorze synonimem teatru jest dzisiaj Polonia i na to się nie zgadzam. I nie dlatego, bym odmawiał temu teatrowi kwalifikacji profesjonalno-artystycznych, ale po prostu w teatrze prywatnym, który musi się bilansować, nie ma możliwości wystawienia dużego repertuaru z liczną obsadą. Tam jest potrzebny szybki efekt, szybki przemiał gotówki, kasa musi być pełna każdego wieczoru, żeby się wszystko utrzymało. W takich warunkach teatru artystycznego, teatru, który wymaga skupienia, robić się nie da (tamże: 37).

Jednocześnie krytyk (i zarazem były dyrektor teatru) nie ma nic przeciwko przedstawieniom dla nielicznych odbiorców i jako przykład przywołuje spektakle

Grotowskiego czy Kantora: „Sam widziałem *Umarłą klasę* w piwnicy w Krzysztoforach niedługo po premierze w towarzystwie ledwie kilku widzów” (tamże). Jego zdaniem nie można merkantylizować teatru, myśleć tylko o frekwencji, o wymiernym sukcesie ekonomicznym.

Sytuacja społeczno-polityczna po 1989 roku wygenerowała nowe wzorce działań, dyrektorzy musieli stać się menedżerami, aktywnie zabiegać o dofinansowanie działalności, szukać sponsorów, wprowadzać programy oszczędnościowe, redukować stan zatrudnienia, zająć się prowadzeniem działalności gospodarczej itp. O nowych wyzwaniach i problemach w organizacji i zarządzaniu teatrem w Polsce, na przykładzie Opery na Zamku w Szczecinie, pisał m.in. na podstawie własnych doświadczeń Wacław Kunc (zob. Kunc 2003: 47–54).

W literaturze socjologicznej wskazywane są indywidualne i zbiorowe strategie przystosowawcze do nowej sytuacji społeczno-politycznej i ekonomicznej. Nadal aktualna może być typologia Roberta Mertona, który pod koniec lat trzydziestych XX wieku wyodrębnił zachowania konformistyczne i dewiacyjne. Pierwsze związane są z akceptacją norm i powiązanych z nimi wartości, drugie z przekraczaniem istniejących reguł. Do dewiacyjnych zachowań (termin opisowy, neutralny) zaliczył innowację, rytualizm, bunt i rezygnację (Merton 2002; por. Sztompka 2012: 338–343).

Innowacja wiąże się z poszukiwaniem nowych sposobów działania, z akceptacją celów kulturowych, z jednoczesnym przekraczaniem norm z nimi związanych. W społecznym świecie teatru może to być np. realizacja ideału kreatywności (poprzez działania niezwiązane bezpośrednio z działaniem podstawowym), dążenie do zdobycia popularności (nie przez wysiłek twórczy, talent i warsztat, ale dzięki innowacyjnym strategiom – „ustawki”, rozrywkowe programy telewizyjne). Źródłem innowacji okazuje się np. dysonans pomiędzy ideałami i celami a możliwościami ich realizacji – przykładem może być aktor, który chciałby podejmować ambitne zadania, grać w dobrym repertuarowym teatrze, ale ze względu na brak etatów podejmuje pracę w kabarecie.

Rytualizm to przywiązanie do „tradycyjnych sposobów postępowania”, przestrzeganie utartych wzorców zachowań, ale nieuwzględnianie wartości, jakie miały im przyświecać, jak np. pozorowanie działalności artystycznej, tworzenie „wydarzeń”, na które najłatwiej pozyskać fundusze, organizacja imprez, wzbogacających merytoryczne sprawozdania, ale niemających rezonansu społecznego. Istotą rytualizmu jest zachowawczość, popadanie w rutynę, uparte trwanie przy sprawdzonych i bezpiecznych metodach działań. Aktor-rytualista odczuwa lęk przed zmianami; w trzymaniu się dotychczasowych norm znajduje poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji.

Istotę buntu stanowi kontestacja zarówno celów kulturowych, uznanych norm, jak i wartości, zinstytucjonalizowanych środków, a także próba stworzenia

nowych procedur, nowych struktur (Merton 2002: 220). Przykładem może być rezygnacja z etatu w teatrze publicznym i założenie przez grupę entuzjastów teatru prywatnego, realizującego ideał wspólnoty.

Ostatnią wyróżnioną przez Mertona formą dewiacji jest rezygnacja (wycofanie się). Podobnie jak w przypadku buntu, polega ona na odrzuceniu całej procedury, norm i wartości – z tym, że rezygnacja jest „poddaniem się”, kapitulacją (tamże: 218). Przykładem takiej postawy będzie aktor, który wycofuje się z pracy w teatrze i podejmuje działalność pozaartystyczną, np. prowadzi zajęcia logopedyczne, otwiera restaurację, sklep z winami.

Sztompka wzbogaca typologię Mertona o kilka innych kategorii (nonkonformizm, legalizm, negatywizm i oportunizm) – punktem wyjścia jest tu „subiektywny stosunek do reguł kulturowych” (Sztompka 2012: 341–344). Nonkonformizm polega na zademonstrowaniu sprzeciwu wobec obowiązujących norm lub wartości (np. słynny list środowiska teatralnego *Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem* lub publiczny, i zarazem spektakularny, sprzeciw aktorki wobec nieakceptowanych metod pracy w teatrze)¹².

Legalizm to skrajna postawa konformistyczna oparta na przeświadczeniu, że należy skrupulatnie przestrzegać reguł prawa, bez względu na ich sens. Legalistą jest dyrektor teatru, który podporządkowuje się dyrektywom władz i nie chcąc zadłużać prowadzonej przez siebie instytucji, cały wysiłek koncentruje na stronie finansowej, na pozyskiwaniu dodatkowych środków (i dzieje się to kosztem artystycznego poziomu oferty repertuarowej). Legalistą będzie również aktor występujący na scenie z krwawiącą raną pooperacyjną (fakt autentyczny), ponieważ nie wyobraża sobie procedury odwołania spektaklu.

Negatywizm z kolei to „nieposłuszeństwo obywatelskie”, wynikające z braku akceptacji prawodawcy, a zatem i stanowionych przez niego norm. Jeszcze raz posłużę się przykładem dyrektora teatru będącego w opozycji do władz publicznych i manifestującego swoją artystyczną niezależność. Nie licząc się z koniecznością oszczędnego gospodarowania subwencjami, zadłuża teatr ponad normę. Postawę negatywizmu reprezentują aktorzy rozpoczynający w teatrze „strajk okupacyjny”, wynikający z niezgody na objęcie funkcji dyrektora przez osobę, która nie jest ceniona w środowisku.

Ostatnią kategorię stanowi oportunizm – jego istotą jest podporządkowanie się istniejącym regułom, mimo wewnętrznego przekonania o braku ich słuszności. Taka postawa może wynikać ze strachu przed negatywnymi konsekwencjami (utrata stanowiska, poparcia) bądź z oczekiwania wymiernych korzyści (pierwszeństwo przy podziale środków finansowych). Zdaniem niektórych uczestników

¹² Zob. *Znana aktorka pokazała w teatrze pupe*, <https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/111249,znana-aktorka-pokazala-w-teatrze-pupe.html> (dostęp: 23.11.2017).

społecznego świata teatru oportunistą jest aktor, który nie akceptuje wizji teatru nowego dyrektora, ale chętnie podpisuje tzw. lojalkę, aby otrzymywać propozycje ról i utrzymać się na etacie.

Trzeba podkreślić, że przedstawione przez Mertona i Sztompkę strategie przystosowawcze do nowej sytuacji mają charakter uniwersalny – występują zawsze, gdy mamy do czynienia z transformacją wymuszającą zmianę postaw. Aktorzy nie tylko po 1989 roku wypracowywali owe mechanizmy konformistyczne i dewiacyjne – niejednokrotnie w dziejach stosowali nakreślone powyżej taktyki „akomodacyjne”. Każda zmiana kulturowa wymusza zachowania adaptacyjne, zatem aktorzy uczą się zaradności, funkcjonowania w nowych warunkach (Krystyna Janda – w grudniu 2015 roku – na spotkaniu ze studentami Szkoły Filmowej w Łodzi przekonywała ich, że sami mają zabiegać o role, a nie czekać, aż ktoś ich dostrzeże i zaangażuje). Aktorzy – zgodnie ze strategią rynkową – powinni wykazać się aktywnością, przedsiębiorczością. Przykładem osoby „idącej z duchem czasu” może być Joanna Kulig, która podjęła niełatwą życiową decyzję: odeszła ze Starego Teatru w Krakowie. Uczyla się języków obcych, chodziła na lekcje do amerykańskiego lektora; nie czekała na telefon z propozycją roli: „obdzwoiła drugich reżyserów, którzy zajmują się wybieraniem aktorów do ról. I w ten sposób zaczęła grać. – Szczęście trzeba pomóc! – twierdzi aktorka” (Kuszevska 2016: 64). Śledząc aktualne losy artystki, można przyznać jej rację – dostosowanie się do wymogów wolnego rynku zaowocowało w jej przypadku dynamicznie rozwijającą się karierą¹³.

Barierą utrudniającą dopasowanie się do nowej sytuacji jest mentalność Polaków:

Przez lata ludzie wierzyli, że należy pracować z pochyloną głową, a sukces sam przyjdzie. Dzisiaj, oprócz rzetelnej pracy, ważne jest, aby być elastycznym, podejmować wyzwania, rozwijać się. Mam wrażenie, że u nas trudno chwalić się osiągnięciami. Zakładamy, że jeśli komuś się powiodło, to nie mogło się to odbyć uczciwie (tamże: 66).

Małgorzata Zajączkowska, która wróciła do Polski ze Stanów Zjednoczonych, mimo starań, nie dostała etatu w teatrze. Ten przykry fakt paradoksalnie zmobilizował ją do działania, wyzwolił jej aktywność:

Te toksyczne doświadczenia zaowocowały jednak czymś dobrym. To mnie uaktywniło – zostałam producentką, scenarzystką, tłumaczką. Sama sobie sterem,

¹³ Joanna Kulig wystąpiła m.in. w filmach Małgorzaty Szumowskiej i Pawła Pawlikowskiego. Za rolę w *Sponsoringu* została laureatką Orla (w 2012 roku). W 2018 uhonorowano ją Europejską Nagrodą Filmową w kategorii „najlepsza europejska aktorka” za pierwszoplanową kreację w *Zimnej wojnie*.

żeglarzem, okrętem. Z Krzysiem Kolbergerem objechałam pół Polski ze sztuką Laniego Robertsona *Kocham O'Keeffe*, którą przetłumaczyłam, a Krzysiu wyreżyserował (Zajączkowska 2015: 396).

Aktorka, nie otrzymując satysfakcjonujących zawodowych propozycji, sama podjęła wyzwania twórcze:

Dzisiaj świetnie sobie radzę. Nie muszę już być tylko aktorką, produkuję spektakle, w Teatrze Wielkim realizuję przedstawienia dla młodzieży [...], organizuję warsztaty, za chwilę będę robiła *Krakowiaków i górali* z chórem – sto osiemdziesiąt osób – i orkiestrą (tamże: 398).

Można jeszcze przywołać jej działalność w sferze edukacji – aktorka rozpoczęła wykłady w Akademii Teatralnej i w studium przy Teatrze Żydowskim.

Konformizm w ujęciu Roberta Mertona to podporządkowanie się jednostki wzorom zachowań grupowych, respektowanie norm, adaptacja do nowych warunków poprzez „przestrzeganie reguł gry”. „Zaprogramowany na sukces zawodowy” aktor podlega silnej presji, by zaistnieć. Aby osiągnąć swój cel, musi spełnić wiele warunków, m.in. wypracować samodyscyplinę. Podstawą pogodzenia wszystkich obowiązków jest unikanie prokrastynacji i odpowiednia organizacja czasu. Aktorzy muszą być dobrze zorganizowani, toteż ważnym rekwizytem ułatwiającym logistykę staje się dla wielu z nich kalendarz, w którym zapisują podjęte zobowiązania. Nie rozstają się z notesem, gdzie znajduje się ich „grafik” i konsekwentnie realizują krótkoterminowe i długoterminowe cele. Artyści przyznają: „Żyję z kalendarzem w rękę i nie marnuję czasu”; „Ja muszę mieć od lat taki sam, tradycyjny, papierowy, który przywożę ze Stanów z Museum of Modern Art”. Strategia planowania zadań i szczegółowe rozpisanie terminów ich realizacji pozwalają im zapanować nad chaosem zdarzeń, pogodzić wiele symultanicznie podejmowanych aktywności.

Po przełomie ustrojowym w Polsce i wejściu naszego kraju do Unii Europejskiej (w 2004 roku) wzrosło znaczenie znajomości języków obcych. Nie tylko Joanna Kulig, ale także inni aktorzy, którzy nie ograniczają swoich ambicji do gry na deskach scenicznych, w planowaniu kariery uwzględniają możliwość artystycznego zaistnienia za granicą. Aktor podejmujący wysiłek opanowania nowego języka ma większe szanse na sukces międzynarodowy. Jedna z aktorek stwierdza:

Studia zaczęłam w 1998 roku, już wtedy profesorowie mówili nam: „Uczcie się języków, bo świat się zmienia. Jeżeli będziecie znali języki, będziecie grać”. Polska weszła do Unii, pojawiły się projekty przygraniczne, znalazły się fundusze, zaczęły być możliwe koprodukcje. Gdybym przez te wszystkie lata robiła tylko polskie projekty, nie byłoby ich w mojej karierze 35, tylko 19. Przy wyborze nie stosuję kryterium: scenariusz polski/scenariusz zagraniczny. Najważniejsze jest, żeby był dobry, a twórcy, z którymi będę pracować, fajni (A42: 30).

Strategia rynkowa wymusza nieustanny rozwój – aktor multiaktywny musi zdobywać nowe umiejętności, daleko wykraczające poza teatralny warsztat. Młoda aktorka, produkująca spektakle teatralne, mówi np. o konieczności zachowania dyscypliny finansowej, o biegłości w rozliczaniu projektów:

Podstawa to Excel (*śmiech*). I żeby mi się w tych tabelkach wszystko zgadzało, a to jest czasem problem. Siedzę i liczę, Wojtek mi zagląda przez ramię i mówi: „Jezus, nic ci się nie zgadza. Tu trzeba dołożyć, tam ci brakuje”. Ale na koniec zawsze wszystko się zgadza i to mi daje siłę, by myśleć o kolejnych projektach. Bo ja już mam w głowie trzeci spektakl (A17: 10).

Produkcja wymaga operatywności, zdobycia funduszy – trzeba znaleźć sponsorów i być przygotowanym na różne scenariusze w relacjach z nimi:

To jest najtrudniejsze. Zamykam oczy i mówię sobie, że muszę przetrwać. Sprzedaję się, po prostu. Mówię bardzo szczerze, że mam najlepszą obsadę, superpomysły... Tu ulegają, tam odmawiają. Życie... Jest nieźle, kiedy zapraszają na spotkanie, a to dopiero początek. Trzeba mieć dużą pokorę w sobie, bo na spotkaniach okazuje się, że nie jest już tak miło, jak przez telefon. Ale powiem ci: trafiam też na takich ludzi, że myślę, że w sumie dobrze, jak czasem coś nie wypali. Bywa, że obiecują coś i potem cisza. Mówią, że dadzą ci kasę, potem się okazuje, że ktoś od początku wie, że nic ci nie da. Tylko chciał mnie zobaczyć na żywo (tamże: 12).

W poszukiwaniu sponsorów może pomóc agent (o ile aktor takiego posiada), ale efekty są lepsze, gdy prośba wystosowana zostaje bezpośrednio przez samego aktora. Własny agent jest w Polsce luksusem, ale często dzięki niemu aktor „utrzymuje się na topie”: „Agent mi mówi: »musisz udowodnić, że robisz coś jeszcze, będzie ciężko, będzie to długo trwało, ale damy radę«” (tamże). Szansa na rynkowy sukces zwiększa się, jeśli pomaga on w wielu aspektach, np. przekonuje do implementacji przemyślanej taktyki zmiany wizerunku podopiecznego i intensywnej promocji medialnej.

Nie wszystkie podejmowane przez aktorów działania „dodatkowe” – obok etatu w teatrze – dają zadowolenie i spełnienie. Łatwiej mają ci, którzy wykazują się dużą odpornością psychiczną, potrafią przyjmować ze spokojem niepowodzenia i nie zawsze konstruktywną krytykę. Niektórzy deklarują wręcz, że problemy wyzwalają ich energię, mobilizują do działania: „Ciężko pracuję, ale mam z tyłu głowy, że karta może zawsze się odwrócić [...]. Porażki, drobne błędy nie podcinają mi skrzydeł” (tamże).

Szczególnie młodych aktorów cechuje energia, entuzjazm i ogromna wola zaistnienia w masowej wyobraźni (niestety zdarza się, że dzieje się to kosztem rezygnacji z ideałów). Puryzm estetyczny jest rzadką postawą, niewielu artystów zamyka się na popkulturę; nie przeszkadza im popularność. Aktorka, która podejmuje

wielokierunkowe działania (oprócz grania w teatrze, pisze adaptacje teatralne, własne sztuki i jedną z nich już wyreżyserowała, występuje też w serialu telewizyjnym) przyznaje, jak bardzo cieszy ją wejście w nowe środowisko i rozpoznawalność, wiążąca się z udziałem w produkcjach przeznaczonych do masowego obiegu.

Zetknęłam się ze światem celebryckim, którego wcześniej zupełnie nie znałam. To też są pożywki dla wyobraźni, z tego też można czerpać tematy do pisania. Bardzo interesuje mnie i ten świat, i moja osoba w nim. Ludzie na ulicy podchodzą, czasem gratulują mi roli, mówią o jej wiarygodności, co jest dla mnie największym komplem (A30: 93).

Nie wszyscy uważają etat w teatrze za synonim pełnego zawodowego sukcesu – szczególnie kiedy „zasmakowali” artystycznej wolności i przekonali się, że są w stanie poradzić sobie na „rynku możliwości”. Czasem szukają odskoczni od tego, co robią w teatrze (przykładem może być „poliaktywna” aktorka, występująca w klubie gejowskim, realizująca Projekt Teatru Warszawa). „Nie chcę ograniczać się do grania w farsach i komediach w macierzystym Teatrze Kwadrat” (A36: 45). Niektórzy artyści świadomie rezygnują z socjalnego bezpieczeństwa, by np. poświęcić się wyłącznie filmowej ścieżce kariery.

Ważnym słowem związanym z aktywnością aktorów działających w realiach gospodarki wolnorynkowej jest „autopromocja” – niektórzy okazują się wręcz mistrzami w dziedzinie *impression management*. Oto ciekawy przykład tego rodzaju zabiegu, który okazał się niezwykle skuteczny:

Przed występem w Chicago postawiłem warunek, że nie chcę honorarium za spektakl, tylko proszę o obecność krytyków. Nie chciałem grać tylko dla Polonii. I tak się stało, przyjechali amerykańscy dziennikarze, a w poniedziałek wyszły gazety z zaskakująco entuzjastycznymi recenzjami [...]. Otrzymałem nagrodę Critics Choice prestiżowej gazety „Chicago Reader” za najlepszy spektakl w Chicago („Świeży, śmieszny, nie można mu się oprzeć”). [...] Nie zdawałem sobie sprawy z tego, jaką to ma siłę! W samym Chicago jest 300 teatrów, więc nikt nie czyta repertuarów, tylko sugeruje się tym, co polecają krytycy. Na następnych występach miałem nabite sale, owacje. Pojawiła się propozycja – półroczne *tournée* przez całe Stany Zjednoczone (Kuszevska 2015: 64).

Aktorzy promują się poprzez wywiady prasowe, radiowe, telewizyjne, internetowe, własne strony WWW, portale społecznościowe, udział w akcjach charytatywnych itp. Nie mogą dać o sobie zapomnieć. Niektórzy tak dużo energii wkładają w „bywanie”, pozowanie na tzw. ściankach, że stają się celebrytami. Wiele potrafią zrobić, by „spełniać marzenia”:

Zaczepiłem się w *Metrze* Janusza Józefowicza i zastanawiałem się, co dalej. Pewnego dnia zadzwonił telefon z Capitolu. Okazało się, że dostałem rolę [...]. We

Wrocławiu już zostałem. Wiedziałem jednak, że teatr muzyczny jest dla mnie tylko przystankiem. Chciałem być aktorem dramatycznym i trafić do zespołu Teatru Polskiego. Czułem, że aby to osiągnąć, muszę zrobić wrażenie. Ogołilem głowę na łyso, schudłem dziesięć kilo i wziąłem na warsztat *Fabrykę małą* Lady Pank, *Do ciebie*, *Aniu* rapera Łony, *Łatwopalnych* z repertuaru Maryli Rodowicz i wygrałem konkurs główny Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Spełniłem kolejne marzenie (A3: 83).

Aktorzy z pokolenia Y¹⁴, którzy nie znają innej rzeczywistości oprócz wolnorynkowej, zupełnie naturalnie przyjmują konieczność wielokierunkowego działania. Nie poprzestają na realizacji jednej roli, przygotowują monodramy, piszą scenariusze, zajmują się reżyserią. Niemniej jednak także starsi artyści starają się sprostać wymogom współczesności. Jeden z nich, przygotowujący przedstawienia w dwóch teatrach, chętnie podejmuje się nowych wyzwań, chce mieć poczucie bycia potrzebnym, a jednocześnie deklaruje, że obca jest mu strategia natrętnego starania się o role: „Nie wpycham się na siłę. Jestem zapraszany, dostaję kolejne propozycje” (A38c: 72) – zaznacza. Inny artysta kilkanaście lat gra z żoną w sztuce Ingmara Villqista (we własnej reżyserii) i wystawia ją już w piątym teatrze: „Umówiliśmy się, że jak już nie będziemy mieli widzów, jak nie będą chcieli kupować biletów, nawet jak nie będą chcieli za darmo przychodzić, to przynajmniej raz w roku będziemy ją grali w naszym domu w Jastrzębiu – dla przyjaciół” (A13: 42). Aktorzy, którzy nie mogą powiedzieć o sobie: „jak mnie wyrzucają drzwiami, to wchodzę oknem”, stosują subtelne metody osiągania celów. Oto przykład zabiegów „nie wprost”, polegających na wykorzystywaniu okazji do nawiązania kontaktu, na próbie nienachalnego zasygnalizowania swojej gotowości do współpracy:

Może gdybym lubił pozowanie na ściankach, wszystko toczyłoby się szybciej? A może reżyserom nie chce się przyjeżdżać do Wrocławia, żeby zobaczyć mnie na scenie? Chodzę na castingi, ale nie spinam się. Najlepiej, kiedy wszystko dzieje się naturalnie. Wierzę, że pojawi się reżyser, który znów dostrzeże we mnie swojego bohatera [...]. Od lat podziwiam wrażliwość Agnieszki Holland. Powiedziałem jej to nawet, kiedy spotkaliśmy się na rozdaniu Paszportów Polityki. A potem rzuciłem żartem, że mógłbym jej zrobić na planie kawę lub herbatę. Zapytała: „jaką?”. Wrzucam na luz, a przeznaczeniu pomagam na tyle, żeby sobie kiedyś nie wyrzucać, że nie próbowałem (A3: 83).

Ten sam aktor wykazuje się inicjatywą w jeszcze innym sensie – angażuje się „do teatru jednego aktora”: „Monodramy w moim życiu biorą się stąd, że kiedy stwierdzam, że mam mało pracy, sam muszę sobie ją dać” (tamże: 84).

¹⁴ Pokolenie Y (pokolenie Milenium, pokolenie cyfrowe; tzw. milenialsi) obejmuje ludzi urodzonych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku.

Starsi metrykalnie artyści nie są z reguły ekspansywni, szczególnie, jeśli osiągnęli dobrą pozycję zawodową, mogą sobie pozwolić na wolniejsze tempo pracy i selektywne podejście do propozycji, jakie otrzymują. Aktorzy w wieku emerytalnym są spokojni, oni już nie muszą walczyć o zaistnienie w zawodzie, udowadniać własnej wartości. Mówi o tym m.in. Emilia Krakowska:

Mogę już wybrzydząć, trochę odmawiać, nie muszę zachłystywać się wszystkim. W tym konkretnym przypadku nie chciałabym zaniżyć i tak mało wyśrubowanych ambicji i standardów w naszym środowisku. Dwa dni na przygotowanie roli? To się nie ma prawa udać. Może jestem staroświecka, ale na pewno się nie zmienię. Dla mnie zawsze ważne były przygotowanie do pracy i absolutna dyscyplina. Jeśli grałam w filmie, nie występowałam w teatrze, nie chałturzyłam. I odwrotnie. Nie wyobrażam sobie sytuacji, w której prosto z planu filmu współczesnego wbiegam zdyszana do teatru, żeby zagrać wielką, dramatyczną rolę. Oszukiwałamby wtedy i siebie, i widzów. Najpierw musisz się skupić, potem zagrać najlepiej, jak potrafisz, później trzeba się pożegnać z kreowaną postacią i dopiero wówczas zacząć nową przygodę. To cały proces (Krakowska 2015: 209).

Aktorzy, którzy deklarują brak pełnej satysfakcji zawodowej i poczucia bezpieczeństwa, pełni lęku o przyszłość często winią za to nie tylko warunki zewnętrzne, ale i swoje immanentne ograniczenia, introwertyczną osobowość. Mówią o własnym wycofaniu i nieśmiałości. Zaświadczają o tym wypowiedzi znanych artystek: „Może ja za mało zawalczyłam, może za mało PR-u robiłam wokół siebie, może w ogóle nie jestem przebojowa?” (Zajączkowska 2015: 398). Ewa Kasprzyk zwierza się, że również ona ma opory przed indagowaniem reżyserów, zabieganiem o rolę; przeszkodą jest trudność z przyjęciem ewentualnej odmowy i wątpliwości, czy ekspansywna postawa spotka się z aprobatą. Każdy aktor życzyłby sobie, aby realizatorzy wychodzili z inicjatywą, aby on sam nie musiał się narzucać: „To upokarzające”, twierdzą. „Ja nigdzie nie dzwonię, bo wstydę się prosić o rolę. Znam tylu reżyserów, ale jakoś się wstydę tak zadzwonić i powiedzieć: »Słuchaj, wiesz co, może masz dla mnie jakąś propozycję?«. Młodzi teraz chodzą na castingi, »przebijają się«. Nie czują żadnego obciachu” (Kasprzyk, Kędział 2013: 94). Przebojowość to cecha, która jednym uczestnikom społecznego świata teatru imponuje, a innych drażni. Magdalena Zawadzka, kiedy mówi o swoim synu, operatorze filmowym, Janie Holoubku, podkreśla z dumą jego skromność: „nie rozpycha się łokciami”, „nie żąda od wszystkich uwagi”, „nie ma w sobie tej wszechobecnej bezczelnej przebojowości i przekonania, że od niego zaczyna się świat. Tacy ludzie nie budzą mojego szacunku” (Zawadzka 2015: 426).

Może jest ziarno prawdy w opinii, że aktorzy mało wykorzystywani w pracy na deskach scenicznych rekompensują niepowodzenia zawodowe poprzez intensywną autopromocję w mediach i inne aktywności (także niezwiązane z pracą

artystyczną), dające im poczucie względnego zadowolenia. Nie dla wszystkich dostępne są wielkie role teatralne – aktor niezmiennie rzadko ma możliwość wyboru. Sprawdza się w tym przypadku przysłowie: „Lepszy wróbel w garści niż gołąb na dachu”. Jerzy Trela, który dużo grał w macierzystym teatrze i teatrze Teatru Telewizji, często angażowany był też przez reżyserów filmowych, nie wystąpił nigdy w reklamie, w popularnym serialu. Nie można jednak wykluczyć istnienia pewnej „specjalizacji” aktorskiej – być może mamy też do czynienia ze świadomym wyborem kierunku działania: niektórzy preferują teatr i nie czują potrzeby spełniania się poza nim, natomiast pewna grupa aktorów otwiera się na pozateatralne wyzwania. Z reguły aktorzy przyjmują bez wahania role filmowe, występują w serialach, reklamach, dubbingu, w radiu, telewizji, ponieważ – dzięki tym aktywnościom – zyskują popularność i dobrą bazę materialną.

Dobrze pamiętający okres PRL-u artyści z nostalgią wspominają tamten czas w życiu teatralnym, kiedy ważne były relacje interpersonalne, wzajemna pomoc i solidarność:

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 zostawiali 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. Bardzo się zmieniły na niekorzyść relacje między ludźmi. Kręgosłup moralny nie jest już tak prosty w zespołach. Młodzi 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 zostawiali w teatrze, bawili się, tworzyli jakąś bohemę... Piotr Krukowski, Bronek Wrocławski... – oni tworzyli życie teatralne, stwarzali stosunki rodzinne. Młodsze pokolenie mogło naturalnie uczyć się od nestorów. 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 „popremierówce”... 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 (Wywiad nr 7).

Teza o makdonaldyzacji współczesnego teatru dramatycznego wymaga pogłębionej argumentacji, jednak już wstępna obserwacja pokazuje wiele jej przejawów w polskim teatrze. Moi respondenci zauważają dominację

ekonomii, poszukiwanie oszczędności kosztem artystycznych walorów przedstawień, pośpiech w realizacji spektakli:

[...] nie ma czasu, trzeba pracować szybko, nie można sobie pozwolić na półroczne próby, jak u Axera czy Jarockiego [...]. Nie jest to już zawód, który się z taką przyjemnością uprawiało, bo nie ma już czasu ani możliwości. Ani też widz nie stawia takich wymagań, co ma duże znaczenie. W telewizyjnych serialach występują „nasi znajomi”, a aktorzy są na rynku i prezentują swoje typy do wzięcia (Lubczyński 2007: 374).

Zbigniew Zapasiewicz mówił, że w takim teatrze on i wielu jego przyjaciół czuje się obco: „Jednak nie ma to nic wspólnego z aktorstwem drążącym, budującym w słowie, poszukującym w sobie możliwości ludzkich i teatralnych. Po prostu opowiada się jakieś treści, mniej czy bardziej zajmujące” (cyt. za: tamże: 374).

Niektórzy uczestnicy społecznego świata teatru ubolewają nad słabym poziomem polskich tekstów dramatycznych i transgresywnością produkcji teatralnych. Kryzys w zakresie dramaturgii rozpoczął się w latach dziewięćdziesiątych: „w momencie uzyskania wolności szuflady okazały się puste, a na teksty autorów zachodnich nie było nas stać, bo za to trzeba słono płacić” (cyt. za: tamże: 312). Jerzy Stuhr ubolewa:

Bywam w Teatrze Rozmaitości w Warszawie podglądać grających tam naszych studentów i oglądam te angielskie sztuki, wulgarne, pisane pewnie cockneyem, z jakimiś dyskotekowymi, szemranymi postaciami. A na sali, na której jestem najstarszy, więc się ze wstydu chowam gdzieś na końcu, jakieś młode, schludne, kulturalne teatrolożki udają, że im się to podoba (cyt. za: tamże: 313).

A może jednak nie udają, może ta estetyka jest dla nich atrakcyjna? W książce z 2018 roku (zob. Zimnica-Kuzioła 2018b) analizowałam spory wokół współczesnej dramaturgii, zatem poprzestanę w tym miejscu na zasygnalizowaniu niezadowolenia części środowiska z repertuaru „publicystycznego”, „politycznego”, szczególnie jeśli „ideowość” staje się istotniejsza niż artystyczna jakość spektaklu. Zdaniem niektórych uczestników społecznego świata teatru reżyserzy tworzą „najczęściej pretensjonalne widowiska, niewiarygodnie banalne i oczywiste w diagnozach – ograniczonych do sfery obyczajowej i ogólnych dywagacji o złe urządzone światło – bez podania recepty na poprawę” (Orzechowski 2017: 71). Krzysztof Orzechowski wypowiada się, pewnie nie tylko w swoim imieniu, o współczesnym teatrze: „zwyczajność i nuda”, „irytujące ekscesy pseudoartystyczne”, „teatr przekreślił tradycję”, „został silnie upolityczniony”, „zagubił element magii”, „zatracił poczucie humoru i dystansu”, „stał się przewidywalny i naśladowczy” (tamże: 53). Z drugiej strony można też mówić o admiratorach i bezstronnych obserwatorach współczesnego życia

teatralnego, ponieważ punkt widzenia zależy od pozycji zajmowanej w uniwersum teatralnym. „Teatr postdramatyczny”, „współczesne teksty dla teatru”, „zwrot performatywny”, „nowy paradygmat recepcji”, „teatr dokumentu”, „efekt realności” – to ważne określenia związane z teatrem współczesnym. Dariusz Kosiński i Małgorzata Sugiera piszą:

W efekcie ewolucji, jaka miała miejsce w wieku XX, teatr z narzędzia ukrytej konserwacji *status quo* stał się narzędziem nieustannego podważania coraz bardziej podstawowych przekonań umacniających różnorodne formy ucisku i wzmacniania krytycznego stosunku do rzeczywistości [...] stał się jednym z najważniejszych środków pobudzania samodzielności myślowej, przestrzeni politycznej niepoprawności (Kosiński, Wypych-Gawrońska, Stafiej i in. 2005: 436).

Pora na konstatacje – przełom ustrojowy, jaki stał się udziałem Polaków w 1989 roku, określany jest przez socjologów mianem traumy kulturowej. Jej wyznacznikiem okazała się szybka, holistyczna zmiana, obejmująca zasięgiem kulturę bytu, kulturę socjetalną i symboliczną. Przemiana ustrojowa, mimo że oczekiwana, zaskoczyła wielu – „nie trzeba dodawać, że przez większość przyjmowana była z entuzjazmem i nadzieją” (Sztompka 2012: 519). Teatr jako instytucja nie był wolny od dezorganizacji, stracił bezpieczeństwo finansowe, jakie gwarantował mu mecenat państwowy. Personel teatralny, podobnie jak pracownicy innych instytucji, musiał przejść przez etap dezorientacji kulturowej, zdobyć nowe umiejętności, nowe kompetencje. Sukces, ryzyko, sprawstwo, odpowiedzialność za swój los, kultura uczestnictwa, orientacja prospektywna, kreatywność – to pojęcia nowego systemu, wyznaczające wzory zachowań i kierunek działań. Wolny rynek wyzwolił inicjatywę artystów (także w zakresie mariażu z popkulturą).

Współcześnie zawód aktora należy do kategorii elitarnych, wymaga on wrodzonych predyspozycji i wykształcenia kierunkowego. Do publicznych szkół aktorskich dostają się wyselekcjonowani kandydaci, a studia należą do trudnych, wymagających całkowitego zaangażowania. Aktorzy w XXI wieku w Polsce przynależą do nowej klasy średniej, której podstawowym wyznacznikiem jest styl życia i dominująca orientacja prospektywna (a wraz z nią ambitne plany rozwoju kariery zawodowej). Przedstawiciele profesji aktorskiej nie czują się reprezentantami narodu, demitologizują własne „wybranie” i wyjątkowość. W okresie PRL-u mieli szczególne zadanie – stali na straży zagrożonych wartości, jednak obecnie zmieniły się funkcje społeczne teatru. Aktor w Polsce jest osobą publiczną i dlatego nie bez znaczenia dla społeczeństwa okazuje się wciąż jego postawa etyczna czy poglądy polityczne. Zanim nastąpiła transformacja ustrojowa mówił on za nas i dla nas językiem romantyków, wraz z Mickiewiczowskim Konradem podjął się roli duchowego przywódcy, walczył o wolność, „czuł cierpienia całego

narodu” (por. Roman, Sabata 1989: 119). Przeobrażenia po 1989 roku stały się katalizatorem aktywności – w ramach strategii adaptacyjnych do funkcjonowania w przestrzeni gospodarki wolnorynkowej wyzwoliła się samodzielność twórców teatralnych, sprawnie poruszających się w systemie adhocracji, czyli w działaniu spontanicznym, dostosowanym do konkretnej sytuacji w „płynnym” otoczeniu społecznym¹⁵.

¹⁵ W teatrach publicznych (wszystkich typów) zatrudnionych jest na etacie 1610 aktorów, z czego 748 to kobiety. Najliczniejszy w Polsce zespół artystyczny Teatru Narodowego liczy 59 aktorów. Warto dodać, że obecnie w Polsce funkcjonuje 71 teatrów dramatycznych (171 scen), które odwiedziło 4,5 mln widzów (dane GUS na rok 2015). Jeżeli chodzi o publiczne teatry dramatyczne (zawodowe) dotowane przez państwo i samorządy, w Polsce istnieją obecnie 63 placówki (zob. *Teatr w Polsce 2016: dokumentacja sezonu 2014/2015* 2016: 34, 49).

ROZDZIAŁ III

PROCES STAWANIA SIĘ AKTOREM

1. Motywy wyboru zawodu

Interakcjonizm symboliczny kładzie nacisk na kształtowanie się osobowego „ja” pod wpływem oddziaływań społecznych. Każdy człowiek chce być doceniany, akceptowany, pragnie zobaczyć w oczach innych podziw (koncepcja jaźni odzwierciedlonej); jego jaźń subiektywna zmienia się pod wpływem ocen i opinii osób ważnych. Jednostka przegląda się w „społecznym lustrze” i to, co tam zobaczy w dużym stopniu wpływa na jej samowiedzę i samoocenę, na sposób myślenia o sobie. Niektórzy teoretycy (np. Louis Lavelle) za istotny motyw twórczości artystycznej uznają pragnienie zapisania się na trwałe w historii ludzkości, zyskania nieśmiertelności. Szczególnie starożytni twórcy zabiegali o „sławę pośmiertną”, jednak, czy ten motyw okazuje się relewantny dla współczesnych artystów? Faktem jest znaczny wzrost zainteresowania studiami aktorskimi – zadziwiającą dużą liczbą kandydatów na pierwszy rok studiów w publicznych szkołach przygotowujących do wykonywania tego niezwykle trudnego zawodu prowokuje do zadawania pytań o przyczyny takiego stanu rzeczy. Józef Kozielecki wprowadził w obszar nauk humanistycznych pojęcie „motywacji hubrystycznej”, której istotą jest dążenie do zamanifestowania własnego „ja”, podkreślenia swojego znaczenia, odrębności i wyjątkowości (Kozielecki 1997; por. Zimnica-Kuzioła 2012). Młodzi ludzie chcą być zauważeni i podziwiani. Potrzeba ta była kiedyś naturalnie zaspokajana w grupach pierwotnych, w rodzinie, w gronie przyjaciół. Być może w dobie dominacji kultury wirtualnej, *homo interneticus* nie nawiązuje serdecznych więzi w najbliższym otoczeniu, nie otrzymuje w nim potwierdzenia swej ważności. Potencjalna sława pozwoli mu „zaistnieć” w świadomości innych. Narcystyczna i „neurotyczna osobowość naszych czasów”, jak pisała Karen Horney, domaga się uwagi i podziwu. Z pewnością wielu młodych ludzi marzy o karierze w stylu gwiazd Hollywood, o osiągnięciu wysokiej pozycji ekonomicznej, dającej nieograniczone możliwości konsumpcji i „panowania nad życiem”. Ten motyw nazywam „syndromem wybrańca losu” – łączy się on z mitem, który nie jest przywoływany w literaturze przedmiotu, rzadko też pojawia się w wypowiedziach twórców, ale funkcjonuje w obiegowych opiniach. To mit łatwego życia artysty. W potocznych wyobrażeniach sława przekłada się na status majątkowy, na możliwości życiowe. Wielkie kariery, *de facto*, dotyczą nielicznych artystów, większość żyje na przeciętnym ekonomicznym poziomie, jednak truizmem jest

stwierdzenie, że aktorzy podejmują pracę zawodową także ze względów finansowych. Ponadto twórcy, jeśli praca jest ich pasją, kierowani wewnętrznym imperatywem stawiają sztukę „ponad inne sprawy życia”; po prostu tworzą, intensywnie pracują, nie mają czasu (ani specjalnej ochoty) na ostentacyjną konsumpcję, na „korzystanie z życia”. Charakterystyczne, że aktorzy nie myślą o emeryturze (czyli o czasie, w którym mogliby „odcinać kupony od sławy”, większość chciałaby pracować jak najdłużej). A największym ich problemem jest obawa przed zapomnieniem: „Ja to się najbardziej boję tylko jednej rzeczy, że kiedyś mogę być jak stary pies odrzucony, to jest najgorsza rzecz, jaka może się zdarzyć aktorowi. Strach przed byciem niesprawnym, niepotrzebnym” (Wywiad nr 7).

Artyści mogą hipotetycznie orientować się na odbiorcę (widza), na dzieło (spektakl) lub na siebie. Wzgląd na odbiorcę (widza) to próba zaspokojenia jego domniemanych oczekiwań lub przekazania mu własnej wizji artystycznej; wzgląd na dzieło jest myśleniem nade wszystko o stworzeniu dobrego spektaklu, o wysokiej wartości estetycznej i ideowej; wzgląd na samego siebie wiąże się z ekspresją osobowości, z pragnieniem wyrażenia przeżyć emocjonalnych i refleksji o świecie, a także z chęcią zyskania pochlebnej opinii profesjonalnych krytyków i potocznych widzów (por. Gołaszewska 1986a: 200). To analityczne rozróżnienie ma oczywiście porządkujący charakter, bowiem aktor może (i powinien) kierować się wszystkimi wymienionymi względami w jednym akcie twórczym. W każdym z tych motywów przyporządkowanych pracy twórczej istnieje jednak możliwość zachwiania proporcji, np. orientacja na odbiorcę może skutkować stosowaniem homogenizacji wulgaryzującej, maksymalnie upraszczającej sensy sztuki; orientacja na dzieło doprowadza niekiedy do artefaktu zrozumiałego tylko dla twórcy, nazbyt hermetycznego dla statystycznego odbiorcy; orientacja na siebie sprzyja megalomanii, ekstrawagancji i tworzeniu „sztuki dla sztuki” bez uwzględniania oczekiwań społecznych.

W wieku XIX decyzja o wyborze zawodu aktora spowodowana była różnymi czynnikami: autentycznym zainteresowaniem sztuką teatralną, wiarą we własny talent i w powołanie do zawodu, chęcią zdobycia sławy, przydania sobie znaczenia, pragnieniem ucieczki przed monotonnym życiem, brakiem perspektyw życiowych (utrata majątku po powstaniach, brak pracy), zauroczeniu aktorką/aktorem występującą/występującym w zespole teatralnym, pragnieniem uniknięcia służby wojskowej (zatrudnienie w warszawskich teatrach stałych dawało taką możliwość). Dla dzieci, które wychowały się w teatrze, oczywiste było kontynuowanie profesji rodziców – nie znały one innego życia i nie potrafiły robić niczego innego. Następowala naturalna reprodukcja biograficzna, odtwarzanie losu (por. Hera 1993). Młodzi ludzie pytani pół wieku temu (w latach siedemdziesiątych XX wieku) o motywy wyboru zawodu przyznawali, że pociąga ich perspektywa ciekawego, intensywnego życia, możliwość odkrycia prawdy o sobie

i realizacji pasji (Romanowski 1978: 179–190). Można z dużym prawdopodobieństwem zakładać, że mimo upływu dekad, także i dziś odpowiedzi byłyby podobne.

Nie wszyscy aktorzy wpisują się w biograficzny schemat, zgodnie z którym utalentowane, chętne do publicznych popisów i obdarzone urokiem osobistym dziecko, zostaje aktorem/aktorką. Czasem decyzja o szkole teatralnej związana jest z próbą przełamania stygmatyzacji, z pragnieniem uwolnienia się od kompleksów. Dyskurs jednego z aktorów realizuje schemat baśni o brzydkim kaczątku zmieniającym się w łabędzia. W czasach szkoły był małym, wątłym chłopcem, silniejsi uczniowie okazywali mu własną przewagę:

Byłem dzieckiem niewydarzonym i pomijanym [...]. Złośliwi koledzy przed końcem dużej przerwy łapali mnie i siłą wsadzali na szafę, która stała na korytarzu w szkole. Bałem się zeskoczyć, żeby się nie połamać [...]. Byłem chłopcem ze wsi, nieobytym. Wyglądałem okropnie – mały, chudy, brzydki. Wszystko nie tak... (A38c: 72–73).

Ale kiedy recytował wiersze, panował nad słuchaczami, to on był wtedy ważny: „Bardzo chciałem wykrzyczeć całemu światu, że istnieję. To mogłem zrobić tylko na scenie” (tamże: 72). Aktor zwierza się, że w takich chwilach czuł się naprawdę doceniony. W liceum wygrał ogólnopolski konkurs recytatorski, co wzmocniło jego poczucie własnej wartości. Już jako mały chłopiec marzył, aby zostać aktorem, ale otoczenie nie wspierało jego aspiracji. Po pierwsze uświadamiano mu, że nie ma odpowiednich warunków fizycznych – „Ojciec bał się, że mi się nie uda, że w tym zawodzie sukces odnoszą tylko wysocy i przystojni” (tamże), po drugie bliskim wydawało się, że artystyczna ścieżka kariery jest niedostępna dla „chłopaka ze wsi pod Częstochową”. A jednak zrealizował swoje zamierzenia i wciąż się dziwi, że było to możliwe:

Ja cały czas żyję w wielkim zadziwieniu, że to, co się dzieje, dzieje się naprawdę. Potem okazało się, że te warunki wcale nie są takie najważniejsze, że ważne są też inne rzeczy. Skończyłem szkołę aktorską, zostałem aktorem, a potem ciągle otrzymywałem propozycje grania ról w filmach, teatrze, telewizji. I stąd to ciągle zadziwienie, że to się cały czas dzieje (A38a).

Taką sytuację Pierre Bourdieu określał mianem „cudu” – dziecko z niższej warstwy społecznej osiągające społeczny awans, dzięki dużemu wysiłkowi i wielkim zdolnościom, może przerwać błędne koło reprodukcji habitusu (zob. Bourdieu 2005b). W szkole teatralnej artysta ostatecznie pożegnał się z kompleksami. Bardzo ciężko pracował, by udowodnić innym, że zasługuje na artystyczne studia (zależało mu też na wysokiej średniej ocen, bo od niej uzależniona była wysokość otrzymywanego stypendium). Oczytanie stanowiło jego kapitał kulturowy i wzmacniało samoocenę.

Narracja o „brzydkim kaczątku” jest wyjątkowa, ale trzeba mocno podkreślić, że dla wielu aktorów wykonywany zawód stał się katalizatorem zmian – pozwolił na wyróżnienie się z tłumu, wyzwolił ich pewność siebie, umożliwił głęboką introspekcję¹. Warto odwołać się w tym miejscu do badań Jolanty Kociuby (Kociuba 1996: 26–27), która zwróciła uwagę na dwa podstawowe rodzaje motywacji przy wyborze zawodu aktora: defensywną (obronną) i ofensywną (nastawienie na rozwój). W pierwszym przypadku jednostka nie akceptuje siebie, jej tożsamość nie jest ugruntowana, zatem studia i praca na scenie mają być remedium na te deficyty. „Aktorstwo może być traktowane jako mechanizm obronny, uprawiane z konieczności obrony przed sobą (obrony przed brakiem samowiedzy lub brakiem samoakceptacji)” (tamże: 26). Niestety w tym przypadku zbyt głębokie wchodzenie w odgrywane role generuje niekiedy stany dezintegracji osobowości. W drugim przypadku jednostka akceptuje siebie, a aktorstwo jest tu sposobem realizacji wartości „zewnętrznych”, niezwiązanych z „ja”. Aktor nie koncentruje się na sobie, ponieważ ważniejsze są dla niego pytania o rolę, jaką odgrywa w świecie, o jakość relacji z innymi ludźmi. Możliwe staje się również połączenie samowiedzy i braku akceptacji siebie, co daje ciekawe rezultaty, wyzwala procesy twórcze.

Motywacja ofensywna towarzyszy wielu wyborom profesji aktorskiej. Archetyp utalentowanego dziecka pojawia się w licznych wywiadach, aktorzy reinterpreterują własne dzieciństwo w świetle teraźniejszości, a w dyskursie biograficznym pokazują *continuum* – rejestrują *post factum* aktywności przygotowujące ich do przyszłej roli zawodowej: od występów w przedszkolu, poprzez konkursy recytatorskie na kolejnych szczeblach edukacji, po szkołę teatralną i pracę w teatrze. Typowa jest opowieść o dziecku, które już w dzieciństwie przebiera się w suknie mamy, nocne koszule babci, zakłada za duże szpilki i wyobraża sobie, że przenosi się w inny świat. Wielu aktorów już od najmłodszych lat wykazywało predyspozycje do tego zawodu: „Największą frajdą było tworzenie choreografii do Chopina. Miałam winylowe płyty, włączałam adapter, zapraszałam babunię, dziadka czy mamę i robiłam przedstawienie” (A41: 25). Angażowanie się w projekty „wiodące do aktorstwa” to stały element aktorskich biografii:

W teatrze Ochoty działało ognisko państwa Machulskich, zapisała mnie do niego mama. Potem był Studencki Teatr Prób, w którym zgłębialiśmy tajniki metody Stanisławskiego i Czechowa. Gdy teraz patrzę na swoją przeszłość, widzę drogę, którą zmierzałam mniej lub bardziej świadomie. Nie powtarzałam sobie: „Muszę być aktorką”. Nagle okazało się, jeszcze przed studiami, że mogę się wyrazić na scenie (A42: 30).

¹ Potwierdza to m.in. Stanisława Celińska w programie *Zacisze gwiazd*, prowadzonym przez Magdalenę Pawlicką (internetowe wydanie TVP1, wejście 8 marca 2016 roku).

Z dotychczasowych rozważań wynika, że bazą, czynnikiem rudymmentarnym aktorstwa jest talent, wrodzone predyspozycje – dlatego jeden z aktorów stwierdza: „To zawód dla wybranych. Szkoła teatralna uczy zaledwie warsztatu, technik oddychania itp. Z umiejętnością grania trzeba się urodzić” (A38c: 74). I *de facto* wielu uczestników społecznego świata teatru powtarza *communis opinio*, że talent stanowi *conditio sine qua non* profesji aktorskiej:

Już jako małe dziecko czułem, że posiadam jakiś dar, który sprawia, że potrafię wciełać się w różne role. Pamiętam, że kiedy byłem małym chłopcem, a zawsze byłem małym chłopcem (*śmiech*), to wchodząc na scenę byłem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie. Byłem solistą w chórze, recytowałem wiersze. Nie interesowało mnie nawet, z jakiej okazji, ważne było, że mogę wystąpić. Na scenie nie byłem małym, szarym człowieczkiem w tłumie uczniów, tylko kimś ważnym. Czułem, że coś znaczę. Kiedy mówiłem wiersz i robiłem pauzę, na sali panowała śmiertelna cisza. Miałem wtedy wrażenie, że unoszę się dwa centymetry nad ziemią. A potem kończyłem wiersz i cała szkoła biła mi brawo. Byłem wtedy bardzo szczęśliwy. W jednej z takich chwil postanowiłem, że zostanę aktorem (A38b).

Od każdej reguły istnieją wyjątki; dotyczy to także procesu „stawania się aktorem” – opowieść jednego z artystów pokazuje odmienny wariant biograficzny. Nie był on cudownym dzieckiem, nie marzył o aktorstwie, nie „obsługiwał” uroczystości szkolnych, recytując i deklamując. Nie uczęszczał także do kółka czy ogniska teatralnego, nie znał nikogo z tzw. środowiska, a nawet nie ukończył szkoły teatralnej. Późno zainteresował się teatrem, zaczął bywać w środowisku teatralnym pod wpływem darzonej uczuciem dziewczyny:

Imałem się różnych zajęć. Pracowałem w hucie. Potem jakiś czas siedziałem w Londynie. Nosilem śniadania i walizki w hotelu Notting Hill Gate. Potem pracowałem w BWA. Chciałem wyjechać do Szczecina i zamustrować się na statek. Długo się określałem. I gdyby nie poryw miłości, nie byłbym aktorem [...]. Padła propozycja, bym coś napisał. Zrobiłem to, po czym jeszcze w tym zagrałem. Zobaczył mnie dyrektor legnickiego teatru, uznał, że jest nieźle, zaproponował mi rolę w teatrze. Terminowałem jakiś czas, zacząłem grać i dostałem zaproszenie do zespołu. Nie kończyłem szkoły teatralnej, egzamin zdałem eksternistycznie po latach przed komisją ZASP-u. Piękny czas. Legnicki teatr był wtedy w awangardzie. To był istny obóz pracy teatralnej. Jacek Głomb zbudował zespół na zasadach parszywej dwunastki. Młodzi, fantastyczni aktorzy gotowi na wszystko. Wyprowadził teatr z budynku: zamki, hale fabryczne, skwery i parki. Nikt tego wtedy nie robił. Działo się. Działo się i spalało, aż się wypaliło. Jak nie ma ognia, nie ma pieczonych kasztanów (A1a: 62).

Warto przy okazji zwrócić uwagę na fakt deprecjonowania przez zawodowych aktorów amatora, który co prawda jest utalentowany, ale nie ma formalnego

wykształcenia teatralnego. Historia opowiedziana przez jednego z eksternów pokazuje pewną prawidłowość. Aktor kreował pierwszą w swoim życiu rolę sceniczną w profesjonalnym teatrze. Ze względu na fakt, że nie był etatowym pracownikiem i nie miał dyplomu ukończenia studiów spotkał się z ogromną niechęcią zespołu aktorskiego, doszło nawet do buntu. Jeden z kolegów-zawodowców stwierdził, że wybór amatora, to „porywanie się z motyką na słońce”. Zagrał mimo wszystko, a przywołana tu sytuacja bardzo go wzmocniła (tamże: 88). Eksterni muszą wykazać się dużą determinacją i konsekwencją, by wykonywać ten zawód. Przykładem może być aktorka, która trzykrotnie zdawała egzaminy do szkoły teatralnej na wydział aktorski i trzykrotnie nie została przyjęta:

Za pierwszym razem odrzucili mnie, bo jak stwierdzili, już jestem aktorką kompletną i świadomą, a oni przyjmują ludzi, których będą mogli dopiero ulepić, sformatować. Kiedy zdawałam rok później, okazało się, że mam wielbiciela wśród profesorów uczelni, jeden z nich uwziął się na mnie i „dzięki” jego staraniom nie dostałam się na upragniony wydział [...]. To była jakaś wyższa racja. Nie wiem, skąd brała się we mnie ta siła. Robiłam, co uważałam za słuszne, nie zastanawiając się nad konsekwencjami. Z ulicy dowiedziałam się – bo ktoś przeczytał ogłoszenie – że jest nabór do krakowskiego Teatru 38. Poszłam. I co? Za pierwszym razem mnie odrzucili, bo miałam słabszy dzień. A po roku się udało (A2: 78).

Kobieta znacznie później zdała egzamin eksternistyczny, by uwolnić się od statusu amatora i zawalczyć o wyższą pozycję w zawodzie.

Na podstawie moich rozmów z aktorami mogę powiedzieć, że ich motywacje do uprawiania profesji są różnorodne, zarówno defensywne, jak i ofensywne. Obecnie dużo się mówi w społecznym świecie teatru o aktorstwie jako pokusie medialnej (m.in. Stanisław 2011a: 64–67). Młodym ludziom szturmującym każdego roku wydziały aktorskie polskich uczelni państwowych przypisuje się motywacje hubrystyczne i merkantylne – marzenia o sławie i wielkich pieniądzach mają być głównym czynnikiem generującym zainteresowanie tą profesją. Przywołany przeze mnie przykład artysty, który został aktorem z miłości do dziewczyny-aktorki pokazuje, że o wyborze tej profesji decydują czasem także pozaartystyczne względy.

2. Rola „znaczących innych” na różnych etapach drogi zawodowej

Za George’em Herbertem Meadem trzeba podkreślić relewantną rolę „znaczących innych” w biografii jednostki, czyli osób wpływających na jej postępowanie, kształtujących osobowość społeczną i tożsamość. We wczesnych latach życia

dziecka są nimi głównie rodzice – to oni oddziałują na jego życiową postawę, na sposób widzenia świata. Dziecko identyfikuje się z nimi, przyjmuje ich perspektywę jako jedyną możliwą. Emocjonalność tej relacji powoduje łatwiejsze narzucanie definicji sytuacji. Socjalizacja pierwotna okazuje się najważniejszym etapem w rozwoju człowieka; po niej następuje faza socjalizacji wtórnej. W tym stadium pojawiają się inne ważne osoby mające wpływ na jednostkę, kształtujące jej horyzont poznawczy i aksjologiczny, modelujące jej zachowania (Berger, Luckmann 1983: 202–214; Szacka 2003: 152–154).

„Znaczący inni” pełnią ważną funkcję w zawodowej ścieżce każdego człowieka. W przypadku aktorów „znaczący inny” dla roli zawodowej (*role-specific significant other* – zob. Denzin 1976) to zazwyczaj środowiskowy autorytet, który daje czytelny komunikat, że dostrzega potencjał, docenia talent, wyzwała energię do pracy, zachęca do zdawania do szkoły teatralnej, doradza, utwierdza w decyzji, wspiera. Czasem pomaga przygotować się do egzaminu wstępnego, toruje drogę w zawodzie itp. Joanna Żółkowska wspomina:

Mój przypadek jest potwierdzeniem pewnej, dość częstej w naszym środowisku reguły. Zostałam aktorką dzięki polonistce. Profesor [...] była niezrealizowanym reżyserem, ciągle organizowała przedstawienia, kółka teatralne, a ja byłam jej gwiazdą. Upatrzyła mnie sobie i, że tak powiem, lansowała (Żółkowska 2015: 432).

Odwagi dodała jej też pozytywna opinia środowiskowego autorytetu, Jacka Woszczerowicza, który przybył na specjalne zaproszenie do jej liceum. Spotkanie z nim stało się ważnym wydarzeniem dla młodej dziewczyny, poważnie myślącej o aktorstwie. Aktorka otrzymała duże wsparcie „znaczącego innego”: „Pamiętam, że po rozmowie z nim z emocji nie spałam. Wydawało mi się, że zyskałam akceptację kogoś absolutnie najważniejszego” (tamże: 434). Co więcej, Woszczerowicz nie ograniczył się tylko do pochwały jej występu, ale pomógł jej też wybrać teksty na egzaminy wstępne: „Rzeczywiście, wybrał teksty niesłychane, w życiu sama bym do tego nie doszła. Przygotowałam na przykład Ofelię ze *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego. Bardzo ambitnie” (tamże).

Spośród osób ważnych dla roli zawodowej wyodrębniam pięć kategorii: stymulator, aktywator, stabilizator, autorytet symboliczny i demotyuator. Pierwszy typ reprezentują osoby niezakorzenione w profesjonalnym środowisku teatralnym, ale rozbudzające zainteresowanie światem teatru. Mogą to być rodzice, sąsiedzi, pedagodzy, instruktorzy teatralni w domach kultury (czasem z dyplomem szkoły aktorskiej). O katalizującej roli swojego sąsiada-aktora (mieszkał w jej kamienicy) mówi Anna Dymna:

Zaprosił mnie do swojego teatrzyku dla dzieci i młodzieży, zagrałam u niego sporo ról. Tylko że uważałam to za zabawę. W życiu nie myślałam, że będę aktorką. Nie

wyobrażałam sobie, że miałabym całe życie stać na scenie, a ludzie mieliby się na mnie gapić i jeszcze oceniać. Gdy pan Jan dowiedział się, że zamierzam zdawać na psychologię, zdybał mnie na schodach i zaczął krzyczeć: „Co ty sobie myślisz! Ty masz zostać wielką aktorką, a nie psychologiem! Psychologiem to może być każdy”. I kazał mi zdawać do PWST. Złożyłam więc papiery i na aktorstwo, i na psychologię (A9a: 26).

Rodzice zaakceptowali jej wybór, chociaż sami mieli „konkretne zawody”. Uważali, że trzeba robić w życiu to, co daje zadowolenie: „Oboje często powtarzali, że choćby nie wiem co, nie wolno się sprzeniewierzać własnym marzeniom i przekonaniom. I tu byli konsekwentni. Dobrze się stało, bo ja swój zawód bardzo kocham” (tamże: 26). Najczęściej stymulatorem bywa jednak nauczyciel: „[polonistka w liceum – przyp. E. Z-K.] była pierwszą osobą, która zauważyła we mnie ten aktorski pierwiastek i konkretnie go nazwała” (A33: 45); „W liceum występowałam w kółku teatralnym, wciągnęła mnie do niego niemalże siłą moja nauczycielka języka polskiego, Urszula Kraka. Mnie – nieśmiałego jākającego się Arka” (A13: 40). Czasem „znaczącym innym”, którego dobra opinia decyduje o podjęciu studiów aktorskich, bywa juror w konkursach wokalnych czy teatralnych:

Zgadzam się, że od tego, jakie osoby los postawi na naszej drodze, często zależy wybór ścieżki, którą dalej pójdziemy. Oczywiście, słyszałam już wcześniej głosy aprobaty, zbierałam nagrody na różnych konkursach, ale takich dzieciaków jest mnóstwo. Tak naprawdę myślę o tym, że chcę zdawać do szkoły aktorskiej, zaczęłam dzielić się ze światem dopiero po słowach Mistrza [był nim Wojciech Młynarski, juror na konkursie Piosenki Francuskiej – przyp. E. Z-K.] (A27: 8).

Aktywator z kolei to profesjonalista ułatwiający zaistnienie w zawodzie, w konkretnym środowisku teatralnym. Wsparcie osoby znaczącej dla roli zawodowej jest nie do przecenienia w trakcie edukacji w szkole aktorskiej. Profesjonalny autorytet wskazuje kierunek rozwoju, mobilizuje do wysiłku, czasem już na etapie szkolnym umożliwia zaistnienie na scenie. Opieka artystyczna mistrza, najczęściej reżysera, który angażuje do swoich przedstawień to wyjątkowo komfortowa sytuacja. Tak jest teraz, tak było i kiedyś, o czym świadczy m.in. wypowiedź Jadwigi Barańskiej: „Profesor Chojnacka upatrzyła mnie sobie i doprowadziła do tego, że po studiach zaangażowałam się do Klasycznego w Warszawie, gdzie grałam rolę za rolę, głównie zresztą w spektaklach w jej reżyserii” (Barańska 215: 21). Wyrażona spontanicznie przez profesorkę w szkole teatralnej pozytywna ocena umiejętności jednej z aktorek dała jej poczucie siły i pewność, co do słuszności obranej drogi:

Bardzo chciałam pracować w tym zawodzie. Pierwszy raz poczułam jego magię na czwartym roku. Obsadzono mnie w dwóch głównych rolach w spektaklach dyplomowych [...]. Pamiętam, jak pewnego dnia pani profesor przyszła na próbę,

a ja chodziłam po scenie z papierosem. Coś udawałam, próbowałam. Spojrzała i powiedziała: „Nieprawdopodobne, jakie ty masz poczucie sceny”. To był przełomowy moment. Od tamtej chwili powoli zaczęłam myśleć o sobie jako o aktorce (A41: 25).

Możliwość udziału w profesjonalnych przedsięwzięciach jeszcze na etapie szkoły likwiduje niepewność; może przekładać się na zakorzenienie w społecznym świecie teatru i na zawodowe gratyfikacje: „Miałam możliwość debiutu na drugim roku u pani Barbary Sass, dostałam dobre recenzje, zobaczyłam, że to, co robię, ma sens. Potem otrzymałam stypendium naukowe ufundowane przez dyrektora Teatru Bagatela, z gwarancją etatu (A18: 55). Aktorzy ubolewają, że współcześnie mniej jest wielkich indywidualności; twórców, którzy wzbudzają powszechny podziw i chęć naśladowania.

Mieliśmy to szczęście studiować i doświadczać obecności wielkich aktorów, nestorów polskiej sceny teatralnej [...]. To byli ludzie, którzy nieśli ze sobą pewien program etyczny [...]. Sama ich obecność budowała orientację, klarowała jakiś pogląd, refleksję i to było bardzo cenne. Uczyli w szkole teatralnej w sposób, w jaki inni już dzisiaj z całą pewnością nie uczą (A7: 55).

W kolejnym etapie drogi zawodowej aktora, kiedy już dostaje on angaż do konkretnego teatru, nie maleje rola „znaczących innych”. Czasem będą to autorytety środowiskowe, darzeni estymą mistrzowie; niekiedy zwierzchnicy czy kole-dzy, którzy stają się przewodnikami po lokalnym społecznym świecie, wspierającymi w trudnych chwilach. Kiedy aktor wchodzi w nowe środowisko, w dużej mierze od jego inteligencji emocjonalnej zależy to, czy będzie zaakceptowany przez członków zespołu. I właśnie wtedy nie do przecenienia jest pomoc osoby wprowadzającej, minimalizującej napięcia związane z interioryzacją roli społecznej. Taką osobę nazywam stabilizatorem. Dużo szczęścia miała aktorka przechodząca swoją aklimatyzację w krakowskim Teatrze Bagatela:

Byłam pogubiona, na szczęście otrzymałam ogromne wsparcie od starszych kolegów i koleżanek. Gdybym trafiła do nieprzychylnego mi środowiska, mogłabym nie podołać. Dzięki nim łatwiej było mi stawiać pierwsze kroki, zostałam zaakceptowana już na początku [...]. Mój zespół – dziś mogę tak o nim powiedzieć – wiedział, że młodsza koleżanka może mieć problemy z emocjami, ze stresem i opanowaniem na scenie. Wielką pomoc otrzymałam od Doroty Pomykały, która starała się przejść ze mną przez wszystkie etapy wkraczania w zawód. Dzięki niej bezboleśnie pokonałam kolejne stopnie wtajemniczenia. Zdarzało się, że przed premierą spektaklu Dorota zabierała mnie na tzw. wypadu za miasto. Siadałyśmy lub kładłyśmy się na łące, mówiła mi: „Spokojnie, nie denerwuj się, ważne jest to, że słońce świeci, ptaki śpiewają, kwiaty kwitną”. Miała rację, to jest w życiu istotne, nie można ulegać presji

zbliżającej się premiery. Te emocje przemijają, nie możemy dopuścić, by choć przez moment zdominowały życie. Jestem wdzięczna Dorocie, że wpoila mi te zasady. Wzięła mnie za rękę, pociągnęła za sobą, czasami się nawet śmieję, że mnie „zaadaptowała” (A43: 51–52).

Niezwyczajnie komfortowa jest sytuacja, gdy aktor może liczyć na dobrą radę kogoś kompetentnego, kto zna środowisko i jest życzliwy. Wszyscy artyści potrafią wskazać taką osobę lub osoby, które były dla nich ważne z punktu widzenia aklimatyzacji w nowym środowisku (stabilizatorów) i rozwoju zawodowego (aktywatorów). Warto podkreślić, że nieraz ten sam człowiek pełni jednocześnie obie funkcje. Ewa Kasprzyk wspomina kilka takich osób: reżyserkę Barbarę Sass, którą nazywa „matką artystyczną”: „Wiele razy się jej radziłam, kiedy dostawałam kolejne propozycje od innych reżyserów [...]. Do dziś jest między nami więź” (Kasprzyk, Kędział 2013: 99); profesor Ewę Lassek: „Po latach doceniam nasze spotkanie. Studentka-Mistrzyni. Było piękne, trudne, czasem dziwne. Wiem, że do końca życia będę ją pamiętać. Moją profesor” (tamże: 114). Nieczęsta jest sytuacja, gdy „podopieczny” może na co dzień, poza kontekstem zawodowym, pozostawać w orbicie oddziaływań *role-specific significant other*. Kasprzyk miała możliwość zamieszkania z profesor Lassek:

Pani profesor była na życiowym zakręcie i wołała nie być sama w domu. Spędzałyśmy razem bardzo dużo czasu, nie tylko na zajęciach, w szkole. Te domowe „wykłady” to dopiero był prawdziwy uniwersytet. [...] Podczas tych domowych uniwersytetów przekazywała mi swoją wiedzę na temat aktorstwa w sposób naturalny. Długie dyskusje do rana w kuchni, analizy wierszy. Ona uświadomiła mi, co w aktorstwie znaczy „słowo”. Może dlatego nieraz czepiam się moich młodszych kolegów, kiedy nie rozumiem, co mówią ze sceny... (tamże: 113).

Artystka spośród ważnych dla siebie osób (w kontekście zawodowym) wymienia też profesora, dzięki któremu dostała się do szkoły (ponieważ bardzo w nią wierzył). Utrzymuje z nim kontakt do dziś.

Przed transformacją ustrojową i ekspansją Internetu „znaczący inny” dla roli zawodowej (czy to „wielki aktor”, czy „wielki reżyser”) wzbudzał szacunek, traktowany był jak ktoś wyjątkowy, niemal nadczłowiek „z innego wymiaru”. Wiele na ten temat mówią artyści. Oto charakterystyczna wypowiedź:

Pamiętam moje pierwsze wejście do szkoły teatralnej, gdy zobaczyłem Jana Łomnickiego, Jana Englerta, Maję Komorowską, mnóstwo ludzi z ekranu, i traktowałem ich jako kompletnie odizolowanych od życia. Jako wybitne postaci. I do dziś tak zostało, choć gdy kiedyś poszedłem do toalety i spotkałem w niej Łomnickiego, doznałem szoku: „Jak to? To on też musi sikać?” Nie mogłem tego pojąć, ale w końcu poczułem ulgę (*śmiech*) (A21: 89).

Magdalena Zawadzka, wspominając swój debiut – epizodyczną rolę, ale zagrana pośród wielkich aktorów – podkreśla stan euforii z powodu możliwości przebywania wśród wybitnych osobowości aktorskich: „Byłam dziewczynką, amatorką. A na planie same gwiazdy: Aleksandra Ślaska, Gustaw Holoubek, Andrzej Łapicki. To było jak bajka, jak sen” (Zawadzka 2015: 420). Szczególnie starsi aktorzy z wielkim uznaniem, estymą, mówią o swoich mistrzach, reżyserach, z którymi współpracowali. Cenią metody ich pracy, talent, stosunek do zawodu i do podopiecznych. Relacja mistrz–uczeń jest charakterystyczna dla szkolnictwa artystycznego. Młodszy aktorzy, jak wynika z wywiadów, są bardziej niepokorni, nie chcą korzystać z doświadczeń starszych kolegów (to jest *signum temporis*). Tymczasem Dorota Segda mówi o relewantnej roli mentorów: „Autorytet w tym zawodzie jest niesłychanie ważny. Już od pierwszego roku trzeba mieć mistrzów; obserwować, jak poważnie traktują teatr, jak pracują nad rolą. Podpatrywać ich na scenie, a nawet jak zachowują się w bufecie. Tam również można się od nich wiele nauczyć” (Segda 2015: 281). Aktorka podkreśla „wartość ważnych, artystycznych spotkań” i zapewnia, że kontakt z wybitnymi ludźmi, którzy uczyli ją teatru, w znacznym stopniu naznaczył jej drogę zawodową. Z wdzięcznością wspomina profesorów ze szkoły teatralnej – Jana Peszka, Krzysztofa Globisza; reżyserów – Jerzego Jarockiego, Tadeusza Bradeckiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Andrzeja Wajdę. Wymienia też wielu kolegów-aktorów Teatru Starego, którzy mieli wpływ na jej edukację artystyczną:

Spotkania z takimi ludźmi budują osobowość młodego człowieka. Aktorstwo to nie tylko warsztat i umiejętność ładnego mówienia tekstu, sam talent też nie wystarczy. Należy go rozwijać, wzbogacać. Myślę, że nawet najbardziej kryształowy talent można zmarnować, jeżeli się pracuje w złym teatrze, z nienajlepszymi aktorami. Jeżeli nie spotyka się mistrzów” (tamże).

Spośród wszystkich osób ważnych dla niej jako aktorki Segda na pierwszym miejscu stawia Jerzego Jarockiego – mówi o pełnym zaufaniu do reżysera i własnej gotowości do największych poświęceń:

Jarocki był pierwszy, może dlatego jest najważniejszy. W szkole zagrałam u niego dwie ogromne role. A potem w teatrze sześć kolejnych wspaniałych spotkań. On mnie niesłychanie ukształtował. Pierwsze z nim spotkanie było właściwie swego rodzaju zakochaniem. Obopólnym, trzeba powiedzieć. Gdyby kazał mi wtedy wyskoczyć przez okno, skoczyłabym bez wahania. Czułam się jak kulka plasteliny w rękach demiurga (tamże: 279).

Jerzego Jarockiego wspominają z sentymentem także inni aktorzy, co ciekawe, przywołują nie tylko to, co było dobre, ale i wyjątkowo trudne momenty współpracy z reżyserem (m.in. Jerzy Trela). Okazuje się, że aktywator niekoniecznie

musi wzmacniać *ego* podopiecznego, czasem stosuje wobec niego strategię „kija”, a nie „marchewki”. Jedna z artystek na zawsze zapamiętała moment, który podważył jej poczucie wartości (przez godzinę próbowała wypowiedzieć jedno słowo i zdaniem reżysera nie robiła tego dobrze): „pomyślałam, że powinnam zejść do garderoby, wziąć torebkę, płaszczyk i nigdy już nie być aktorką [...]. To była próba, na której poczułam się kompletnie zniszczona przez Jarockiego” (A29: 78). Nawet niełatwe doświadczenia nieraz procentują w życiu zawodowym. Pomimo tego incydentu, aktorka podkreśla w wywiadach, że wiele reżyserowi zawdzięcza. Zrozumiała, że ważne jest każde wypowiedziane słowo, świadomość sceny, pełne zaangażowanie w proces tworzenia spektaklu. Dzięki niemu zaczęła intelektualnie, a nie tylko emocjonalnie podchodzić do granej postaci: „Praca z nim sprawiła, że zaczęłam myśleć logicznie, szukać w opracowaniach, które mogą pomóc przygotować rolę” (tamże). Okazuje się, że kształtujący życie teatralne w Polsce reżyserzy mieli zarazem niebagatelny wpływ na zawodową kondycję wielu aktorów. Artyści za ważne dla ich roli zawodowej osoby uznają także swoich pracodawców i kolegów z zespołu:

Miałem ogromne szczęście do ludzi. Wojtek Kościelniak, pierwszy dyrektor wrocławskiego Teatru Muzycznego „Capitol”, dał mi pierwszy artystyczny dom i zapisał mnie na tyle zajęć muzycznych i tanecznych, że chodziłem na nie od rana do wieczora. Wiele o warsztacie aktorskim nauczyłem się, pracując ze znakomitą Kingą Preis w Teatrze Polskim we Wrocławiu, w którego zespole jestem do dzisiaj (A3: 82).

Reasumując – w środowisku teatralnym szczególnie docenia się tych uczestników społecznego świata teatru, którzy pomogli wspinać się po „drabinie sukcesu”. Wypowiedź jednej z aktorek może być dobrym podsumowaniem omawianego tematu: „Jak chcesz się wspinać po drabinie kariery, to ktoś ci tę drabinę musi trzymać” (Barańska 2015: 17).

Warto podkreślić, że „znaczący inny” dla roli zawodowej może być osoba, z którą aktor nigdy osobiście się nie zetknął (legendarny aktor lub reżyser), ale środowisko w narracjach przywołuje jego zasługi, styl gry, wielkie role itp.; zafascynowane jest jego osobowością i działaniami w społecznym świecie teatru. Taka postać stanowić może punkt odniesienia, wzorzec do naśladowania, ideał twórcy. Modelowy wizerunek przedstawiciela danej profesji jest potrzebny z punktu widzenia wyznaczania normatywnych ram działania w każdym społecznym świecie. Pojawia się zatem kolejna kategoria osób ważnych dla roli zawodowej: budzący podziw, respekt i szacunek symboliczny autorytet. Pomaga on – niczym kompas – wyznaczać kierunek artystycznych dążeń i staje się stymulatorem rozwoju.

W książce na temat aren społecznego świata teatru analitycznie wyodrębniłam kategorię „znaczących innych” demotygujących – dotyczy ona osób, które nie

tylko nie pomagają, ale wręcz utrudniają realizację roli, odbierają wiarę we własne możliwości (Zimnica-Kuzioła 2018b). Wielu aktorów spotkało na swej artystycznej drodze takie antyautorytety, np. Ewa Kasprzyk wspomina profesora ze szkoły teatralnej, który robił na niej wrażenie „demoniczne”: „straszenie się go bałam”, „pozamykał mnie i zablokował” – deklaruje (Kasprzyk, Kędziak 2013: 113); „Szkola 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 złość i zamiast podbudowywać, to obcinali nam skrzydła. Może w tym jest jakiś głębszy sens: »zobaczmy, kto jest najtwardszy«, być może..., ale ja myślę inaczej” (Wywiad nr 9). Aktorzy zapewniają, że woleliby uniknąć spotkań z „demotywatorami”, ponieważ ich, czasem druzgocące, uwagi były dla nich prawdziwą traumą. Można jednak pytać, czy osoby postrzegane jako toksyczne i utrudniające budowanie tożsamości aktorskiej w ostatecznym rozrachunku nie przyczyniają się do wzmożonej pracy i czy nie hartują młodych ludzi na przyszłą krytykę?

3. Edukacja w szkole teatralnej

W procesie stawania się aktorem niezmiernie istotnym momentem jest zdanie egzaminu do publicznej szkoły teatralnej. Ukończenie studiów kierunkowych wiąże się z uzyskaniem formalnej legitymizacji do pracy scenicznej. Amatorzy bez dyplomu nie mają szans na etat w teatrze, a nieliczne wyjątki tylko potwierdzają tę regułę. W tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na obiegowe opinie, które nie mają często potwierdzenia w rzeczywistości.

Wbrew stereotypom na studia aktorskie dostają się nie tylko przystojni bruneci i piękne blondynki. Najważniejszy jest talent, umiejętność przyciągania uwagi, osobowość. Szansę mają też osoby charakterystyczne, niekoniecznie reprezentujące klasyczny typ urody, co poświadcza następująca wypowiedź:

W Warszawie odpadłem po pierwszym etapie. Warszawa wybiera sobie wysokich, postawnych brunetów, z nisko osadzonym głosem, a ja byłem mikrej postury i miałem twarz chłopca. Moja mama zna Wiesława Komasę, który był w komisji, moja mama zadzwoniła do niego: „Wiesiek, mógłbyś mi powiedzieć, co było nie tak, może to mu się przydać na egzaminach w innych miastach”. I on powiedział mojej mamie, że Komorowska za mną stała, ale ja jestem jeszcze za młody, mam niewykształcony aparat mowy i że nie jestem w typie, który był poszukiwany. I poradził mojej mamie: „Niech on zdaje do Łodzi, bo tam poszukują dziwaków”. Nie miałem mu tego za złe, bo on nie był złośliwy, mówił to z sympatią, aby mi pomóc (Wywiad nr 10).

Następny stereotyp dotyczy konieczności posiadania tzw. zaplecza, kapitału społecznego, rodzinnego (zob. Bourdieu 2005a), znajomości w środowisku.

Rzeczywiście nierzadko aktorstwo jest w rodzinie tradycją i istnieje reprodukcja zawodowa – przykładem może być jedna z aktorek, którą od dziecka przygotowywano do wykonywania tej profesji: ojciec był kierownikiem technicznym w trzech krakowskich teatrach, mama natomiast zajmowała się choreografią tańców ludowych. W wieku jedenastu lat wystąpiła w Teatrze Bagatela w spektaklu *Niebieski ptak*. W liceum działała w międzyszkolnym teatrze, do szkoły teatralnej zdała za pierwszym razem. I – jak mówi o niej kolega ze szkoły – była prymuską (A35: 76). Mój rozmówca, wyjątkowo „zadomowiony” w teatrze, nie wyobrażał sobie innej drogi zawodowej (aktorstwo stanowiło dla niego oczywisty wybór):

Ja jestem z rodziny aktorskiej, moja mama jest aktorką, mój ojciec jest kompozytorem, a mój ojczym też jest aktorem [...]. Bardzo często bywałem w teatrze od kulis [...]. Często chodziłem do panów technicznych, elektryków światła – siedziałem w kabinie i oglądałem przedstawienia z kabiny. I bardzo dobrze pamiętam bufet teatralny [...]. Mieszkaliśmy z mamą i ojczymem w mieszkaniu teatralnym na tyłach teatru. Zaplecze administracyjne i struktura teatralna – to był dla mnie chleb powszedni. Aktorzy, których spotykałem w bufecie byli po prostu kolegami mojej mamy, wujkami, ciociami (Wywiad nr 10).

Zadomowienie w społecznym świecie teatru nie jest konieczne, by stał się on przedmiotem fascynacji, wartością odczuwaną i uznawaną. Egzemplifikacją może być aktor, któremu wystarczył okazjonalny kontakt ze sztuką Melpomeny. W dzieciństwie bywał on w krakowskich teatrach z rodzicami (przyjeżdżali na spektakle z oddalonego o sześćdziesiąt kilometrów Andrychowa), ale także w jego własnej miejscowości gościli w domu kultury czasem zespoły z Krakowa (A31a: 98). Autentyczne zainteresowanie tą dziedziną sztuki wystarczyło, by marzenia o studiach aktorskich stały się rzeczywistością. Brak środowiskowego „umocowania” bywa postrzegany jako przeszkoda, nie jest jednak warunkiem koniecznym. Aktorka z Raciborza, chociaż uczęszczała w swoim rodzinnym mieście do ogniska teatralnego, miała wątpliwości, czy zda egzaminy wstępne. Rodzice kibicowali jej staraniom i byli pozytywnie zaskoczeni, że osoba „bez odpowiedniego zaplecza” może zostać zawodową aktorką (A43)².

Kolejny stereotyp związany jest z przeświadczeniem, że trzeba koniecznie uczestniczyć w kursach przygotowawczych, ćwiczyć dykcję, by osiągnąć cel, jakim

² Joanna Stanisł, która przebadła jeden rocznik studentów Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi (początek studiów w roku akademickim 2005/2006), odnotowała, że spośród dwudziestu czterech osób tylko dwie pochodziły z rodzin aktorskich. Autorka dowodziła, że wywodzenie się z rodziny aktorskiej „nie ułatwia dostania się do szkoły ani też nie ułatwia jej ukończenia” (Stanisł 2011b: 282).

jest zdobycie indeksu jednej z kilku państwowych uczelni teatralnych w Polsce: „Biorąc pod uwagę moje problemy z dykcją, jąkanie, nieśmiałość i niską samoocenę, aktorstwo wydawało mi się marzeniem ściętej głowy”, stwierdził jeden z aktorów (A13: 40). Zdał na studia za pierwszym razem i dobrze radzi sobie w zawodzie. Warto podkreślić, że niedoskonałości warsztatowe, które można wyeliminować, nie dyskwalifikują potencjalnego aktora.

Zdaję sobie sprawę, że moja próba falsyfikowania wybranych stereotypów – bez danych statystycznych – *a priori* skazana jest na niepowodzenie. Stereotypy nie wyjaśniają wszystkich zdarzeń, zawsze możemy znaleźć wyjątki, podważające schematyczne wyobrażenia. Nie mogę zatem na podstawie pojedynczych przykładów unieważnić *communis opinio*. Warto jednak uświadomić sobie pewną nieprzewidywalność, indeterminizm w zakresie omawianych procesów.

Duża selekcja kandydatów na aktorów w państwowych szkołach teatralnych decyduje o tym, że niezmiernie trudno dostać się na wymarzone studia za pierwszym razem³. We wspomnieniach wielu znakomitych artystów odrzucenie jest przykrym doświadczeniem, testującym jednocześnie poziom ich determinacji i wytrwałości. Typowa okazuje się wypowiedź aktorki:

Mój zawód nigdy mnie nie zawiódł. Jedynym bolesnym zdarzeniem były te dwie porażki na egzaminach wstępnych. Jak zdawałam do Krakowa, Anna Polony dwa lata z rzędu mówiła mi, że wyglądam na 12 lat, więc jeszcze mogę poczekać. Przed egzaminami w Warszawie poszłam na konsultację, na których usłyszałam, że nudzę i seplenię. A byłam tuż po otrzymaniu głównej nagrody na Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora, gdzie pewien krytyk napisał: „Ta dziewczyna interpretuje Bernharda nawet lepiej niż Łomnicki”. Nie wiedziałam komu wierzyć, dostawałam sprzeczne informacje. Po konsultacjach płakałam na korytarzu szkoły teatralnej i myślałam, że to koniec. Na szczęście spotkałam znajomego, który tam studiował, i on uspokoił mnie, że celowo tak brutalnie zniechęcają kandydatów, by do egzaminów stawili się już tylko ci, którzy naprawdę wierzą w siebie. To dało mi kopę, by dalej walczyć, aż wreszcie za trzecim razem się udało (A8: 76).

Inna artystka, chociaż dostała na egzaminie wstępnym cztery dwójce „za wszystko”, nie zniechęciła się – trwanie przy swoim wyborze zaprocentowało (Kasprzyk, Kędziak 2013:19). Wielu spośród odrzuconych przez komisje rekrutacyjne kandydatów, którzy zrealizowali mimo wszystko życiowy plan, spotkało później swoich egzaminatorów w pracy, przy realizacji spektaklu czy roli filmowej. Ich pochwała miała dla nich szczególne znaczenie, bowiem niwelowała poprzednią – może nazbyt pochopną opinię. Wspomnienie porażki sprzed lat nie było już

³ We wspomnianym badaniu Joanny Stanisiz spośród dwudziestu czterech studentów aż czternastu zdało jednak egzamin za pierwszym podejściem (tamże: 42).

tak dewaluujące. Warto dodać, że niektórzy kandydaci na aktorów dostają się na studia „warunkowo”, muszą podjąć intensywną naukę wymowy, poprawić dykcję, wzmocnić samoocenę.

Jakie znaczenie dla przebiegu studiów ma kapitał kulturowy studentów? Pojęcie to pochodzi od Pierre’a Bourdieu, zwracającego uwagę na zjawisko łatwiejszego startu życiowego jednostek, które pochodzą z rodzin zasobnych materialnie i aktywnych kulturalnie (Bourdieu 2005a). Nawyki uczestnictwa w kulturze symbolicznej (szczególnie w kulturze drugiego układu – według koncepcji Antoniny Kłoskowskiej), wyniesione z domu rodzinnego, procentują w przyszłości, są dziedzictwem, które jest reprodukowane. Niektórzy spośród aktorów wywodzą się ze środowisk wiejskich, gdzie utrudniony jest dostęp do tzw. wyższych form aktywności kulturalnej – teatru, muzeum, filharmonii. Jednakże i tam możliwe stało się rozwijanie pasji teatralnych – jeden z aktorów przyznaje, że jego rodzice byli zainteresowani sztuką, ojciec założył nawet amatorski teatr (A38b). Na początku edukacji w szkole teatralnej studenci z wiosek i małych miasteczek mają, *de facto*, trudniejszy start, wykazują słabszą orientację w dziedzinie kultury artystycznej. Kompleksy zmuszają ich do większego wysiłku, generują konieczność nadrabiania zaległości. Kulturowy i ekonomiczny kapitał rodzinny determinuje zatem sposób funkcjonowania jednostki w systemie edukacyjnym. Najłatwiej mają ci, których bliscy i znajomi to ludzie związani ze sztuką, z teatrem, niekoniecznie wykonujący zawód aktora: „Mój ojciec pracował w teatrze Syrena i był organizatorem widowni. Znał środowisko na wylot, miał w nim wielu przyjaciół i był bardzo szanowany za swoją robotę” (A7: 56).

W ramach podsumowania rozdziału poświęconego procesowi „stawania” się aktorem, wyodrębniam trzy istotne elementy: talent (predyspozycje), wpływ środowiska i aktywność własną jednostki. Ich zależność można przedstawić w sposób następujący:

Talent ↔ Wpływ środowiska ↔ Aktywność własna

Problem talentu jest kluczowy dla tożsamości zawodowej aktora, w szczególności dlatego, że w procesie nabywania roli stanowi ważny element samoutwierdzenia. Również później, podczas starania się o role, w castingach i w budowaniu pozycji, stale jest elementem dyskursu środowiskowego. To inni naznaczają aktora jako bardziej lub mniej zdolnego [...]. Aktorzy są tak socjalizowani, że bardzo wierzą w talent, nie biorąc pod uwagę, że jest on społecznie konstruowany. [...] w praktyce sprzedaje się pewnego rodzaju wizerunek osoby utalentowanej niż talent sam w sobie (Kozek, Kubisa 2011: 49–50).

Jasne jest, że talent, jako warunek *sine qua non* sukcesu zawodowego, nie wystarczy, jeśli nie będzie on poparty pracą, pomocą środowiska i osobistym

zaangażowaniem jednostki. Jeżeli chodzi o pierwszy czynnik, w wielu wywiadach pojawia się motyw zainteresowania – już w dzieciństwie – elementami teatru. Zabawa w przebieranki, występy na uroczystościach rodzinnych, recytowanie wierszy w przedszkolu i szkole podstawowej to początki teatralnej przygody. Trzeba sobie jasno powiedzieć, że wielu aktorów „odziedziczyło” po rodzicach (często także artystach) talent, ale i otrzymało środowiskowe wsparcie, ukierunkowujące naturalne predyspozycje. Uczestnictwo w działających w szkołach lub domach kultury kółkach teatralnych, wizyty najpierw w teatrze dziecięcym, a potem w tym dla widzów dorosłych, rozmowy na temat sztuki ze „znaczącymi innymi”, ważnymi ze względów artystycznych – to tylko kilka z wielu środowiskowych czynników, mobilizujących do rozpoczęcia kariery. Ani talent, ani socjalizacja nie byłyby wystarczające bez zaangażowania wewnętrznego i konkretnych działań jednostki. Zatem nie mówimy o determinacji, ale o wolnym wyborze człowieka, podejmującego autonomiczną decyzję o swojej przyszłości zawodowej.

Bardzo podobne wyjaśnienie procesu stawania się artystą znajdujemy u Marii Gołaszewskiej, która wyodrębniła decydujące o aktualizacji twórczej postawy warunki: natury osobowościowej, społecznej i indywidualnej:

[...]

- warunki osobowościowe to zdolności i zainteresowania prowadzące do zajęcia postawy często bardzo niesprecyzowanej, na którą składają się np. poczucie, iż sztuka da pełnię satysfakcji, że należy ona do wartości doniosłych i wielkich, przekonanie o własnych możliwościach twórczych, chęć bycia artystą itp.;
- warunki społeczne (środowiskowe) sprowadzają się do wpływów wychowawczych oraz wykształcenia, jak też do opinii publicznej, dotyczącej funkcji i rangi sztuki oraz oceny dzieł danego artysty;
- zasób doświadczeń („a priori kulturowe”), kształtujący się w toku realnego życia artysty, będący sumą jego indywidualnych przeżyć, zarówno twórczych, jak i poza-artystycznych (Gołaszewska 1986a: 199).

W reprezentowanej przez Gołaszewską estetyce zorientowanej empirycznie twórczość artystyczna to wynik dyspozycji (postawy twórczej) jednostki, aktualizowanej w konkretnym środowisku. Estetyka spotyka się zatem z socjologią – obie dziedziny podkreślają bowiem wpływ czynników egzogennych, bez których zdolności i zainteresowania jednostki mogłyby pozostać w sferze czystej potencjalności. Interakcjonistyczna koncepcja „znaczących innych” wyjaśnia mechanizmy zewnętrznego potwierdzania predyspozycji twórczych jednostki. Dobre opinie otoczenia, pozytywne naznaczenie, postrzeganie jednostki jako osoby utalentowanej – to wszystko kształtuje jej samoocenę i mobilizuje ją do aktywności. Nie byłoby artyści bez trzeciego czynnika, moim zdaniem zbyt

mało wyeksponowanego u Gołaszewskiej, jakim jest indywidualna decyzja podmiotu i świadome rozwijanie dyspozycji twórczych.

Aby stać się „konsekrowanym” aktorem, trzeba podjąć edukację teatralną, najlepiej w jednej z kilku funkcjonujących w Polsce publicznych szkół teatralnych. Egzamin do akademii teatralnej to przełomowy fakt biograficzny, początek intensywnego procesu nabywania kompetencji do pracy scenicznej. Stanowi on zarazem etap nabywania roli i podtrzymywania przez otoczenie tożsamości aktorskiej. Odnośnie egzaminów wstępnych do szkoły aktorskiej funkcjonuje wiele stereotypów – na podstawie moich rozmów z aktorami przyglądam się im uważniej i wskazuję na zjawiska podważające tezę o ich powszechności. Ukończenie studiów kierunkowych wiąże się nie tylko z nabyciem umiejętności warsztatowych. Dyplom jest symbolicznym znakiem przynależności do profesjonalnego świata teatru i otwiera (przynajmniej potencjalnie) możliwości pracy w wymarzonej zawodzie.

ROZDZIAŁ IV

WOKÓŁ DZIAŁANIA PODSTAWOWEGO

Spółeczny świat teatru tworzą jego uczestnicy podejmujący określone centralne działanie, którym jest przygotowywanie spektaklu i jego publiczna prezentacja. Działanie podstawowe wymaga wielokierunkowych działań towarzyszących, wspomagających, instrumentalnie służących aktywności zasadniczej (por. Kacperczyk 2016: 34). Aktorzy, jako główni i najważniejsi uczestnicy tego uniwersum, przygotowują się do realizacji zadań związanych z podejmowaną rolą społeczną. Doskonałą umiejętność warsztatowe nie tylko podczas kilku lat edukacji w szkole teatralnej – właściwie nieustannie dbają o formę psychofizyczną, podejmują szereg działań będących wyrazem systemu aksjologicznego, relewantnego dla tego społecznego obszaru. W rozdziale tym omówię szereg zagadnień związanych z działaniem podstawowym i działaniami wspierającymi – rozpocznę od etapu przygotowania roli, kreowania scenicznej postaci, a następnie scharakteryzuję układy interakcyjne podczas realizacji przedstawienia teatralnego na scenie. Osobne miejsce poświęcę problematyce kariery artystycznej, czynnikom sprzyjającym osiągnięciu sukcesu (*nota bene* różnie definiowanemu przez samych twórców teatralnych). Postaram się też – na podstawie wypowiedzi aktorów – odpowiedzieć na pytanie, na czym polega atrakcyjność reprezentowanej przez nich profesji. Teoretyzowanie uczestników społecznego świata to budowanie uzasadnień, podejmowanie dyskursywnych prób uprawnomożenia określonych praktyk. Interesuje mnie zatem legitymizacja tej określonej formy aktywności zawodowej, postrzeganie przez artystów teatralnych roli współczesnego teatru w społeczeństwie.

1. Modus egzystencji scenicznej i filmowej aktora

Tak oto charakteryzuje rolę teatralną Piotr Sztompka:

Po pierwsze istnieje wcześniej, niż podejmuje ją konkretny aktor; jest dla niego faktem zastanym. Po drugie jest dla niego faktem zewnętrznym; sam jej nie tworzy, napisał ją ktoś inny. Po trzecie wyznacza aktorowi szczegółowy sposób postępowania, scenariusz, którego musi się trzymać. Wywiera więc na jego działania ograniczający czy przymuszający wpływ, aktor musi zmieścić się w ramach roli. Po czwarte aktor musi rolę przyswoić, nauczyć się jej, zanim może ją zagrać. Po

piąte jedni aktorzy uczą się i grają rolę lepiej, inni gorzej. Mają też większe lub mniejsze predyspozycje do ról różnego typu: jedni do komediowych, inni do tragicznych, jedni do postaci heroicznych, inni do zwyczajnych. Po szóste na scenie występuje na ogół wielu aktorów, których role muszą być skoordynowane, realizują się bowiem razem. Po siódme każdy aktor gra w ciągu kariery wiele różnych ról, ale także w danym momencie może realizować różne role, z teatru jadąc na plan filmowy, stamtąd do telewizji, a wieczorem do kabaretu. Co więcej, może mieć trudności z przejściem od jednej roli do drugiej, gdy w teatrze gra Hamleta, w filmie Szwejka, w telewizji księdza Robaka, a w kabarecie wójta Kręciołka (Sztompka 2012: 324–325).

Warto zauważyć, że w rolę teatralną wpisany jest komunikat, a aktor nie tylko „gra”, ale przekazuje jakąś prawdę. Ponadto dla niektórych artystów role są osobistymi wypowiedziami: „Aktorstwo polega na tym, że Jan Peszek otwiera swoją osobowość, inteligencję, wrażliwość, poglądy na to, co jest zawarte w postaci, którą gra. W sztuce czy scenariuszu to nie jest tak, że mamy coś do zagrania, my przede wszystkim mamy coś do powiedzenia. Dlatego tak chętnie pakuję się w ekstremalne role” (A31a: 70). Nie wszyscy aktorzy mają *de facto* komfort wyrażania siebie – właściwie taka sytuacja dotyczy nielicznych (szczególnie tych artystów, którzy mogą wybierać role). O takiej możliwości mówi Jerzy Trela, aktor „zadomowiony” w społecznym świecie teatru: „Złożyłem rezygnację z etatu w Starym Teatrze. Namawiał mnie X, żebym coś zagrał u niego w Narodowym w Warszawie. Pytam, co miałbym zagrać, a on: »A co chcesz!«. Jak go nie lubić? I zagrałem – w *Sędziach*, *Weselu*, *Morzu i zwierciadle*” (Trela, int.). Aktor, który jest w środowisku poważany i który osiągnął fazę mentorstwa, może dokonywać selekcji ról (dotyczy to także młodych artystów, otrzymujących wiele propozycji). Oto charakterystyczna wypowiedź mającej taki komfort aktorki:

Przeczytałam scenariusz i mnie zachwylił. Poczułam tę dziewczynę. To u mnie warunek, żebym w coś weszła – muszę czuć na sto procent, muszę się w tej postaci zakochać. Zresztą moja agentka też tego pilnuje. „A co? Brakuje ci teraz na chleb? Nie, więc się nie rozdrabniaj”, mówi, gdy zaczynam rozważać mniejszą rolę (A11: 64).

Aktor, jeśli zatrudniony jest na etacie, w zasadzie powinien być dyspozycyjny i przyjąć każde zadanie aktorskie. Nawet jeśli nie tylko nie utożsamia się z granymi przez siebie postaciami, ale wewnętrznie buntuje się przeciwko ich mentalności i działaniom w świecie przedstawionym dramatu. Granie tzw. czarnych charakterów to prawdziwe wyzwanie aktorskie, trzeba w pewnym zakresie usprawiedliwić ich zachowania, dotrzeć do ich wewnętrznej prawdy.

1.1. Etap przygotowania roli (teatralnej i filmowej)¹

Każde zadanie aktorskie jest inne, wymaga więc odmiennego podejścia. Mniejsza epizodyczna rola może w ogóle nie absorbować mentalnie artysty scenicznego. Niemniej aktorzy wspominają takie spektakle, które obligowały ich do starannego przygotowania. Pewne wyzwania aktorskie wymagają nie tylko czasu i namysłu, ale i zdobycia nowych umiejętności, specjalnego treningu. Artur Barciś, przygotowując się do filmowej roli osoby upośledzonej umysłowo, uczęszczał na warsztaty terapii zajęciowej i przypatrywał się zachowaniu uczestników. Obserwowani nie byli świadomi celu, dla którego aktor bierze udział w spotkaniach, ponieważ istniała obawa, że będą modyfikować swoje reakcje behawioralne i werbalne; że nie będą naturalni (A38c). Jolanta Fraszyńska tak oto wspominała pracę nad rolą Bianki w *Białym małżeństwie* Różewicza: „Czytałam poetów metafizycznych, poznałam twórczość Piotra Własta (pseudonim Marii Komornickiej), starałam się zrozumieć socjologiczne rozprawy o hermafrodytyzmie, dociec, dlaczego Bianka nie akceptowała swojej płci” (Fraszyńska 2015: 117). Inna aktorka opisała „pracę intelektualną”, jaką towarzyszy zazwyczaj przygotowaniu roli filmowej: studiuje drobiazgowo scenariusz, przeprowadza jego analizę, zapisuje swoje przemyślenia dotyczące granej przez siebie postaci. Oczywiście jej koncepcja nie zawsze jest implementowana w trakcie gry, ale taki etap przygotowawczy ma swoje znaczenie:

Scenariusz wożę ze sobą na plan, na początku zdjęć jeszcze czytam, a potem wszystko zaczyna żyć własnym życiem. Czasem mnie to zaskakuje, zdarza się, że realizuję to, co sobie założyłam, ale częściej robię zupełnie coś innego. Gdy na planie mam z czymś problem, wracam do scenariusza i swoich zapisków, patrzę, co wtedy myślałam. Czasem człowiek ma dobre pomysły i je zapomina. Teraz nie wiem, czy to wynika ze zmiany upodobań czy z odwagi, lubię siebie zaskakiwać i lubię być zaskakiwana. Nie boję się, że wejdę na plan i ktoś mi powie: „Dobrze, ale zagrajmy to inaczej”, albo: „Zróbmy to inaczej niż jest w scenariuszu”. Nawet lubię takie sytuacje (A42: 29).

Podobnie mówi o swoim przygotowaniu roli Małgorzata Zajączkowska, która zagrała operową diwę w *Nocy Walpurgi* (w reżyserii Marcina Bortkiewicza):

Oglądałam wywiady z Marią Callas, czytałam jej biografie, starałam się nasiąknąć światem operowych diw. Inspiracją była również Simone Signoret, wielka francuska

¹ Istnieją oczywiście różnice w zakresie technik aktorskich istotnych w odgrywaniu ról filmowych, teatralnych i serialowych – każda z tych aktywności wymaga innego warsztatu, jednak dyferencjacja sposobów gry w zależności od miejsca (scena, plan filmowy, studio telewizyjne) nie stanowi przedmiotu zainteresowania niniejszego studium.

aktorka. Miała w sobie tragizm i tajemnicę. Callas i Signoret to były dwie główne inspiracje. No, a potem, oczywiście, ruszyła wyobraźnia (Zajączkowska 2015: 372).

Już trzy miesiące przed rozpoczęciem zdjęć aktorka „żyła tą rolą”, wraz z reżyserem, partnerem filmowym i autorką sztuki spędziła dziesięć dni w nadmorskiej miejscowości: „Uczyliśmy się obcować ze sobą, próbowaliśmy różne sceny, przyswajaliśmy tekst” (tamże: 373). Na taki luksus starannych przygotowań do roli filmowej mogą sobie pozwolić osoby, które zrezygnowały z etatu w teatrze (bądź nigdy go nie otrzymały). Deficyt czasu podejmujących się różnych zajęć aktorów – praca w szkole teatralnej, w radiu, na planie filmowym itp. – nie pozwala im z reguły na tak gruntowne przygotowania.

Niektórzy aktorzy deklarują, że w procesie mentalnego opracowania roli nie odwołują się do słynnej metody Stanisławskiego, nie szukają inspiracji w świecie zewnętrznym, bazują natomiast na intuicji. Jadwiga Barańska, znana z roli Barbary Niechcic w filmie *Noce i dnie*, konstatuje:

Pracując nad Barbarą, czerpałam z siebie. Nie wierzę w to, że aktorka, która ma zagrać prostytutkę, musi iść na ulicę, żeby zobaczyć jak to jest. To są brednie. Człowiek samodzielnie, instynktownie wymyśla postać, którą na podstawie tekstu dostaje od autora. Resztę daje od siebie, stwarza przez własne ja. Tego nie można obmyślić. To nie matematyka (Barańska 2015: 31).

Iga Cembrzyńska – przeciwnie niż Barańska – podkreśla znaczenie intelektu w fazie przygotowania do roli: „Aktorstwo to zawód dla ludzi myślących. Wszelkiego rodzaju manifesty o graniu intuicyjnym wydają mi się mocno wydumane” (Cembrzyńska 2015: 71). Brak konsensusu w tej kwestii jest zupełnie zrozumiały – aby pogodzić sprzeczne stanowiska warto podkreślić, że połączenie intelektu i intuicji daje najlepsze rezultaty. Nie trzeba wszystkiego osobiście doświadczyć, by gra stała się wiarygodna, niemniej w nurcie teatru realistycznego czy naturalistycznego ważne jest poznanie realiów fikcyjnego świata przedstawionego, w którym egzystuje sceniczna postać.

Moi rozmówcy uważają, że w procesie przygotowania do roli istotne okazują się zmysł obserwacji i bogata wyobraźnia – trzeba uważnie przyglądać się światu i ludziom, intencjonalnie nakierowywać uwagę na rzeczy z pozoru nieistotne, dostrzegać to, na co inni nie zwracają uwagi: „Oglądam filmy, inspiruję się muzyką, patrzę na grę innych, obserwuję ludzi. To jest zlepek moich wyobrażeń, tego, co już jest w kulturze, co już zostało zapisane. I ja to przesiewam »przez sito mojego wnętrza«” (Wywiad nr 1).

Odgrywanie postaci scenicznej nie odbywa się według jednego uniwersalnego schematu, istnieje wiele szkół i metod gry aktorskiej (m.in. Konstantina Siergiejewicza Stanisławskiego, Bertolta Brechta, Michaiła Czechowa, Jerzego Grotowskiego,

techniki improwizacyjne)². Niemniej w dużym uproszczeniu można powiedzieć o dwóch przeciwstawnych tendencjach, z których jedna to utożsamianie się z postacią, a druga – zdystansowanie się do niej. Krytycy teatralni przyporządkowują aktorów do dwóch skrajnych stylów gry – intelektualnego (artyści reprezentujący w niedalekiej przeszłości ten model to Jan Kreczmar, Gustaw Holoubek, Zbigniew Zapasiewicz) lub emocjonalnego (charakterystycznego dla Tadeusza Łomnickiego czy Krystyny Jandy). Niezmiernie trudno jest empirycznie zoperacjonalizować te kategorie, można tylko w sposób przybliżony je scharakteryzować. W pierwszym przypadku postać zostaje „zaprezentowana” widzom, aktor konstruuje ją bez afektywnego zaangażowania; w drugim stara się „przeobrazić w postać”, „wejść w jej skórę”, umiejętnie symulować jej realne istnienie³.

Aktorzy uważają, że w każdej postaci znajduje się częśćka ich samych, choć oczywiście jest, że z niektórymi postaciami łatwiej się utożsamić, z innymi trudniej:

Rozumienie tak różnych życiorysów, które przyszło mi grać, to nic innego, jak próba odszukania ich w sobie. Nie mówię, oczywiście, o fabularnym wymiarze, ale

² Systematyczny przegląd różnych stylów gry aktorskiej zawiera książka francuskiej autorki Odette Aslan – począwszy od „metody tradycyjnej”, której najlepszą egzemplifikację stanowi system Konstantego Stanisławskiego (w wielu szkołach na świecie, szczególnie w Europie, nadal jest to dominująca metoda nauczania sztuki aktorskiej), poprzez próby odejścia od realizmu i naturalizmu w szkole Gordona Craiga, po style gry odpowiadające nowym kierunkom w sztuce przełomu wieków XIX i XX (symbolizm, ekspresjonizm, futurizm, dadaizm, surrealizm). Osobne miejsce Aslan poświęca specyfice gry aktorskiej w teatrze politycznie zaangażowanym legendarnych rosyjskich twórców: Wsiewołoda Emilewicza Meyerholda, Aleksandra Jakowlewicza Tairowa, Jewgienija Bagrationowicza Wachtangowa; a także twórców niemieckich – Erwina Piscatora i Bertolta Brechta. Wyraziste zjawisko w dziejach teatru stanowiły idee teatralne Antonina Artauda (jego teatr okrucieństwa był „penetracją podświadomości” i punktem 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). Wyjątkowo cenne okazuje się w pracy francuskiej badaczki przywołanie technik teatru hinduskiego, chińskiego i japońskiego, ponieważ stały się one inspiracją dla wielu twórców z kręgu kultury zachodniej. W publikacji Aslan pojawia się też namysł nad wpływem radia, filmu i telewizji na grę aktorską (Aslan 1978).

³ Elizabeth Burns pisała nie o dwóch, ale o trzech modelowych sposobach odgrywania postaci: do „uosobienia” (*personification*) i „podawania się za kogoś” (*impersonation*) dodała jeszcze „pozbawienie osobowości” (*depersonification*) – zob. Burns 1987; por. Kosiński, Wypych-Gawrońska, Stafiej i in. 2005: 107.

o pewnej przestrzeni psychicznej i duchowej. Zdarza się, że postać, którą mam zagrać, jest bardzo ode mnie daleka. Próbuję wtedy poszukać w sobie choćby małego fragmentu jej psychiki czy emocjonalności, żeby moja rola była wiarygodna. Nie ukrywam, że czasami czynię te poszukiwania z obrzydzeniem, a potem z niepokojem i zaskoczeniem konstatuję, że tak łatwo przyszło mi odszukać w sobie pewne niechlubne aspekty (A24: 101).

Utożsamiać się z postacią to poczuć jej emocje, uruchomić głęboką empatię, postawić się w jej położeniu: „Wtedy też zrozumiałem, co to znaczy zidentyfikować się z postacią: nie odgrywasz sceny, tylko jesteś »tu i teraz«. Ten rodzaj emocji zostaje potem z tobą” (A13: 42). Czasem utożsamienie jest na tyle silne, że nie kończy się wraz z zakończeniem scenicznej prezentacji. Gdy dosyć długo trwa kontakt z rolą (czy to teatralną czy filmową), a grana postać wymaga szczególnej pracy, zaangażowania uczuć i intelektu, jej sposób zachowania może przenieść się na rzeczywistość. O takiej sytuacji opowiada Artur Barciś:

Grałem kiedyś Hitlera w teatrze Ateneum! (*śmiech*). Nigdy w życiu nie postępowałbym jak Czerepach. Kiedy wychodzę z teatru, zostawiam rolę za drzwiami. Oczywiście, jeśli postać jest bardzo angażująca emocjonalnie i wymagająca kompletnego przetworzenia, trudniej się z niej wychodzi. Zwłaszcza, jeśli jest się nią przez cały dzień na planie filmowym. Miałem tak, gdy grałem w serialu *Doręczyciel*. Janek Kaniewski, w którego się wcielałem, był upośledzony umysłowo. Grając tę postać musiałem się kompletnie zmienić wewnątrz i zewnątrz. Byłem tym Kaniewskim od szóstej rano do nocy. Gdy więc wracałem do domu, wciąż chodziłem jak on. Kiedyś żona zwróciła mi uwagę w supermarkecie: „Prześnię, zachowujesz się jak ten z serialu” (A38b).

O swojej metodzie aktorskiej mówi sugestywnie jeden z aktorów: „napęlam siebie postacią” (przyznaje jednocześnie, że czasem trudno mu wyjść z roli, brakuje mu jeszcze doświadczenia i umiejętności, by transcendować sceniczny mikrokosmos). Gdy przygotowywał się do roli bohatera chorego na autyzm, zmienił swój dotychczasowy sposób życia:

Przestałem mówić, odizolowałem się od ludzi – zupełnie inne myślenie, czucie, inna motoryka ciała. Przeprowadzanie tego typu eksperymentów na własnym ciele i umyśle musi kosztować. Nikt nie obiecywał, że płacić będę tylko ja, płacą moi najbliżsi, współpracownicy, pani w sklepie spożywczym. Nie ma żadnego wytłumaczenia dla takiego stanu rzeczy, to ty musisz sobie za każdym razem zadać pytanie, czy chcesz w tak ekstremalny sposób nadwyrężyć swoją psychikę i rzeczywistość, w której żyjesz (A46: 74).

Artysta otrzymał za tę rolę niejedną nagrodę, ale ważniejsze było poczucie satysfakcji, że zagrał na dobrym poziomie: „Warto było nadszarpnąć przyjaźnie, nadwyrężyć

zdrowie” (tamże: 75). Z punktu widzenia teorii roli społecznej można powiedzieć, że nastąpiło w tym wypadku głębokie zinternalizowanie roli, a nawet jej fetyszyzacja. Inne role życiowe zostały podporządkowane roli zawodowej – w tym momencie – dla aktora najważniejszej (por. Łoś 1985).

Fetyszyzacja odgrywanych ról na scenie stwarza realne niebezpieczeństwo rozchwiania *ego*. Niektórzy artyści teatralni *expressis verbis* mówią o problemach z własną tożsamością, z rozpoznaniem swojej najgłębszej istoty. Dotyczy to twórców teatralnych „grających na własnych emocjach”, stapiających się w jedno z odgrywaną postacią. Charakterystyczna jest wypowiedź aktora, który po dokonaniu aktu introspekcji dostrzegł brak stabilności własnego „ja”:

Aktor ma niewiele czasu na to, aby tak naprawdę być sobą, bo ciągle gra kogoś innego. We mnie wcieliło się już ponad 100 różnych postaci. Wypożyczyłem im swoje ciało, umysł, duszę... Jestem bogatszy o te wszystkie życia, ale jednocześnie mam poczucie, że one odbierają mi to, co najcenniejsze – moje własne życie. Czasem wydaje mi się, że jestem sobą tylko wtedy, kiedy śpię. W ciągu dnia ktoś inny oddycha we mnie, mówi, patrzy, przeżywa świat wokół... Jacek Woszczerowicz mówił, że powinno się grać tak, jakby się miało dziurę w duszy. To znaczy zatracić się, oddać zupełnie temu, co się gra, bez względu na to, co się może z człowiekiem stać. Mam w swoim gabinecie w szkole teatralnej zdjęcia Ewy Lassek, mojej pedagog, i Marilyn Monroe. Obie panie grały tak, jakby miały dziurę w duszy i zapłaciły za to najwyższą cenę... Ja bym chyba tak nie chciał (A19a: 115).

Zdaniem autora powyższej wypowiedzi aktorstwo jest ekshibicjonizmem: „Aby być wiarygodnym, muszę pokazywać to, co jest wewnątrz mnie, czyli emocje” (tamże). Na *continuum*, którego krańce wyznaczają emocje i intelekt, sposób gry może zbliżać się do punktu zerowego (oznaczającego równowagę) lub z czasem przejść na biegun przeciwny. Jeden z moich rozmówców zauważył u siebie zmiany w sposobie kreowania roli scenicznej wraz z wiekiem – zaraz po szkole grał „żarliwie” i „emocjonalnie”, a obecnie w większym stopniu angażuje intelekt (Wywiad nr 1). Nie u wszystkich aktorów „granie emocjonalne” słabnie na rzecz intelektualnego dystansu wraz z doświadczeniem zawodowym. Niektórzy artyści zauważają tendencje przeciwne: „Może to kwestia świadomości. Jak człowiek jest młody, nie zdaje sobie sprawy z wielu rzeczy”, zastanawia się artystka, która deklaruje, że praca na scenie emocjonalnie kosztuje ją coraz więcej (A42). Nie wszystkie role mocno angażują sferę afektywną, są jednak takie, które eksploatują zarówno siły fizyczne, jak i psychiczne: „Ta niezwykła scena, podczas której Lady Anna z nienawiści przechodzi do fascynacji Ryszardem III, jest ponoć jedną z najtrudniejszych scen w światowej literaturze. Graliśmy ją na takich emocjach, że jeszcze co najmniej pół godziny w garderobie dochodziłam po niej do siebie”, zwierzała się odtwórczyni roli Anny (Trybała 2015: 355). Podobnie o reakcjach

organizmu na wyczerpującą – w sensie psychicznym – rolę mówi reprezentantka młodego pokolenia. Trudno było jej wejść w położenie swojej filmowej bohaterki (jej zdaniem jest to niezbędne, aby przekonująco zagrać postać): „Kiedy rozpoczęliśmy zdjęcia, miałam blokadę. Zaczęliśmy od bardzo emocjonalnych scen” (A42: 29). Komunikowała reżyserowi (prywatnie mężowi), że nie jest w stanie „unieść” pewnych fikcyjnych sytuacji: „Nagle okazywało się, że jestem kompletnie rozsypana emocjonalnie. Bo człowiek się broni, chociaż rozumie, że jest aktorem i musi to zagrać” (tamże).

Niektórzy aktorzy *expressis verbis* przyznają się do przenoszenia stanu emocjonalnego granej postaci na rzeczywistość pozasceniczną. Brak umiejętności uwalniania się od niechcianych nastrojów może destrukcyjnie wpływać na najbliższe otoczenie społeczne. Zatrącenie się w fikcji, „przeistoczenie”, może być groźne – a jeśli nie zadziałają mechanizmy obronne, prowadzić do dezintegracji osobowości.

„Napelnianie siebie postacią” nie jest konieczne – uważa druga grupa aktorów; znacznie lepszy ich zdaniem okazuje się dystans do roli scenicznej, ponieważ widza nie interesuje, czy aktor wewnętrznie autentycznie przeżywa stany emocjonalne postaci, którą kreuje, czy tylko „umiejętnie udaje”: „Emocje wygaszam, bo gdybym tego nie robił, już dawno byłbym w psychiatryku” (A21: 88); „Nie identyfikuję się z postaciami, które gram. Mam też w sobie coraz więcej radości grania” (A3: 82); „Po próbie albo nagraniu mama robiła obiad, sprzątała i żadna z jej postaci nie chodziła za nią po domu” (A35: 75). Dla tych artystów ważniejsze jest umiejętne udawanie, „przedstawianie postaci”, a nie stapianie się z nią w jedno – stąd płynie dyskredytacja procesu identyfikacji aktora z postacią. „Wchodzenie w postać”, „stawanie się nią”, a zatem fetyszyzacja roli scenicznej, może negatywnie wpływać na życie prywatne:

I powiem ci, nie uważam tych, co tak robią, za normalnych. Więcej przeżywają niż ich widzownia. A ma być odwrotnie. Jeśli aktor jest aktorem dla siebie, to jest typem artychy, którego nie znoszę. Jeśli widzowie zaczną się skupiać na tym, co ja przeżywam, to po frytkach. Czy mają się śmiać, czy płakać, czy pomyśleć – to ma być u nich, nie u mnie (A16: 89).

Niewątpliwie dla higieny psychicznej ważna jest umiejętność oddzielenia życia zawodowego i prywatnego:

To nie jest tak, że do dziś nie mogę wyjść z roli. Czasem czytam w wywiadach z innymi aktorami, że jeszcze pół roku po zakończeniu zdjęć są postacią, którą grali. Trochę tego nie rozumiem. Bo co miałbym niby mówić moim dzieciom po powrocie do domu? Tatusz jest inny, bo akurat kogoś udaje? [...] Wracam z roboty i jestem tatą [...]. Pracuję po to, by móc być fajnym ojcem. Nie więcej, nie mniej, – bo to

dzieci wyznaczają moje granice i ja to uwielbiam. [...] Wiesz, ile ja się muszę w pracy naudawać? W cywilu lubię więc być totalnym sobą i wybieram opcję jak najnormalniejszą. Nie kręcę się tam, gdzie kręcą się ludzie, których spotykam w pracy. Mieszkam na obrzeżach miasta i tam mi najlepiej. Mam spokój. Dokładnie o to mi chodziło (A4: 45–46).

Autor powyższej wypowiedzi dystansuje się nie tylko wobec odgrywanych przez siebie postaci, ale szerzej – wobec formalnej roli (pracy zawodowej). Taka postawa nie jest częsta w społecznym świecie teatru. Większość aktorów, z którymi rozmawiałam, przyznawała, że przed premierą czy po emocjonującej roli są „bez kontaktu”, skupieni, skoncentrowani na czekającym ich bądź dopiero co wykonanym zadaniu. To w dużej mierze kwestia osobowości, indywidualnej odporności psychicznej.

„Dywagacje na temat prymatu emocji bądź intelektu w procesie tworzenia przedstawienia nie mają sensu” – tak twierdzą niektórzy moi rozmówcy. Nie da się ich analitycznie oddzielić; nie sposób *a priori* narzucić sobie dystansu, wyeliminować czynnika emocjonalnego:

Ja to wszystko przeżywam na etapie prób. Brałem udział w tworzeniu traumatycznego spektaklu *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka. Miałem tam koszmarny monolog o grzebaniu spalonych Żydów. No i zaczęło mi się śnić, że znajduję martwe ciała dzieci. Te straszne historie odkładają się w psychice. [...] Przy *Naszej klasie* musiałem wyłączyć empatię, żeby na scenie nie ryczeć, nie płakać. Nie mówić: „Jakie to przerażające”, i nie straszyć widzów. Trzeba było to inną barwą opowiadać, żeby osiągnąć zamierzony efekt, by widz zobaczył zwyczajnych ludzi, którzy robią straszne rzeczy [...] (A16: 90).

Umiejętność „zarządzania emocjami” to warunek *sine qua non* zachowania psychicznej równowagi. Relewantne są predyspozycje osobowościowe, niemniej to dany bodziec estetyczny (rodzaj spektaklu) decyduje o sposobie gry – w zależności od charakteru postaci i instrukcji reżyserskich można się zatracić w roli, głęboko utożsamiać z postacią bądź ją tylko przedstawiać (A13). Z pewnością dla aktora, dla jego dobrostanu psychicznego, optymalną metodą jest tylko powierzchowne zaangażowanie emocji i intelektualny dystans, ponieważ mniej go kosztuje. Dla widza nie ma w zasadzie znaczenia, w jaki sposób aktor buduje swoją postać; ważne, aby był wiarygodny i przekonujący.

Aktorzy wypowiadający się na temat istoty teatru odwołują się nieraz do analogii pomiędzy grą sceniczną a dziecięcą zabawą. Małgorzata Zajączkowska nazywa artystów dziećmi:

Jeśli utraci się dzieciństwo w sobie, nie ma już zabawy. Bez elementu zabawy, w którą wierzysz, nie możesz wykonywać zawodu, bo czujesz się wtedy jak kretyń, który

ciągle coś udaje. Musisz wejść w cudzy świat, ale nie jak paranoik, tylko właśnie jak dzieciak – bo dzieci bawią się na serio, dlatego są tak prawdziwe i fantastyczne. Powtarzam studentom: „Patrzcie na dzieci. One wierzą w to, co robią”. Kamyczki w piaskownicy to dla nich kartofle, liście – pieniądze, a piasek – mąka. Wierzą w to wszystko i nie mają dystansu. Z aktorstwem jest podobnie. *Make believe* – mawiał jeden z amerykańskich teoretyków aktorstwa. Zrób tak, żeby uwierzyć w fikcję. To musi być zabawa na serio (Zajączkowska 2015: 398).

Warto w tym kontekście przywołać klasyczną koncepcję zabawy sformułowaną przez Johana Huizingę. Zabawa może być naśladowaniem i przedstawianiem; w ujęciu holenderskiego historyka stanowi czynność autoteliczną, niezwiązaną z pracą zarobkową (Huizinga 1985). Chociaż aktor otrzymuje za swoją aktywność wynagrodzenie, to powyższa paralela w pewnej mierze jest słuszna – zarówno dziecko, które się bawi, jak i aktor na scenie kreują fikcyjny świat, „pozornie urzeczywistniają” pewien makrokosmos, powołują do istnienia nowe byty, przenoszą uczestników w inne uniwersum. Aktor oddaje się swojej grze, ale jednocześnie ma świadomość własnych aktów, intencjonalnych czynności stwarzających *quasi-realne hic et nunc*. Dziecko wie, że to urzeczywistnienie jest „tylko na niby”, że „tylko udaje”, że wykreowany świat nie jest prawdziwym życiem. Zabawie opartej na zasadzie mimetyczności towarzyszy zatem poczucie fikcyjności, odrealnienia. W ujęciu Rogera Cailloisa w tej zabawie (którą określa słowem *mimicra*, i odróżnia ją od agonu, *ilinx* i *alei*) istotna jest wyobraźnia i swoboda improwizacyjna, symulacyjna. Schemat roli scenicznej zostaje zaktualizowany przy każdym wykonaniu, każdego wieczoru od nowa. Postać sceniczna czasem ewoluuje, dojrzewa wraz z aktorem (Caillois 1997). Zdarza się, że powstaje dopiero po kilku, a nawet kilkunastu przedstawieniach, jeśli nie została w pełni zbudowana na premierze (zob. A21).

Sztuka teatralna staje się na oczach zgromadzonych na widowni odbiorców (to jej *differentia specifica*), zatem nie ma i nie może być dwóch identycznych spektakli. Aktorzy zwracają uwagę na brak rutyny w tego rodzaju pracy – nawet jeśli grają sto razy jakieś przedstawienie, muszą być skupieni na kwestiach wypowiedzianych przez kolegów i starać się nie utracić kontaktu z widownią. Tylko słowa są te same, zmienia się atmosfera, inaczej gra partner: „Inną intonacją, wyrazem twarzy zmusza mnie do świadomej, logicznej, a nie mechanicznej reakcji. To tak, jakby co wieczór odbywała się premiera, choć sztuka od miesięcy nie schodzi z afisza” (Zajączkowska 2015: 380).

1.2. Postać sceniczna jako czynnik rozwoju wewnętrznego aktora

Aktorzy przyznają, że wcielając się w różne postaci włączają głęboką empatię, poszerzają swój horyzont poznawczy i aksjologiczny. Czasem konstatują, że zmienili się dzięki spotkaniu z fikcyjnymi bohaterami, którym użyczają na czas

spektaklu swojego głosu i fizyczności. Bywa, że role silnie oddziałują na ich życie, mówi o tym wielu artystów: „To, co postrzegałam jako przygotowanie roli, przeniosło się na całą resztę mojego życia. Na moje relacje z innymi, z partnerem, dziećmi, przyjaciółmi i na postrzeganie świata. Nie uwierzyłabym w to kilka miesięcy temu” (A20: 7); „Rozwijają mnie [grane postaci – przyp. E. Z-K.] i przekładają się na życie, to na pewno, czasami mogę nawet schować się za bohaterką” (A2: 79). „Tyle wiemy o sobie ile nas sprawdzono”, pisała Wisława Szymborska w wierszu *Minuta ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* – aktorzy testują siebie, zadają sobie pytania, jak zachowaliby się, będąc na miejscu bohaterów dramatu, czy ich samych byłoby stać na działania postaci, które kreują. Niewątpliwie odgrywane role wpływają w pewnym stopniu na ich samowiedzę i tożsamość:

Trochę zawsze po nowej roli w teatrze czy filmie chwieję się w tych swoich ramach, w tym, co zbudowałam i o sobie wiem. Trzeba pilnować, żeby nie stracić równowagi i dystansu do wykonywanego zawodu [...]. Człowiek emocjonalnie jest jak guma. My ciągle mało o sobie wiemy. Mało się w codziennym życiu sprawdzamy, chyba że, oczywiście doświadczamy czegoś ekstremalnego [...]. Te sprawdziany to ryzyko, ale i bonus tego zawodu (A48: 61).

Aktorzy mówią czasem o konkretnych korzyściach wynikających z zanurzenia się w „makrokosmos teatralny” (Souriau 1976: 259–282), budowany – jak pisze autor pojęcia Etienne Souriau – przez werbalne komunikaty, aluzje, implementowane na scenie znaki i sygnały. „Poetycki świat dramatu” (Sławińska 1988) nie się ze sobą prawdę o człowieku, o jego wielkości i nędzy. Poglębia też widzenie świata i pozwala na zastępcze jego doświadczanie: „Gustaw [postać z *Dziadów* – przyp. E. Z-K.] przywrócił mi odwagę w życiu i niepokorność wobec sceny, którą trzeba kochać i szanować, ale nie być wobec niej czołobitnym. Wiedziałem, że już nigdy więcej nie pozwolę jej się zeżreć” (A3: 82); „Świat poszerzył mi się o tę jedną postawę ludzką: upór, poczucie myśli wyższej, zaufanie do tego poczucia” (A4: 44); „Nigdy nie udało mi się dotknąć tych wszystkich rzeczy, które mam szansę zrozumieć poprzez rolę” (A5: 87); „Takie spotkania pozwalają coś w sobie odkryć” (A29: 76); „Myślę, że w każdej z moich ról dotknęłam ciekawego tematu, jako Gertruda w *Hamlecie* zmierzyłam się z macierzyństwem, którego sama nie doświadczyłam” (A27: 10).

Trafnym sformulowaniem, które może być puentą licznych wypowiedzi aktorów na temat poszerzania horyzontu poznawczego i emocjonalnego dzięki graniom, jest „życie zmultiplikowane”. Maria Gołaszewska pisała w *Zarysie estetyki*:

Aktualne warunki, w jakich się żyje, nie wystarczają dla zaspokojenia wielorakich potrzeb człowieka, pojawia się chęć rozsadzenia tych granic choćby tylko w wyobraźni, by stać się kimś innym, pozostając zarazem sobą, zwielokrotnić samego

siebie. Właśnie twórczość jest dla artysty jednym ze sposobów zwielokrotnienia własnej osobowości. Identyfikuje się on niekiedy z wytwarzanymi przez siebie w dziełach swoich postaciami, odgrywa w życiu role osób stworzonych w sztuce (Gołaszewska 1986b: 169).

Aktorzy zgadzają się tylko z pierwszą tezą – rzeczywiście, dzięki graniu różnych ról ich życie jest „zwielokrotnione”, jednak często zaprzeczają, jakoby przenosili zachowania scenicznych postaci do realnego życia. Z pewnością interioryzacja wzorów myślenia, działania, reagowania postaci scenicznych, wcielanie się w różne charaktery, przeżywanie stanów ekstremalnych nie pozostaje bez wpływu na ich stosunek do świata, na ich mentalność. Jednak zakres modelowania świadomości w trakcie pracy nad rolą nie jest możliwy do pełnego odtworzenia w aktach autorefleksji.

Warto wspomnieć jeszcze o grze aktora w wielu współczesnych spektaklach, zaliczanych do nurtu postdramatycznego⁴. W teatrze XX i XXI wieku można mówić o „performatywnym zwrocie”, zapoczątkowanym podważeniem paradygmatu dramatycznego i odrzuceniem kategorii *mimesis*. Aktor nie kreuje fikcyjnej postaci, nie stwarza scenicznego mikrokosmosu, ale w swoim imieniu prezentuje historie (czasem autentycznych) bohaterów „tu i teraz”. Pojęcie konwencji teatralnej zanika, a rola teatralna staje się zaledwie szkicem, beznamiętną prezentacją pewnej (czasem udokumentowanej) życiowej sytuacji. Od aktora oczekuje się zdolności improwizacyjnych, pełnego zaangażowania w tworzenie dzieła scenicznego. Ponosi on odpowiedzialność, jako realny człowiek, za efekt spotkania z publicznością (por. Gućzalska 2014: 284). „Gdyby w wielkim uproszczeniu zarysować przebieg ewolucji w sztuce aktorskiej ostatnich kilkudziesięciu lat, przebiegałaby ona w kierunku od słowa do ciała, od sensu do działania i od grania roli do scenicznego istnienia we własnym imieniu, w formie zbliżonej do performansu” (tamże: 461).

⁴ O grze aktora i performerera pisze m.in. Jacek Wachowski: „Aktor, w odróżnieniu od performerera, odczuwa dychotomiczność swego istnienia w akcie kreacji. Będąc istnieniem podmiotowym, z czym wiąże doznanie siebie jako centrum procesów kreacyjnych, staje się istnieniem przedmiotowym, co wynika z doświadczenia siebie jako przedmiotu sztuki. Jego „psychosomatyczność” z jednej strony należy do niego, a z drugiej do teatru, którego jest narzędziem. Utożsamienie tych funkcji stanowi unikalne doświadczenie aktora, ale nie uczestnika akcji. [...] Zanegowanie konwencji teatralnej, swoistej umowy między patrzącymi i działającymi, dotyczącej zgody na nieprawdziwość przedstawionych zdarzeń, jest więc podstawową różnicą, jaka oddziela doświadczenie aktora od doświadczenia artysty sztuki happeningowej, *events* czy *performance*” (Wachowski 1998: 131).

2. Układy interakcyjne podczas realizacji spektaklu

W podrozdziale tym nie mówię o teatrze jako instytucji czy organizacji formalnej, ale o miejscu prezentacji spektaklu; o sytuacji, gdy naprzeciw siebie „stają” aktor i widz – i ten pierwszy podmiot zaczyna coś przedstawiać, prezentować, kreować, a drugi dokonuje aktu recepcji. Ta sytuacja konstytuuje teatr. Jak pisał niemal pół wieku temu Zbigniew Osiński, relacja między sceną a widownią, „złożona i wielostronna”, polega na psychofizycznym kontakcie i wzajemnym oddziaływaniu tych dwóch integralnych składników teatru (Osiński 1972). Partyturę owej interakcji wyznacza konwencja teatralna, zespół norm regulujących zachowania partnerów interakcji. Osiński wyodrębnia cztery układy interakcyjne: a) aktorzy oddziałują na widzów; b) widzowie zebrani na widowni oddziałują wzajemnie na siebie; c) odbiorcy oddziałują na aktorów; d) aktorzy wpływają wzajemnie na swój sposób gry⁵.

2.1. Interakcje między aktorami i widzami:

aktorzy oddziałują na widzów

Aktor i widz to najważniejsze elementy sztuki teatru, która ma charakter procesualny, staje się w czasie odbioru, *hic et nunc*. Aktorzy stwarzający sceniczny mikrokosmos oddziałują na widzów w sposób holistyczny, generują ich reakcje behawioralne, ale niewątpliwie ważniejsze jest wpływanie na ich procesy mentalne. Zarówno psychologowie, jak i socjologowie próbowali badać efekty tego oddziaływania. Szczegółowego przeglądu empirycznych badań widowni dokonał Kazimierz Kowalewicz, który za Davidem W. Addingtonem wyróżnił studia dynamiczne i statyczne (Kowalewicz 1993: 44–64). Te pierwsze prowadzone są podczas spektaklu i rejestrują spontaniczne reakcje fizjologiczne widzów, drugie – realizowane są podczas antraktu lub po zakończeniu przedstawienia. W przypadku badań dynamicznych stosowano tablice zestawiające częstotliwość i natężenie takich zachowań widzów, jak np. kaszel, szuranie, sykanie, śmiech, westchnienie; sekundomierze do pomiaru czasu trwania tych reakcji; aparaturę wymuszającą behawioralną odpowiedź odbiorców (uruchomienia odpowiednich przycisków w momentach nieprzyjemnych i sprawiających zadowolenie) czy mierzącą liczbę ruchów widza podczas aktu recepcji. Wśród urządzeń technicznych, jakie zastosowano, warto wymienić jeszcze stenograf, służący do pomiaru subiektywnych odczuć, emocjonalnego stosunku odbiorców do poszczególnych

⁵ Interakcja w praktyce bywa różnie nazywana: przepływem, promieniowaniem, a nawet tele-kontaktem – to ostatnie określenie zawdzięczamy Margaret Dietrich (Dietrich 1987: 243).

postaci; oklaskomierz; okulary śledzące kierunek spojrzeń widza; aparaturę telemetryczną do badania pulsu, temperatury skóry; elektrokardiograf; pneumograf i kamerę. Badania te wzbudzają liczne kontrowersje, bowiem eksperymentatorzy zbyt dużą wagę przywiązują do danych biologiczno-fizjologicznych, natomiast pomijają sferę znaczeń. Ciekawsze rezultaty dają analizy statyczne, które umożliwiają dotarcie do procesów recepcji spektaklu. Badania ankietowe, sondaże opinii publicznej, pozwalają na statystyczne analizy struktury publiczności teatralnej; wywiady swobodne i kwestionariuszowe zdają sprawę z potocznych odtworzeń spektaklu, umożliwiają śledzenie procesów interpretacji sensów przedstawienia⁶.

Fenomen recepcji spektaklu – na przykładzie *Tanga* Sławomira Mrożka – poddaje szczegółowej analizie w książce *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (Zimnica-Kuzioła 2003). Nie jest *de facto* możliwa pełna naukowa analiza oddziaływania aktorów na widzów – zawsze pozostaje sfera tego, czego zbadać się nie da. Marian Golka wyodrębnił następujące, budujące proces odbioru elementy: postrzeżenie zmysłowe, przeżycie estetyczne, odczytanie, interpretację, zapamiętanie, internalizację wartości oraz wpływ na postawy i na zachowania (Golka 1996: 173). Ani zjawisko przeżycia estetycznego, ani ostatnie wymienione składowe procesu recepcji nie podlegają empirycznej eksploracji, ponieważ zjawiska świadomości w dużej mierze wyykają się dyskursywnemu poznaniu.

2.2. Interakcje między widzami

Jeżeli chodzi o interakcje między widzami, możemy mówić o fenomenie interferencji społecznej, z którego wynika, że fakt obecności innych – w dużym stopniu – modeluje zachowania jednostki. Uczestnicząc w spektaklu, widzowie podlegają zjawisku syntonii, czyli zaraźliwości emocjonalnej, ponieważ człowiek w naturalny sposób stara się „współbrzmieć afektywnie z otoczeniem”. Skupiona uwaga współuczestników spektaklu lub przeciwnie, rozkojarzenie, szmery, szepty, dekoncentrujące zarówno aktorów, jak i członków audytorium, wpływają na atmosferę odbioru. Publiczność, którą Tomasz Goban-Klas nazywał „agregatem ustrukturyzowanym”, tworzą grupki widzów. Jednostki konstytuujące owe zbiory łączy podobny gust estetyczny i podobny horyzont oczekiwań wobec twórców spektaklu. W drugiej połowie XIX wieku klakierzy intencjonalnie sterowali zebranymi na sali ludźmi – ich prowadzenie w dużym stopniu oddziaływało na zachowania publiczności. W każdym audytorium można *de facto* wyodrębnić widzów „najbardziej wrażliwych”, którzy:

⁶ Temat badań nad publicznością teatralną, prócz Kazimierza Kowalewicz, omawiają szeroko także inni polscy socjologowie (zob. Żuber 1992: 11–37; Zimnica-Kuzioła 2003: 48–55).

[...] reagują najszybciej i dopiero potem ich reakcje powtarzają pozostali. Nie jest to zwykle naśladownictwo [...]. Bodziec – sztuka sceniczna – działa sugestywnie na wszystkich widzów, ale tylko niektórzy pełnią rolę wiodącą, pobudzającą. Ułatwiają oni pozostałym – mniej aktywnym czy wrażliwym widzom – reakcje na bodźce płynące ze sceny. W rezultacie następuje nie tylko proste powtórzenie zachowania się innych (śmiech, westchnienie, szmery itp.), ale również „infekcja psychiczna” – przejęcie się nastrojem, uczuciami, słowem: stanami psychicznymi współwidzów [...] kolektywność odbioru komunikatu scenicznego intensyfikuje jego oddziaływanie (cyt. za: Hausbrandt 1990: 70).

Warto dodać, że widownia odczytuje czasem więcej, niż to było w intencjach twórców – w niewinnych sformułowaniach dostrzega aluzje, dokonuje nadin-terpretacji, aktualizując sensy spektaklu (por. Zimnica-Kuzioła 2010). W okresie PRL-u teatr posługiwał się mową ezopową, by „przechytryć” cenzurę, toteż widownia okazywała się szczególnie wyczulona na problemy, o których nie można było mówić *explicite* (por. Sułkowski 1993). Aktualizacja sensów znaków werbalnych i pozawerbalnych przybiera na sile w okresach destabilizacji politycznej. Patrząc na reakcje widowni, można odczytać społeczne nastroje. Widzowie integrują się wokół teatralnego artefaktu i biorą udział w konkretyzowaniu znaczeń zgodnie z kontekstem sytuacyjnym, z rzeczywistością pozasceniczną. O takiej sytuacji mówi m.in. Krystyna Janda: „W moim spektaklu aktor w jednej ze sztuk mówi: »wymieniłem pierścionek na broszkę« i dostaje gromkie brawa i my nic z tym nie możemy zrobić”⁷. Interakcję między widzami, wspólnotowość recepcji przedstawienia, podsumowuje Sławomir Świontek:

Tak więc odbiór teatralny jest nie tylko odbiorem indywidualnym, ale i grupowym; między widzami tworzą się psychiczne więzi, które teatr często wykorzystuje, apelując do nich. Charakter więzi grupowej, formującej się podczas przedstawienia, jest jednak zmienny. Każdego wieczoru zależy bowiem od składu widowni, dyspozycji zespołu aktorskiego, a także – w szerszej perspektywie – od aktualnie istniejącego kontekstu społeczno-politycznego (Świontek 2003: 50–51).

Relacje między widzami zebranymi w teatrze w celu recepcji spektaklu to temat na osobne studium. Wiele ciekawych spostrzeżeń wnosi socjologia emocji, która dowodzi, że fizyczna współobecność jednostek i skupienie uwagi na wspólnym obiekcie wyzwalają specyficzny nastrój i generują energię emocjonalną. A ponieważ ludzie dążą do maksymalizacji afektu, do pozyskiwania pozytywnych emocji,

⁷ Wypowiedź Krystyny Jandy podczas XXIV Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych. Panel dyskusyjny pt. *Cenzura w teatrze* (Teatr Powszechny w Łodzi, 18 marca 2018 rok).

chętnie odtwarzają spotkania *face to face* – ich aura emocjonalna jest znacznie silniejsza niż ta towarzysząca kontaktom pośrednim (por. Turner, Stets 2009).

Z punktu widzenia tematu mojej pracy ważniejsze są oddziaływania pomiędzy aktorami i widzami oraz samymi aktorami, dlatego właśnie tym interakcjom chciałabym przyrzeć się dokładniej.

2.3. Interakcje między aktorami i widzami: oddziaływanie widzów na aktorów

Grający swoje role aktorzy podlegają opisanemu w psychologii zjawisku „facylitacji społecznej”, tłumaczonemu jako ułatwienie społeczne (*social facilitation*). Eksperymenty Normana Triplett (koniec XIX wieku) i Roberta Zajonca (lata sześćdziesiąte XX wieku) potwierdziły istnienie zależności pomiędzy sposobem wykonania zadania a obecnością widowni. Zajonc skonstatował, że łatwiejsze zadania wykonywane są lepiej przy udziale innych osób, natomiast słabiej, jeśli są zbyt trudne (Aronson, Wilson, Akert 1997). Aktor, aby dobrze wypaść na scenie, musi sprawić, by trudna rola stała się prosta – dobre przygotowanie może uchronić go przed negatywnymi skutkami tremy, czyli pobudzenia emocjonalnego związanego z obecnością widowni. Jeśli dobrze opanuje tekst i poczuje się pewnie jako sceniczna postać, zagra lepiej niż na generalnej próbie, bo audytorium „doda mu skrzydeł”. Dobre przygotowanie aktora przełoży się na wzrost skuteczności jego działania, wpłynie na poziom wykonania zadania.

Audytorium może wzmocnić stan pobudzenia i zmobilizować artystę do maksymalnego skupienia i osiągnięcia najwyższego możliwego poziomu. Jednak jeśli rola jest zbyt trudna, następuje efekt hamowania społecznego, czyli spadek możliwości wykonawczych. Warto zastanowić się jednak, czy w ten uznany w psychologii (potwierdzony badaniami empirycznymi) mechanizm nie wkrada się uproszczenie. Czy ważnym czynnikiem nie jest też osobowość aktorów? Być może artyści z wysoką samooceną, z natury ekstrawertywni, znajdujący zadowolenie w publicznych występach, w obecności innych wypadają lepiej, a introwertycy (nawet, jeśli są dobrze przygotowani) słabiej⁸? Oczywiście istnieje szereg czynników wewnętrznych i zewnętrznych, które mogą przyczynić się do „położenia roli”, bądź przeciwnie – do mistrzowskiego jej wykonania, ale to temat wykraczający poza ramy tego studium.

⁸ Z drugiej strony wielu uznających siebie za introwertyków aktorów deklaruje, że scena wyzwala śmiałość i odwagę. W obecności publiczności zapominają o ograniczeniach i kompleksach; w pełni panują nad widownią.

Aktorzy wyczuleni są na sygnały płynące z widowni, na przepływ energii między sceną i publicznością – wiele na ten temat mówią w wywiadach. Warto zacytować kilka wypowiedzi:

Kiedy w teatrze zapelnia się widownia, to ci ludzie bardzo mi pomagają. Czuję nie-samowity przepływ między mną a publicznością – to daje siłę. Wtedy wiem, że ci ludzie przyszli do teatru, bo szukają siebie i utożsamiają się z granymi przez nas bohaterami. Przychodzą, żeby coś przeżyć. Potrzebują tego spotkania z samymi sobą, a spotykają się ze sobą poprzez nas (A12a: 59).

Czuję, kiedy ludzie nie są letni, nie są obojętni na to, co dzieje się na scenie. Kiedy gram „wariatkę”, słyszę, że płaczą ze mną kobiety. Następuje identyfikacja i to mnie cieszy, że niosę w sobie jakiś potencjał prawdy (A12b: 21).

Oczywiście taka pożądana przez aktorów interakcja nie zawsze ma miejsce, nieraz z widowni „wieje chłodem” i nie ma mowy o tele-kontakcie, o którym wspominała Margaret Dietrich (Dietrich 1987: 243). Aktorzy starają się wówczas szczególnie, by emocjonalnie ożywić widownię:

Bywają sytuacje, kiedy my, aktorzy, mamy wrażenie, że publiczność w teatrze to wycieczka Węgrów albo Finów, którzy kompletnie nie rozumieją, co my do nich mówimy” (*śmiech*). [...] Trzeba trzymać dystans wobec sytuacji, a jeśli się da, spontanicznie podkoloryzować emocje, i to w czasie rzeczywistym. Bo widz może być usatysfakcjonowany tym, co ogląda czy słyszy tylko wtedy, kiedy w jakikolwiek sposób go to porusza. Powoduje wielką radość albo ogromny smutek. Tak rozumiem każdy rodzaj sztuki... [...] Widzi pani, w sztuce nie ma nic gorszego niż takie zwykle relacjonowanie rzeczywistości. Emocje muszą być (A21: 88).

Aktorzy nie istnieją bez widzów, bez ich obecności nie zachodzi zjawisko zwane teatrem (*theatron* to widownia w greckim teatrze, z której wywodzi się słowo „teatr”; gr. *theaomai* – ‘przyglądam się’, ‘patrzę’) – nie dziwią zatem deklaracje wielu aktorów świadczące o szacunku wobec publiczności, który wyraża się m.in. ucieczką od rutyny. Nawet, jeśli jest to już dwusetne wykonanie tej samej roli, aktorzy zapewniają, że każdego wieczoru starają się grać z pełnym zaangażowaniem, równie sugestywnie, jak na premierze:

Na tym właśnie polega magia teatru. Człowiek staje za kulisami, zaraz wejdzie na scenę i wie, że na widowni są zupełnie inni ludzie, którzy nigdy tego przedstawienia nie widzieli. I ich nie interesuje, że my gramy to już setny raz. Oczekują, że damy z siebie wszystko. Uwielbiam moment, kiedy jestem za kulisami i słyszę szum na widowni. Ten dźwięk jest charakterystyczny i niepowtarzalny. Zawsze czuję wtedy wdzięczność dla tych, którzy mogli zrobić wiele innych rzeczy – pójść do kina, znajomych, posiedzieć w Internecie. A jednak przyszli do teatru. To już jest wystarczający

powód, żeby się maksymalnie zmobilizować, żeby się tym ludziom odwdzińczyć, że są z nami. Zapłacili za bilet, przyjechali z bardzo daleka i chcą obejrzeć spektakl. Nigdy w życiu bym sobie nie pozwolił na to, żeby zlekceważyć widzów (A38b).

Oczywiście deklaracje mają to do siebie, że nie zawsze pokrywają się z codzienną *praxis*; zapewne nie wszyscy aktorzy przewyżniają rutynę. Jeśli na widowni są młodzi ludzie, podlegający „przemocy symbolicznej” w instytucjach edukacyjnych, przymuszeni przez nauczyciela do uczestnictwa w spektaklu (*nota bene* chwala im za to „przymuszanie”), a w dodatku zachowują się w sposób naganny, trudno nieraz aktorom „wprowadzić się” na wyższy poziom energii i maksymalne zaangażowanie w grę.

Obojętność widowni, a nawet oznaki znudzenia, z pewnością wpływają na występujących – w takim przypadku nie może dojść do facylitacji i wyzwolenia ich ekspresji artystycznej. Ilustrację powyższej sytuacji stanowi wypowiedź jednej z aktorek:

Pamiętam jak przyszedłam rano na jakieś przedstawienie [...] i tam grał N, i widziałam, że nie chce mu się kompletnie. Dziesiąta rano... i tak bełkotał, bełkotał... ja się zaśmiałam i on usłyszał, że ja jestem. Jak on się ożywił... naprawdę i nagle wszyscy... i te dzieci też zaczęły słuchać. Naprawdę zawsze liczymy się z opinią naszych kolegów, bo wiemy, że są wymagający (Minkina 2012: 58).

Po „drugiej stronie rampy” zdarzają się – choć chciałoby się myśleć, że tylko incydentalnie – poważne przewinienia⁹. Mam na myśli dystrakcję aktorów, spowodowaną zachowaniem widzów, którzy znaleźli się w tym szczególnym miejscu przypadkowo. Ich oddziaływanie ma znaczenie demobilizujące – w niewybredny sposób zaczepiają aktorów, głośno komentują działania sceniczne, wybijają ich z rytmu i przeszkadzają. Jeden z moich rozmówców usłyszał od „widza-wroga” pytanie: „na co się k*** gapisz?”. Te skrajne zachowania mają charakter marginalny.

Na przeciwnym biegunie relacji między widzem i aktorem można wyodrębnić kategorię spotkania, pozwalającą spojrzeć na spektakl przez pryzmat

⁹ Jerzy Trela wspomina swoją gwałtowną reakcję na niedopuszczalne zachowanie widza, nierespektującego niepisanych reguł interakcyjnych; na zachowanie uniemożliwiające koncentrację podczas kameralnego spektaklu: „W pierwszym rzędzie tuż przy moim podeście siedział chłopak z dziewczyną. Gadali, on pił coca-colę i puszkę postawił na tym moim podeście. Chwilkę czekam, a on gada, widać chce być w centrum uwagi. Odbiera mi robotę! Nie wytrzymałem, podszedłem spokojnie do puszkę i z całej siły kopnąłem. Przeleciała ponad głowami widzów i uderzyła o ścianę. Zrobiła się martwa cisza, ja spokojnie wróciłem na miejsce i dokończyłem monolog. Po spektaklu chłopak przyszedł mnie przeprosić” (cyt. za: Gučzalska 2015: 126).

fenomenologii i hermeneutyki. Recepcja w tym ujęciu jest *sensu stricto* doświadczeniem estetycznym (jak pisał Hans G. Gadamer – zmieniającym tego, kto doświadcza)¹⁰. Wdzięczność i podziw wobec aktorów publiczność wyraża najczęściej owacjami na stojąco, czasem reakcje odbiorców przybierają zaskakujące formy. Podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych jeden z widzów podszedł do sceny i pocałował Jerzego Trelę w rękę (Guczalska 2015: 163). Szacunek aktorów wobec publiczności może wyrażać się w szczególny sposób – niektórzy artyści sceniczni deklarują, że odpowiadają na tradycyjne listy i *e-maile* widzów (A38c). Jeśli rzeczywiście tak jest (w co niełatwo uwierzyć – choćby z powodu braku wolnego czasu, na który tak narzekają współcześni artyści teatralni), to w tym przypadku można mówić o szczególnej interakcji między aktorem i widzem – rozciągniętej w czasie, trwającej nie tylko podczas spektaklu, ale wychodzącej też poza ramy instytucjonalne.

2.4. Interakcje między aktorami

Społeczny świat teatru to nie tylko areny, przestrzeń agonistyczna. Zadowolenie z pracy w dużej mierze wiąże się na co dzień z atmosferą, jaką stwarzają współpracownicy; ludzie antytoksyczni, którzy obdarzają zaufaniem i potrafią budować dobre kontakty z innymi. Artyści teatralni zauważają przejawy środowiskowej życzliwości, lojalności, solidarności i z wdzięcznością wspominają ludzi potrafiących docenić zdolnych kolegów, wyrazić swój podziw i szacunek. Czasem mówią o fascynacji umiejętnościami warsztatowymi partnerów, cenią ich m.in. za wiarygodne „przeistaczanie się w odgrywaną postać”:

Rozmawialiśmy podczas przerwy, z pewnego siebie, żartującego mężczyzny wraz z komendą „akcja” na moich oczach przeistoczył się w kogoś bezradnego i bezsilnego. Stał się kimś innym. Takie aktorstwo mnie interesuje [...]. Przemianę było widać w oczach Roberta. To kwintesencja tej profesji, chciałbym osiągnąć taką sprawność w oddzielaniu tego, co zawodowe, od tego, co prywatne. Dlatego każde spotkanie z partnerem na planie jest dla mnie szkołą. Równie onieśmielającym doświadczeniem, co mobilizującym, inspirującym, dającym kopa energetycznego. Człowiek spina się, chce wypaść na tyle dobrze, by przynajmniej nie zepsuć komuś świetnej sceny. Najważniejszy w tym zawodzie jest dialog i bycie otwartym na ludzi (A43: 48).

¹⁰ Piszę o tym szerzej w tekście *Spektakl jako wydarzenie (spotkanie) i święto w ujęciu H.G. Gadamera* (Zimnica-Kuzioła 2012b). Spotkanie to kategoria, która odnosi się do sytuacji wzajemnego otwarcia się na siebie podmiotów wchodzących w interakcję *face to face*. Jego efektem jest zmiana nie tyle behawioralna (choć taka też okazuje się możliwa), co mentalna (poszerzenie horyzontu poznawczego i aksjologicznego).

Jedną z reguł dobrego kontaktu i porozumienia się jest umiejętność przekazywania informacji zwrotnych; komunikatów, które odnoszą się do konkretnych zachowań, działań współpracowników. Nie chodzi o pochlebstwa, ale o docenianie innych, nieszczerzenie im pochwał – jeśli rzeczywiście na nie zasługują (por. Gut, Haman 1993: 24–26).

W społecznym świecie teatru szczególnym szacunkiem darzeni są aktorzy umiejący zrównoważyć dychotomię pomiędzy tym, co indywidualne i zespołowe. Aktor-narcyz ma tendencję do „gwiazdorzenia”, do dominowania nad kolegami. Tymczasem trzeba pokory, by zadowolić się „halabardą”, epizodem; czasem pomóc innym w osiągnięciu celu. Aktorzy zdają sobie sprawę z reguł zbiorowego działania – Jerzy Trela używa w tym kontekście sformułowania „granie na kogoś”, na aktora kreującego główną rolę: „[...] aby ktoś inny mógł spełnić swoją rolę pierwszoplanową albo zrealizować jakiś ambitny plan [...]”. To według niego część etyki zawodowej: wiele razy koledzy grali »na niego«, gdy ciągnął ogromne role główne” (Guczalska 2015: 12). Także reżyserzy bardzo cenią artystów myślących holistycznie o spektaklu, przyjmujących odpowiedzialność za rezultaty kolektywnego działania, przedkładających dobro wspólne nad indywidualne dążenie do sukcesu. Jerzy Trela stosuje paralelę pomiędzy spektaklem oraz koncertem jazzowym: „Jeśli czuje się partnerów, to wystarczy, że podadzą temat i już wiemy, jak grać” (cyt. za: tamże: 140). Dla krakowskiego aktora nie do przecenienia są doświadczenia zdobyte w teatrze alternatywnym (w Teatrze STU); procentują one w pracy na scenie, to z tych doświadczeń wypływa: „traktowanie teatru jako wspólnoty, przedsięwzięcia grupy ludzi, w której każdy jest odpowiedzialny za całość: za siebie i za innych, za organizację przekazu i ustawienie dekoracji, za relację z publicznością” (cyt. za: tamże: 39)¹¹.

¹¹ Egzemplifikacją może być sytuacja w zespole Teatru Starego, w którym wytworzyły się w okresie PRL-u silne więzi międzyludzkie, a solidarność i lojalność w interakcjach przekładała się na jakość artystycznego przekazu: „Z tej zażyłości, przyjaźni, kumpelstwa – obojętnie, jak nazwać te relacje – rodziło się partnerstwo sceniczne. Zespół Starego osiągał tak spektakularne efekty aktorskie, bo wszyscy się dobrze znali i uwzględniali nawzajem swoją odrębność, potrzeby i słabości. Mówiąc prosto, koledzy wiedzieli, kogo i w jaki sposób trzeba na scenie wesprzeć, jak grać ze scenicznym partnerem, by osiągnąć odpowiednią temperaturę relacji w przedstawieniu. Dziś brzmi to nieco baśniowo, i często zarzuca się temu obrazowi mitologizację przeszłości – nie ma jednak dobrych powodów, by zgodnym relacjom zaangażowanych wówczas ludzi nie wierzyć” (Guczalska 2015: 95). Zespół był wspólnotą, *quasi*-rodziną (ale nie komuną). Artyści podawali sobie nawzajem dzieci do chrztu, pomagali w życiowych problemach (tamże: 93). Wielu aktorów, wraz z reżyserem Konradem Swinarskim, mieszkało w teatrze albo w pobliżu teatru. Przesiadali w SPATiF-ie na placu Szczepańskim, dyskutowali, pili alkohol, omawiali role: „Tam bardzo często kontynuowano próbę, ustalając kwestie

Aktorzy grający w filmach czy serialach stwierdzają, że dla nich niezmiernie ważne okazuje się to, z kim się gra i kto organizuje pracę zespołu. Środowisko nie jest duże, zatem informacje na temat metod pracy konkretnego reżysera, atmosfery, jaką stwarza czy osobowości kolegów i ich stosunku do zawodu szybko się rozchodzą. Zdarza się, że aktor rezygnuje z projektu tylko dlatego, że nie odpowiadają mu partnerzy zaproszeni do współpracy. Wielu artystów podkreśla jak istotny jest „sprzyjający klimat pracy”: „Atmosfera jest podstawą. Jeżeli chce się ten zawód uprawiać, to musi być towarzystwo, kompania. Wydaje mi się, że miałem szczęście do dobrego towarzystwa, o które teraz jest coraz trudniej. Dużo się zmieniło w obyczaju teatralnym” (A7: 57). Jedna z polskich reżyserek *expressis verbis* stwierdza, że dla niej w pracy najważniejsza jest relacja, komunikacja między ludźmi, wymiana energii: „Nigdy nie jest idealnie, ale troszczę się o to, by w pracy było czyste pole. Bez tego mnóstwo radości twórczej, zapału i potencjału się eliminuje. Lubię wymianę i lubię pracować, jak jest miło. Nie umiem egzystować w napięciu i w konfliktach” (R3: 54). Dla niej reżyserowanie wiąże się ze spotkaniami z ludźmi, którzy w procesie tworzenia spektaklu obdarowują się nawzajem wrażliwością, niebanalnym widzeniem świata: „Proces jest najcenniejszy, codzienne próby i wszystko, czego w ciągu pracy się dowiadujemy o sobie nawzajem, to cała przygoda. A potem spotkanie spektaklu z widzami. Wierzę, że atmosfera, w jakiej powstaje spektakl, przekłada się na efekt” (tamże).

W teatrze zachodzi czasem zjawisko, dla którego nie znajduję lepszego określenia niż „deimmersja”. Immersja to zanurzenie się w fikcyjny świat wykreowany na scenie; przyzwolenie na konwencję, zgodnie z którą angażujemy się w ten świat „jak gdyby” był on wariantem realnej rzeczywistości. Oczywiście można wprowadzić gradację widowisk teatralnych pod kątem stopnia ich immersyjności, niemniej doświadczenie immersji wpisane jest w sytuację odbioru spektaklu. Aktorom na scenie zdarza się czasem deimmersja, czyli nieintencjonalna sytuacja „wyjścia z roli”. Grając w komedii, nie mogą powstrzymać śmiechu – taką

nierozstrzygnięte podczas próby oficjalnej. Nie istniał wyraźny podział na życie zawodowe i prywatne, obie sfery przenikały się nierozzerwalnie. Życie koncentrowało się wokół teatru również dlatego, że nie było zbyt wielu możliwości innych działań. Nie jeżdżono kręcić seriali, nie występowano w rozmaitego rodzaju programach telewizyjnych. Czasem ktoś wyjeżdżał do filmu, lecz nie była to powszechna praktyka” (tamże: 94). Zazwyczaj idealizujemy przeszłość – szczególnie, jeśli mówimy o czasach, kiedy byliśmy młodzi. Także moi rozmówcy wykazują tendencję do selektywnego ujmowania tego, co minione – wspominają z nostalgią czasy PRL-u, gdy mieli dla siebie czas, wspierali się wzajemnie, zawsze mogli na siebie liczyć. Zawód aktora wymaga współpracy, zatem zrozumienie w zespole, zaufanie, szacunek, lojalność to wartości szczególnie istotne, tworzące bazę do powstania spektaklu.

sytuację nazywają „gotowaniem się”. Teoretycznie czynniki interferujące z fikcyjnym światem przedstawienia nie powinny mieć miejsca w teatrze; aktorzy bronią się przed deimmersją, którą utożsamiają z brakiem profesjonalizmu:

Publiczność – ku mojemu zdziwieniu, zdaje się to bardzo lubić. Ja „gotowanie się” na scenie uważam za wpadkę. To sytuacja, w której prywatność bierze górę nad postacią, którą się gra. Coś mnie tak rozśmieszy, że wychodzę z roli i zaczynam się śmiać. Czasem to zwykła pomyłka w tekście, która sprawia, że zmienia się kontekst zdania, albo coś brzmi idiotycznie. No i zaczynamy się śmiać. Oczywiście z całych sił próbujemy się wtedy opanować. I mam wrażenie, że to właśnie ta próba opanowania się jest dla widowni najzabawniejsza. Oczywiście pod warunkiem, że to nie zdarza się zbyt często. Aktor nie „gotuje się”, dlatego, że lekceważy publiczność czy jest zdekoncentrowany. Na planie takie sytuacje są mniej groźne, bo zawsze można powtórzyć ujęcie. Choć dziś na planie najważniejszy jest czas, a każde zepsute ujęcie to czas, który trzeba poświęcić, żeby znów tę scenę zagrać (A38b).

Deimmersja rozbija *quasi-rzeczywistość* sceniczną i okazuje się zjawiskiem niepożądanym z punktu widzenia aktorów, dla których istotny jest wysiłek uwiarygodniania scenicznego mikrokosmosu. Następuje wówczas zerwanie umowy, konwencji teatralnej, apriorycznego założenia, że aktor na scenie staje się fikcyjną postacią należącą tylko i wyłącznie do ukonkretnionego świata przedstawionego dramatu.

W kontekście interakcji między aktorami na scenie warto jeszcze wspomnieć o zjawisku defokusacji, które intencjonalnie czasem wywołują partnerzy sceniczni, aby zaskoczyć siebie nawzajem niegroźnym żartem, ubarwić teatralną codzienność, wyeliminować rutynę¹². Wspólnym mianownikiem tych zachowań jest zabawa, choć zdarza się, że motywacja jednostki wykracza poza ludyczność w kierunku nieetycznego „dokuczania” sobie nawzajem (Halina Mikołajska wiele pisała na temat egoistycznie działających w społecznym świecie teatru „niewdzięcznych współników” – por. Krakowska 2018: 243–255).

¹² Jerzy Trela wspominał szczególne poczucie humoru swego przyjaciela, zmarłego w 1998 roku Jerzego Bińczyckiego: „Grając z Jurkiem Bińczyckim w *Szewcach* robiliśmy sobie różne żarty. Jurek w tym celował. Potrafił pół nocy nie spać, by wymyślić dowcip, który by mnie »zagotował«. Kiedyś, gdy mrugał wciąż powieką, w rewanżu zacząłem podcierać nos krawatem. Za tydzień spotyka mnie Jarocki i mówi: »Panie Jerzy, czy przeszedł już panu katar, który miał pan na przedstawieniu w zeszłą niedzielę? Jeśli nie, to proszę do wycierania nosa używać chusteczki«” (cyt. za: tamże: 168). Wspomniany Bińczycki „pracowicie wstrzykiwał ocet do winogron, które miały być zjedzone w czasie przedstawienia”; ktoś inny za kulisami codziennie wkładał ogórka do buta aktora, który miał za moment go założyć itp. (Wywiad nr 10).

W psychologii społecznej funkcjonuje termin dotyczący interakcji w procesie kolektywnego wykonywania działań – „próżniactwo społeczne” (*social loafing*). Jeśli czynność wykonywana jest symultanicznie wspólnie z innymi ludźmi, spada poziom jej wykonania. Przykładem może być śpiewak, który raz śpiewa w chórze i raz solo – w tym pierwszym przypadku nie włoży w swoje wykonanie maksymalnego wysiłku, w drugim – przeciwnie – będzie starał się zmobilizować, by zadanie wykonać jak najlepiej (Wojciszke 2011, 2012: 467). W teatrze dramatycznym nieczęsto zdarzają się sceny zbiorowe, także zjawisko próżniactwa praktycznie nie występuje. Aktorzy, nawet jeśli kreują małe role, starają się zaistnieć, pokazać z jak najlepszej strony. Charakterystyczna jest wypowiedź mojego rozmówcy:

Jeżeli dostaję małą rolę, która jest nijaka... to ja będę chciał... z uporem maniaka, by ta osoba była jakaś... będę żądał tego od ciebie jako od reżyserki, jeśli nawet mam tylko podać kawę, ażebym dał się zapamiętać, nawet jeśli mam tylko wejść czy wyjść... Nie można być miałym, przeciętnym w tym zawodzie (Wywiad nr 7)¹³.

¹³ Wielu artystów podziela środowiskowe przeświadczenie, że nawet epizod warto zagrać w sposób zwracający na siebie uwagę. Jako egzemplifikację przytoczę wypowiedź Artura Barcisia, który w roku 1985 dostał wymarzony etat w Teatrze Ateneum, niestety nie otrzymywał z początku satysfakcjonujących propozycji: „Ja dostałem najpierw rolę faceta grającego na flecie w orkiestrze żydowskiej... na balu. Nie miałem ani jednego słowa do powiedzenia. Miałem po prostu grać na flecie. [...] Potem się jeszcze dowiedziałem, że ta nasza orkiestra będzie stała za tiulem. Mój kolega, który był szefem oświetlenia w teatrze i grał innego Żyda, tak mnie pocieszał: »Słuchaj, nie przejmuj się, widziałem projekty dekoracji, my będziemy za tiulem i wcale nas nie będzie widać«. No, ale ja nie byłem szczęśliwy, że mnie nie będzie widać. Chciałem, żeby mnie BYŁO widać! W Narodowym grałem główne role, a tu nagle statystuję w orkiestrze, i to za tiulem... Ale powiedziałem sobie: »Dobrze, zagram tego flecistę, i to najlepiej, jak się da«. Poprosiłem akustyka, żeby mi przegrał muzykę, którą mieliśmy niby grać, znalazłem partię tego fletu... nawet była jedna solówka... i nauczyłem się jej na pamięć. Dokładnie wiedziałem, w którym momencie flet zaczyna grać, kiedy nie gra itp. Wymyśliłem małą etiudę. Postanowiłem zagrać młodego muzyka, który jest bardzo stremowany, że będzie grał dla takiej szlachcianki, jak Raniewska – najpierw się przygotowuje, niecierpliwi, później czeka i gdy przychodzi jego moment... zaczyna grać, a jak kończy, to patrzy, czy ktoś zauważył, jak ładnie zagrał. Nikt oczywiście nie zauważał. Potem czyści sobie flet, poprawia się i czeka na następny moment, w którym będzie mógł zagrać, a nawet mieć tę swoją solówkę. I grał, całym ciałem grał... Tak sobie wymyśliłem tę postać. Sam dla siebie. [...] to wszystko zauważyła Śląska, która, jak wiadomo, była żoną Warmińskiego. I ona powiedziała mu, żeby zobaczył, co ja robię. Widocznie mu się spodobało, bo przyszedł

Ale już inna, opisywana przez psychologów prawidłowość, dotycząca wspólnotowego wykonania, odnosi się w pełni do sztuki dramatycznej – trudne zadania zespołowe wykonywane są łatwiej niż indywidualnie, bowiem obecność innych uspokaja, dodaje odwagi, i przeciwnie – podejmowane w grupie łatwe wyzwania nie powodują maksymalnego wysiłku, co może skutkować obniżeniem poziomu wykonawczego (Aronson, Wilson, Akert 1997: 364).

We wspólnym działaniu, które pochłania uwagę i sprawia przyjemność, może pojawić się „uskrzydlenie grupowe”, a dotyczy ono działania zespołu w stanie niemal transowym (Goleman 1999: 318–320). Przyczyny jego zaistnienia są złożone:

- „trudne zadanie albo szlachetny cel” (zadanie powinno być postrzegane jako sensowne, emocjonalnie angażujące);
- „silna lojalność grupowa” (ważna jest wzajemna sympatia członków zespołu, więź między nimi i odpowiedzialność);
- „duży wachlarz różnorodnych talentów” (istotne są umiejętności warsztatowe członków zespołu, ich kompetencje artystyczne i emocjonalne);
- „zaufanie i współpraca” (nieoceniona jest wzajemna pomoc, świadomość, że można liczyć na innych);
- „skupienie i pasja” (członkowie zespołu całą swoją energię i uwagę poświęcają na osiągnięcie celu, podporządkowują mu swoje życie prywatne);
- „praca, która jest sama w sobie przyjemnością i nagrodą” (praca dająca zadowolenie, sprawiająca przyjemność i satysfakcję ma walor autoteliczny, choć może też przyświecać jej instrumentalna motywacja, chęć zdobycia prestiżu, nagrody, gratyfikacji materialnej).

Uskrzydlenie często towarzyszy twórcom teatralnym realizującym artystyczne projekty. Wielokrotnie w wywiadach przyznają oni, że wiele zależy od reżysera, od jego charyzmy i prowadzenia. Wybitni twórcy mają zdolność emocjonalnego porwania zespołu, przekonania uczestników „artystycznego zdarzenia”, że biorą udział w przedsięwzięciu o szczególnym znaczeniu. Wyzwolona energia grupy i ciężka praca przekładają się na ostateczny, zadowalający efekt¹⁴. Daniel Goleman pisze:

do mnie i oświadczył: »Nie będziesz grał w orkiestrze, zagrasz gościa na balu«” (Barciś, Graff 2011: 137–138).

¹⁴ Warren Bennis i Patricia Ward Biederman dokonali analizy funkcjonowania sześciu wybitnych zespołów, pokazując w ich działaniu przejawy zbiorowego „uskrzydlenia”. W tym stanie poszczególne jednostki „przechodzą same siebie”; je same zaskakuje efekt wspólnotowego wysiłku (Bennis, Biederman 1997).

Uskrzydlenia doznajemy wtedy, kiedy w pełni wykorzystujemy nasze umiejętności i pojawia się nowe wyzwanie, powiedzmy w postaci projektu, z jakim dotąd się nie zetknęliśmy. Wyzwanie to pochłania nas tak bardzo, że zatracamy się w pracy, zapominając o wszystkim innym i nie zdajemy sobie sprawy z upływu czasu. W tym stanie wszystko wydaje się nam przychodzić bez trudu – elastycznie dostosowujemy się do zmieniających się wymogów. Uskrzydlenie wprawia nas w nastrój radości, a nawet upojenia. Nic tak nie motywuje do działania jak uskrzydlenie (tamże: 155).

Oczywiście uskrzydlenie jest stanem umysłu przeżywanym także w indywidualnych projektach. Na podstawie wyników międzynarodowych badań, w których uczestniczyło ponad osiem tysięcy respondentów (były to wywiady z ludźmi reprezentującymi różne kultury, lubiącymi swoją pracę, m.in. pasterzami Navajo, zakonnikami, osobami uprawiającymi wspinaczkę w Himalajach), psycholog Mihály Csíkszentmihályi wyodrębnił siedem czynników składających się na stan „przepływu” (Csíkszentmihályi 2004):

- 1) pełne zaangażowanie w jakieś zadanie, czynność; osiągnięcie stanu maksymalnej koncentracji (*complete involvement in what we are doing*);
- 2) poczucie ekstazy (*a sense of ecstasy*) w stadium kulminacyjnym, wyjście poza codzienną rzeczywistość;
- 3) poczucie jasności (*great inner clarity*), co do przebiegu i sposobu działania;
- 4) świadomość trudności zadania, ale i wiara we własne zdolności, w możliwość jego wykonania (*knowing that activity is doable*);
- 5) poczucie spokoju (*a sense of serenity*);
- 6) beczasowość (*timelessness*), czyli całkowite skupienie się na teraźniejszości, zanik poczucia czasu;
- 7) wewnętrzna motywacja (*intrinsic motivation*) – sam stan przepływu jest wystarczającą nagrodą.

Działanie grupowe może wyzwolić najlepsze cechy jednostki, która indywidualnie nie osiągnęłaby spektakularnego sukcesu. Grupa bywa katalizatorem twórczości, kreatywności, oryginalnych pomysłów. Uskrzydlenie dotyczy przede wszystkim zespołów wykonujących nierutynowe zadania, z dużym marginesem wolności w ich realizacji, zatem aktorstwo to zawód, w którym uskrzydlenie ma szansę pojawiać się stosunkowo często. Warto w końcu przywołać wypowiedź jednego z artystów używającego na określenie owych trudnych do zwerbalizowania, niewyraźnych stanów uskrzydlenia terminu „narkotyczne przebliski”:

Są momenty, w których masz wrażenie, że lecisz, że dostajesz skrzydeł i już fruwasz i szybujesz. Ale to są takie przebliski, które zdarzyły mi się parę razy [...]. Powstaje taka jedność myślenia i oddychania z widzami i z partnerami [...]. To są

narkotyczne przebłyki, bardzo chce się po nie wracać. Jestem rozczarowany, że jest tych momentów coraz mniej, mówiąc zupełnie szczerze. Teatr staje się instytucją usługową (Minkina 2012: 75).

Jerzy Trela zagrał w ciągu dekady trzysta sześćdziesiąt razy rolę Konrada w *Dziadach* Adama Mickiewicza, w reżyserii Konrada Swinarskiego (zob. Guczałska 2015: 63). Rola należała do kategorii trudnych, wyczerpujących psychicznie i fizycznie (bolesne upadki, symulowane ataki epilepsji bohatera). Dla aktora premiera była dużym przeżyciem, pojawił się też stan kontrolowanego transu: „W tym dziwnym stanie skupienia psychicznego wydaje się, że dochodzi do głosu i kieruje człowiekiem na scenie jakieś inne »ja«, i aktor staje się medium: postaci, własnej wyobraźni, niesamowitej energii zrodzonej ze wspólnotowego rytuału teatralnej zbiorowości” (cyt. za: tamże: 62). Sam Trela mówi o zdarzających się w pracy scenicznej „metafizycznych chwilach”, podczas których można zanurzyć się w inny wymiar bytu. Doświadczenie tego typu nie daje się łatwo zwerbalizować, nie sposób wyrazić słowami jego istoty:

To się czuje: takie napięcie, coś dziwnego, coś co niesie, doznanie lotu. Podobno mówią o tym nawet prawa fizyki, że człowiek potrafi chodzić kilka centymetrów nad ziemią. I czasem aktor czuje, że dzieje się z nim coś, czego wcześniej nie było, coś co wyzwala ogromną siłę motoryczną, odsłaniającą niedostępne wcześniej rejony odczuwania. Cena tych lotów? Przemęczenie, ciągły stres, znerwicowanie, presja (cyt. za: tamże: 150).

Mimo to, takich stanów aktor oczekuje, chciałby odtwarzać je jak najczęściej. Także Anna Radwan konstatuje, że role, które uskrzydłają, dają poczucie szczęścia; jednocześnie dużo kosztują, wiążą się z emocjonalnym napięciem, okupione są ogromnym zmęczeniem fizycznym i psychicznym. Dla wielu aktorów takim wyzwaniem są dzieła Fiodora Dostojewskiego: „*Idiota*, *Bracia Karamazow* czy *Zbrodnia i kara* mają w sobie coś zaczadzającego, wywołują ferment w głowie. To nie są role, które można odfajkować. Postaci, takie jak Nastasja Filipowna, trzeba przepuścić przez własny organizm. Trzeba je odchorować” (Maciejewski 2015: 251).

Moi rozmówcy znają dobrze stan uskrzydlenia, są bardzo szczęśliwi, mogą wykonywać zawód pozwalający im zapomnieć o realnym świecie, tak mocno zaangażować się emocjonalnie i mentalnie, by zatracić poczucie czasu. Oczywiście, robią to też dla pieniędzy, ale gratyfikacja w postaci *flow experience* jest dla nich równie cenna.

3. Typy relacji w teatrze jako organizacji formalnej

Organizacja formalna, jaką jest teatr publiczny, została powołana do realizacji spektakli, których odbiorcami potencjalnie mogą być wszyscy członkowie społeczeństwa¹⁵. Wzory zachowań, zasady postępowania jej członków, są określone i służą podstawowemu zadaniu, jakim jest przygotowywanie przedstawień i ich publiczna prezentacja. Organizacja tego typu ma spisany statut (zawierający jej cele i sposoby działania oraz normy współpracy poszczególnych działów: artystycznego, administracyjnego, technicznego); kwestie szczegółowe rozstrzygają odpowiednie regulaminy, przepisy, procedury.

Organizację formalną w tym znaczeniu można określić jako założony wzorzec działań i zachowań jej członków, normowany przez określone procedury służbowe, podział pracy, przyjęty system hierarchiczny i sposób komunikowania się [...]. Właściwa realizacja celu organizacji formalnej wymaga od formalnych grup pracowniczych działania zorganizowanego, prawnie usankcjonowanego, efektywnego i produktywnego (Haber 2000: 23).

Lesław H. Haber zauważa, że w trakcie realizacji zadań organizacji formalnej można mówić o różnych typach zależności: operacyjnych, funkcjonalnych i strukturalnych (tamże). Pierwsze związane są ze specjalizacją poszczególnych subświatów (w teatrze zależności pomiędzy pracownikami obsługi sceny a scenografem, aktorami i inspicjentem, kostiumologiem i pracownią krawiecką); zależności funkcjonalne wynikają z różnych kwalifikacji personelu, ich istotą jest uzupełnianie się członków danej grupy (współpraca aktorów z reżyserem przy realizacji działania podstawowego); relacje strukturalne konstytuują się w kontekście określonej pozycji w hierarchii (zależność pomiędzy dyrektorem i aktorem). W ramach każdej organizacji formalnej występują organizacje nieformalne (grupy koleżeńskie, towarzyskie, kliki), gdzie można mówić o więziach osobistych, wzajemnej sympatii, gotowości do pomocy i solidarności. Zachowania w tych kołach cechują się spontanicznością, pewną swobodą, możliwością elastycznego reagowania na zmieniające się warunki pracy. Organizacje nieformalne przyczyniają się do efektywniejszego działania organizacji formalnej, czasem jednak ich członkowie realizują partykularne cele i osłabiają jej strukturę, mogą być też neutralni wobec celów organizacji formalnej (tamże: 25).

¹⁵ Publiczność teatralną dzielimy na potencjalną i konkretną. Pierwsza kategoria odnosi się do wszystkich ludzi, którzy mają szansę bycia widzami (nie muszą z niej korzystać), druga dotyczy osób chodzących do teatru z zamiarem recepcji przedstawienia (por. Hausbrandt 1983: 71). Widzowie uczestniczący w spektaklu konkretnego dnia (w jednym miejscu i czasie) stanowią widownię/audytoryum (por. Goban-Klas 1968).

Cechy organizacji nieformalnej umożliwiają: nieformalną wymianę informacji i przyspieszenie jej obiegu; kształtowanie kultury pracy i stosunków międzyludzkich, zapewnienie poczucia bezpieczeństwa i stworzenie warunków do samorealizacji członków organizacji; sprawowanie kontroli nad zachowaniami uczestników organizacji (tamże: 26).

Podział na organizację formalną i nieformalną ma w zasadzie sens analityczny, istnieje wzajemne przenikanie się elementów obu typów. W teatrze – jak w każdej organizacji formalnej – występują zarówno grupy towarzyskie i kliki, które mogą być powiązane z formalnie określonym działaniem podstawowym (przykładem są małe zespoły koleżeńskie, proponujące wystawienie własnej sztuki dramatycznej).

Za Alanem P. Fiske wyodrębniam cztery podstawowe typy relacji społecznych: wspólnotową, hierarchiczną, równościową i wymiany rynkowej. W pierwszej można mówić o utożsamianiu się jednostek z grupą, o świadomości tego, co łączy i wytworzeniu kategorii „my”. W strukturze hierarchicznej istnieje „asymetryczna relacja uporządkowana pionowo”. Osoby usytuowane wyżej w hierarchii mają przywileje, korzyści, określone prawa i obowiązki. Relacja równościowa zakłada równość statusów jednostek ze sobą współpracujących, zatem ważny jest tu sprawiedliwy podział zasobów, respektowanie reguł wzajemności. Relacja wymiany opiera się na kalkulacji zysków i kosztów, ma charakter instrumentalny (Wojciszke 2011, 2012: 373). Wszystkie cztery typy relacji występują w społecznym świecie artystów teatralnych. Relacje wspólnotowe mogą dotyczyć grupy teatralnej, której członków łączy przyjaźń, zażyłość, więź emocjonalna i moralna. W każdym teatrze instytucjonalnym istnieje hierarchia – dyrekcja podejmuje ważne decyzje dotyczące funkcjonowania placówki, angażuje artystów i personel pomocniczy, kreśli linię repertuarową teatru. Artyści podejmują czasami „oddolne” inicjatywy, dobierają się w podgrupy w celu realizacji jakiegoś zadania. I choć niektóre osoby dominują, wszyscy są równi i ważni, zyski dzieli się zgodnie z ustaleniami – w tym przypadku możemy mówić o relacji równościowej. Zależności oparte na wymianie mają interesowny charakter, ich istotą jest pytanie o opłacalność przedsięwzięć, w które angażuje się artysta. Tego typu transakcje związane są z działalnością regulowaną zawieraną umową. Można zatem powiedzieć, że kontakty interpersonalne w społecznym świecie teatru mają charakter wspólnotowy, hierarchiczny, równościowy i „rynkowy” jednocześnie. W zespołach artystycznych także zachodzą wszystkie typy relacji – i tu często układają się one w pewną hierarchię. *Expressis verbis* mówi o tym Iga Cembrzyńska – co prawda jej wspomnienia dotyczą przeszłości, ale sytuacja sprzed kilku dekad nie jest rzadka także w dzisiejszych zespołach:

Jeśli chodzi o aktorki, hierarchia w Ateneum była oczywista. Najpierw Aleksandra Ślaska, żona Warmińskiego [ówczesnego dyrektora teatru i reżysera – przyp. E. Z-K.] i przy okazji rzeczywiście bardzo wybitna artystka, potem długo, długo

nikt. Nie byłam specjalnie rozpieszczana propozycjami w tym teatrze [...]. Dzisiaj patrzę na to bardziej krytycznie. Powinnam częściej rezygnować ze śpiewania i występować w teatrze, walczyć o role (Cembrzyńska 2015: 55).

Aktor zatrudniony w tej samej instytucji, wówczas z sześcioletnim doświadczeniem scenicznym i dorobkiem filmowym, potwierdza istnienie niesymetrycznych relacji w zespole. Wciąż był poddawany ocenie przez kolegów:

W Ateneum byłem traktowany jak nowicjusz. Teatr hierarchiczny z Aleksandrą Ślaską i Janem Świdorskim na czele. Najpierw musiałem zagrać epizod, i to świetnie, żeby potem dostać coś poważniejszego. Za kulisami młody aktor ciągle czuł się obserwowany: czy się nie zapomni i nie powie do starszego aktora per „ty”, czy szybko się przebiera po spektaklu i tak dalej (A38c: 73).

Dopiero po dwóch latach „terminowania” doczekał się głównej roli. Charakterystyczny jest wielki szacunek, jakim młodszy aktorzy darzyli wówczas starszych: „Kiedy z Janem Kociniakiem przechodziłem na »ty«, byłem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie. To był dowód na to, że jestem doceniany” (tamże). Współcześnie stosunki interpersonalne w zespołach artystycznych demokratyzują się, ale nadal można mówić o istnieniu w nich pewnej hierarchii¹⁶. Aktorzy zapewniają, że układy wspólnotowe też są możliwe, chociaż zazwyczaj przeciwstawiają czasy współczesne minionym¹⁷.

3.1. Aktorzy a personel pomocniczy

Ludzie partycypujący w tworzeniu danej dziedziny sztuki, reprezentujący różne profesje, mają specyficzne zakresy zadań do wykonania. Są one arbitralnie określone, choć istnieje też pewien margines swobody w ich realizacji. Traktują oni podział zadań jako zupełnie naturalny, uświęcony sposób działania (Becker 1982).

¹⁶ Poruszałam ten problem w książce *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych* (Zimnica-Kuzioła 2018b: 163–169).

¹⁷ Z perspektywy czasu mamy tendencję do zapominania o tym, co było trudne, do podkreślania pozytywnych aspektów przeszłych zdarzeń – świadczą o tym np. wspomnienia Magdaleny Zawadzkiej na temat pracy w Teatrze Dramatycznym w Warszawie „w jego najlepszych latach” (czyli wówczas, gdy teatrem kierował jej mąż, Gustaw Holoubek): „Realizowano tam amerykański pomysł na sukces – znakomici aktorzy, znakomici reżyserzy i scenografowie, staranny dobór repertuaru i świetny dyrektor. Zespół Dramatycznego tworzył wspólnotę ludzi bliskich sobie artystycznie, duchowo i prywatnie. To dawało tę szczególną atmosferę zaufania i poczucia odpowiedzialności za efekt zespołowy. Nie było żadnej sztywnej hierarchii aktorskiej. Wybitny aktor we wtorek był podziwianym solistą, a w środę, grając w epizodzie, pracował na sukces kolegi i wspólny” (Zawadzka 2015: 413).

Wśród personelu teatralnego można wyróżnić osoby niezbędne, które nie mogą być zastąpione innymi, i takie, których praca ma znaczenie pomocnicze. Ekwiwalentność nie jest możliwa między personelem artystycznym i pomocniczym – nie ma szans, aby sprzątaczką zastąpiła aktora i zagrała na scenie. Warto jednak zwrócić uwagę na znaczenie owej sprzątaczkii, na jej pracę. Dla sprawnego funkcjonowania mechanizmu niezmiernie istotne jest harmonijne współdziałanie personelu artystycznego i pomocniczego. To wzajemne uzależnienie i uzupełnianie się uczestników społecznego świata okazuje się charakterystyczne dla dynamicznego systemu, jakim jest teatr-instytucja. Dobrze o tym wiedzą moi rozmówcy i wielokrotnie wspominają w wywiadach:

Jesteśmy powiązani z kostiumami, makijażem, fotografią, rekwizytami – za tym wszystkim stoi sztab ludzi, bez których nasza praca nie byłaby możliwa. Nie rozumiem zadufanych w sobie dupków, którzy pogardzają makijażystkami czy scenografami, gramy do tej samej bramki (A45: 100).

Ja nigdy nie czułem się artystą, ten mój zawód nie istnieje samodzielnie, mogę sam opracować rolę w parku, w domu czy gdzie indziej, no ale co z tego. To jest zbitka wielu działań artystycznych, wielu kierunków artystycznych. Nad spektaklem pracuje wielka masa ludzi, nawet jeśli jest to monodram. Jest mi potrzebny ktoś, kto mi zrobi oświetlenie, potrzebny ktoś, kto zrobi scenografię, muzykę. Potrzebny jest widz, który mnie zobaczy... To nie jest malarz, który się zamknie w swojej pracowni, czy pisarz. Bez innych przedstawicieli sztuki ja nie istnieję. A w filmie dochodzi cała technika... to wszystko wchodzi w ramy wspólnego dzieła (Wywiad nr 3).

Jest się odpowiedzialnym za coś większego niż tylko za siebie, spektakl jest najważniejszy, muszę być, nie mogę dać powodu, aby ktoś się bał o mnie, że mnie nie będzie, że przyjdę pijany, naćpany... Nie ma takiej możliwości (Wywiad nr 7).

W praktyce w społecznym świecie teatru bardzo różnie kształtują się wzajemne stosunki członków tych zespołów – mogą mieć zarówno charakter familiarny, symbiotyczny, jak i demarkacyjny. O skracaniu dystansu świadczy rezygnacja z formuły „pan”, „pani”, prowadzenie rozmów na tematy prywatne, wzajemna pomoc. O programowym, choć pewnie w różnym stopniu realizowanym, antyrankizmie¹⁸ zaświadczały narracje dotyczące obyczajowości teatralnej przed transformacją ustrojową, raczej w mniejszych zespołach. Niektórzy twierdzą, że w ich teatrach nadal panuje rodzinna atmosfera i zażyłość:

¹⁸ Rankizm to lekceważący stosunek do osób stojących niżej w hierarchii. W ujęciu Roberta Fullera wiąże się „z eksploatacją, a także upokarzaniem, poniżaniem osób o niższej randze, pozycji społecznej” (Konecki 2014: 19).

To się nie zmieniło. To jest etos – wszyscy jesteśmy potrzebni w teatrze. Ja też staram się bardzo dbać o te relacje – z naszą panią z bufetu, z paniami garderobianymi, z chłopcami montażyстами, technicznymi. To jest bardzo ważne, wszyscy tworzymy jeden zespół. Bez nich też nie zrobimy spektaklu (Wywiad nr 4).

Ja zawsze ich stawiam na pierwszym miejscu w teatrze – zawsze, stawiam ich wyżej niż aktorów. Oni nie są na dokładkę, bo gdyby nie oni, to nic byśmy nie zrobili. Oni potrzebują tego szacunku, oni potrzebują uznania, bo są ważni, są częścią zespołu. I to nie jest naddawanie znaczenia. Ja naprawdę tak uważam. Zwłaszcza w kontekście egoistycznych zapędów aktorów. Jak jest Dzień Kobiet, to kupuję garderobianym kwiaty, jak jest premiera, to przychodzę z drobnym suwenirem, czy z małą buleczką „czegoś”, żeby im podziękować. Jeżeli się zdarzy, że ktoś w moim wieku lub młodszy ode mnie traktuje ich obcesowo lub nieelegancko, to ja się wtedy odzywam i „prostuję” tę sytuację (Wywiad nr 10).

Stosunki interpersonalne pomiędzy personelem artystycznym i pomocniczym mają nieraz charakter oficjalny, ale najczęściej naznaczone są obopólnym szacunkiem. Członkowie obu zespołów żyją w symbiozie, mają świadomość wzajemnej zależności:

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. 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 (Wywiad nr 3).

Ja pracowałem w teatrze alternatywnym, w którym musieliśmy sami sobie wszystko przygotować. Z racji uczestniczenia w teatrze repertuarowym, w którym są garderobiane, ma się poczucie, że aktor jest dowartościowany – prasują, pomagają się ubrać. To daje poczucie, że ten ktoś uczestniczy też w tym przedstawieniu. Trudno sobie wyobrazić, że aktor przychodzi do garderoby i nie ma gotowego kostiumu. Są aktorzy, którzy przed spektaklem wszystkie rekwizyty, które wykorzystują w przedstawieniu sami sprawdzają, bo ważna jest ta pewność. Jeśli aktor ma na scenie zapalić papierosa, to jedną paczkę zapalek ma w jednej kieszeni, drugą w drugiej... na wszelki wypadek. Ta współpraca jest bardzo ważna, zmiana dekoracji, to wszystko musi współgrać. Ale aktor jest elementem najważniejszym (Wywiad nr 6).

To do tej pory jest, w tej pracy inaczej nie można... tylko, że to jest coś innego. To jest symbioza, nie wchodzimy sobie w paradę. Nowe roczniki pozbawione są rodzinnego życia teatralnego (Wywiad nr 7).

Trzecia możliwość, także występująca w praktyce życia teatralnego, to ränkizm, demarkacja. Zdaniem niektórych uczestników społecznego świata teatru

kooperacja i kolektywizm w realizacji podstawowego działania nie wykluczają istnienia w zespołach hierarchicznej struktury: „techniczni” podporządkowani są pracownikom z pionu artystycznego, bo pełnią wobec nich funkcje usługowe. Były dyrektor Teatru Wybrzeże w Gdańsku na szczycie tej hierarchii umieszcza aktorów, potem administrację, miejsce na dole przyznaje technikom. Według niego nie może być mowy o idylli w ich wzajemnych relacjach:

Każda z tych grup trzyma się razem i wywołuje napięcia. Panie księgowe 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 (cyt. za: Świącicka 2015: 16).

Czasem istnieje wzajemna niechęć – artystów cechuje lekceważący stosunek do personelu technicznego, co przekłada się na tendencję do wyraźnego oddzielania subświatów teatralnych. Oczywiście nikt w wywiadzie nie przyzna się do poczucia wyższości wobec pracowników z działów „nieartystycznych”, ale jeśli aktorzy piętnują kolegów wyraźnie podkreślających dystans i nierówności statusowe między zespołami, to znaczy, że problem ten *de facto* występuje. W satyrycznym filmie *Artyści* z 2016 roku¹⁹ aktor uznawany za gwiazdę pyta: „co tu robi ten techniczny?”, dając do zrozumienia, że nie jest on członkiem zespołu i powinien zostać wyłączony ze wspólnych dyskusji na temat teatru; co więcej, związek młodej aktorki z pracownikiem technicznym postrzegany jest jako mezalians.

3.2. Aktor w relacji z dyrektorem

W książce na temat aren społecznego świata teatru osobny rozdział poświęciłam relacji pomiędzy aktorem i dyrektorem teatru (Zimnica-Kuzioła 2018b: 65–78) – w tym miejscu ograniczę się więc do podstawowych konstatacji. Sytuacja w poszczególnych teatrach dramatycznych jest zróżnicowana, wiele zależy od sposobu zarządzania placówką, osobowości dyrektora. Najbardziej pożądanym z punktu widzenia zespołu artystycznego okazuje się demokratyczny model sprawowania władzy (*de facto* niezmiennie rzadko występuje on w praktyce); najczęściej realizowany jest jednak wzorzec autorytarny. Władza kierownicza należy najczęściej do mężczyzn, którzy preferują „sztywną hierarchię zależności służbowych”. Aktywność zawodowa aktora w dużej mierze zostaje podporządkowana realizowanej przez dyrektora artystycznego polityce repertuarowej,

¹⁹ TVP 2, reżyseria Monika Strzępka, scenariusz Paweł Demirski. Projekt zrealizowany z okazji 250-lecia teatru publicznego w Polsce, dofinansowany przez Narodowy Instytut Audiowizualny.

dlatego niezmiernie istotne są dobre relacje między tymi podmiotami. Jak wynika z ankiety przeprowadzonej przez ZASP, większość artystów teatralnych uznaje relacje z dyрекcją za poprawne, niemniej trzeba pamiętać, że około 40% respondentów sygnalizowało nieprawidłowości we wzajemnych interakcjach, konflikty i brak szacunku (Szulborska-Łukaszewicz 2015: 209).

3.3. Aktor w relacji z reżyserem

O trudnej relacji pomiędzy reżyserem a aktorem w teatrze instytucjonalnym szerzej piszę we wspomnianej już książce *Spółeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych* (Zimnica-Kuzioła 2018b: 219–232). Truizmem jest stwierdzenie, że udana i satysfakcjonująca współpraca wymaga otwartości i wzajemnego zaufania:

U debiutanta jestem osobą znacznie bardziej doświadczoną. Inaczej sytuacja wygląda na planie u Andrzeja Wajdy, gdzie jestem zdecydowanie osobą niedoświadczoną. Moja pozycja zmienia dynamikę pracy. Na pewno u debiutanta nie gwiazdorzę. Natomiast daję dużo swojej energii (A42: 31).

Dobry reżyser wymaga od aktora przekraczania siebie, wyzwala dodatkową energię. Po czterdziestu latach spędzonych na scenie i planie filmowym znowu spotkałam kogoś, kto wymaga ode mnie rzeczy, których się po sobie nie spodziewałam. To, co teraz robię, mnie samą zaskakuje [...]. On sprawił, że musiałam wymazać wszystkie aktorskie przyzwyczajenia, zacząć niejako od nowa (Zajączkowska 2015: 371).

Relacja aktor–reżyser ma charakter hierarchiczny, niemniej aktorzy cenią tych „scenicznych demiurgów”, którzy traktują ich jak współtwórców spektaklu, imponują im wiedzą, doświadczeniem i umiejętnością prowadzenia aktorów.

4. Wartości relewantne w społecznym świecie aktorów

Analiza wypowiedzi aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych prowadzi do rekonstrukcji systemu aksjologicznego ukierunkowującego ich działania. Ramy teoretyczne podrozdziału wyznacza typologia wartości zaproponowana przez przedstawiciela fenomenologii Maxa Schelera: wartości hedonistyczne, witalne, duchowe (poznawcze, estetyczne i moralne) oraz religijne (Scheler 2004; por. Tatarkiewicz 1990: 219). Leon Dyczewski rozwinął typologię Schelera, dodając jeszcze wartości materialne i socjocentryczne (Dyczewski 2009: 193). Takie tematyczne uporządkowanie pozwoliło mi na wskazanie wartości istotnych zarówno w życiu osobistym, jak i zawodowym polskich artystów teatralnych.

Omówienie wartości istotnych w społecznym świecie aktorów publicznych teatrów dramatycznych rozpocznę od prolegomeny do interesującego mnie zagadnienia. Wartości „ukierunkowują ludzkie pragnienia i działania oraz są podstawą oceny wszystkiego, co człowiek myśli, czego pragnie i co czyni. Dzięki wartościom może określać, co jest dobre, a co złe” (tamże: 186). Wartości to przekonania, zasady, normy, ideały, idee, postawy, ale i wytwory, obiekty. W literaturze przedmiotu (w filozofii i w naukach społecznych) istnieje wiele definicji i typologii wartości (m.in Janusza Gajdy, Nicolaia Hartmanna, Romana Ingardena, Clyde’a Kluckhohna, Stanisława Kowalczyka, Henryka Kurczaba, Marii Misztal, Stanisława Ossowskiego, Anny Pawełczyńskiej, Jadwigi Puzyniny, Maxa Schelera, Władysława Stróżewskiego, Władysława Tatarkiewicza, Józefa Tischnera, Andrzeja Tyszki). Niektóre definicje wartości mają charakter przedmiotowy (wartości jako cechy obiektów materialnych i niematerialnych), inne – podmiotowy (wartości związane są ze świadomością człowieka). W pierwszym przypadku wartość jest fenomenem zewnętrznym wobec jednostki, w drugim zjawiskiem psychicznym. W fenomenologii Schelera ma ona charakter obiektywny, istnieje niezależnie od podmiotu, jest właściwością świata rzeczywistego. W socjologii dominuje relacjonalne ujęcie wartości (relacja podmiotu wobec przedmiotów świata zewnętrznego) – stymulują one zachowania jednostek i zbiorowości, są ważnym spoiwem grupowym.

W polskiej socjologii użyteczna poznawczo jest typologia Stanisława Ossowskiego, który wyróżnił wartości uznawane, odczuwane, codzienne i uroczyste (Ossowski 1967: 71–101). Pierwsza kategoria dotyczy przedmiotów, którym przypisujemy wartość obiektywną; które cenimy ze względu na jakieś ich własności. Ważne jest tu przekonanie, że są one „godne pożądania” i powinniśmy na nie reagować. Wartości odczuwane związane są z przedmiotami dla nas atrakcyjnymi, autentycznie pociągającymi, angażującymi nasze emocje i intelekt. Według Ossowskiego możliwy jest dysonans między tymi wartościami, bowiem możemy uznawać wartość pewnych obiektów (np. koncertu symfonicznego), ale jednocześnie nie odczuwać bezpośrednio ich atrakcyjności (tamże: 74). Inne rozróżnienie dotyczy wartości uroczystych i codziennych. Pierwsze silnie angażują emocjonalnie, są szczególnie cenne dla nas bądź szanowane przez środowisko społeczne (uczestnictwo w uroczystej premierze teatralnej, nagroda teatralna); drugie mają charakter prywatny i mały rezonans społeczny. W świecie artystów teatralnych wartością uznawaną jest twórczość artystyczna, która jest jednocześnie wartością odczuwaną. Jeszcze intensywniej przeżywane są pochwały środowiskowych liderów opinii, pozytywne recenzje krytyków i akceptacja widzów nieprofesjonalnych. Wartością codzienną może być satysfakcja związana ze współtworzeniem na próbach ciekawego spektaklu, natomiast uroczystą – świętowanie benefisu czy wyjazd na ważny festiwal teatralny.

Władysław Tatarkiewicz ujmował wartość jako własność rzeczy lub samą rzecz posiadającą tę własność (Tatarkiewicz 1986: 76). W praktyce społecznej postrzegamy wartości jako obiekty (miejsca, przedmioty, osoby), normy (reguły zachowań) i cele, czyli preferowane stany rzeczy (Jałowiecki 1978: 151). Twórcy teatralni w wywiadach wypowiadają się o wartościach w każdym z trzech powyższych znaczeń. W pierwszym przypadku mówią o swoich mistrzach, którzy „nauczyli ich teatru”, o szkole teatralnej, gdzie przygotowali się do rzetelnego wykonywania zawodu; w drugim odwołują się zarówno do określonych w kodeksie pracy, jak i niepisanych reguł obowiązujących w działaniach artysty teatralnego; w trzecim – do standardów kształtujących współczesne życie teatralne (i z perspektywy teleologicznej oceniają *status quo*)²⁰.

Jak słusznie zauważa Anna Kacperczyk:

Wartości ujawniają się w działaniu, gdy ludzie podejmują decyzje, co do swego postępowania. Ujawniają się w sposobie odgrywania ról, w konkretnych czynnościach, do których, jako badacze, często mamy dostęp jedynie pośrednio – poprzez narracje aktorów, obserwacje ich zachowań lub analizę dyskursów pojawiających się na arenach. W uzyskiwanych wywiadach i materiałach opisujących czyjeś działania stykamy się z wartościami w postaci rekonstruowanych uzasadnień samych aktorów, którzy samodzielnie (lub z naszą pomocą) usiłują ustalić, co nimi kierowało i dlaczego postępowali tak, a nie inaczej. W formułowanych przez nich *ex post* rekonstrukcjach własnych motywów, w dyskursach na arenach, zawsze jednak udaje się odsłonić wartości jako najważniejsze punkty orientacyjne na mapie ludzkich działań (Kacperczyk 2016: 47).

Na podstawie wypowiedzi aktorów zrekonstruuje dominujące w ich społecznym świecie wartości, ukierunkowujące ich „pragnienia i działania” – porządkując je zgodnie z typologią Maxa Schelera (uzupełnioną przez Leona Dyczewskiego)²¹. Rozpocznę od wartości socjocentrycznych, ponieważ aktorzy najczęściej

²⁰ Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych nie ograniczają się do występów na scenie – zdecydowana większość z nich uczestniczy także w projektach pozateatralnych, gra w filmach, w serialach, reklamie. Moi rozmówcy nie rozdzielają tych aktywności, łącznie ujmują aksjonormatywne ramy własnych działań zawodowych i pozazawodowych.

²¹ Warto wyjaśnić, dlaczego w studium socjologicznym wykorzystuję koncepcję filozofa Maxa Schelera (1874–1928), kojarzonego z aprioryzmem etycznym i obiektywizmem aksjologicznym. Podczas pracy nad książką intencjonalnie abstrahowałam od problemu sposobu istnienia wartości, natomiast poszukiwałam syntetycznej typologii, która mogłaby nadać teoretyczne ramy mojej wypowiedzi i uporządkować niezwykle bogaty materiał empiryczny. Takie warunki całkowicie spełniła klasyfikacja Schelera

przywoływali je w dyskursie, podkreślali ich znaczenie w życiu osobistym i w pracy zawodowej; następnie omówię wartości witalne, dalej duchowe (poznawcze, estetyczne i moralne) oraz religijne. W koncepcji Schelera wyodrębnione zostały jeszcze wartości hedonistyczne (Dyczewski dodaje z kolei wartości materialne) – które z pewnością także są relewantne w społecznym świecie aktorów, jednak w oficjalnych wypowiedziach nie zostają wyeksponowane (można się domyślać, że pozostają w sferze tego, co ważne, ale niewypowiedziane). Wyjaśnieniem może być hierarchizacja wartości wprowadzona przez Schelera – występuje u niego gradacja: najniżej umieszcza on wartości hedonistyczne, dalej witalne, za nimi sytuuje wartości duchowe i religijne²². Aktorzy wolą mówić o tych związanych z wykonywaną profesją, a także o wartościach powszechnie cenionych i uznawanych. Trudniej jest im się przyznać do orientacji hedonistycznej i materialnej, a z pewnością nierzadko wyznaczają one kierunek ich działań w społecznym świecie teatru.

4.1. Wartości socjocentryczne

Nie sposób oddzielić wartości istotnych dla działania podstawowego od aksjologicznego wymiaru codzienności aktorów – ponieważ sfera zawodowa łączy się ściśle ze sferą prywatną, np. fakt posiadania rodziny wpływa na zawodowe funkcjonowanie aktora. Rodzina to podstawowa wartość w życiu Polaków (por. Komunikat CBOS 2005)²³. Nie przeprowadzono reprezentatywnych badań na temat dominujących wartości w życiu aktorów polskich teatrów dramatycznych, niemniej z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że zachodzi tu homologia z systemem wartości polskiego społeczeństwa. Dla moich respondentów rodzina jest rudymenarną wartością (niektórzy podkreślają, że ważniejszą od pracy). Aktorzy chętnie mówią o bliskich, którzy dają im oparcie, dystans do problemów zawodowych, poczucie prawdziwego spełnienia. Nieraz przeciwstawiają uludę aktorstwa „prawdziwemu życiu”, realne problemy codzienności konfrontują z zawodowymi. Konstatują, że to właśnie rodzina nadaje wszystkiemu właściwe ramy:

(uzupełniona przez polskiego socjologa) – uznałam ją więc za optymalną i możliwą do wykorzystania w niniejszej analizie.

²² W fenomenologii Schelera „wartości witalne są wyższe od hedonistycznych, duchowe od witalnych, religijne od duchowych. Są wyższe same przez się, a nie dlatego, że my je wyżej cenimy. Jakikolwiek weźmiemy kryterium – trwałość wartości czy głębię zadowolenia, jakie dają – wszystkie potwierdzają tę hierarchię” (Tatarkiewicz 1990: 221).

²³ Dla 97% respondentów najważniejsze jest zdrowie, a dla 95% szczęście rodzinne – w tym 83% badanych uznaje je za bardzo ważne. Praca zawodowa okazuje się istotna dla 80% badanych, w tym bardzo ważna dla 40%.

Rodzina zawsze była dla mnie celem. Szukam spokoju, oczyszczenia, opoki w rodzinie... Trzeba zając się czymś normalnym, co jest prawdziwe, ważne. Jestem odpowiedzialny za życie. Nie jestem dobrym ojcem, ale cały czas mnie to sprowadza na ziemię (Wywiad nr 7).

Miałbym samego siebie oszukiwać, grać przed sobą, że najważniejsza jest scena? No nie. Nie czuję, żeby role dawały mi takie poczucie spełnienia, żebym mógł powiedzieć: „O! Tutaj to mi się udało”. A z dziećmi tak właśnie jest. Są fantastyczne! I najważniejsze (A16: 90).

W wypowiedziach artystów występują liczne emocjonalnie nacechowane określenia i stwierdzenia wprost odnoszące się do domu i rodziny: „rodzina to świętość”, „moje królestwo”, „ładowanie akumulatorów”, „życie rodzinne daje mi równowagę i sens”, „dla mnie założenie rodziny i urodzenie dziecka to jest absolutnie priorytet”. Może z powodu specyfiki zawodu, który *de facto* nie sprzyja życiu rodzinnemu, pojawia się tak wiele deklaracji na ten temat. Życie aktora nie jest „udomowione”, wymaga gotowości do pełnego podporządkowania się pracy. Wielu artystów „żyje na walizkach”, dojeżdża do Warszawy na castingi, zdjęcia (udział w serialu, filmie). Młoda aktorka przyznaje, że łączenie intensywnego zaangażowania zawodowego z prowadzeniem domu jest niemożliwe:

Wynajęłam mieszkanie w Warszawie i to była próba, przed którą stanęliśmy jako rodzina, Antoś miał wtedy trzy lata. Żyłam w rozdarcu, byłam potwornie przemęczona. Po 14 godzinach zdjęć wsiadałam w pociąg i jechałam do domu, choćby na trzy godziny, żeby zobaczyć syna. I znów pociąg, prysznic i na zdjęcia. Nie da się długo tak działać (A18: 56).

Podobnie jak wielu innych artystów, także i ona podjęła decyzję o przeprowadzce z rodziną do stolicy na stałe: „Jestem w stanie bardzo dużo oddać innym, rodzinie. I widzę w tym wartość. Bo to naprawdę wielki dar od losu, że ich mam, czuję się za nich odpowiedzialna. Nie muszę umrzeć na scenie jako aktorka” (tamże: 58).

Osoby bliskie ułatwiają zachowanie dystansu do roli zawodowej, nie pozwalają na jej fetyszyzację – znana artystka teatralna metaforycznie mówi o swoim macierzyństwie, że jest w niej „ścianą nośną”, „czymś immanentnym i prawdziwym”, co w trudnych sytuacjach było źródłem jej wewnętrznej siły (R3: 56). Rodzina to w społecznym świecie aktorów wartość odczuwana i uznawana, zaspokajająca potrzebę bliskości, bezpieczeństwa, miłości. Okazuje się też wartością szczególnie „zagrożoną”, bo tryb pracy w społecznym świecie teatru przeszkadza w harmonijnym konstruowaniu rodzinnego życia.

Inna cenna wartość socjocentryczna, uznawana powszechnie przez artystów, to przyjaźń. Długoletnia praca w tym samym teatrze sprzyja bliskim relacjom interpersonalnym, ale „przyjaźnie”, jakie nawiązują aktorzy podczas współpracy

na planie filmowym czy w ramach realizacji pozateatralnych projektów, trwają zazwyczaj krótko i kończą się wraz z finalizacją wspólnych przedsięwzięć. Można zatem mówić o więziach społecznych generowanych w trakcie kooperacyjnych aktywności, czasem intensywnych, ale niestety powierzchownych, nieustrukturalizowanych, podatnych na zerwanie. Brak możliwości kontynuacji spotkań bezpośrednich, pojawienie się nowych ludzi wraz z kolejnymi projektami, skutkuje „wysoką stopą śmiertelności” przyjaźni zawodowych. Toteż wielu aktorów ceni przyjaźnie pozasrodowiskowe, niezogniskowane wokół działania podstawowego, trwające od dzieciństwa, „przez całe życie, od przedszkola”. Wartość trwałej przyjaźni jest trudna do przecenienia:

Ta moja przyjaźń jest wyjątkowa i bardzo wierna, jest jak skarb. Nie musimy spotykać się codziennie, ba, czasem nie widzimy się miesiącami i nic między nami się nie zmienia. Wydaje mi się, że wartością tej przyjaźni jest wspólnota doświadczeń. Ale to chyba wtórna rzecz... Wartością pierwotną jest zaufanie i poczucie, że możemy na sobie polegać, liczyć na siebie, a z drugiej strony coś takiego, nie wiem, czy się jasno wyrażę, że nie musimy nic, że to nie na tym polega, że jak mi będzie źle, to do niego zadzwonię. To jest pokrewieństwo, jeśli nie dusz, to na pewno istnienia w świecie. A także poczucie humoru, którego posiadanie dla mnie jest ogromnie ważne (A26: 98).

Niektórzy moi przyjaciele to aktorzy, ale oni mają takie samo podejście do zawodu jak ja, czyli praca, praca, zawodowstwo. Mój najlepszy przyjaciel to przyjaciel z liceum, z Poznania. Trzymamy się od 17 lat. Ja lubię mieć wybór. To byłoby straszne, gdyby miejsce pracy determinowało moje kontakty towarzyskie. Ja lubię mieć wybór (Wywiad nr 10).

W kolektywnym działaniu niezmiernie istotne są wartości socjocentryczne. Szczególnie starsi, spełnieni zawodowo aktorzy podkreślają ich znaczenie, cenią dobre relacje międzyludzkie, możliwość współpracy z sympatycznymi i kompetentnymi ludźmi. Czasem ich decyzja o przyjęciu propozycji zawodowej uzależniona jest od towarzystwa osób, z którymi trzeba będzie spędzić jakiś czas:

Kiedyś chciałem zagrać Makbeta, Hamleta. Teraz ważniejsze jest dla mnie z kim. Każda rola to kilka miesięcy prób, a serial – kilka lat pracy. Jak więc widzę, że z gościem będę się użerać, bo on nie ma zielonego pojęcia, czego ode mnie chce, czego od siebie i co chce ludziom przekazać, mówię: „Nie, dziękuję” (A16: 87).

4.2. Wartości witalne

Dyczewski zwraca uwagę na „sytuacyjny kontekst wyboru wartości” (Dyczewski 2009: 191). Aktorzy jako grupa zawodowa pewne dobra cenią bardziej niż pozostali członkowie społeczeństwa – przywiązują dużą wagę do

wartości witalnych: dla nich podstawowym instrumentem pracy jest własne ciało, a troska o zdrowie fizyczne staje się niezbędna, by dobrze wypełniać swoją zawodową rolę. Aktorzy podejmują wiele działań, aby zachować dobrą formę psychofizyczną – chodzą na siłownię, basen, do sauny, biegają; niektórzy startują w maratonach:

Biegam, endorfiny się wytwarzają, ale nie jestem maratończykiem. Ja to robię w ciszy, samotności (Wywiad nr 7).

I sport – codziennie – nordic walking, basen. Długo grałem w siatkówkę, ale teraz nie mam czasu. Odpoczynek – to sport. A jak mam taki „full wypas”, to jadę do Łagiewnik, chodzę tam z kijami, potem jadę na Nową Gdynię, pływam pół godziny, potem jadę na Falę, bo tam jest genialny świat sauny (uwielbiam saunę na podczerwień) (Wywiad nr 9).

W trosce o higienę psychiczną niektórzy artyści praktykują medytację, będącą dla nich źródłem spokoju, koncentracji, dystansu do własnego ego. Jeden z moich rozmówców zainteresował się buddyzmem:

Jest to buddyzm świecki, tybetański. Nie zakładam kimona. Medytuję sam i jeżdżę dwa, trzy razy do roku... Byłem trzy tygodnie w Nepalu (to był ważny dla mnie wyjazd). Medytowałem, to było ważne przeżycie. Buddyzm jest pragmatyczny i złożył mi się z teatrem. Ja też bardzo pracuję w teatrze nad improwizacją, bo to mnie otwiera. Cały czas pilnuję, gdy gram 75.–80. przedstawienie, aby traktować je jako nową rzecz, jako „tu i teraz”. Buddyzmem zainteresowałem się dlatego, że miałem duże kłopoty z koncentracją na scenie, byłem w postaci, ale wypadałem... Zacząłem chodzić na spotkania w Łodzi. To była praca nad ogarnianiem umysłu, akceptacja faktu, że pojawiają się takie, a nie inne myśli, przyzwolenie na to. To jest tylko myśl, nie mam na nią wpływu i mogę ją zatrzymać, albo dam jej odpłynąć (Wywiad nr 10).

Bardzo wielu aktorów podróżuje, jest to sposób na oderwanie się od zabieganej codzienności, „zresetowanie się” i nabranie sił przed kolejnymi zadaniami. Sugestywnie mówi o tym Ewa Kasprzyk:

Kiedy tak przelatuję nad Phuket, Bangkokiem, Delhi, Bukaresztem, Paryżem, to wydaje mi się, że strzepuję kurz z tego zasiedzenia się, z tej rutyny, z tej „19.30 kurtyna w górę”. Z tego malowania się, mizdrzenia, oczekiwania aplauzu – po prostu jestem tu, w powietrzu [...]. Jeśli znudziło ci się cały czas udowadniać, że jesteś dobry, cały czas do czegoś dążyć – zdobywać, pomnażać, osiągać, porównywać, nadawać, przekonywać, ścigać się, być skrępowanym, przebiegłym, ubranym, czystym, zadbanym, umalowanym, „wymanikiowanym”, „wypedikiowanym”, spiętym, skoncentrowanym na miejscu, w pierwszej linii, na starcie, w biegu, w pośpiechu, na obrotach, po pięciu kawach, paczce papierosów, na skraju, w konkurencji albo już poza nią, na

castingu, w obsadzie, w serialu, bez pieniędzy, na kredycie, na „bezlocie”, na odwyku, na „odkrzyku” – wyjeżdż do Tajlandii na Muay Thai, czyli tajski boks (Kasprzyk, Kędzia 2013: 8–9).

Nie wszystkich pociągają egzotyczne kraje i tajski boks, niektórzy artyści remedium na stresy znajdują na polskiej prowincji:

Mam taką chałupkę na wsi, w lasku, tam troszkę ją odnowiłem, bo to stało od lat... Starzeję się i coraz częściej tam lubię jeździć... Moja żona się śmieje, a ja już mam cztery pnie przygotowane... sosnowe. Ja teraz wracam do rzeźby, prymitywne rzeczy robię, proste konstrukcje (wypowiedź zarejestrowana podczas spotkania aktora z publicznością w Aleksandrowie Łódzkim, dalej: Spotkanie z Aktorem, Aleksandrów Łódzki).

Aktorzy mają wiele pasji pozateatralnych – fotografują, piszą scenariusze, muzykują, malują, czytają książki. Nawiązując do typologii wartości opracowanej przez Schelera, można powiedzieć, że ich zainteresowania, oprócz tego, że należą do kategorii wartości witalnych (przyczyniają się do przyrostu sił życiowych), są także wartościami hedonistycznymi (sprawiają przyjemność) i duchowymi (estetycznymi i poznawczymi). Deklarowane wartości witalne w zasadzie nie różnią aktorów od typowych przedstawicieli klasy średniej, jednak jest jedna rzecz, która wyodrębnia ich z tej grupy – częste uczestnictwo w terapiach psychologicznych. W wielu wywiadach pojawia się ten wątek; oto wybrane wypowiedzi:

Od trzech miesięcy chodzę na terapię. Nie masz pojęcia, ilu ludzi w moim wieku, z mojej branży spotyka się w kolejce na terapię. Znany aktor, znany reżyser, dziennikarz... (RS: 52).

Ja dopiero po studiach zaczęłam chodzić na terapię psychologiczną, chodziłam dwa lata, bardzo mi pomogła. Pomogła mi uodpornić się na życie. Nie jestem chora psychicznie, ze mną jest wszystko w porządku. To jest kwestia poznania siebie, mechanizmów, swoich schematów myślenia i zachowań, poznania siebie, tego, co chcę zmienić, a nie umiem. Tylko dzięki temu mogę być lepszą aktorką, bo lepiej siebie znam. Żałuję, że tego nie było na studiach, zdecydowanie (Wywiad nr 4).

Można odnieść wrażenie, że istnieje moda na terapię w środowisku teatralnym (raczej wśród jego młodszych przedstawicieli) – mówią o nich w dziennikarskich wywiadach prasowych przede wszystkim kobiety: Agnieszka Glińska, Anna Derszowska, Ilona Ostrowska i wiele innych aktorek. Niektóre przyznają *expressis verbis*, że dzięki terapii wyszły z poważnej depresji, i polecają innym właśnie taki sposób radzenia sobie z problemami. Co ciekawe, swoje wypowiedzi ujmują w kategoriach misyjności – starają się propagować terapię psychologiczną w społeczeństwie i przekonać innych do tej praktyki:

Bez terapii bym sobie pewnie nie poradziła. Gabinet terapeuty to takie miejsce, które pomaga nie tylko poszerzyć świadomość, ale również przeżywać. Przez te lata wiele osób namówiłam na terapię, śmieję się, że mam misję szerzenia wiedzy o psychoterapii, tłumaczę znajomym bliższym i dalszym, co z tego może być dobrego (R3: 56).

Artystka zdaje się zapominać o czynniku ekonomicznym – w społeczeństwie polskim istnieje nie tylko bariera obyczajowa, ale i finansowa. Polacy nie chodzą na terapie, bo ich po prostu na to nie stać – państwowa służba zdrowia w tej dziedzinie jest wyjątkowo niewydolna, nieefektywna.

Co jeszcze robią aktorzy (szczególnie aktorki) w ramach realizacji wartości witalnych? Odżywiają się „ekologicznie”, wykonują ćwiczenia fizyczne, stosują diety, poprawiają urodę w gabinetach kosmetycznych. Odnotować trzeba, że moda na zdrowy tryb życia nie dotyczy wszystkich aktorów – niektórzy uznają, co prawda, wartość „witalności”, ale ponieważ gimnastyka czy wysiłek na siłowni nie jest dla nich wartością autoteliczną, wartości tej nie realizują na co dzień. Wypowiedź Krzysztofa Globisza z pewnością nie należy do wyjątkowych: „Trzeba kochać ciało. [...] Wiele zrobiłem w swoim życiu, żeby je zniszczyć. To sprawy związane z ćwiczeniami, grą, eksploatacją w teatrze. Brak higieny, dbania o siebie doprowadził do tego, że mam, na przykład, kłopoty z kolanami” (Globisz 2015).

4.3. Wartości poznawcze

Aktorzy dzielą się na tych, którzy intensywnie pracują i nie mają specjalnie czasu na rozwój intelektualny, na czytanie książek, oglądanie przedstawień w swoim i w innych teatrach, zgłębianie tajemnic bytu (realizują się w działaniu) i tych, którzy wciąż inwestują w rozwój sfery poznawczej, wzbogacając w ten sposób własne aktorstwo. To kwestia priorytetów i możliwości, choć z pewnością niektórzy starają się łączyć obie sfery. Nienarzekający na niedobór ról artyści starają się wykorzystać nadarzające się okazje, bo w tym zawodzie nic nie jest stałe – dobra passa kiedyś się kończy. Aktorzy zatrudnieni na stanowisku nauczycieli akademickich siłą rzeczy muszą być wrażliwi na sferę wartości poznawczych, na teoretyczne, naukowe ugruntowanie wiedzy o kulturze, sztuce, teatrze. Niektórzy buntują się, gdy traktowani są z nonszalancją, kiedy przypisuje się reprezentowanej przez nich grupie zawodowej hermetyczność intelektualną: „Nie godzę się z obraźliwymi słowami, które czasem słyszę: »Przecież to tylko aktorka. Mówi całe życie cudzym tekstem. Prywatnie nie ma nic do powiedzenia«” (Łabonarska 2015).

Aktorzy są dobrymi psychologami, zgłębiają tajniki ludzkiej psychiki, uczą się empatii, postrzegania różnych aspektów tej samej sprawy. Charakterystyczna jest wypowiedź młodej adeptki sztuki teatralnej: „Jak jest konflikt, to jestem w stanie wczuć się w uczucia i rozumieć argumentację obu stron i usprawiedliwić obie postawy. Ja muszę się jeszcze siebie zapytać, jakie jest moje zdanie” (Wywiad nr 4).

O uwrażliwieniu środowiska na wartości poznawcze świadczą też inne wypowiedzi:

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 (Wywiad nr 9).

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, 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).

W przekonaniu mojego rozmówcy – praktyka teatralnego, w kwestii wartości poznawczych istotne są społeczne uwarunkowania, a podstawowe znaczenie ma czynnik demograficzny. Starsi aktorzy, edukowani i socjalizowani w czasach przedtransformacyjnych, mogą pochwalić się gruntowną wiedzą humanistyczną, młodzi natomiast mają mniej czasu na rozwój intelektualny ze względu na *signum temporis*: poliaktywność, dywersyfikację działań zawodowych. Uczestniczą symultanicznie w tak wielu projektach, że siłą rzeczy zaniedbują sferę intelektualną.

4.4. Wartości estetyczne

Zdaniem polskiego fenomenologa Romana Ingardena o człowieczeństwie decyduje nade wszystko wyczulenie na wartości etyczne (dobro, prawda itp.) oraz estetyczne, jak m.in. piękno, wzniosłość, wdzięk, tragizm, dramatyczność, humor (Ingarden 1972). Przygotowywanie spektakli i publiczna ich prezentacja jest realizowaniem wartości estetycznych w praktyce. Twórcy teatralni różnią się smakiem estetycznym – jedni preferują komizm, drudzy tragizm, jeszcze inni operują ironią lub groteską. Chociaż odmiennie pojmują piękno, łączy ich stwarzanie dzieła sztuki, oddziałującego na odbiorców walorami literackimi, plastycznymi, muzycznymi i prowadzącego do przeżycia estetycznego. W teatrze wiele zależy od kunsztu wykonawczego aktora, który musi sprawnie poruszać się w ramach proponowanej przez reżysera estetyki. O wartościach estetycznych trudno dywagować językiem socjologicznym – za teoretykami więc przyjmujemy *a priori*, że stanowią one *differentia specifica* każdego dzieła. Natomiast można spierać się (i aktorzy chętnie w takich dyskusjach uczestniczą), jakie kategorie estetyczne znajdują rezonans u odbiorców; jakie powinno

być oblicze współczesnego teatru. Jako egzemplifikację warto przytoczyć kilka zróżnicowanych wypowiedzi:

Sztuka musi być zrozumiała, bo mamy chaos, bałagan, po co zniekształcać Autora, a dzisiaj gotowi są grać sztukę od tyłu. Sztuka jedna, złożona z czterech sztuk Szekspira. To co ten widz biedny ma zrozumieć z tego? [...] Przeniesiono bezmyślnie sztuki brutalistów z Zachodu i poszła fala u nas. A każdy stara się być oryginalny i zafunkcjonować (Spotkanie z Aktorem, Aleksandrów Łódzki).

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. Trzeba pokazać, że 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).

Dyferencjacja stanowisk estetycznych w społecznym świecie teatru stanowi punkt wyjścia do podziału na twórców „swoich” i „obcych”, działających w określony sposób. Jedni zachłannie wykorzystują zdobycze techniki, dekomponują teksty dramatyczne, rezygnują z mistrzostwa wykonania; inni przywiązani są do estetyki „tradycyjnej”, do sprawdzonych wzorów twórczego oddziaływania. Niektórym artystom zależy na wywoływaniu poruszenia intelektualnego, emocjonalnego; są i tacy, którzy woleliby bawić i dostarczać rozrywki. Zróżnicowanie estetycznych wartości, różne propozycje, eksperymenty formalne, zaskakujące środki wyrazu, kontrowersje mają swój sens, bowiem dowodzą żywotności danej formy symbolicznej, a z punktu widzenia odbiorców wzbogacają ofertę kulturalną i dają im szansę wyboru. Aktorzy – z racji swojego podporządkowania w procesie twórczym reżyserowi – mają ograniczoną możliwość inkorporowania w materii spektaklu własnych preferencji estetycznych (niemniej niektórzy z nich próbują swoich sił w reżyserii i na tym polu mogą *in extenso* zmanifestować swój smak estetyczny).

4.5. Wartości moralne

Maria Ossowska jest autorką znanej książki na temat funkcjonowania w społeczeństwie norm moralnych (w obronie biologicznego istnienia, godności, niezależności i prywatności, służące potrzebom zaufania, strzegące sprawiedliwości

i łagodzące społeczne konflikty). Zachowania altruistyczne, allocentryczne, są niezmiernie ważne z punktu widzenia zbiorowości – przyczyniają się bowiem do jej konsolidacji i ładu, zwiększają efektywność działań. „Cnoty miękkie na straży pokojowego współistnienia” – obejmują życzliwość, braterstwo, miłość bliźniego (Ossowska 2000). W dyskursach aktorów pojawia się refleksja na temat reguł zachowań i „pożądanych stanów rzeczy”, istotnych w ich życiu zawodowym i prywatnym, takich jak: wiara w siebie i uczciwość (A17: 12); szczerość, otwartość, lojalność (tamże); wrażliwość na potrzeby innych (A38b); sumienność, poczucie obowiązku (A41: 25); empatia i niekrzywdzenie innych (A19a: 115); odpowiedzialność (R3: 57). Artyści z reguły obdarzeni są ponadprzeciętną wrażliwością, która ma odzwierciedlenie nie tylko w sposobie traktowania innych ludzi, ale także przekłada się na ich stosunek do zwierząt. Albert Schweitzer, niemiecki teolog, filozof i lekarz, mawiał, że współczucie wobec wszystkich istot jest najlepszym sprawdzianem człowieczeństwa. Niektórzy artyści właśnie względami humanitarnymi motywują swój wegetarianizm (Maja Ostaszewska, Kinga Preis). „Świadomość tego, w jakich to wszystko odbywa się warunkach: cierpienie, połamane nogi i dzioby, ta bezsensowna, nafaszerowana antybiotykami śmierć odebrały mi wolę jedzenia mięsa” (A34: 47).

Dla wielu artystów istotny jest rozwój wewnętrzny, a dopiero w dalszej kolejności tzw. kariera i pieniądze. Zdeklarowani antycelebryci nie biorą udziału w banalnych projektach, wykorzystujących tylko ich atrakcyjną fizyczność i niestanowiących poważnego zadania aktorskiego. Szkoda im czasu na bankiety, medialne eventy; wolą przeczytać książkę czy obejrzeć dobry film (A33: 44). Refleksyjność bywa wspierana działaniami na rzecz innych – aktorzy bez względu na stosunek do wartości religijnych zakładają fundacje lub współpracują z organizacjami pożytku publicznego, angażują się w prace hospicjów. Wszyscy znają prospołeczną aktywność Anny Dymnej i jej fundacji „Mimo Wszystko”, Ewy Błaszczuk „Akogo?” – nie tylko one działają jednak w instytucjach *non-profit*. Ewa Gorzelak, po trudnym doświadczeniu, jakim była poważna choroba jej młodszego syna, założyła Fundację „Nasze Dzieci” przy Klinice Onkologii w Instytucie „Pomnik–Centrum Zdrowia Dziecka”; Maja Ostaszewska współpracuje z Fundacją Międzynarodowy Ruch na Rzecz Zwierząt Viva!, bierze udział w kampaniach przeciwko niehumanitarnemu traktowaniu zwierząt (A55: 34). Czasem swoje przekonania może wyrazić poprzez sztukę: „Cieszę się, że w (A)polonii Krzysztofa Warlikowskiego mogę mówić 30-minutowy monolog o holokauście zwierząt” (tamże). Mariusz Jakus wspiera fundację swojej żony, Katarzyny Mastalerz-Jakus (Fundacja Rzecznik Praw Rodziców). Aktorka, która jest związana z wrocławskim hospicjum, przyznaje się do przeżywania właśnie tam „chwil świętych i najważniejszych”. Cieszy ją możliwość „zrobienia czegoś dobrego. Podarowania komuś nie tylko pieniędzy, ale też uwagi, czasu, energii” (A34: 48).

Dla moich rozmówców altruizm jest wartością uznawaną i odczuwaną, choć nie zawsze realizowaną. Nawet jeśli oni sami nie działają społecznie (np. z powodu braku czasu), doceniają prawdziwych społeczników, imponują im ludzie, którzy „robią coś dobrego dla świata”. Niekoniecznie chodzi tu o spektakularne działania skupiające uwagę publiczną, ale też o gesty nienagłośnione. Warto podkreślić, że popularność pomaga w zdobywaniu środków finansowych na prowadzenie działalności w organizacjach pozarządowych, co potwierdza Ewa Gorzelak:

I jest to chyba najsensowniejsze wykorzystanie popularności – pomagać innym [...]. Dobrze jest zobaczyć, że wokół są inni ludzie, że nas potrzebują, że my ich potrzebujemy. Przede wszystkim nie powinniśmy skupiać się tylko na sobie, na swoim samopoczuciu, swoich umiejętnościach, swoich pragnieniach, bogaceniu się (cyt. za: Ruman 2011: 87).

Maria Łoś pisała w kontekście wykorzystywania roli do pozazawodowych celów o „manipulacji” (Łoś 1985: 123–145) – powyższy przykład pokazuje jednak, że manipulacja rolą może być „wartością pozytywną”, jeśli jej skutek jest obiektywnie dobry. Inna będzie wymowa owej manipulacji, gdy aktor wykorzystuje popularność do realizacji partykularnych celów (np. próbuje uniknąć płacenia mandatu za przekroczenie prędkości).

Max Scheler, dla którego wartości duchowe (poznawcze, estetyczne i moralne) umieszczone były wysoko w hierarchicznie skonstruowanym systemie aksjologicznym, osobne i szczególne miejsce poświęcił problematyce wolności (Scheler 2004). Jest ona cenioną uniwersalną wartością, relevantną w społecznym świecie artystów – okazuje się też szczególnie istotna dla aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych. Warto w tym miejscu wspomnieć o badaniach psychologicznych, jakie przeprowadziła wśród wybitnych polskich aktorów Barbara Mróz (Mróz 2008). „Wolność osobista” została przez nich umiejscowiona najwyżej spośród osiemnastu walorów, jakie mieli hierarchicznie uszeregować. Autorka stwierdziła, że inne badane przez nią grupy zawodowe nie podkreślały aż tak bardzo znaczenia niezależności w działaniu. Moim zdaniem wyjaśnieniem tego faktu może być deficyt owej wartości w zawodzie aktora. Jak wynika z wywiadów, autonomia działań twórczych jest wielkim luksusem, na który niewielu aktorów może sobie pozwolić. Taki stan wolności twórczej osiągnęła Krystyna Janda, która zrezygnowała z pracy w teatrze publicznym – i dopiero jako dyrektorka prywatnych teatrów może podejmować niezależne decyzje. Jednak artystom zatrudnianym w swoich placówkach stawia granice, przyznaje się też do „cenzurowania sztuk”: „W moim teatrze pozytywna postać nie krzyczy: »Kocham ćpać«. Wykluczone. Dopuściłam się kilkakrotnie tego rodzaju ingerencji, ponieważ nie chcę, żeby ze sceny padały słowa, które mnie boją, albo których nie akceptuję” (Janda 2015: 175). Inny aktor, pracujący w publicznej instytucji, stosuje w praktyce autocenzurę – deklaruje, że

z zasady nie bierze udziału w spektaklach, w których występują wątki związane z seksem, alkoholem, narkotykami, nie lubi też publicznie wypowiadanych przekleństw (Kuszevska 2015: 64). Zdarza się, chociaż niezmiernie rzadko, rezygnacja z pracy w profesjonalnym teatrze z powodów światopoglądowych²⁴.

Oficjalna cenzura państwowa skończyła się wraz z transformacją ustrojową – istnieją jednak wciąż przykłady ingerowania urzędników państwowych w repertuar teatrów, najczęściej w przypadku naruszania przez grupy artystyczne wartości uznanych za nienaruszalne (wartości religijne, narodowe, tabu kulturowe). Co prawda, zakazy nie są tak restrykcyjne jak w Rosji (m.in. zakaz używania przekleństw na scenie), jednak artyści odbierają je jako zamach na wolność twórczą, swobody obywatelskie i demokrację (A55: 34). Dyskusja środowiska teatralnego wokół głośnych w Polsce spektakli, określanych jako „skandale teatralne” (*Golgota Picnic*, *Do Damaszk*, *Śmierć i dziewczyna*, *Klątwa*), pokazuje szczególne uwrażliwienie twórców na sferę wolności artystycznej²⁵. Dominuje pogląd, że istotą sztuki jest transgresja i testowanie granic, nie można – zdaniem twórców – odmawiać jej pełnej autonomii. Ponadto oczywisty wydaje się podrzędny status aktora wobec reżysera, który ma prawo narzucić mu swoją wizję spektaklu. Niemniej znajdują się aktorzy dokonujący selekcji ról i niegodzący się na pełne podporządkowanie:

Nie będę się wzdrażał przed rolą Stalina. Ale nie zagram w sztuce, która go przedstawia jako dobroczyńcę ludzkości (Zapasiewicz 1989: 242).

Nie przyjmuję ról w projektach, które już na poziomie scenariusza kłócą się z moim systemem wartości i gustem. Wiem, że nie będę w stanie tego zagrać. Za żadne pieniądze. W pozostałych przypadkach kryterium jest bardzo proste: motywacja. Jeśli nie mam wątpliwości, co do czystości intencji reżysera, rozumiem jego zamiysł i mnie to ciekawi, to jestem gotowa na wiele (A52: 33).

Aktorzy zwykle nie mają wpływu na wydźwięk tego, co proponują reżyserzy w swoich projektach. Potrzeba wolności zawodowej może wyzwolić decyzję o rozstaniu z macierzystym teatrem. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku

²⁴ Czasem aktor odchodzi z zawodu, kiedy stwierdza niekompatybilność własnych ideałów z wymogami ról (choć trzeba przyznać, że jest to sytuacja rzadka). Przykładem może być Piotr Kowalewski (zob. *Ćwiczenia z dykcji*, film dokumentalny w reżyserii Jerzego Sztwiertni, Fokus Film sp. z o.o.)

²⁵ Problematyce wolności artysty poświęcony jest cały podwójny numer „Notatnika Teatralnego” (2017, nr 84–85), dotyczący *Klątwy* przygotowanej przez Olivera Frljicia w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (premiera spektaklu odbyła się 18 lutego 2017 roku).

artystki, która przygotowała recital z piosenkami – wreszcie mówi w swoim imieniu, może podpisać się pod wymową prezentowanych publicznie utworów:

Wiem, że mówię dokładnie te rzeczy, które chcę powiedzieć, w sposób, który jest moim sposobem [...]. Może to był rodzaj toksyny teatralnej. Ta obsesja, że muszę przynależeć do grupy, służyć jakiemuś władcy, królowi. Teraz myślę o tym, czego JA chcę, i to prawdziwie rewolucyjne podejście. Nie oglądać się na to, co próbują ci narzucić, iść własną ścieżką przez nikogo niewytyczoną (A39b: 50).

Wolność w społecznym świecie teatru to samosterowność, nonkonformizm, wielki przywilej i niezaspokojona do końca potrzeba. Aktorzy są rozdarcymi między koniecznością dostosowania się do innych przy realizacji spektaklu a silną potrzebą zaznaczenia własnej indywidualności:

W tym niezwykłym pędzie, któremu w większości ulegliśmy, w tym bezmyślnym stadzie, dajemy się ponosić w kierunki, które nie są naszymi kierunkami. Boimy się, że jeśli staniemy, to nas to stado strąci, albo że będziemy jacyś wyraźnie inni na jego tle. Nie, właśnie tak ma nie być, bo każdy człowiek jest odrębny (A31a: 101).

Aktor „etatowy”, zaangażowany w teatrze publicznym, powinien przyjąć każdą rolę (wolność jest zatem wartością uznawaną, ale w praktyce nierealizowaną)²⁶. Jego praca uzależniona zostaje od wielu innych twórców, ponieważ spektakl to dzieło zespołowe i o ostatecznym efekcie decydują wszyscy uczestnicy tego procesu (w różnym, rzecz jasna, stopniu): „Niezależny jestem tylko w moim domu, w pewnym jego fragmencie... Zależę od wszystkich, mam czasami wrażenie, że jestem ostatnim małym kółeczkiem zębatym, które dopiero działa, kiedy machina... kiedy dyrektor, kiedy reżyser...” (Wywiad nr 7).

W codziennej pracy w teatrze aktor musi pogodzić się z faktem utraty autonomii na rzecz większej całości i, mimo wszystko, cenić działania przynoszące satysfakcję, będące pasją. Istotne dla wielu aktorów są cechy, które ułatwiają kolektywną pracę: solidność, punktualność, życzliwość, otwartość na innych. Trzeba z zaangażowaniem wykonywać swoją pracę (pomimo jej minusów), w pełni koncentrować się na aktualnym zadaniu, doceniać możliwość „bycia częścią wartościowych projektów”, szanować widzów – to ważne „etyczne ukierunkowanie” zdecydowanej większości moich rozmówców. Wiele mówią oni o „zawodowej uczciwości”, o profesjonalizmie:

²⁶ Zwyczajowo może on w trakcie sezonu zrezygnować z wykonania zadania tylko jeden raz (informacja zaczerpnięta z moich wywiadów z aktorami polskich publicznych teatrów dramatycznych).

Jest się odpowiedzialnym za coś większego niż tylko za siebie, spektakl jest najważniejszy, muszę być, nie mogę dać powodu, aby ktoś się bał o mnie, że mnie nie będzie, że przyjdę pijany, naćpany... Nie ma takiej możliwości. X odwoływał spektakle z dziwnych przyczyn. Pewnego rodzaju ideały, które wiązały się z pójściem do tej szkoły... jest to misja... bliżej nie wiadomo jaka, ale ideały obowiązują. Nie tylko to jest po to, aby być na pierwszych stronach gazet, aby być popularnym... Chodzi o to, aby być w jakiejś grupie, tworzyć coś, ważny jest nimb artyzmu, czegoś pięknego (tamże).

Aktorzy doceniają reżyserów traktujących ich po partnersku, podmiotowo, dających im „przestrzeń wolności” w procesie współpracy nad przedstawieniem. Realizacja działania podstawowego z reżyserem omnipotentnym, autorytarnie egzekwującym swoje prawa dominacji, odpowiada nielicznym. O reżyserach, którzy pozwalają aktorowi brać czynny udział w twórczym zmaganiu się z materią teatralną, i w tym sensie poczuć się artystą, moi rozmówcy mówią z wielkim szacunkiem i wdzięcznością.

Wartości, czyli „najważniejsze punkty orientacyjne na mapie ludzkich działań”, realizowane w praktyce dnia codziennego przez aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych stanowią „szlachetne fundamenty”, na jakich starają się oni budować swoje życie rodzinne i zawodowe. Jedna z aktorek deklaruje, że nie jest odosobniona w środowisku w ukierunkowaniu swego życia na wartości duchowe:

Według mnie warto budować swój świat i życie na szlachetnych fundamentach, w oparciu o wartości duchowe, jakkolwiek patetycznie to zabrzmiał [...]. Znam wiele osób, które myślą podobnie. Myślę, że obraz mojego środowiska jest zdeformowany przez ludzi, którzy brak talentu rekompensują kontrowersyjnymi pozazawodowymi działaniami. Ale to mniejszość (A10: 40).

4.6. Wartości religijne

Wartości religijne były pozycjonowane na szczycie hierarchii Maxa Schelera, jednak artyści teatralni rzadko dywagują na temat wiary religijnej. Wiara w Boga jest w środowisku „kompletnie niemożliwa”, stwierdza jedna z aktorek; jej kolega z kolei deklaruje: „Jestem człowiekiem bardzo wierzącym, praktykującym, – czego się nie wstydzę. Choć wstydziłbym się wtedy, gdybym był dewotem” (cyt. za: Ruman 2011: 127). W środowisku aktorskim, podobnie jak w każdym innym, można zaobserwować całe spektrum postaw wobec religii: są wierzący, agnostycy, osoby indyferentne religijnie, niewierzący, ale określający siebie jako „poszukujący” i ateści. Trudno o statystyki, ale z pewnością znajdziemy tu wiele osób wątpliwych, niepewnych w wierze.

Elżbieta Ruman przeprowadziła rozmowy z aktorami, którzy znani są w środowisku teatralno-filmowym jako osoby przywiązujące wagę do religii w życiu

codziennym, m.in. Małgorzata Kożuchowska, Maciej Rayzacher, Teresa Lipowska, Ewa Gorzelak, Jerzy Stuhr, Lidia Bogaczówna-Popiel, Jan Kobuszewski, Olgierd Łukaszewicz, Jerzy Zelnik (zob. tamże). Oczywiście, aktorów deklarujących religijność jest więcej, pewnie nie wszyscy chcą na tematy światopoglądowe rozmawiać, choć generalnie są ludźmi otwartymi, przyzwyczajonymi do dociekliwości dziennikarzy ingerujących w ich sferę prywatną. Można pytać, czy wiara ma znaczenie w życiu zawodowym aktorów, czy im pomaga, czy też utrudnia funkcjonowanie w zawodzie. Indagowani w tej sprawie artyści stwierdzali najczęściej, że z powodu światopoglądu dokonują selekcji ról, wyznaczają granice, jakich nie chcieliby przekroczyć. Ewa Gorzelak przyznaje się do stosowania autocenzury i zapewnia, że nie jest w tym odosobniona: „Wiem, że są aktorzy, którzy pewnych ról by nie zagrali ze względu na przekonania” (tamże: 85).

Socjologowie zdają sobie sprawę, że deklaracje nie zawsze pokrywają się z rzeczywistymi zachowaniami, jednak Lidia Bogaczówna-Popiel zwierza się, że *de facto* zdarzyło jej się odrzucić (główną) rolę. Ciekawe jest to, że ona sama nie ma do końca pewności, czy powodem rezygnacji była religia:

Nie wiem tylko, czy to bardziej z wiary wynikało, czy z wychowania... [Rola – przyp. E. Z-K.] Dotyczyła, powiedzmy sobie, szalenie prywatnej sfery seksualnej... Było to dla mnie nie do przejścia, zarówno w języku, jak i w scenach. Powiedziałam, że absolutnie tego nie przyjmę, bo nie jestem w stanie tego zagrać (tamże: 114).

Podobne postawy polaryzują środowisko, wielu uczestników społecznego świata teatru uważa, że aktor nie powinien utożsamiać się z graną przez siebie postacią i przyjmować każde zadanie: „postaci, które kreujemy, to przecież nie my!”. Niemniej niektórzy artyści mówią o własnym poczuciu odpowiedzialności za przekaz sceniczny, nie chcą być utożsamiani z treściami interferującymi z ich systemem wartości, przekonaniemi. Halina Łabonarska jest jedną z tych aktorek, które sprzeciwiają się uczestnictwu w przedsięwzięciach podważających relewantne dla niej wartości: „»Świętości nie szargać, bo trza, żeby święte były« – to, co pisał Wyspiański, jest wciąż aktualne. Brzydzę się takim zachowaniem i odmawiam, mając poczucie, że to najlepsze, co mogę zrobić” (Łabonarska 2015). Deklarująca przywiązanie do chrześcijaństwa Teresa Lipowska stwierdza, że uczciwość w pracy, pełne zaangażowanie w rolę, szacunek dla innych, wypływają z „wartości naczelnej”, czyli z jej wiary: „Bo jeśli ktoś przyznaje się do Boga, który jest Miłością, i chce dobra dla wszystkich ludzi, to chyba musi starać się po prostu dobrze żyć” (cyt. za: Ruman 2011: 65).

W środowisku aktorskim deklaracja wiary różnie jest przyjmowana, często z niechęcią. Aktorka – katoliczka z przekonania – zwierza się z osamotnienia, niezrozumienia i dyskryminacji:

Na przykład pod koniec lat 90. z tego powodu nie dostawałam żadnych ról. Dowiadywałam się o tym w rozmowach prywatnych. 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 (Łabonarska 2015).

Aktorzy niewierzący mówią z kolei o własnych poszukiwaniach duchowych, rozważają pytania egzystencjalne (w sensie filozoficznym); czasem nawet powołują się na autorytet katolickich świętych:

Jan Paweł II napisał taki piękny wiersz, który kończy się słowami: „Przemijanie ma sens, ma sens, ma sens...”. „Ma sens” jest trzy razy powtórzone i to mnie zastanowiło. Przemijanie ma sens, bo jeśli my tylko i wyłącznie ograniczymy się do ciała, to jesteśmy zgubieni. Ciało jest naruszalne, kruche, chorowite. To dotyczy wszystkiego, również miłości czy macierzyństwa. Miłość jest silniejsza niż śmierć, bo człowiek umiera, a my nadal go kochamy. To jest nie tylko sprawa wiary, ale też pewnej energii – jeśli ograniczę się tylko do ciała, to gdzie jest mój talent, moje emocje? To po co ja na tej scenie krzyczę, płaczę i wychodzę po spektaklu połamana i obolała? Tam nie gra jedynie moje ciało... tam śpiewa moja dusza, czasem radosne, czasem smutne kawałki, bo nie wszystko musi być wesołe, potrzebna jest chwila refleksji. Są momenty, kiedy dotkliwie odczuwam tę nieznośną lekkość bytu. Kim jestem, po co, na co, dlaczego – ciągle pytam... (A12b: 22).

Podsumowując zagadnienie aksjologicznego wymiaru działań w społecznym świecie teatru, warto zanegować obiegowe opinie na temat środowiska artystycznego. Aktorzy buntują się niekiedy przeciwko wizerunkowi artysty, który jest „poza prawem boskim i ludzkim” (por. Golka 2012; Wejbert-Wąsiewicz 2009a i 2009b) i prowadzi niemoralne życie. To stereotyp – dziennikarze nie chcą bowiem pisać o twórcach „nudnych”, niezmiennych partnerów, nienadużywających alkoholu, niewywołujących skandali. Jednak, gdybyśmy chcieli poprzestać na analizie przekazów werbalnych, na sferze aktorskich deklaracji, uruchomilibyśmy „efekt aureoli”. Wnikliwa analiza społecznego świata teatru ukazuje środowisko aktorskie spolaryzowane, uwikłane w spory, konflikty, podzielone na kliki. Implikowane „pożądane stany rzeczy”, przekonania i zasady istotne dla jednostki czy zbiorowości, nie są tożsame z praktyką życia codziennego (logos nie zawsze jest tożsamy z etosem). Wartości negatywne (w ujęciu Kluckhohna)²⁷

²⁷ Clyde Kluckhohn uwzględnił osiem wymiarów kategoryzacji wartości: modalności (wartości pozytywne bądź negatywne), treściowy (wartości estetyczne, poznawcze i moralne), intencji (wartości-środki, czyli wartości instrumentalne, oraz wartości-cele, czyli wartości autoteliczne bądź realizacyjne), ogólności (wartości ogólne i wartości

funkcjonują w życiu każdej zbiorowości. Socjolog zdaje sobie sprawę z rozbieżności pomiędzy wartościami deklarowanymi a realizowanymi oraz z uwikłania wartości w grę interesów. Marek Ziółkowski pisze:

Wartości rozumiane jako subiektywne cele implikują normatywną (aksjologiczną) orientację podmiotu działania: wartość jest celem uznawanym za słuszny, właściwy czy też usprawiedliwiony. Orientacji normatywnej można przeciwstawić orientację utylitarną (instrumentalną, hedonistyczną), inaczej mówiąc – wartościom można przeciwstawić interes, czyli cel uznawany za korzystny. Różnice między tymi orientacjami są jednak kwestią stopnia. Każdy człowiek łączy w życiu obie te orientacje. Jeden obiekt może być jednocześnie i wartością, i interesem, ale interes nie zawsze jest wartością, a wartość nie musi być interesem; człowiek próbuje niekiedy realizować cele, które uważa za słuszne, lecz dla siebie niekorzystne (Ziółkowski 2002: 293).

W kontekście problemu społecznego funkcjonowania wartości socjolog wskazuje na formuły językowe, społecznie akceptowany dyskurs na temat indywidualnej i zbiorowej tożsamości. Podjęte działania wyjaśnia się poprzez odwołania do społecznie podzielanych wartości, tymczasem często są to tylko „rytualne formuły”, za którymi *de facto* mogą kryć się partykularne interesy. Prawdziwe przyczyny działań ukryte są pod warstwą maskujących eksplikacji, werbalnych formuł tworzących – mówiąc językiem Charlesa W. Millsa – „słownik motywów”. Akto-rzy wspierający inicjatywy charytatywne (dużą popularnością cieszy się choćby akcja Świąteczna Paczka), współpracujący z fundacjami, czasem czynią to dla rozgłosu, ale pewnie wielu działa z potrzeby serca. Moim zdaniem nie ma sensu wątpić w bezinteresowność ich intencji, jeśli wynika z tego działania obiektywne dobro. Clyde Kluckhohn uwzględnił w swojej typologii wymiar wyrazistości – wartości wyrażone *explicite* bądź *implicite*. Ciekawe, że w wypowiedziach aktorów nie ma mowy o wartościach materialnych, o dążeniu do wysokiego poziomu życia, są to z pewnością wartości implicytne, o których nie wypada mówić wprost (według reguły *savoir-vivre'u* dżentelmeni nie rozmawiają o pieniądzach, ponadto w kręgu kultury chrześcijańskiej uznaje się bezwzględny prymat wartości duchowych nad materialnymi, trzeba więc „być” niż „mieć” – zatem w trosce o własny

szczegółowe – jednodziedziczne), intensywności (wartości kategoryczne, preferencyjne oraz hipotetyczne), wyrazistości (wartości wyrażone *explicite* bądź *implicite*), zakresu (jednostkowe, grupowe i uniwersalne), organizacji (wartości izolowane i zintegrowane oraz wartości naczelne i pochodne) – zob. Ziółkowski 2002: 292. Nie jest to wyczerpująca systematyzacja, można dodać wymiar przestrzeni (wartości lokalne, ponadlokalne, globalne) i czasu (wartości archaiczne, tradycyjne, współczesne), wymiar substancjalny (wartości duchowe i materialne) oraz wymiar trwałości (wartości stałe i zmienne).

wizerunek lepiej zastosować derywaty)²⁸. W popularnych wywiadach aktorzy niewiele mówią o wartościach zmysłowych, hedonistycznych (przyjemnościach, życiu pełnym przygód i wrażeń), o jasnej stronie sławy, o popularności, która nie tylko nie udręcza, ale ma też walor utylitarny. Nie ulega wątpliwości, że wielu artystów korzysta w pełni z możliwości, jakie niesie ze sobą tzw. wolny rynek, i uczestniczy w komercyjnych projektach. Niewielu jest purystów, intencjonalnie ograniczających się do satysfakcjonującej artystycznie, ale nieatrakcyjnej finansowo pracy etatowej na scenie.

Aktorzy, będący szczególnie zainteresowani aksjologicznym wymiarem życia zawodowego i rodzinnego, etyczne postępowanie uznają za swój największy sukces. Dostrzegają szerokie spektrum wartości, które w trajektorii ludzkiego doświadczenia mają charakter uniwersalny i modelują ich horyzont myślenia i działania: „Nie chcę robić rzeczy, z którymi ja się etycznie nie zgadzam. Kariera, sukces... to chyba to, że bez względu na to, w jakiej byłem sytuacji zawodowej, wszystko robiłem w zgodzie ze sobą i wszystko, do czego doszedłem jest oparte na moim etycznym i moralnym kodeksie” (Wywiad nr 10).

Barbara Mróz przywołuje prosty dychotomiczny podział wartości Tima Kassera na wewnętrzne i zewnętrzne. Te pierwsze to „samoakceptacja, przynależność i poczucie wspólnoty”, drugie – „sukces finansowy, chęć gromadzenia bogactwa, własności, wygląd i sława” (Mróz 2015: 51). Realizacja wartości wewnętrznych nadaje życiu smak, sprzyja progresji i samorealizacji. Zdaniem Kassera brak możliwości zaspokojenia psychologicznych potrzeb wewnętrznych decyduje o wzmożonym zainteresowaniu wartościami zewnętrznymi, które tylko na krótko dają zadowolenie²⁹. Umiejętność znalezienia równowagi pomiędzy obiema kategoriami jest istotna w każdym środowisku, nie tylko w społecznym świecie teatru.

Jedna rzecz wydaje się warta podkreślenia – praca zawodowa stanowi dla zdecydowanej większości aktorów wartość autoteliczną: to autentyczna pasja, spełnienie, samorealizacja, a nawet sens życia.

5. Kariera i jej determinanty w społecznym świecie teatru

Pojęcie „kariery” jest polisemantyczne, nieostre. To wznosząca się ścieżka zawodowa, zdobywanie kolejnych szczebli rozwoju, osiągnięcie sukcesu zawodowego, różnie *de facto* pojmowanego. Karierą jest zmiana pozycji zawodowej,

²⁸ Pojęcie „derywatu” według eksplikacji Vilfreda Pareta (Pareto 1994).

²⁹ Z rozważaniami Tima Kassera ideowo kompatybilne są niemal wszystkie książki Ericha Fromma – szczególnie esej filozoficzny napisany w 1976 roku pt. *Mieć czy być* (zob. Kasser 2002; por. Fromm 2012).

przesunięcie się na wyższy poziom w hierarchii. Wraz z progresem na drodze zawodowej pojawiają się określone profity (wyższe stanowisko, lepsza płaca, niezależność działań, uznanie otoczenia, prestiż). Pojęcie to zostało szeroko omówione z perspektywy socjologicznej w literaturze przedmiotu (zob. Rokicka 1992; Cybał-Michalska 2012; Słomczyński 2007).

Synonimem kariery rozumianej jako osiągnięcie zamierzonego celu jest słowo „sukces”. *Słownik języka polskiego PWN* definiuje go jako „pomyślny wynik jakiegoś przedsięwzięcia”, „zdobycie sławy, majątku, wysokiej pozycji”³⁰. Sukces w zawodzie aktora ma wiele wymiarów, najprostszy podział wiąże się z ukierunkowaniem artysty na samo działanie, związane z pracą zawodową, bądź na cele pozaartystyczne. W pierwszym przypadku będzie nim więc sama możliwość wykonywania satysfakcjonującej pracy, w drugim sukces możliwy jest do osiągnięcia także na innej drodze, ponieważ ma wymiar ekonomiczny albo bywa odnoszony do popularności i rozpoznawalności. Oczywiście pasja, z jaką aktorzy wykonują swój zawód, idzie często w parze ze społecznym szacunkiem i poważaniem, zatem łączą się tutaj autoteliczne i instrumentalne dymensje. Niekiedy aktorzy mówią o własnym zadowoleniu z możliwości realizowania siebie, inni akcentują wagę relacji twórca–odbiorca. Ci drudzy wartościują swoje działania ze względu na rezonans wśród publiczności. I znowu jedni ukierunkowani są na uznanie we własnym środowisku, drudzy na ponadlokalną sławę i prestiż, a jeszcze innych cieszy wdzięczność artykułowana przez pojedynczego, niekoniecznie profesjonalnego widza.

O nastawieniu na autoteliczny wymiar kariery świadczą następujące stwierdzenia: „mam możliwość realizacji pasji”, „ten zawód mnie rozwija” (przełamuję nieśmiałość, uczę się empatii itp.).

Instrumentalny wymiar kariery wiąże się z ukierunkowaniem:

- symbolicznym – nastawienie na rozpoznawalność, prestiż, sławę, popularność, podziw i adorację publiczności, szacunek kolegów i widzów;
- materialnym – dążenie do osiągnięcia wysokiego standardu materialnego, umożliwiającego zaspokajanie – nawet kosztownych – pragnień (dom w górach, wakacje „na antypodach”);
- socjetalnym – nastawienie na zdobywanie kapitału społecznego, na interakcje, poznawanie nowych osób, na spotkania z wybitnymi ludźmi sceny i kina, na życie intensywne, pełne wrażeń – ale i na ułatwienia codziennego życia.

Mówiąc o karierze artystycznej w społecznym świecie teatru, warto rozgraniczyć jej wymiary: obiektywne i subiektywne poczucie sukcesu. W pierwszym

³⁰ Zob. *Sukces* (hasło), [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/sukces> (dostęp: 19.08.2018).

przypadku można wypunktować wskaźniki wymierne, takie jak: pozytywne recenzje w prasie branżowej, książki naukowe i popularnonaukowe poświęcone danemu artyście, nagrody uzyskane na prestiżowych festiwalach teatralnych i nagrody państwowe, liczba zagranych ról pierwszoplanowych i epizodycznych, wejście w fazę mentorstwa (wyrażające się podjęciem pracy ze studentami). Wymiernym wskaźnikiem, chociaż tylko dla niektórych mającym wartość samą w sobie, jest osiągnięcie wysokiej pozycji ekonomicznej.

Subiektywne poczucie sukcesu wiąże się z potrzebami i ambicjami konkretnej jednostki, a także z jej systemem aksjologicznym. Kariera każdego twórcy ma niepowtarzalny charakter. Aktorzy pytani o zawodowy sukces nadają mu różne znaczenia, w odmienny sposób go definiują. Jedni wskazują na samą możliwość wykonywania pracy, która jest pasją, inni cenią poczucie egzystencjalnego bezpieczeństwa, a niektórzy odczuwają satysfakcję z powodu wybierania ról. Możliwość grania w wymarzonej teatrze, współpraca z dobrymi reżyserami to także kwintesencja sukcesu. Moi rozmówcy chcą być rozpoznawalni w szerokim kręgu odbiorców, zatem cieszy ich udział w projektach filmowych czy zaproszenie do Teatru Telewizji. Dzięki udanym rolom zyskują rezonans społeczny i prestiż środowiskowy. Sukcesem są także dobre opinie krytyków i branżowe nagrody oraz pozytywne sygnały ze strony widzów. Charakterystyczne jest także zestawianie pojęcia sukcesu zawodowego z szerzej postrzeganym sukcesem życiowym. Aktorzy odczuwają zadowolenie z możliwości łączenia pracy i obowiązków rodzinnych (*work-life balance* nie jest łatwy do osiągnięcia z powodu specyfiki zawodu). W wypowiedziach artystów pojawiła się także kwestia etyczna – synonimem sukcesu bywa wierność zasadom, realizacja moralnych powinności wobec innych ludzi – nie tylko ze środowiska zawodowego (na temat różnych wymiarów sukcesu w polu sztuki – zob. Bachórz, Stachura 2015).

Sukces może być pojmowany minimalistycznie i maksymalistycznie. W pierwszej koncepcji osiągnięciem w zawodzie jest etat w teatrze, dający poczucie socjalnego bezpieczeństwa – istotna jest tutaj sama możliwość występowania na scenie, otrzymywanie nowych ciekawych propozycji. W sytuacji „nadprodukcji aktorów” i dużej konkurencji w społecznym świecie teatru to rzeczywiście może być postrzegane jako spełnienie oczekiwań: „Po szkole niemal od razu trafiłam do teatru, dziś dostaję propozycje telewizyjne i filmowe, nie muszę o nie zabiegać, walczyć o angaż, brać udziału w projektach wbrew sobie. Tak, jestem szczęściarą” (A43: 52). Przykładem będzie też artystka z dużym dorobkiem, która czuje się doceniona: „Nieraz myślę sobie, jakie to jednak szczęście, że człowiek coś kocha i jeszcze mu za to płacą. Przeczytałam niedawno, że prawdziwy sukces osiągamy wtedy, gdy płacą nam za coś, co i tak robilibyśmy za darmo. W tym sensie odniosłam wielki sukces” (Segda 2015: 298). Aktorka ceni też możliwość pracy w szkole teatralnej; to zajęcie daje jej poczucie komfortu, bo nawet jeśli

długo nie dzwoni telefon z propozycją pracy na planie, nadal jest w zawodzie obecna, przygotowuje spektakle ze studentami.

W poprzednim rozdziale pisałam o dużej potrzebie niezależności artystów scenicznych. Aktorzy, z racji swojego podporządkowania reżyserowi w procesie tworzenia spektaklu, wysoko waloryzują wolność. Dla wielu z nich sukcesem jest sytuacja, kiedy mogą dokonywać selekcji ról i mają wpływ na samo działanie (współtworzą przedstawienie razem ze „scenicznym demiurgiem”).

Dla części uczestników społecznego świata teatru sukcesem okazuje się głównie popularność. Właśnie tak definiuje go Małgorzata Zajączkowska, jednak podkreśla różnicę pomiędzy popularnością dobrego aktora i celebryty: „Rzecz nie w tym, ilu ludzi obejrzy się za mną na ulicy, o takim sukcesie nie marzę. A sukces autentyczny, poparty pracą, dobrymi rolami? Tak, oczywiście, że tak” (Zajączkowska 2015: 368). Niektórzy artyści odżegnują się od medialnej sławy (deklarują, że nie interesuje ich udział w reklamach czy w telewizyjnym *show*). Niemniej sukces bywa też utożsamiany z medialnością, z zainteresowaniem dziennikarzy, które przekłada się na „wartość rynkową” aktora, na możliwość uzyskiwania przez niego większych zarobków. Dużą rozpoznawalność daje udział w serialu. Aktorzy twierdzą, że nie zaszkodzi on w karierze artyście z dorobkiem, natomiast może przyczynić się do dewaluacji warsztatu młodego adepta sztuki scenicznej.

O własnym pojęciu sukcesu mówi Marzena Trybała:

Uważam, że mam teraz całkiem dobry moment w życiu. Żyję z pracy, ze swojego zawodu, jestem potrzebna, gram. I ciągle jestem gotowa na nowe wyzwania. Wiem, czego chcę i czego zdecydowanie nie chcę. Mam jasno określone priorytety, nie tracę czasu na poszukiwanie tego, co dobre, a co złe. Pracowałam z legendami polskiego teatru i filmu. Wybrałam właściwy zawód, w którym się spełniam, który bardzo lubię, niekiedy Kocham. Cały czas pracuję i czuję się potrzebna. Aż się boję to głośno powiedzieć, cholera... Nie, żeby był jakaś specjalnie przesądna, ale to tak często bywa, że jak człowiek powie, że jest szczęśliwy, to potem zaraz może się okazać, że był szczęśliwy. Teraz mam ustabilizowane życie osobiste, ogródek i kawałek wsi, czyli również to, czego człowiek potrzebuje, żeby móc odetchnąć. Mamy z mężem wspaniałych przyjaciół, na których zawsze można liczyć i z którymi lubimy nieco poszaleć. Mamy ciągle tysiące planów. I apetyt. Apetyt na życie (Trybała 2015: 365).

Aktorka odwołuje się tu do epikurejskiego rozumienia szczęścia, które wynika z akceptacji tego, co się ma. A w tej koncepcji, aby osiągnąć szczęście, nie trzeba wiele – wystarczy grono przyjaciół i kwiaty w ogrodzie (Tatarkiewicz 1990: 140).

W maksymalistycznej koncepcji sukcesu nie tylko trzeba być aktywnym i docenianym przez współpracowników – artysta liczy także na ponadlokalne

(nawet międzynarodowe) uznanie, na prestiżowe nagrody środowiskowe. Kariera utożsamiana jest z mobilnością wertykalną, z zajmowaniem wyższej pozycji w hierarchii środowiskowej.

5.1. Czynniki determinujące rozwój kariery aktorskiej

Początki drogi zawodowej bywają niesłychanie trudnym doświadczeniem. Wielu aktorów mówi o ogromnej pracy, jaką musieli wykonać, by sprostać wymaganiom profesji. Nie wszyscy byli od razu uformowani, część miała problemy z dykcją, inni z zadaniami ruchowymi, z tańcem, rytmiką. Niektórzy niedoskonałości i deficyty starali się eliminować jeszcze przed egzaminem do szkoły teatralnej. Młoda dziewczyna usłyszała na konsultacjach (była jeszcze w liceum) sprawdzających jej predyspozycje do zawodu, że nieprawidłowo wymawia „r”. Przez rok chodziła na zajęcia logopedyczne aż nauczyła się poprawnej wymowy (A35). Inni musieli wyrównać braki w trakcie studiów. „Niewiele brakowało, a zostałbym wyrzucony z łódzkiej filmówki, bo na początku profesorowie nie pokładali we mnie wielkich nadziei. Mówili, że jestem za mało muzykalny. Założyłem sobie wtedy, że na ostatnim roku będę najlepszym studentem”, zwierza się jeden z aktorów (A3: 82). Inny wykazał się niezwykłą determinacją – „katorżniczymi metodami”, pod opieką nauczycielki dykcji w szkole teatralnej, wyeliminował jąkanie i zacinanie się. Miał też wadę zgryzu i „straszenie seplenia”: „I teraz wyobraź sobie, że wszystkie szeleszczące głoski trzeba na nowo ustawić. Znaleźć takie położenie języka, żeby brzmiały jak należy. To było szukanie, które czasem trwało kilka dni. »Blżej zębów, bliżej dziąsła. O, jest! Powtórz jeszcze raz«. I teraz tak przez godzinę, cały czas, dzień po dniu” (A13: 41). Artysta wiele wysiłku włożył w to, aby udowodnić sobie i innym, że potrafi mówić wyraźnie i bez seplenienia. Ciężka praca stała się podstawą sukcesu wielu aktorów, dla których profesjonalizm oznacza pełne zaangażowanie, szacunek dla partnerów. Dobry artysta myśli holistycznie o spektaklu, filmie, nie jest egoistyczny. Aktorka, która mówi o sobie: „Ja nie pracuję na pół gwizdka, jak już w coś wchodzę, to idę na całość”, podkreśla znaczenie rzetelności, poważnego traktowania każdego projektu, niezależnie od tego, czy jest to ambitne przedsięwzięcie czy komercyjna produkcja. Ona chce być współtwórczynią dzieła, a nie tylko jego odtwórczynią (A54: 36).

Z wypowiedzi artystów sceny, którzy zdobyli uznanie widzów i krytyki, wynika, że w tym zawodzie, aby zostać docenionym, nie wystarczy być poprawnym – trzeba „wybijać się ponad przeciętną”. Znaczenie cierpliwości i pracowitości podkreślają też inni – poświadczają *communis opinio*, że nawet „średnio utalentowani” (choć przyznać trzeba, że jest to cecha niewymierna) aktorzy – wkładając maksimum wysiłku – mogą zająć wysoką pozycję w środowisku.

Sukces jest trudno przewidywalny, ale szczęście sprzyja lepszym, wspierającym talent ciężką pracą. Florian Znaniecki przypisywał ludziom twórczym optymizm (Znaniecki 2001). Także psychologowie podkreślają, że w każdej dziedzinie twórczości ważna jest wytrwałość, warto zatem myśleć pozytywnie i nie wątpić w efekty własnego zaangażowania:

W trakcie studiów bardzo w siebie wierzyłem, w to, że coś potrafię, że mam dar, który nie tylko mogę, ale wręcz muszę, wykorzystać. Gorąco wierzyłem w to, że jeżeli będę się odpowiednio zachowywał, będę punktualny, będę uczył się tekstu na pamięć, przykładał się do tego, co robię, to przyniesie mi to sukces (A38c).

Oprócz talentu i pracy, o sukcesie aktora decyduje też ciekawa osobowość, rodzaj charyzmy, predyspozycje do zwracania na siebie uwagi. Mówi o tym wielu aktorów (zob. A31b). Aktorstwo to zawód dla osób niemających oporów przed psychicznym (i fizycznym) ekshibicjonizmem: „Pasja artystyczna to jedno, ale niezbędna jest również naturalna potrzeba budzenia zainteresowania innych” (Trybała 2015: 364).

Nikt nie jest „samotną wyspą”, każda jednostka rozwija swoje możliwości twórcze pod wpływem innych – możliwość kontaktu z mistrzami w danej dziedzinie to ogromna szansa na czerpanie z ich wiedzy, doświadczenia i umiejętności. Rozwojowi osobowości aktora sprzyjają spotkania z interesującymi ludźmi, twórcami teatralnymi. Dorota Segda docenia pracę z wybitnymi artystami; spośród całej plejady nazwisk wymienia Andrzeja Wajdę, Stanisława Radwana (swojego męża), Jerzego Trelę, Annę Dymną.

Izabela Wagner zwróciła uwagę na fenomen sprzężenia karier, który eksplikowała w następujący sposób:

Terminu tego używam w odniesieniu do mechanizmu dotyczącego relacji zachodzącej pomiędzy drogami profesjonalnymi dwóch lub więcej osób, które współdziałają ze sobą poprzez dany okres, działając zgodnie ze swą specjalizacją. Kooperacja ta umożliwia aktorom, w zależności od ich statusu w swej grupie, przemieszczanie się w hierarchii swojego środowiska. Przemieszczając się, realizują oni swój cel, którym jest zbliżenie się do tego, co w ich środowisku jest postrzegane jako zawodowy sukces (Wagner 2005: 22).

Taka sytuacja zachodzi w społecznym świecie teatru, gdy mówi się o kimś: „to jest aktor, który zagrał u Wajdy”, „aktor Warlikowskiego” – renoma reżysera czy dyrektora teatru rzutuje na karierę; fakt współpracy z uznanym twórcą wpływa na dobrą reputację aktora. To powiązanie z osobą wybitną jest przedmiotem dumy i bywa przywoływane przez dziennikarzy w publikacjach dotyczących konkretnych artystów teatralnych.

W rozwoju kariery ważne jest posiadanie kapitału społecznego (*capital social*), który za Pierrem Bourdieu można zdefiniować jako:

[...] zbiór rzeczywistych i potencjalnych zasobów, jakie związane są z posiadaniem trwałej sieci mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanych związków wspartych na wzajemnej znajomości i uznaniu – lub inaczej mówiąc z członkostwem w grupie – która dostarcza każdemu ze swych członków wsparcia w postaci kapitału posiadanego przez kolektyw, wiarygodności, która daje im dostęp do kredytu w najszerszym sensie tego słowa (Kozek, Kubisa 2011: 67).

Kapitał społeczny wiąże się z nieformalnymi sieciami zależności, z istnieniem więzi, przyjaźni, sympatii, które mogą ułatwiać osiąganie celów. Inwestowanie w relacje międzyludzkie, w „znajomości”, okazuje się ważne w społecznym świecie teatru, ponieważ ułatwia uczestnikom sprawne poruszanie się w zawodowym uniwersum i efektywne działanie. Jasne jest, że z kilku aktorów, potencjalnie pasujących do konkretnej roli, wybrany będzie ten, którego reżyser zna osobiście, ceni, darzy sympatią. Budowanie kapitału społecznego bywa naturalnym procesem – poprzez wspólną realizację projektów aktorzy zdobywają szacunek i zaufanie. Sukcesem okaże się zaistnienie w sieciach społecznych dobrych reżyserów, producentów, agentów itp. Natomiast ambiwalentnie traktowana jest instrumentalizacja więzi interpersonalnych, czyli podejmowanie intencjonalnych (nieraz nachalnych) zabiegów, by zyskać użyteczne znajomości, poza kontekstem współtworzenia. Mówiąc zatem o zabiegach wokół własnej kariery, niekoniecznie mamy na myśli autoreklamę – częściej myślimy o próbach zakorzenienia się w środowisku. „Krąg użytecznych znajomości obejmuje producentów filmowych, reżyserów (także teatralnych), operatorów, realizatorów, aktorów. Dzięki nim istnieją możliwości uzyskania informacji i propozycji zatrudnienia” (tamże: 69). Niewątpliwie dobra opinia innych, ich zaufanie, ułatwia rozwój jednostkowej kariery.

Oprócz pogłębionych relacji interpersonalnych, amortyzujących porażki i sprzyjających pozateatralnej aktywności zawodowej, ważne jest także – mówiąc językiem Gołaszewskiej – „kulturowe *a priori*” (jeden z przejawów kapitału kulturowego według Bourdieu). Artystom scenicznym pomaga poszerzanie doświadczeń estetycznych, kontakt z dobrą literaturą i filmem oraz innymi dziedzinami sztuki. Aktorka, która spędziła jakiś czas w Rosji podkreśla, że aktor powinien być osobą otwartą i „dbać o wewnętrzną formę” (A52). Podróże, poznawanie różnych kultur i mentalności, a więc zdobywanie symbolicznego imaginarium, z pewnością sprzyja takiej otwartości. O tym wymiarze kariery sugestywnie mówi jeden z aktorów:

Dobrze jest otrzeć się o różne doświadczenia. By zagrać żalobę, oczywiście, nie trzeba jej przeżyć, ale dobrze przeżyć cokolwiek, by mieć z czego czerpać lub od czego

się odbić. Dlatego tak ważne są dla mnie moje początki. Pamiętam o przebytej drodze, nie żałuję, że było trochę bardziej pod górkę. Tak miało być. Nauczyło mnie to pokory, dało wiarę we własne możliwości, wiem, że nie warto niczego przyspieszać. Ani niczego żałować, że mogło stać się wcześniej. Nie mogło (A2: 79).

Aktorzy zdają sobie sprawę z tego, że do pewnych ról trzeba dojrzeć, dorośnąć psychicznie. Jeden z adeptów sztuki aktorskiej zaraz po szkole rozpoczął pracę w teatrze w Poznaniu. Wspomina, że był bardzo pewny siebie, tym bardziej, że otrzymał jedną z nagród na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi. Myślał, że potrafi wszystko zagrać:

De Niro, Pacino i Brando w jednej osobie. Wiedziałem, że doświadczony aktor porzucił tę rolę, i to po próbach. Zamiast się nad tym zastanowić, z młodzieńczą butą powiedziałem, cytuję, bo to było głupie: „Panie Macieju, zrobimy z tego perłę”. A teraz przeskoczę do puenty, trzy miesiące później tenże reżyser zapytał mnie: „Panie Lechu, czemu pan to tak spierdolił?” (A16: 89).

Aktor był za młody i niedoświadczony, aby zrozumieć, o czym jest to dzieło, ale wierzył, że podoła zadaniu. Zabrakło mu pokory i dlatego doświadczył „ikarowego lotu”:

I dziś też bym się nie pokusił o jego analizę. Kończyłem szkołę warszawską i chciałem tu zostać, ale nikogo nie oszołomiłem. A przyjęcie tej roli łączyło się z angażem w Poznaniu. Tam wszedłem w zespół, dla którego byłem kolegą z Warszawki, i ja, głupi, zacząłem grać przeciw nim, żeby im pokazać. No i patrzyli z ironią, kiedy na scenie z bezradności robiłem tak durne rzeczy, że aż sam się czułem zażenowany [...]. Mieszkalem w teatrze, a nade mną był strych i tam godzinami ćwiczyłem te niezrozumiałe monologi i wariowałem! To było bolesne: tyle dałem z siebie, a nie znalazłem klucza do tego tekstu. [...] Pycha i tupet młodych są ogromne! Z wiekiem coraz ich mniej, bo lepiej znamy swoje ograniczenia. Wydawało mi się, że mogę zagrać, jak się tylko komu wymarzy (tamże).

Studenci i młodszy metrykalnie absolwenci szkół teatralnych podejmują się różnych zajęć pozateatralnych – podczas wakacji pracują w restauracjach, marketach, co ma nie tylko wymiar ekonomiczny, ale okazuje się także naturalnym procesem budowania doświadczenia życiowego, z którego można czerpać, tworząc sceniczne postaci. Charakterystyczna jest w tym kontekście wypowiedź aktorki: „Teraz ta rola jest chyba głębsza. Nie odtwarzam stanów, jakie towarzyszyły mi, kiedy budowałam tę rolę pięć lat temu. Ona zmienia się ze mną. [...] Wszystko, co się dzieje w życiu, ma odbicie w rolach i odwrotnie” (A6: 44). Aktorzy „balansują pomiędzy tym, co prywatne i zawodowe”, starają się, by dobrze przemyślana rola „pasowała jak dobrze skrojony garnitur. Zawsze

do tej profesji przedostaje się coś z człowieka, nie jesteśmy robotami”, stwierdza znana reżyserka (R1: 65). Realizując zadania zawodowe, aktor „pracuje na własnych emocjach”, a praca ta ma charakter totalny, ponieważ trwa dłużej niż „w godzinach od ósmej do szesnastej” (A42: 29). Można zatem powiedzieć, że inwestycja w rozwój intelektualny, emocjonalny i duchowy stanowi zarazem wkład w zawodowy progres.

Obserwacja społecznego świata aktorów polskich teatrów dramatycznych prowadzi do wniosku, że czasem spełnianie wymienionych wcześniej warunków nie wystarcza: jedni robią spektakularne kariery, a inni – mimo talentu, ciekawej osobowości i gotowości do ciężkiej pracy – pozostają w cieniu. Aktorzy, zastanawiając się nad przyczynami tego faktu, konstatują, że ważnym faktorem jest koincydencja zdarzeń, spotkanie na drodze zawodowej ważnych osób, które powodują, że kariera nagle „wystrzeli”:

To nie do końca zależy od talentu i pracy, żeby ktoś cię zauważył. W Polsce jest mnóstwo aktorów, którzy są utalentowani, a jednak nie mają swojego czasu. Wiele zależy od przypadku. Poznasz kogoś, kto ma jakiś wpływ na coś, na kogoś. Trafisz na jakiegoś producenta, który robi film, albo spektakl, i poleca Ciebie. Często to się odbywa taką drogą wzajemnych poleceń, znajomości. Co jest niefajne, ale to się wszędzie tak odbywa w tym zawodzie, ale z drugiej strony to 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 poznał i 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 tej pracy (Wywiad nr 1).

To wynika bardzo często ze szczęścia. Trzeba spotkać pewnych ludzi, trafić na kogoś ważnego (Wywiad nr 3).

Kiedy aktorzy mówią o „szczęściu w zawodzie”, rzadko mają na myśli „los”, „zwykły zbieg okoliczności”, „przypadek”, „fatum”, „fart”, ponieważ zdają sobie sprawę ze znaczenia własnej aktywności, sprawczości. Talent pozostaje poza wszelką dyskusją, trzeba go mieć, ale liczy się, jak pisałam wcześniej, kapitał społeczny, wsparcie ważnych innych, mających dużo do powiedzenia w konkretnym społecznym świecie (por. Becker 1994). Artyści, aby mogli efektywnie osiągać swoje cele, powinni mieć też kompetencje komunikacyjne i wysoki poziom inteligencji emocjonalnej:

Ci, którzy robią karierę, umieją być asertywni, wchodzić w różne układy, rozmawiać z ludźmi, no to chyba mają łatwiej. Czasem o sukcesie decyduje zbieg okoliczności (Wywiad nr 4).

W tym świecie wiele zależy od kontaktów, wiele się dzieje poza Twoją świadomością. Ważne jest koleżeństwo, koleśiostwo. Mogę ci powiedzieć, jak załatwiłem sobie rolę w serialu (Wywiad nr 7).

W trajektorii kariery artystycznej użytecznym pojęciem może być „efekt Mateusza” – termin odnoszący się do słów zawartych w Ewangelii, spopularyzowany przez Roberta Mertona (Merton 1996: 318–323): „Każdemu bowiem, kto ma, będzie dodane tak, że nadmiar mieć będzie. Temu zaś, kto nie ma, zabiorą nawet to, co ma” (Mt 25,29). Parafrazując powyższą sentencję, i odnosząc ją do zawodowej drogi aktorów, można powiedzieć, że artysta, który już coś osiągnął, otrzymał ważną nagrodę, zagrał dobrą, dającą mu rozpoznawalność rolę, ma większe szanse na kolejne zadania. Oczywiście zdarzają się wyjątki, czasem – jak zwierzają się aktorzy – spektakularny sukces nie przekłada się na zwiększoną aktywność zawodową.

Przykładem aktora, który osiągnął niekwestionowany przez nikogo sukces w społecznym świecie teatru, może być Gustaw Holoubek. Niemal wszyscy moi rozmówcy uznali go za jednostkę wybitną, mistrza i mentora. Łatwo wskazać obiektywne elementy jego kariery:

- 1) Sprawował ważne funkcje, które dowodzą środowiskowej legitymizacji i zaufania kolegów: w latach pięćdziesiątych był kierownikiem artystycznym Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego, w 1997 roku Teatru Ateneum; między 1971 i 1982 rokiem sprawował funkcję dyrektora Teatru Dramatycznego w Warszawie, piastował również stanowisko prezesa SPATiF-u (w latach 1970–1981). W 1981 roku został honorowym prezesem Związku Artystów Scen Polskich;
- 2) Wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej – praca pedagogiczna dowodzi osiągnięcia fazy mentorstwa, bo stanowisko to sprawują tylko zasłużeni aktorzy, ciesząc się środowiskowym uznaniem;
- 3) Podejmował się też działań na forum publicznym, zasiadał w Sejmie PRL (od 1976 roku do stanu wojennego), w latach 1989–1991 został senatorem I kadencji RP. Był członkiem Polskiej Akademii Umiejętności i Rady do spraw Kultury przy Prezydencie Lechu Wałęsie. Zaangażowanie polityczne postrzegane jest w środowisku teatralnym niejednoznacznie, jednak aktywność tego aktora nigdy nie była oceniana pejoratywnie, wręcz przeciwnie – doceniano jego działania „obywatelskie”;
- 4) Zagrał wiele niezapomnianych ról zarówno na deskach teatralnych, jak również w spektaklach Teatru Telewizji oraz w filmach. To przyniosło mu rozpoznawalność, sławę, ogromną popularność. Grał u wybitnych reżyserów: Ludwika René, Wojciecha Hasa, Janusza Morgensterna, Zygmunta Hübnera, Janusza Zaorskiego, Andrzeja Kondratiuka i in. Jego

- najwybitniejszą rolę była kreacja Gustawa–Konrada w głośnych *Dziadach* Adama Mickiewicza, w reżyserii Kazimierza Dejmka, zrealizowanych w 1967 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie;
- 5) Otrzymał kilkadziesiąt nagród, m.in. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Medal Gloria Artis – Zasłużony Kulturze czy pośmiertnie Order Orła Białego. Dowodem estymy, jaką cieszył się Holoubek, było także nadanie Teatrowi Dramatycznemu w Warszawie w 2008 roku jego imienia;
 - 6) Spośród mniej istotnych obiektywnych przejawów pozostawiania Holoubka w orbicie społecznych zainteresowań i dowodów docenienia jego dokonań można wymienić pomnik-laweczkę i odbitą dłoń na promenadzie gwiazd w Międzyzdrojach, gwiazdę w łódzkiej Alei Sław na ulicy Piotrkowskiej, pomnik aktora w Białymstoku. Uhonorowaniem artysty jest niewątpliwie nagroda Gustawa przyznawana przez ZASP – od 2010 roku – za zasługi dla środowiska teatralnego i promocję kultury polskiej;
 - 7) Doczekał się wielu opracowań dotyczących jego twórczości i pozaartystycznych działań: pisały o nim Maria Czanerle (1972) i Małgorzata Terlecka-Reksnis (2008). Aktorowi poświęcono album jubileuszowy (red. Ewa Natowska 1997) i wiele artykułów w prasie branżowej;
 - 8) O rezonansie społecznym i uznaniu zasług Holoubka świadczy też jego pogrzeb, który zgromadził tłumy. Uroczysta oprawa ceremonii, salwa honorowa oddana nad grobem, poczty sztandarowe, telewizyjna transmisja z pożegnania ukazują szczególnie stosunek środowiska artystycznego i pozaartystycznego do zmarłego w 2008 roku twórcy. Po jego śmierci odbyły się koncerty muzyki klasycznej w kilku miastach Polski poświęcone jego pamięci.

Gustaw Holoubek wielokrotnie wypowiadał się na temat sztuki teatru, opublikował wraz z Andrzejem Hausbrandtem docenianą przez środowisko książkę dotyczącą aktorstwa i wybranych problemów teatru (Hausbrandt, Holoubek 1986). Żona Magdalena Zawadzka poświęciła artyście wspomnieniową publikację, w której pisała: „Setki wywiadów, wypowiedzi, felietonów i najistotniejsze – ważna i przebogata twórczość artystyczna, trwająca sześćdziesiąt jeden lat, aż do ostatnich chwil życia, mówią wszystko o Gustawie Holoubku” (Zawadzka 2011: 361).

Na podstawie utrwalonych wypowiedzi artysty i wspomnień bliskich mu osób można pokusić się o odpowiedź na pytanie, czym był dla niego subiektywnie pojmowany sukces zawodowy. Z pewnością cieszyło go uznanie środowiska i prestiż ogólnospołeczny. Magdalena Zawadzka podkreślała „uprzywilejowanie” swoje i męża: „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 doznali” (tamże: 174). Holoubek osiągnął wysoką pozycję społeczną, dzięki której zyskał zawodową niezależność, mógł żyć według własnego scenariusza. Był człowiekiem społecznego zaufania. W niełatwych czasach powojennej Polski reprezentował inteligencki etos i, jak powiedział o nim Janusz Majcherek, był „kimś więcej niż wielkim aktorem”. Jednak najważniejsze okazywało się dla niego wykonywanie wyjątkowego zawodu, który dawał mu satysfakcję, „poczucie wartości, schronienie przed rzeczywistością i zapewniał materialny byt” (por. tamże: 63, 169). Aktor wielokrotnie podróżował za granicę, przyjaźnił się z elitą kulturalną kraju³¹, spędzał wakacje w Juracie u państwa Niemczyckich, bywał u Lutosławskich, przyjmowała go Nela Rubinstein. Tak Zawadzka pisała o ekonomicznym poziomie życia rodziny: „Pieniądze wydajemy na dostatnie życie, na naszego Jasia, na wakacje i podróże, na przyjemności. [...] Gucieniek żegna się z zastawą, ładą, dacią, polonezem i innymi wytworami myśli technicznej RWPG. Odżywa, gdy przesiada się do dobrego, zachodniej produkcji auta” (tamże: 265–266). Taki styl życia był pochodną sukcesu, błyskotliwej kariery aktorskiej, z którą wiązały się przywileje i społeczne awanse.

Reasumując, istnieje wiele czynników determinujących sukces w społecznym świecie teatru: talent, sprzyjająca karierze osobowość (pracowitość, ambicja, determinacja), otoczenie społeczno-kulturowe, pomoc ważnych innych, dzięki którym możliwe staje się, mówiąc językiem Bourdieu, transferowanie kapitałów i ugruntowywanie zdobytej już pozycji w polu sztuki. Nie bez znaczenia jest też pewna „koincydencja zdarzeń, czasu i miejsca” (por. Ferenc 2012: 231)³². Aktorzy intencjonalnie lub poprzez uczestnictwo w różnych projektach (zatem niejako w naturalny sposób) budują własną sieć kontaktów, użytecznych znajomości, ułatwiających im funkcjonowanie i aktywne działania w społecznym świecie teatru.

³¹ Magdalena Zawadzka tak pisała o kapitale społecznym Gustawa Holoubka, o elitarnych kręgach, do których należał jej mąż w latach siedemdziesiątych XX wieku: „Powoli wchodzę w krąg przyjaciół i znajomych Gustawa: są nimi literaci, dziennikarze, politycy, wydawcy, plastycy, muzycy, adwokaci, sportowcy i oczywiście ludzie świata teatru, filmu i telewizji, w większości z jego pokolenia” (Zawadzka 2011: 115–116).

³² Tadeusz Ferenc pisze: „Trzeba spotkać osoby, które mają wpływ na to, co dzieje się w danym okresie w polach produkcji artystycznej. [...] Trzeba być tam, gdzie dzieją się rzeczy istotne, intensywnie pracować, jednocześnie budować sieć kontaktów i mieć cierpliwość w oczekiwaniu na odpowiedni sprzyjający układ wymienionych czynników. To wszystko jeszcze nie gwarantuje sukcesu, lecz przynajmniej stwarza szansę na zaprezentowanie siebie i swoich umiejętności. [...] Sprawą kluczową staje się wejście w odpowiednie środowisko i dzięki temu zbliżenie się do pola artystycznej produkcji, w którym twórca chce zaistnieć” (Ferenc 2012: 231).

Nie ma jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czym jest sukces zawodowy. Każdy artysta inaczej ujmuje istotę kariery. Dla moich rozmówców ma ona charakter wielowymiarowy – to może być praca w dobrym teatrze, satysfakcjonujące role, współpraca z wybitnymi reżyserami, ale także zadowolenie z siebie, akceptacja kolegów, dobra atmosfera w zespole, poczucie bycia docenianym przez współpracowników, publiczność i krytyków. Tylko nieliczni *expressis verbis* wskazują na ekonomiczny wymiar kariery – za sukces uważają zdobycie wysokiej finansowej pozycji. Inni definiują go według rynkowych kryteriów – to pozostawanie w kręgu społecznych zainteresowań, wzmożone zainteresowanie ze strony masowych mediów. Zagranie w serialu może być trampoliną do tak pojmowanej zawodowej hossy. Coraz rzadziej zdarza się puryzm estetyczny, absolutyzacja niekomercyjnych działań, ograniczanie się do ambitnych ról. Trzeba przyznać, że pokusom komercji opierają się nieliczni³³. Można zaobserwować pewne różnice generacyjne – starsi metrykalnie aktorzy częściej podkreślają swój ambiwalentny stosunek do popkultury i negatywnie ustosunkowują się do zachłannych zabiegów autopromocyjnych na „rynku możliwości”. Młodzi do słownika związanego z profesją włączyli pojęcia „zarządzanie karierą”, „strategie planowania kariery”, „cele długoterminowe” i „krótkoterminowe”. Mierzą wysoko, pragnęliby nie tylko ogólnopolskiego uznania, ale także sławy międzynarodowej; nie pogardziliby najbardziej prestiżowym odznaczeniem w środowisku aktorskim, jakim jest filmowy Oscar przyznawany przez Amerykańską Akademię Sztuki i Wiedzy Filmowej.

Sukces może mieć też swoje ciemne strony, o czym przekonująco mówi jedna z aktorek, doceniana i nagradzana przez krytyków. Rozgłos pozbawił ją prywatności, wyczerpał zasoby energii, poddał pewnej presji:

Człowiek nagle staje się produktem medialnym. Zabiera mi się prawo do nieodbierania telefonów, nieudzielania wywiadów, nieprzyjmowania zaproszeń na różne imprezy. [...] W mojej komórce mam nagrane numery do mojej agencji, ale niektórzy próbują wyrzucić na mnie presję, żebym im obiecała, że gdzieś przyjdę, coś powiem na jakiś temat, bo przecież chcą mnie... promować. Wkurza mnie to i dlatego się wyłączam [...]. Nie wiem, czy potrafię to dobrze wytłumaczyć – z jednej strony chciałabym pozostać człowiekiem i mieć swoje słabości, a z drugiej wygląda to niestety tak, jakbym sama robiła z siebie produkt luksusowy, dlatego rzadko dostępny. A to wszystko wynika z próby obrony samej siebie. Nie byłam gotowa i odporna na zmasowany nacisk ze strony mediów, jaki się pojawił w związku z *Idą*. W tym czasie miałam intensywny okres zawodowy. To był dla mnie bardzo szczęśliwy, ale i bardzo wyczerpujący psychicznie i fizycznie czas (A54: 35).

³³ Krystyna Janda z powodzeniem przekuła sławę na zysk rynkowy, m.in. firmując swoim nazwiskiem kremy kosmetyczne serii JANDA.

O sukcesie, który paradoksalnie okazał się ciężarem, zaświadcza także Stanisława Celińska. W latach siedemdziesiątych zdobyła ona dużą popularność po udziale w filmie Andrzeja Wajdy *Krajobraz po bitwie*. Aktorka wspomina, że nie była przygotowana psychicznie na tak dużą popularność, na listy z miłosnymi wyznaniem, nieustające prośby o wywiady: „Trzeba mieć dużo siły, aby unieść sukces”, zwierzała się w wywiadzie. Ona jej nie miała, popadła w alkoholizm. Teraz – z perspektywy czasu – gdy już uwolniła się od nałogu, uważa, że klęska ma swoje plusy: dodaje siły, prowokuje do walki, poszerza świadomość. Aktorka w rozmowie z dziennikarką z pozycji „mędrca”, osoby doświadczonej życiowo, która zasmakowała zarówno tego, co dobre, jak i złe w zawodzie, recytuje dezyderaty: „trzeba cieszyć się każdym dniem”; „dzisiaj jest pierwszy dzień reszty mojego życia”; „nie można tracić czasu, aby być szczęśliwym”³⁴. Celińska mówi o ulotności sukcesu, ponieważ w zawód aktora wpisane są nie tylko wyróżnienia i nagrody, ale też porażki. Ważną umiejętnością staje się akceptacja tego stanu rzeczy i zdystansowane przyjmowanie jednych i drugich: „Im jestem starsza, tym mocniej się przekonuję, że aktorstwo to także sztuka przegrywania. Są i sukcesy, ale nie należy ich rozpamiętywać. Nie przyglądam się nagrodom, nie odkurzam ich na półkach. Nie każda rola jest na miarę choćby wyróżnienia” (A2: 79).

Nie wszyscy artyści potrafią zachować stoicki spokój w obliczu krytyki, otwarcie przyznaje się do tego wielu aktorów:

Ja się nigdy nie wybieram po sukces. Sukces to jest coś, co się czasami wydarza. Ale sukces mnie nie buduje, nie powoduje tego, że zaczynam mieć lepsze samopoczucie, że czuję się kimś ważniejszym, może lepszym, o zgrozo! Nie ma to na mnie wpływu, nie ośmiela mnie specjalnie, bo jak zaczynam nową robotę, to zaczynam ją od zera. Natomiast demoluje mnie porażka, klęska, opinia, z którą się nie zgadzam. To mnie z całą pewnością pozbawia sił. To tylko pogłębia moje wątpliwości, z których przede wszystkim się składam (A7: 58).

Opinie negatywne naznaczają, stanowią rodzaj piętna, stygmatyzacji, zatem aktor ma wewnętrzny imperatyw, by udowodnić innym swoją wartość i odbudować dobre samopoczucie. Remedium na przykry stan dysonansu bywa dobra rola, przychylnie przyjęta przez „znaczących innych”, osoby ważne w środowisku teatralnym.

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na istniejące rozbieżności pomiędzy środowiskowymi opiniami na temat aktorów i ich „wartością rynkową”. Czasem artysta darzony estymą środowiskową przegrywa w staraniach o rolę z niedoświadczonym aktorem, który zdobył popularność medialną. „Świadczy to o słabości pozaekonomicznych

³⁴ Zob. *Zacisze gwiazd*, <https://www.tvp.pl/rozrywka/programy-rozrywkowe/zacisze-gwiazd> (dostęp: 08.03.2016).

mechanizmów na rynku, który ciągle nie inkorporował środowiskowych struktur w mechanizm wyceniania wartości aktorów” (Kozek, Kubisa 2011: 58).

Konkludując, niewątpliwie sukces dodaje energii, uskrzydla – trzeba jednak pamiętać, że w społecznym świecie aktorów ma on swoją mroczną stronę: pozbawia anonimowości i spokoju. Szczególnie w młodym wieku, gdy osobowość jednostki nie jest stabilna, może doprowadzić do dezintegracji psychicznej. Nikt nie chce doświadczyć porażki zawodowej, jednak paradoksalnie niekiedy to ona wzmacnia, może uodpornić na negatywne opinie. Praca w zawodzie artystycznym wymaga akceptacji faktu zróżnicowania stanowisk – krytyczne oceny są naturalne i aktor powinien przyjmować je ze spokojem. Stanisław Ossowski, rzecznik subiektywizmu estetycznego, pisał: „Nasze oceny estetyczne są bowiem wynikiem mniej lub więcej przypadkowego współzawodnictwa różnych niewspółmiernych kryteriów i w ostatniej instancji opierają się na czyichś autorytetach albo na którymś objawieniu estetycznym” (Ossowski 1966: 356).

5.1.1. Nagrody i ich wpływ na karierę

Istotą koncepcji jaźni odzwierciedlonej, omówionej przez Floriana Znanieckiego (Znaniecki 2001), jest przekonanie, iż zewnętrzne uznanie buduje wewnętrzne poczucie wartości: „Jednostka potrzebuje zewnętrznego uznania, nie polega wyłącznie na własnym przekonaniu, jej samopoważanie buduje się na poważaniu ze strony innych” (Kozek, Kubisa 2011: 56). Kariera aktorów w dużej mierze zależy od otoczenia zewnętrznego (model zewnętrznego potwierdzania kariery). To ono dokonuje ocen, ewaluuje osiągnięcia i nagradza najlepszych. Najbardziej cenione jest uznanie środowiska, „ludzi z branży”, znawców, specjalistów, kolegów-aktorów, będących autorytetami. Do dobrej opinii o aktorze przyczyniają się pochlebne recenzje krytyków i nagrody środowiskowe (m.in. Feliks Warszawski, Nagroda im. Tadeusza Łomnickiego czy Zbyszka Cybulskiego).

Nagrody można podzielić na kilka kategorii – ze względu na:

- rangę – lokalne, ogólnopolskie i międzynarodowe;
- gremia decydujące o wyróżnieniu – przyznawane przez środowisko, organizacje kulturalne, władze państwowe i media;
- miejsce/kontekst przyznania nagrody – otrzymywane na festiwalach, w różnych konkursach, plebiscytach.

Aktorzy zaczynają czasem swoją karierę od udziału w konkursach, nierzadko są to konkursy piosenki. Pokazanie się szerszemu gronu odbiorców pozwala im zaistnieć – przestają być anonimowi, mają się czym pochwalić, kiedy podejmują starania o angaż do konkretnego teatru. Aktorka, która wzięła udział w konkursie „Pamiętajmy o Osieckiej” i otrzymała w nim nagrodę publiczności twierdzi, że

ułatwiło jej to „wejście w zawód” – wkrótce dostała dwie telekamery, czyli wyróżnienia przyznawane przez czytelników „Tele Tygodnia” (A17).

Nagrody pełnią ważną funkcję stymulującą, mobilizującą, zachęcającą do wytężonej pracy³⁵. Artyści traktują je jako potwierdzenie faktu, że zostali

³⁵ Spośród nagród teatralnych istotne są nobilitujące wyróżnienia przyznawane przez czasopismo „Teatr”: Nagroda im. Aleksandra Zelwerowicza (od 1984 roku) dla najlepszej aktorki i aktora sezonu teatralnego, Nagroda im. Konrada Swinarskiego dla najlepszego reżysera sezonu (od 1976 roku), Nagroda specjalna za szczególne zasługi dla teatru (od 2006 roku). ZASP przyznaje Nagrodę Gustawa (od 2010 roku) dla osoby mającej szczególne zasługi dla środowiska teatralnego i Nagrodę im. Leona Schillera młodym praktykom i teoretykom teatru (aktorom, którzy nie ukończyli 30 lat, reżyserom do lat 40 i teoretykom teatru do 45 lat). „Recenzenci teatralni różnych miast i regionów, w porozumieniu z władzami województwa lub redakcjami czasopism, przyznają doroczne nagrody za najlepsze przedstawienia, reżyserię i kreacje aktorskie (Złote Maski w Łodzi i na Śląsku, Teatralne Nagrody Miasta Gdańska, Wrocławską Nagrodą Teatralną). W Szczecinie Bursztynowe Pierścienie przyznaje publiczność głosująca w plebiscycie »Kuriera Szczecińskiego«, a tylko jedną z nagród komisja konkursowa. Warszawskie Feliksy i krakowskie Ludwiki, a także krakowska Nagroda im. Stanisława Wyspiańskiego są natomiast nagrodami środowiska teatralnego, wspartego przez odpowiednie fundacje” – *Nagrody teatralne* (hasło), [w:] *Encyklopedia Teatru*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/224/nagrody-teatralne> (dostęp: 20.08.2016). Polscy reżyserzy zostali wyróżnieni międzynarodowymi nagrodami teatralnymi (w 2009 roku Krystian Lupa otrzymał Europejską Nagrodę Teatralną (*Premio Europa per il Teatro*), ustanowioną przez Komisję Europejską i międzynarodowe organizacje, a w 2008 roku Krzysztof Warlikowski został uhonorowany przez międzynarodowe jury laurem Nowe Rzeczywistości Teatralne (*New Theatrical Realities*). Aktorzy, reżyserzy i inni „ludzie teatru” otrzymują także nagrody i odznaczenia państwowe (m.in. Krzyż Zasługi, Order Odrodzenia Polski, Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, medal „Zasłużony kulturze – Gloria Artis”) – zob. tamże. Do wymienionych w internetowej encyklopedii teatru nagród teatralnych należy dodać jeszcze nagrody krytyków: Nagrodę im. Andrzeja Nardellego (Sekcja Krytyków Teatralnych ZASP), Nagrodę im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego (Polska Sekcja Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych), Nagrodę dla twórcy polskiego teatru i tytuł Teatralnej Książki Roku (Sekcja Krytyków Teatralnych Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego). Aktorzy nagradzani są też podczas licznych organizowanych w Polsce festiwali teatralnych, m.in. Kaliskich Spotkań Teatralnych. Warto uzupełnić powyższe informacje na temat branżowych nagród o kilka dodatkowych kwestii. Wspomniana Nagroda im. Stanisława Wyspiańskiego została ustanowiona uchwałą Rady Miasta Krakowa w dniu 14 września 2011 roku, a w skład Kapituły Nagrody wchodzi przedstawiciele krakowskiego środowiska teatralnego; natomiast warszawskie Feliksy przyznawane były tylko do 2013 roku. Nie sposób pominąć także

docenieni, zauważeni: „Nagrody, które dostałam, są dla mnie wsparciem” (A42: 29). Czasem stanowią katalizator sukcesu zawodowego, ułatwiają rozpoczęcie kariery, bywają przepustką do wymarzonych scen warszawskich: „Ta rola otworzyła mi drzwi do stolicy”, była „trampoliną na Pole Mokotowskie i Marszałkowską”, mówi jeden z nagrodzonych aktorów (A1a: 61). Ale przez rok po odebraniu Złotych Lwów w Gdyni, w 2010 roku, nie dostawał nowych propozycji. Aktor wspomina:

Nagrody posypały się na mnie jak jabłka, na które teraz nie ma zbytu na Wschodzie [...]. Telefon milczał. Byłem zdziwiony, nie powiem... Pozostała ogromna satysfakcja, prywatnie to dało mi kopa. To są takie małe szczęścia, dowód, że inni cię szanują, doceniają [...]. Stawiasz nagrodę – najpierw na półce – i patrzysz z dumą. Potem pod stołem, myślisz: no dobrze, co dalej? Potem cię wkur... ta cisza, więc chowasz nagrodę do kufra. I wiośluszesz dalej, jakby tego wszystkiego nie było. Medale na nic się nie przekładają. To tylko szarfy i przemówienia. Przepraszam, czasem dołączony jest do nich czek. Najważniejszy jest króliczek, którego się goni. Z dyplomami tylko kłopot. Co z tym wszystkim zrobić po śmierci? Spalić z laureatem? Postawić w izbie pamięci? (tamże).

Bywa i tak, że spektakularny sukces aktora, wyjątkowo przekonująca gra w filmie, oznacza paradoksalnie spowolnienie jego kariery. Taką sytuację wspominała Magdalena Zawadzka, która po roli Basi w *Panu Wołodyjowskim* przestała otrzymywać interesujące propozycje:

W momencie największej popularności wysłano mnie niemal na emeryturę [...]. Czekałam na konsekwencje tego sukcesu. Nie przypuszczałam jednak, i to w najczarniejszych snach, że taka rola, ogromny sukces u widowni i krytyki, może oznaczać dla mnie w zasadzie kres kariery filmowej. Dzisiaj potrafię się już z tego wszystkiego śmiać, ale był czas, że gorzko przyjmowałam tę pigułkę zawodowej pokory. Na szczęście nadal miałam teatr, Teatr Telewizji i estradę oraz występy w Polsce i na całym świecie (Zawadzka 2015: 410–411).

Podobna sytuacja stała się udziałem Ewy Kasprzyk: „Wierzyłam, że po *Belissimie* dostanę sto fantastycznych propozycji, a to się na tej roli właściwie skończyło...” (Kasprzyk, Kędziak 2013: 99).

Poznania, który honoruje najpopularniejszych aktorów tego miasta Nagrodą Białego Bzu (przyznawaną w plebiscycie publiczności już od lat siedemdziesiątych XX wieku). Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych wyróżnia jedną osobę raz w roku Nagrodą dla autora/autorki najlepszej publikacji książkowej z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych.

Okazuje się zatem, że nagrody, jako istotne społeczne reakcje na zawodowe działania artystów, stanowiące z założenia obiektywne kryterium oceny (przez niektórych pojmowane jako wyznaczniki sukcesu), rzeczywiście dowartościowują, motywują i cieszą. Niestety nie zawsze przekładają się na dalsze funkcjonowanie w zawodzie. Aktor w zasadzie za każdym razem musi potwierdzać swoją wartość. Musi być gotowy na to, że nawet po udanej roli mogą przestać napływać kolejne propozycje. Naturalna dla tej profesji jest fluktuacja okresów aktywności i dezaktywacji zawodowej: „Kiedy z wyróżnieniem skończyłam Akademię Teatralną, myślałam: »No, teraz świat stoi przede mną otworem«. Dostawałam jedynie drobne rólki...” (A11: 64). I nie jest tak, że ważna i doceniona rola przyniesie następne równie ambitne i znaczące zadania aktorskie.

Warto na koniec zwrócić uwagę na fakt zróżnicowania symbolicznej wartości nagród w społecznym świecie teatru. Z pewnością nie jest powodem do szczególnej chluby otrzymanie nagrody dla „najbardziej opalonego aktora”. Można być prawdziwie usatysfakcjonowanym, jeśli w jury zasiadają ludzie z branży, eksperci, i to oni docenią talent aktorski uczestnika festiwalu. Ważna okazuje się także ranga samego konkursu – są miejsca prestiżowe i mniej znaczące. Egzemplifikacją może być główna nagroda, którą otrzymał Artur Barciś na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym Down Under w Darwin w 2003 roku, organizowanym przez Australijskie Stowarzyszenie Filmowców w Australii. Wyróżnienie za główną rolę w filmie dyplomowym *Kontroler*, w reżyserii studenta łódzkiej szkoły filmowej Petera Voghta, nikogo w środowisku nie zainteresowało, nikt o tym w Polsce nie pisał (Barciś 2011: 195)³⁶.

5.1.2. Migracje jako szansa progresji twórczej

Zanim omówię problem migracji artystów teatralnych w kontekście świadomego budowania kariery, zatrzymam się przy kwestii angażu aktora do wybranego teatru. Czynnikiem decydującym o przyjęciu artysty na etat mogą być: reputacja, referencje, aktualne osiągnięcia artystyczne, walory fizyczne, *emploi*; niekiedy istotne okazują się także powody pozamerytoryczne. Przyjrzyjmy się bliżej niektórym z tych elementów.

³⁶ Artur Barciś zwierzał się Marzannie Graff: „Nikt nie wspomniał, że polski aktor dostał główną nagrodę na międzynarodowym festiwalu. Nawet kiedyś spotkałem jakiegoś redaktora – chyba z »Filmu« – tak z głupia frant zapytałem, dlaczego ich to nie obchodzi. Odpowiedział, że to za mało znany festiwal. A ja chciałem, żeby ktoś o tym napisał nie dlatego, żeby mnie chwalić, tylko żeby ludzie wiedzieli, że gdzieś tam w Australii docenili polskiego aktora. Czy tak wielu polskich aktorów dostaje nagrody na międzynarodowych festiwalach? Nie napisali. Trudno. Ale to był ważny film... Dobry” (Barciś 2011: 195).

- 1) Reputacja to opinia o aktorze, sformułowana na podstawie jego wcześniejszych działań, osiągnięć. O takiej sytuacji mówi aktorka, która sprawdziła się w repertuarze komicznym, farsowym, i to zadecydowało o jej angażu:

W Teatrze Ludowym, gdzie robiłam dyplom, grano dużo fars. Trafiłam pod skrzydła profesora Szydłowskiego. On dostrzegł mój talent komediowy i swoje pierwsze kroki na scenie stawiałam w *Wieczorze kawalerskim* – sztuce, którą gramy dziś w Teatrze Kwadrat pod tytułem *Ślub doskonały* (A17: 8).

- 2) Referencje oznaczają poparcie kandydatury aktora przez osoby związane ze środowiskiem, wiarygodne i zaufane. Joanna Żółkowska, zainteresowana pracą w warszawskim zespole Teatru Powszechnego, kierowanym wówczas przez Zygmunta Hübnera, poprosiła o protekcję zaprzyjaźnionego krakowskiego reżysera – Konrada Swinarskiego:

„Czy mógłbyś powiedzieć Hübnerowi, że ja bym bardzo chętnie tam przeszła, że ja bym chciała być w tym teatrze? Zapytaj go, czy mnie chce, czy w ogóle mogę iść do niego na rozmowę?”. Swinarski prawdopodobnie tak pięknie mnie zaprotegował, że Hübner mnie przyjął bez żadnych ceregieli (Żółkowska 2015: 439).

- 3) Decyzja dyrektora o zatrudnieniu aktora może być konsekwencją jego aktualnych osiągnięć (dobra rola w filmie, uzyskana nagroda na festiwalu teatralnym). Ta sytuacja dotyczy choćby Leszka Lichoty – został dostrzeżony na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi przez Macieja Prusa. To dzięki niemu – jak przyznaje – otrzymał nagrodę, i ten sam reżyser zaproponował mu rolę, która łączyła się z angażem do teatru w Poznaniu (A16: 89).
- 4) Nie bez znaczenia jest wygląd zewnętrzny aktora – jeśli dyrektor poszukuje do swego zespołu amantki, z pewnością największe szanse będzie mieć urodziwa młoda aktorka. Kasprzyk tak mówiła o swoim angażu do Teatru Kwadrat w Warszawie: „Wydaje mi się, że dyrektor lubił blondynki z dużymi oczami, co mogło przeważać w podjęciu przez niego decyzji, co do mojego angażu” (Kasprzyk, Kędziaś 2013: 26).

Oczywiście czasem wszystkie te czynniki mogą być istotne, łącznie dając efekt synergii i zwiększając możliwości otrzymania pracy. W przypadku Bartosza Porczyka o zatrudnieniu zadecydowały dwa elementy – aktualne osiągnięcia i referencje koleżanki.

Po wygranej na PPA [Przegląd Piosenki Aktorskiej – przyp. E. Z-K.] z tym projektem poszedłem do Krzysztofa Mieszkowskiego, dyrektora Teatru Polskiego. Na spotkanie z nim umówiła mnie Kinga Preis, za co do dziś jestem jej bardzo wdzięczny. Przyjął mnie do zespołu i pozwolił zrobić u siebie monodram, polecając do współpracy reżyserkę Natalię Korczakowską (A3: 84).

W przeszłości zdarzało się, że młody aktor mógł wybierać spośród kilku propozycji i decydować, czy przyjąć zaproszenie reżysera, z którym przygotowywał dyplomy. O takiej sytuacji mówi Marzena Trybała:

Pod koniec studiów Bogdan Hussakowski zebrał nas wszystkich i oznajmił: „Obejmuję teatr w Opolu. Kto chce do mnie, bardzo proszę”. Dodał też, że jego kolega Roman Kordziński, mądry i zdolny reżyser, obejmuje teatr w Poznaniu. Trafiłam tam, i za tym także stał Bogdan Hussakowski. Powiedział: „Będę tam reżyserował i będę was angażował” (Trybała 2015: 349).

W poszukiwaniu pracy można zadzwonić do dyrektora teatru (najmniejsza skuteczność) – czasem kończy się to sukcesem, szczególnie jeśli za aktorem/aktorką przemawia ranga instytucji, aktualne miejsce zatrudnienia. Artystka, która podjęła decyzję o transferze do Warszawy do zespołu Grzegorza Jarzyny (wcześniej była zatrudniona w Starym Teatrze w Krakowie), zadzwoniła do dyrektora, a ten przyjechał zobaczyć ją na scenie w Krakowie. „Słyszałam, że takich telefonów jest wiele. Tyle, że większość pozostaje bez odpowiedzi (*śmiech*)”, przyznaje w wywiadzie (A30: 92). Lepszą strategią dla nieznanych aktorów, niemających referencji i spektakularnych osiągnięć, jest przedstawienie dyrektorom teatrów swojej kandydatury w bezpośredniej rozmowie. Ta taktyka okazała się skuteczna w przypadku młodego człowieka, który po spektaklach dyplomowych był jedynym studentem ze swojego roku bez zatrudnienia: „Pojechałem do Warszawy i chodziłem od dyrektora do dyrektora. [...] Tydzień później dostałem telegram z propozycją angażu” (A38c: 73). Zdarza się tu również, jak w każdym innym zawodzie, „kolesiostwo”: aktor otrzymuje angaż, ponieważ zna osobiście dyrektora teatru. Tym mocniej artyści eksponują w wywiadach własne zasługi. Urszula Grabowska wielokrotnie podkreśla, że wszystko zawdzięcza sobie i swojej pracy: „Samodzielnie, bez żadnej pomocy, układów, pleców” realizuje ona swoje marzenia (A18: 18). To też – wbrew stereotypom – okazuje się więc możliwe.

Niektórzy aktorzy całe zawodowe życie przynależą do jednego teatru, inni wciąż zmieniają miejsce zatrudnienia, upatrując w migracjach szansę progresji twórczej. Jeden z moich rozmówców dzieli aktorów na trzy kategorie: ptaki, krzaki i pniaki. Pierwsi to zwłaszcza młodzi ludzie, bardziej mobilni, niezwiązani obowiązkami rodzinnymi, niemający dzieci. „Ptaki fruwią od jednego teatru do drugiego, szukają pracy w filmie, w reklamie, chcą się pokazać. Krzaki mają małe dzieci. Już są w teatrze pięć, sześć lat. Już trochę osiedli, ale silniejszy podmuch może ich przesadzić z całą rodziną. Natomiast pniaków już nikt nie ruszy” (Wywiad nr 1).

Everett S. Lee jest autorem znanej koncepcji dotyczącej przyczyn migracji, w której wyodrębnia czynniki *push* oraz *pull* (Lee 1966)³⁷. Pierwsze mają charakter wypychający: to motywy opuszczenia dotychczasowego miejsca zamieszkania (utrata pracy, niezadowolenie z sytuacji ekonomicznej i politycznej, poczucie zagrożenia), drugie (przyciągające) wynikają z dostrzeżenia możliwości poprawy własnej sytuacji w miejscu docelowym. Czynnikiem *pull*, motywem zasadniczym przeprowadzki do stolicy, jest w przypadku aktorów pragnienie, by – używając ich nomenklatury – kariera „nabrała rumieńców”, „wystrzeliła”, „rozkwitła”. W Warszawie mieści się gmach główny TVP, odbywa się większość castingów, pracują tam aktorzy najczęściej angażowani do filmów, artyści znani nie tylko lokalnie. Aktorka, która opuściła prestiżowy Stary Teatr w Krakowie, by grać w stolicy, lubi dynamikę tego miasta, napięcie – wyczuwa w nim, jak sama mówi, „chęć działania”. Tutaj może grać w serialu, wejść w świat filmowy. Ma więcej możliwości. Nie boi się ryzyka, samodzielności, nowych wyzwań (A30: 94). Czynnikiem *push*, sprzyjającym decyzji o wyjeździe z macierzystego teatru, bywa też niezadowolenie z dotychczasowego miejsca pracy, najczęściej nienajlepsze relacje z kolegami lub dyрекcją (np. niezgoda na linię repertuarową zaproponowaną przez nowego dyrektora artystycznego); czasem jest to forma eskapizmu – ucieczki od osobistych problemów.

W każdym przypadku migracji do stolicy można wskazać na czynniki wypychające i przyciągające. Jako egzemplifikację przywołam wypowiedzi Ewy Kasprzyk, która zatrudniona była w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Aktorka zapraęnęła znaleźć się w zespole gwiazd – pośród znanych warszawskich aktorów (motyw *pull*): „Jakby to było pięknie być w takim zespole, tak grać z nimi. Kobuszewski, Wawrzecki, Kopczyński... Poczułam wtedy, że na coś czekam. Na coś, co będzie kolejnym etapem w moim życiu” (Kasprzyk, Kędziak 2013: 26). Aktorka wspomina też o intrygach i plotkach w zespole gdańskim i poczuciu, że nie jest doceniana przez dyrekcję. Bardzo chciała grać, ale nie obsadzano jej w głównych rolach. To z pewnością ułatwiło decyzję o przeprowadzce do Warszawy (motyw *push*).

Doświadczenia związane z aklimatyzacją w nowym miejscu bywają niezmierne trudne. Potrzeba czasu, by oswoić przestrzeń, nauczyć się topografii miasta, a nade wszystko wejść w nowe środowisko – rządzące się swoimi prawami, zhierarchizowane, podzielone na kliki, na „grupy wzajemnej adoracji”. Ewa Kasprzyk doświadczyła w Warszawie „lekcji pokory”: „Nie znałam Warszawy i jej układów. Musiałam wgryźć się w to miasto od korzeni. Bałam się jeździć samochodem, a jak jechałam, to zawsze pod prąd, nie wiedziałam, gdzie robić zakupy. W ogóle

³⁷ Koncepcję tę omówił szerzej Tomasz Ferenc – wykorzystał ją w socjologicznym studium artystów polskich na emigracji (Ferenc 2012: 28–29).

to chciałam od razu wracać. Zawinąć się. Myślałam: »Nie wytrzymam!« (tamże: 39). Została, ponieważ ambicja nie pozwoliła jej przyznać się do porażki. Od jednej z koleżanek z planu telewizyjnego serialu *Złotopolscy* usłyszała, że gdyby zdecydowała się zostać na stałe w stolicy, byłaby zagrożeniem dla warszawianek. Pozbawiona wsparcia bliskich, rozczarowana chłodem relacji interpersonalnych (nie było tak „rodzinnie” jak w jej macierzystym teatrze), przeżywała trudne chwile: „A tam ... no, strasno i grozno. [...] grało się przedstawienie i szybkoitko do samochodu. Nikt nie pytał: »Co ci jest, może coś nie tak?«” (tamże). Musiała znaleźć mieszkanie, szkołę dla córki, która – *nota bene* – nie była zadowolona z przeprowadzki (w Gdańsku zostali jej przyjaciele). Na to nałożyły się jeszcze problemy rodzinne, śmierć matki. Nie czuła się też komfortowo na planie filmowym, miała poczucie, że „warszawiacy” nie zaakceptowali jej:

Czułam też na plecach, przynajmniej wśród ekipy *Złotopolskich*, że tak jakbym się wpychała do tej Warszawy, komuś zabierała powietrze. Może czasami to wyołbrzymiam, niewykluczone. W każdym razie było mi ciężko i chyba tylko ambicja nie pozwalała mi zwiać. Z tyłu głowy miałam słowa ojca: „Jak już siadłaś na tego konia, to jedź. Jeżeli spadniesz, to najwyżej się potłuczysz, ale będziesz wiedziała, że przynajmniej próbowałaś”. I tak ten konik jakoś jedzie... (A36: 43).

Wyjazd do innego miasta wiąże się z rozluźnieniem więzi z przyjaciółmi, z osobami bliskimi. Nowy etap w życiu wymaga odporności psychicznej, zaradności, optymizmu, wiary we własne możliwości. Mimo występowania w indywidualnej biografii czynników *pull* i *push*, nie wszyscy decydują się na transfer, bo koszty psychiczne tej decyzji przerastają nieraz profity.

Wiedziałem, że sprawdziłem się w Legnicy, ale tutaj nie miało to znaczenia. Wysiadasz na Dworcu Centralnym z plecaczkiem. Wrzucasz kebaba i zaczynasz wszystko od początku. Wziąłem kredyt na mieszkanie, dostałem etat w dobrym teatrze. Miałem energię, ale wszystko ma swoją cenę. Dla kariery poświęciłem bardzo silną więź. Wystarczy [...]. Długi czas Warszawa mnie przerażała. I z tego strachu trochę się pogubiłem w alkoholu i kobietach. Zatracałem się w rzeczach nieistotnych i błahych. [...] I przyjąłem samotność do grona przyjaciół na Facebooku (A1a: 62).

Aktorzy, którzy w Warszawie kończyli studia, mieli zdecydowanie łatwiejszy start w zawodzie:

[...] znają wszystkich reżyserów, znanych aktorów, panie redaktorki z telewizji. Podczas poszukiwań pracy konfrontowałem się z totalnie żenującymi sytuacjami: „Jaką pan skończył szkołę?” – pytali w każdym studio filmowym czy pokoju redakcyjnym, gdzie zanosilem swoje zdjęcia i CV. „Szkołę aktorską we Wrocławiu” – odpowiadałem, „We Wrocławiu jest jakaś szkoła? Pan jest aktorem? Tam jest przecież tylko wydział lalkarski!”. „Nie, nie, no jest wydział aktorski. No jest ...”. Zostawiałem

CV, oni nie dzwonili. I oczywiście im częściej przychodziłem się przypominać, tym bardziej niechętnie byłem wpuszczany (A13: 40).

Faza moratorium, „stan liminalności” (pojęcie Arnolda van Gennepa – zob. Gennep 2006), to trudny okres dla każdego migranta, z którym wiążą się ambiwalentne stany emocjonalne. Ferenc pisze:

Okres ten cechuje się zawieszeniem i niepewnością, jednostka, rozpoznając obcą sobie rzeczywistość, zdobywa nowe doświadczenia, podejmując próby zorganizowania od nowa swojego życia. Od rezultatu tych porób uzależniona jest decyzja o pozostaniu lub powrocie [...]. Istotne jest także to, co podkreśla Turner, że liminalność to nie tylko przejście, ale także potencjał, a zatem nie tylko to, co się stanie, ale i to, co się może stać. Właśnie to napięcie między potencjalnością a niepewnością wydaje się kluczowe w odniesieniu do egzystencji migranta (Ferenc 2012: 193).

Faza liminalności czasem kończy się definitywnie, gdy jednostce udaje się „zadomowić” w nowym miejscu, niekiedy jednak okazuje się stanem permanentnym, niekończącym się poczuciem alienacji. Z pewnością migracja do Warszawy jest szansą w karierze aktora, ale istnieje też czynnik zniechęcający, który – w nawiązaniu do pojęć *push* and *pull* – określa się jako *stop moving*. Nawet jeśli jednostka dostrzega potencjalne korzyści ze zmiany miejsca pracy, nie decyduje się na migrację, choćby ze względów osobistych, rodzinnych.

Koledzy moi też chcieliby odejść, ale są już bardziej osadzeni, mają dzieci w szkołach, to już nie jest takie proste. Ja mam kredyt na mieszkanie w Łodzi i już to jest dla mnie kłopot. Ale strach ogranicza. Jest takie ważne zdanie buddyjskie: Gdy kończy się strefa komfortu, zaczyna się strefa rozwoju (Wywiad nr 10).

Autor powyższych słów, pomimo istnienia realnych przeszkód, ostatecznie podjął decyzję o przeniesieniu się do innego miasta, innego teatru.

Warto dodać, że migracje aktorów nie obejmują tylko wyjazdów na stałe do Warszawy, mogą być przeprowadzką do miasta, w którym artysta aktualnie otrzymał angaż teatralny. W XX wieku takie zmiany były zjawiskiem powszechnym (zatrudnienie na czas określony i związane z nim „rozmowy sezonowe”), dziś okazują się raczej marginalnym – w większym stopniu, jak już pisałam, dotyczą młodych artystów, którzy są bardziej mobilni i elastyczni. Warto podkreślić, że etaty zapewniają aktorom życiową stabilizację, bezpieczeństwo socjalne – jednak dyrektorzy teatrów chcieliby prowadzić „racjonalną politykę zatrudnienia”. Obecnie nie mają możliwości zwalniania aktorów, którzy – używając idiolektu środowiskowego – „grzeją ławę”, nie są angażowani do ról, a trzeba pamiętać, że etaty pochłaniają znaczną część dotacji. Charakterystyczna jest wypowiedź

mojego rozmówcy, dyrektora jednego z teatrów, który, co ciekawe, podkreśla jedynie artystyczne konsekwencje dawnych transferów:

Nieszczęściem tego kraju i aktorów – oni nie zdają sobie z tego sprawy – jest to, że aktor – przynajmniej teoretycznie – to jest zawód twórczy, jakimi oni tam twórcami są, to są... Oni się mają rozwijać poprzez kontakty z innymi dyrektorami, z innymi dyrektorami artystycznymi, z innymi reżyserami, scenografami i ze społecznością swoją. Nie mogą siedzieć całe życie w jednym zespole i być doskonałymi..., bo świat się zmienia, a oni są wciąż tacy sami. Temu służył system zatrudnienia aktorów (przed wojną i zaraz po wojnie) na umowy najwyżej jednoroczne, na etaty najwyżej jednoroczne. To się skończyło 15 lat temu, może 20... Można to sprawdzić kiedy się skończyło i dlaczego. Wtedy dbano o aktorów, mieli przyzwoite wynagrodzenia. Sezon zaczynał się we wrześniu, kończył w czerwcu, bo w lipcu i sierpniu były urlopy. I to był zdrowy system. W układzie zbiorowym był zapis, że trzeba odbyć rozmowy sezonowe i dyrektor – jeden albo drugi – odbywał rozmowy z całym zespołem artystycznym, z aktorami. One odbywały się zazwyczaj w lutym albo w marcu, aby aktor nie siedział jak na rozżarzonych węglach i wiedział, co go czeka po wakacjach. Tak było w całej Polsce, jeśli aktor chciał zmienić teatr, nie było sprawy, jeśli dyrektor nie był z niego zadowolony, również mógł mu nie przedłużać umowy. Nie było żadnego społecznego dramatu, że aktor odchodzi z teatru. Tabuny aktorów wędrowały po Polsce od reżysera do reżysera, rozwijali 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 [...]. Z tym systemem ludzie sobie jakoś przez 50 lat dawali radę, małżeństwa aktorskie jeździły od teatru do teatru. Czasem zostawali w teatrach na wiele sezonów (Wywiad nr 14 – z dyrektorem teatru).

Florian Znaniecki uważał, że w każdym człowieku tkwią dwie przeciwstawne tendencje: pragnienie bezpieczeństwa i poszukiwanie nowych wrażeń. Wyróżnił (wraz z Williamem Thomasem) trzy typy osobowości społecznej: filister, cygan i jednostka twórcza. Pierwszy to człowiek, który ceni nade wszystko poczucie bezpieczeństwa, stabilizację, zatem nie jest otwarty na zmiany i progresję, jego zachowanie okazuje się przewidywalne i nietwórcze. Cygan przeciwnie – kieruje nim pragnienie nowych doświadczeń, bez potrzeby zakorzenienia, tworzenia i odnoszenia się do trwałych wartości; jego zachowaniu brak konsekwencji. Jednostka twórcza, umiejscowiona pośrodku tej skali, poszukuje nowych wrażeń, ale ma ukształtowany charakter i – mówiąc językiem Davida Riesmana – „wewnętrzny kompas”, pozwalający na świadome dokonywanie wyborów. Cechują ją duże zdolności

adaptacji, potrafi dostosować się do nowych okoliczności, działać efektywnie, nie niszcząc tego, co wartościowe i cenne (Thomas, Znaniecki 1976: 7–55). Typologia trzech rodzajów osobowości społecznej może być w pewnej mierze wyjaśnieniem, dlaczego niektórzy decydują się na migrację, mimo obiektywnych trudności i przeszkód. Otwarcia na nowe doświadczenia, stawiają na permanentny rozwój w różnych miastach, teatrach, warunkach, pośród nowych ludzi. Inni preferują stałość, ład, źle znoszą nieustający ruch i dynamiczne zmiany; dla nich decyzja o migracji to duże wyzwanie, które podejmują tylko w ostateczności. Ci ostatni podpisaliby się pod stwierdzeniem Reginy Brett: „Zamiast opuszczać strefę komfortu, czasem trzeba się w niej schronić” (Brett 2017: 228). Socjologiczne spojrzenie pozwala na wyodrębnienie czynników demograficznych i społecznych w dużej mierze determinujących decyzje o mobilności bądź zamknięciu się w strefie komfortu – oprócz elementów psychologicznych, duże znaczenie ma sytuacja rodzinna aktora.

6. Atrakcyjność aktorstwa według twórców teatralnych

Zawód aktora, chociaż niezmiernie trudny, destabilizujący życie rodzinne – wymagający pełnego oddania i poświęcenia – jest jednocześnie wymarzoną profesją dla moich rozmówców, którzy deklarują: „to najpiękniejszy świat”, „nie wyobrażam sobie innego zajęcia”, „to cudowne, że mogę robić, to, co lubię i jeszcze za to mi płacą” itp.

Na podstawie wywiadów z aktorami postaram się odpowiedzieć na pytanie, na czym polega subiektywnie doświadczana atrakcyjność wykonywanej przez nich profesji. Najczęściej mówili oni o możliwości rozwoju duchowego, o realizacji pasji i kontaktach z interesującymi ludźmi – a zatem teatr, jako miejsce pracy, dostarcza im różnych gratyfikacji:

- 1) Związanych z rozwojem wewnętrznym – teatr to forma autoterapii, umożliwia leczenie kompleksów, przełamywanie nieśmiałości; to trening inteligencji emocjonalnej, dający możliwość introspekcji i pogłębione zrozumienie kondycji człowieka i społeczeństwa;
- 2) Związanych z realizacją pasji – istotna jest autoteliczna wartość grania, odczucie *katharsis*, grupowego uskrzydlenia. Scena pozwala na przeżywanie momentów wyjątkowych, na multiplikację życiorysu, czyli na życie „zwielokrotnione”, nierutynowe, pełne wrażeń, intensywne;
- 3) Związanych ze statusem zawodowym – aktorzy zyskują kapitał społeczny, a wraz z nim ułatwienia codziennego życia, możliwość kontaktu z ciekawymi ludźmi. Cieszą ich spotkania z wybitnymi artystami, rozpoznawalność, prestiż, sława, popularność, podziw i adoracja publiczności, szacunek widzów/krytyków, a także możliwość prospołecznego zaangażowania.

Zawód ten daje również – rzadko deklarowane, ale dla wielu istotne – gratyfikacje materialne, przekładające się na większe życiowe możliwości. Trzeba zaznaczyć, że kontakt z ciekawymi ludźmi może przyczynić się do rozwoju duchowego, a szacunek widzów i krytyków wiązać się z realizacją pasji (rozdzielenie ich jest więc tylko analityczne).

Aktorstwo ma wiele zalet, twierdzą moi rozmówcy – to także trening inteligencji emocjonalnej, praktyczna nauka empatii, umiejętności społecznych. W empatii psychologowie wyróżniają komponent emocjonalny (współodczuwanie) i komponent kognitywny (rozumienie sytuacji, sposobu myślenia innej osoby). Sugestywna gra staje się możliwa dzięki umiejętności wczuwania się w stan psychiczny kreowanej postaci i zdolności przyjęcia jej perspektywy myślowej; zrozumienia sytuacji i sposobu widzenia świata. W przypadku gry aktorskiej ważniejsza wydaje się decentracja niż afektywna pobudliwość; zrozumienie racji bohatera ma większe znaczenie niż dzielenie wraz z nim silnych emocji. Aktor – przynajmniej potencjalnie – „więcej widzi”, więcej spostrzega, potrafi wyciągać wnioski obserwując mowę ciała drugiego człowieka, biegle odczytywać komunikaty niewerbalne. Potwierdza to mój rozmówca:

Wszystko, co robimy, jak patrzymy, jak siedzimy, jak się ubieramy, chodzimy, jak ścieramy buty, świadczy o nas... to jest to, o czym Ty mówisz. Ja zwracam uwagę na to, czy patrzysz w oczy, jak patrzysz w oczy, jak trzymasz ręce... to jest ten bagaż, który wykorzystujemy w życiu codziennym... Ale nie trzeba być aktorem, żeby więcej widzieć (Wywiad nr 7).

W rozdziale trzecim pisałam o różnych motywach wyboru zawodu aktora. Jednym z nich jest pragnienie pozbycia się kompleksów – okazuje się, że i w tym sensie teatr może pełnić funkcję terapeutyczną:

Nie jestem osobą, która lubi skupiać na sobie uwagę. Raczej słucham, niż narzucam własne zdanie, a tu mogę sobie pozwolić na wiele. Nawet na ciszę, która ma wielką wagę. Wiem, że ta cisza będzie usłyszana. Mogę powiedzieć, że moje role uczą mnie pewności siebie. Dzięki nim znajduję równowagę (A6: 44).

Aktorstwo daje szansę głębokiej introspekcji, testowania własnych granic wewnętrznych, odkrywania tego, co głęboko skryte, przyglądania się własnym reakcjom: „Nie każda rola może uskrzydlać, ale są takie sytuacje, że może pootwierać wewnętrznie. Ten rozwój wewnętrzny jest najważniejszy”, konstatuje mój rozmówca (Wywiad nr 7). Joanna Żółkowska zaznacza, że dzięki aktorstwu nie postrzega świata stereotypowo i schematycznie, nie widzi go w czarno-białych barwach, ale potrafi dostrzegać jego różne tonacje:

Świat jest podwójny: trochę dobra, trochę zła i nigdy nie wiadomo, czy to jest dobro, czy to jest zło – właśnie z tego powodu zostałam aktorką. Żeby to uporządkować, żeby w tym pogrzebać, żeby w to powchodzić, przypatrzeć się temu z bliska, przypatrzeć się ludziom, charakterom, sprawom, światu (Żółkowska 2015: 446).

Żaden inny zawód nie oferuje takiej przygody egzystencjalnej – możliwości tymczasowej zmiany tożsamości, wypróbowywania różnych wariantów zachowań, *quasi*-multiplikacji życiorysu. Bonusem tej profesji jest możliwość wcielania się w różne charaktery, „kreowanie bytów równoległych”, zanurzanie się w inne uniwersa, przenoszenie się w odległe epoki. W tym kontekście aktorzy mówią o swojej profesji: „niezwykła”. Magdalena Zawadzka podkreśla możliwość doświadczania różnych stanów, poszerzania gamy odczuwania świata; utożsamiania się z różnymi postawami:

Zdawało mi się, że teatr, bo przecież nawet nie marzyłam wtedy o kinie, jest oazą wszelkich barw, których nie oglądamy na co dzień. Aktorstwo pozwoliło mi uciec z prozy życia w iluzję. Jestem sobą, będąc kimś innym, jestem sobą rozpiśnaną na cudze głosy, postaci, marzenia (Zawadzka 2015: 403).

Ile tajemnic kryje się w każdym z nas, a aktorzy potrafią wydobyć z siebie zupełnie nieprzewidziane przez nikogo i przez nich samych wartości i niespodzianki. Jak cudowną przygodą jest ten zawód – szukanie w sobie i znajdowanie wszystkiego, co jest być może w nas głęboko ukryte albo jest wytworem naszej wyobraźni. Ja uwielbiam grać role, które są mi dalekie, bo przecież nigdy nie znalazłam się w sytuacjach tak ekstremalnych, w jakich znajdują się bohaterki wielu sztuk, w których grałam (tamże: 416).

George H. Mead pokazywał – z perspektywy interakcjonistycznej – proces tworzenia i modyfikowania roli społecznej w trakcie jej odgrywania, w relacjach z innymi ludźmi. W realnym życiu pełnione funkcje mają duży wpływ na osobowość jednostki, są częścią „ja”, elementem tożsamości (Mead 1975). Podobnie dzieje się w teatrze. Odgrywane przez aktora na scenie wyimaginowane postaci rezonują w jego świadomości, zostawiają swój ślad w jego psychice: „Nie ma bliższego kontaktu z drugim człowiekiem niż stać się nim, wejść w jego skórę, przejąć jego myśli i marzenia. Niektóre z tych postaci żyją we mnie, na zawsze zostawiając mi swoje mądrości” (A39a: 16). Aktorzy muszą niejednokrotnie przechodzić z jednej roli w drugą – grając symultanicznie w kilku sztukach, modyfikując własne gesty, mimikę, zachowania werbalne i niewerbalne:

W tym zawodzie najfajniejsze jest to, że można cały czas się zmieniać [...]. Cenię to, że mam szansę zacząć inaczej się ruszać, śmiać, mówić, jeść (R1: 65).

Myślę, że wybrałam sobie dobry zawód. Maski, zawirowania, poszukiwania: teraz mogę być każdym, panią z dyskoteki, jeźdźcem burzy, Belindą Carlisle! (A33).

Aktorzy, dla których teatr stanowi wartość autoteliczną, mówią o scenie jako o formie autoterapii – praca zawodowa stanowi dla nich remedium na stresy codzienności, „parasol ochronny”, a nawet „kanapę psychoanalityka” (A13: 42):

Teatr zawsze był dla mnie najważniejszy. Nigdy nie żałowałam, że z różnych „okazji” dla teatru rezygnowałam [...]. Dla mnie teatr to najgenialniejszy lek na problemy. Gdy jest się aktorem z prawdziwego zdarzenia, to choćby nie wiem co się działo w życiu, wieczorem trzeba pojawić się w teatrze i zagrać. Skoncentrować się na roli, zapomnieć o swoich problemach. Przez całe życie chodziłam wieczorami do najlepszego gabinetu psychoterapii, jaki można sobie wyobrazić. W teatrze miałam świat ekstremalnych emocji, nad którymi panowałam. A na koniec czekały mnie jeszcze oklaski. To jakoś porządkowało mój świat, nawet w najtrudniejszych chwilach (A9a: 26).

Terminem, który „zrobił karierę” w teatrolologii, jest Arystotelesowskie *katharsis* – pojęcie oznaczające oczyszczenie uczuć poprzez śledzenie akcji wzbudzającej „litość i trwogę” (Aristoteles 1983). W greckiej medycynie słowo to znaczyło uwolnienie negatywnych emocji i – tym samym – osiągnięcie „stanu czystości psychicznej”, wewnętrznej homeostazy. Można odnieść wrażenie, że *katharsis* dotyczy nie tylko widzów teatralnych, identyfikujących się z bohaterem dramatu, ale także stwarzających sceniczny mikrokosmos artystów. Charakterystyczne, że w swoich dyskursach nie używają oni tego pojęcia (jego pole semantyczne jest równie nieprecyzyjne, jak terminu „przeżycie estetyczne”)³⁸, ale ich relacje na temat tego, co wydarza się „w nich” podczas gry, pozwalają na poszukiwania takiej analogii:

Zdarza mi się często, że emocje, na które w prywatnym życiu sobie nie pozwalałam – bo staram się nie obciążać innych swoimi problemami i trudne stany przeżywam w samotności – pojawiają się w moim życiu zawodowym, wyrażam je na scenie. Dzięki roloom mogę stanąć oko w oko z prawdziwymi emocjami przeżywanymi

³⁸ „Oczyszczenie, któremu w teatrze towarzyszą doznania estetyczne i identyfikacyjne, związane jest z pracą wyobraźni odbiorcy i stwarzaniem iluzji scenicznej. Psychoanaliza interpretuje *katharsis* jako doznanie wynikające z przyjmowania czyichś emocji za własne oraz zapewniające poczucie bezpieczeństwa odczucie swojego dawnego, odrzuconego ja jako ja kogoś innego. [...] Historia interpretacji *katharsis* ujawnia wieloznaczność rozumienia tego pojęcia” (Pavis 1998: 224). Pierre Corneille, Denis Diderot, Gotthold E. Lessing, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Nietzsche i wielu innych teoretyków nadawało pojęciu *katharsis* odmienne sensy.

w relacjach z rodziną czy obcymi ludźmi, z mężczyznami. Jakimś cudem mogę grać to, czego aktualnie potrzebuję (A6: 44).

Na scenie bardzo często muszę na zawołanie wprowadzić się w jakiś stan podenerwowania, smutku czy złości, ale wtedy schodzę ze sceny jak po intensywnym treningu, całkowicie oczyszczona. Choć tuż przed spektaklem trema jest. I wtedy muszę ją ze sobą przegadać. Aktorstwo to bardzo stresujący zawód, ale kocham go i nie wyobrażam sobie, żebym mogła robić w życiu coś innego (A28: 12).

I jeszcze jedna charakterystyczna relacja o „wyrzucaniu z siebie” nagromadzonych negatywnych emocji: „Na scenie wydaje mi się, że ona, ta postać, płacze, a to się we mnie uwalnia” (A29: 78). Bywa i tak, że aktora przygniatają prywatne problemy, tymczasem musi wystąpić w komedii. Praca emocjonalna polega w tym przypadku na zaprzeczeniu prywatnym stanom afektywnym; czasem na potrzeby roli trzeba skanalizować smutek i wiarygodnie zagrać osobę wesołą, dynamiczną:

Grałam Pippi i myślałam tylko, żeby dzieci nie zauważyły, że Pippi jest dzisiaj bardzo smutna. Wiedziałam, że muszę im dać radość, a bywało, że nie miałam na to ani siły, ani ochoty. Ale wtedy myślę o uczciwości. Jak idę do lekarza, to mnie nie obchodzi, niestety, czy lekarz się rozwodzi, chociaż jest mi przykro z tego powodu. Przychodzę, aby mi pomógł (tamże: 80).

Wieloznaczne pojęcie *katharsis* można interpretować jako możliwość odreagowania stresów, eliminację negatywnej energii – dzięki stwarzaniu alternatywnego świata, swoistej immersji, która pozwala na zapomnienie o sobie „realnym”. W graniu można się zupełnie zatracić, oczywiście musi się złożyć na to kilka czynników: przede wszystkim interesujący tekst i maksymalne zaangażowanie całego zespołu. Moi rozmówcy, którzy uznają słowo *katharsis* za nazbyt szkolne i enigmatyczne, swoje wyciszenie po męczącym spektaklu tłumaczą zwykłym fizycznym zmęczeniem. Na scenie muszą wprowadzić się na wyższy poziom energii, a występ wyczerpuje ich emocjonalnie i przekłada się także na zachowania pozasceniczne. W jednym z wywiadów Anna Dymna powiedziała:

A ja mam tak, że gdy jestem na scenie Klitajmestrą, morduję męża, kochanka i biegam z siekierą cała we krwi, to mój mąż ma potem w domu cudowny spokój. Wracam łagodna, potulna i tak wyczerpana, że na żaden spór nie mam ochoty. Aktorstwo pomagało mi zresztą w życiu na różne sposoby (A9a: 26).

Również mojego rozmówcy nie przekonuje kategoria *katharsis* – potencjalnie wyjaśniająca stan aktora po wyczerpującym spektaklu:

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).

Czasem rzeczywistość sceniczna przenika się z rzeczywistością realną, a emocje wygenerowane na scenie jeszcze długo pozostają w aktorze (efekt odwrotny niż w przypadku *katharsis*). Taki stan nazywam „kumulacją emocjonalną”, rozhuśtaniem uczuć, które trudno uciszyć. W spektaklu w Teatrze Współczesnym *Sztuka bez tytułu*, na podstawie dramatu Antona Czechowa, cały zespół nie tyle grał, ile „żył” na scenie:

Wychodziliśmy z teatru mokrzy, zmęczeni, w domu nie mogliśmy zasnąć, bo trudno po takim ładunku emocjonalnym wyciszyć głowę. [...] Przez brak okien, powietrza, kolejne godziny w ciemności miałam poczucie przejścia do drugiego życia, do drugiego domu, w którym byłam Saszą Płatonow. To już nie było granie, tylko jakby inne wcielenie. Żyliśmy tamtym życiem kilka godzin (A29: 78).

W zawodzie aktora zdarzają się momenty wyjątkowe, wręcz metafizyczne i właśnie dla nich warto ten zawód uprawiać, twierdzą moi rozmówcy. Opowiadają o przyjemności z wykonywania pracy, która jest „najlepszą przygodą życia”: „Sama się dziwię, jak to jest możliwe, że ktoś mi za to płaci” (A27: 10). Spośród wielu relacji na temat „magicznych chwil”, jakie zdarzają się podczas grania na scenie, zaprezentuję tylko kilka: „Ciągnęło mnie na scenę, do tej magii, kiedy strach zostaje za kulisami i jest tylko przyjemność, adrenalina” (tamże: 8). Artystka wspomina zadanie aktorskie, jakie dostała na egzaminie wstępnym – podczas jednego z monologów miała „pofrunąć”. I rzeczywiście pojawiło się u niej takie psychofizyczne odczucie.

I naprawdę miałam poczucie, że to możliwe, że jeszcze chwila i pofrunę. To było takie dziwne uczucie, które pojawiło się nie tylko w mojej głowie, ale i w ciele, wolność, lekkość, a jednocześnie pokusa, by odepchnąć się od tego powietrza wokół mnie (tamże).

Grając spektakl, przeżywam stany niesamowitego uniesienia (A14: 68).

Cholera jasna, jest czasem taki moment, kiedy człowieka do tego stopnia coś niesie, coś zre, człowiek potrafi się na tyle zaangażować, że nie czuje bólu, zmartwień, odrywa się od rzeczywistości. Godzina, dwie godziny spektaklu przenoszą cię w inny wymiar.

I później lądowanie przy tych oklaskach to jest smutny powrót do rzeczywistości. A potem... grasz nogę słonia i musisz to robić, nie ma wyjścia (Wywiad nr 7).

Wypowiedź ostatniego aktora jest bardzo typowa – gra na scenie może być realizacją nieambitnego zadania, nieprzynoszącą satysfakcji – wspomniana „noga słonia” z pewnością nie należy do ról szczególnie wymagających. Ale każdy aktor nosi w pamięci role, które tak bardzo angażują emocjonalnie i intelektualnie, że zostawiają trwałe pamięciowy ślad. Artyści odczuwają w takich sytuacjach charakterystyczny już przeze mnie wcześniej stan przepływu (*flow experience*).

Profesja aktorów zatrudnionych na etacie w teatrze nie podlega kategorii „wolny zawód”. Takiego określenia można tu użyć tylko w potocznym rozumieniu, biorąc pod uwagę wariabilny rytm pracy i subiektywne poczucie artystycznej sprawczości. Artyści sceniczni mówią o zmiennych cyklach aktywności zawodowej – okresy intensywnej pracy przeplatają się zazwyczaj z czasem dłuższego odpoczynku: „Na szczęście jest to o tyle piękny zawód, że nie pracujemy w teatrze od ósmej do piątej, po okresach wytężonej pracy przychodzą chwile, w których można najbliższemu zrekompensować swoją nieobecność” (A43: 51). Aktorstwo jest doskonałym wyborem dla marzycieli, ludzi z wyobraźnią i fantazją, których nie zrażają castingi, „kolejki po role” i inne słabe strony zawodu.

Aktorstwo bywa odskocznią od rutyny codzienności, zaświadcza o tym „młoda mama”, która grając, odpoczywa od domowych obowiązków: „Poza tym, że miałam coś ciekawego do zagrania i dobrze się bawiłam, to również odpoczywałam, mogłam zjeść obiad bez pośpiechu, powyglądać się z kolegami. To była nowość: nagle człowiek po sześciu miesiącach przez 12 godzin zajmuje się swoimi sprawami. Cudowne!” (A32:11). Artystka zwierza się, że gdy poświęcała czas na własne przyjemności, np. wyjście do kina, towarzyszyło jej poczucie winy, że zostawia dziecko. Gdy szła do pracy, czuła się usprawiedliwiona: „A najfajniejsze są wywiady, jak dziś: kawiarnia, rozmowa, luz, a jednak praca, taka praca-niepraca” (tamże: 12). Zawód aktora nie grozi nudą: „Lubię, jak się dużo dzieje, choć przyznaję, że z nadmiaru wrażeń zdarza mi się zostawić telefon komórkowy w lodówce, a portfel w zamrażarce (*śmiech*). Ale ten chaos nigdy nie dopada mnie w pracy, tu jestem zawsze przygotowana” (A27: 8). Aktorzy z reguły lubią szybkie tempo życia, źle się czują w okresach spadku jego dynamiki. Charakterystyczna jest wypowiedź aktorki, która czasem wraca do domu po kilkunastu godzinach pracy, ale odpowiada jej ta intensywność działań, szczególnie, jeśli ma poczucie uczestnictwa w ważnych dla niej projektach (tamże).

Niewątpliwą zaletą zawodu aktora okazuje się możliwość poznania ciekawych ludzi – kontakt z nimi stanowi zarówno wartość autoteliczną, jak i instrumentalną, wzbogacającą: „Można spotkać wielką liczbę niezwykłych ludzi... fascynujących, samemu się coś zyskuje” (Wywiad nr 15). Istotne jest to, z kim

aktor współpracuje (czasem nawet ważniejsze od tego, czy powstanie prawdziwe dzieło sztuki, czy przeciętna realizacja):

Jednak za każdym razem są to indywidualne spotkania ludzi. Dla mnie nie jest najważniejsze to, czy film będzie wybitny, ale że jest kawałkiem mojego życia... (A42: 31).

Zaletą tego zawodu jest też praca z ludźmi, których podziwiam, jak Daniela Olbrychskiego, wybitnego aktora i wyjątkowego człowieka. Jeszcze kilka lat temu nie podejrzewałem, że z nim porozmawiam, a dzisiaj gramy w tych samych filmach i rozmawiając u niego w domu o kinie, macham sobie szablą Kmicica. Bezcenne. Doceniam to bardzo. To są marzenia ukryte z tyłu głowy, które dochodzą do ciebie z czasem (A46: 76).

Współpraca z Mistrzem bywa niezwykle doświadczeniem – wielu aktorów wspomina takie niezapomniane relacje:

Dużo czerpałem z jego rad, refleksji, samej nawet obecności. Bo to nie jest człowiek, który cię zasypie słowami. Choć zdarzały się wielogodzinne dyskusje. Lubilem go obserwować i z tego dużo wyniosłem. Chciałbym wypracować w sobie taki spokój, taką pewność siebie. Przy takich postaciach czujesz się bezpieczny i nie świadczą o tym słowa i rady. Wiesz to intuicyjnie [...]. Nie myślę o efekcie końcowym. Sama praca jest już zaszczytem i marzeniem (tamże: 77).

Charakterystyczna w tych wypowiedziach jest estyma, jaką aktorzy darzą uznanych twórców teatralnych i filmowych. Czują się wyróżnieni i nobilitowani przynależnością do tego samego świata. Mogą stanąć obok nich, być ich partnerami w pracy, na scenie teatralnej czy na planie filmowym. Takie spotkania generują silne pozytywne emocje:

Człowiek spotyka wspaniałe, nietuzinkowe osoby, które tworzyły piękne filmy, piękne kreacje aktorskie. Chodzą po tym świecie, można je dotknąć, można z nimi porozmawiać. Spotkanie z Morgensternem w autobusie w Warszawie... Ja zapłakałem wewnątrz... mówię, to mój idol... ja umarłem. Spotkania z koleżankami, kolegami aktorami na planie czy na deskach teatru, to jest wspaniała rzecz. Są spektakle, sytuacje, spotkania z ludźmi, które niosą, które są uskrzydlające (Wywiad nr 7).

Inny mój rozmówca mówi o „megaszacunku” jaki odczuwał i nadal odczuwa w stosunku do „aktorskich tuz”:

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. Niektórzy postrzegają wielkich aktorów jako osoby spoza tego wymiaru, jest coś takiego rzeczywiście (Wywiad nr 3).

Intensywne relacje interpersonalne nadają tej profesji szczególny walor, warto odnotować, że aktorzy nierzadko znajdują w pracy przyjaźnie: „Myślałyśmy, że nie można się bardziej zbliżyć, a okazało się, że ta wspólna praca wyniosła nas na zupełnie nowy poziom, jeśli chodzi o przyjaźń [...]. Dla mnie moje przyjaciółki są największym kapitałem” (A20: 11–12). Z racji spędzania dużej ilości czasu w teatrze czy na planie filmowym artyści znajdują też w pracy partnerów życiowych na całe życie (bądź na jakiś czas).

Z aktorstwem wiąże się popularność, rozpoznawalność, bycie podziwianym – niewątpliwie w potocznej świadomości na pierwszy plan wysuwa się blichtr tego zawodu, magia gwiazdorstwa, sławy, poklasku. Młodzi ludzie, którzy każdego roku szturmują drzwi szkół teatralnych i marzą, by znaleźć się na liście przyjętych, liczą na zaistnienie na szerokim forum, na zamieszkanie w „masowej wyobraźni”.

Oczywiście wpływ na to mają mnożące się seriale i szum, jaki wokół nich robią media. Bo ta najłatwiejsza forma aktorstwa daje bardzo spektakularną szansę na szybkie wyjście z przeciętności, z anonimowości, na zainteresowanie swoją osobą szerokich mas, choćby na moment. To jest to, co przeciętnemu kibicowi wydaje się istotą tego zawodu, bez rozgraniczenia między popularnością a rzeczywistą wartością artystyczną (Englert, int.).

Jan Englert (rektor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w latach 1987–1993 i 1996–2002) zwraca uwagę na istotny fakt – chociaż popularność nie zawsze idzie w parze z prawdziwymi osiągnięciami zawodowymi, to niewątpliwie jest przyjemna. Mówi o tym także mój rozmówca: „Blichtr, pieniądze, sława ... oczywiście, to jest bardzo miłe, gdy zaczepiają mnie w supermarkecie i mówią: »o panie Sławku« (imię bohatera serialu telewizyjnego), »witam«. To jest pochodna tego, że się zarabia pieniądze w różnych miejscach” (Wywiad nr 7). Aktorzy uwrażliwieni są na opinie otoczenia, z radością przyjmują miłe słowa skierowane pod swoim adresem, cieszą ich dowody sympatii, z jakimi spotykają się na co dzień na ulicy czy w centrum handlowym: „[...] dla mnie, niezmiennie, jest to coś wspaniałego i niesamowitego” (A38c). Aktorka, która ma opinię osoby silnej, chłodnej, zwierza się dziennikarce: „Właśnie mi pani w Starbucksie powiedziała dzisiaj, że jestem fajna, że jestem zupełnie inna niż myślała. Bardzo jest to miłe. Bardzo buduje” (A23: 11).

Artyści, którym się w zawodzie powiodło (grają nie tylko w teatrze, ale też w filmach, w reklamie), mogą liczyć na wysoką gratyfikację finansową, a tym samym na wysoki standard życia i duże możliwości życiowe. Mogą realizować marzenia:

Cieszę się, że mam komfort dnia codziennego. Idę do sklepu i nie zastanawiam się, czy mogę sobie pozwolić na droższy ser lub wino. Zaczęłam też przykładać większą wagę do jakości. Jedzenie musi być przede wszystkim zdrowe, ubrania – naturalne. Wygodniej mi się żyje. Pamiętam czasy, kiedy oglądałam każdą złotówkę kilka razy [...]. Trochę z mężem inwestujemy (A11: 64).

Popularność przekłada się także na ułatwienia w codziennym życiu – osobom znanym prościej jest załatwić sprawy urzędowe, uniknąć mandatu drogowego. Jeden z aktorów mówił w wywiadzie:

Nigdy, gdy mnie policja zatrzyma, nie kłócę się o mandat. Ale z reguły panowie nie chcą, abym płacił [...]. Z reguły spotykam się z bardzo sympatycznymi reakcjami. Jestem traktowany specjalnie, dostaję na przykład rabaty w sklepach. Ostatnio dzwonili do mnie z gabinetu kosmetycznego, że zapraszają mnie na cały kompleks zabiegów. Jest jeden warunek, że muszę być na ich Facebooku. Nie oddzwoniłem. Nie mogę zostać twarzą gabinetu kosmetycznego. Pomijając fakt, że w ogóle mężczyzna nie za bardzo kojarzy się z upiększaniem, coś jest dziwnego w tym. I takich rzeczy jest mnóstwo, codziennie. Byłem w szpitalu, zrobili mi kompleksowe badania, wszystkie w jeden dzień, błyskawicznie. W takich sytuacjach, muszę ci powiedzieć, oczywiście korzystam z tego, że jestem znany. Dzieci mi do przedszkola przyjęły, chociaż nie było już miejsc (Wywiad nr 3).

Popularność związana jest także z „wątpliwymi bonusami od losu” – znani i podziwiani „mieszkańcy masowej wyobraźni” otrzymują od fanów mnóstwo listów, czasem z propozycjami małżeństwa. Znana w społecznym świecie teatru aktorka zwierzała się, iż majątni i wpływowi mężczyźni z różnych stron świata proponowali jej pieniądze, kamienie, stadniny koni: „Miałam dać się kupić, żeby mieć luksusowe życie?! Przecież to by było idiotyczne, poniżające. Nie widziałam w tym żadnej pokusy. Zresztą nie wszyscy się oświadczały. Dostawałam też listy z mało przyzwoitymi propozycjami” (A9a: 26). Problemem, o którym pisałam szerzej w książce na temat aren społecznego świata teatru w Polsce (Zimnica-Kuzioła 2018b: 145–146) jest *stalking*, uporczywe nękanie artystów, wynikające z zaburzeń osobowościowych pewnej kategorii fanów.

Niewątpliwą zaletą popularności okazuje się możliwość skutecznego działania na rzecz innych (omawiałam tę kwestię w podrozdziale niniejszej książki dotyczącym wartości uznawanych i realizowanych w społecznym świecie teatru). Altruizm, zaangażowanie społeczne, nadaje życiu jednostki poczucia sensu i zadowolenia. Anna Dymna stała się w środowisku aktorskim wzorem, ideałem postawy moralnej. Kwestuje na cmentarzach, bierze udział w akcjach charytatywnych, założyła znaną w Polsce fundację. Osobom publicznym łatwiej znaleźć

sponsorów, „zarazić” innych ludzi chęcią pomagania. Wymowna jest wypowiedź jednego z artystów:

Nie mam zbyt dobrego zdania o popularności. Jest jednak kilka wyjątkowych sytuacji, kiedy można ją przekuć na coś naprawdę ważnego: pomóc Annie Dymnej czy Ewie Błaszczyk w ich fundacjach, pomóc schronisku dla psów, do czego wszystkich zachęcam. Najbardziej spektakularnym przykładem w moim życiu było oddanie szpiku kostnego i uratowanie mojej Patrycji oraz, co nie mniej ważne, namówienie sporę rzeszy Polaków, by również ten szpik oddali. Krótko mówiąc, kapitał związany z popularnością, z naszą twarzą, nazwiskiem i tym, co dotychczas zrobiliśmy, zyskując sobie sympatię innych, można wykorzystać do przeróżnych rzeczy. Czasem będzie to reklama banku, która pozwoli kupić sobie lepszy samochód, a czasami można ten sam kapitał przeznaczyć na bardziej pożyteczne sprawy. Myślę sobie, że może warto było, żeby jedna czy druga gazeta szmatława o mnie napisała, żeby zrobił się szum, ponieważ paradoksalnie można wykorzystać go do zrobienia czegoś wymiernego i fajnego. Ostatnio ja i moi bliscy przeznaczyliśmy, wynikające z ugody sądowej, 80 tysięcy złotych na hospicjum dla dzieci (A26: 97).

Według podejmujących wątek zabawy artystów scenicznych aktorstwo to zawód szczególny z racji tego, że pozwala na kontynuowanie w dorosłym życiu dziecięcych przedstawień, umożliwia nakładanie i zdejmowanie masek: „tylko te nasze królewny są bardziej skomplikowane” (A54: 36). Warto zaznaczyć, że „zabawa” w teatr ma swoje egzystencjalne znaczenie: jest porządkowaniem, nazywaniem, uogólnianiem, syntezą i analizą, jednym ze sposobów poznawania człowieka i złożoności świata.

Artyści nie unikają patetycznych wyznań, deklarują *expressis verbis*, że kochają swój zawód, szczególnie, jeśli jest to „miłość odwzajemniona”. Niektórzy marzą, aby zakończyć swoje życie na scenie, podobnie jak legendarny Tadeusz Łomnicki (zmarł w 1992 roku, podczas prób do *Króla Leara* w Teatrze Nowym w Poznaniu). Mówią o pracy, która ma autoteliczną wartość, uszczęśliwia i nadaje życiu sens:

Chyba nie umiałabym się obejść bez teatru. Dopóki czuję, że mogę się tam do czegoś przydać, chciałabym grać. Mogłabym nawet umrzeć na scenie. Tak, wiem, to jest marzenie prawie każdego aktora, ale taka puenta bardzo by mi się podobała. Właśnie zaczynam pracę nad wielką rolą w teatrze i już czuję i radość, i strach... jak zawsze. I jestem szczęśliwa (A9a: 28).

Wiem, że umiem wykonywać ten fach i chciałbym odkrywać w nim miejsca jeszcze nieznane, choć pewnie życia na to nie starczy. W pewnym momencie trzeba będzie powiedzieć „basta”, i najzwyczajniej w świecie się wycofać. To nie jest rodzaj zawodowej eutanazji, bo aktorzy mogą pracować długo, do końca, ale mam takie

przekonanie, że jeśli stracę pasję odkrywania, to na pewno się z aktorstwa wycofam (A31a: 101).

Jestem szczęśliwym człowiekiem. Lubię swój zawód z wzajemnością [...]. Nie mógłbym żyć bez aktorstwa [...]. Dopiero za jakieś dwadzieścia lat chciałbym zejść ze sceny i zacząć się tam wybierać, gdzie każdy człowiek pójść musi. Bez krzyku, bez słowa... (A19a: 115).

Jeśli teatr to zwierciadło, w którym przegląda się społeczeństwo (William Szekspir), jeśli stanowi intensyfikację i skrót rzeczywistości (Ernst Cassirer) – to aktor jest na uprzywilejowanej pozycji: pozostaje bowiem w samym centrum owego laboratorium rozumienia kultury i człowieka. Jak powiedziała moja rozmówczyni, „ten zawód bardzo otwiera myślenie o sobie, o świecie, o ludziach” (Wywiad nr 4).

7. Funkcje społeczne teatru w dyskursie aktorów

Teatr jest faktem społecznym, uwarunkowanym czynnikami wobec niego zewnętrznymi; jego oblicze zmienia się wraz z przeobrażeniami ustrojowymi, ekonomicznymi, kulturowymi. Aleksander Hertz w latach trzydziestych XX wieku wyodrębnił zadania, jakie stawiane były teatrowi w przeszłości i w czasie mu współczesnym przez szersze środowiska pozateatralne. Do najważniejszych zaliczył (Hertz 1938):

- 1) Uspołecznienie, rozumiane jako konstituowanie wspólnoty na bazie wspólnych wzruszeń, przeżyć, refleksji: „Wielostronność oddziaływania teatralnego sprawia, że sięga ono do różnych stron osobowości ludzkiej, że może zaspokajać różnorodne potrzeby, dążenia kompensacyjne, nadawać formę i wyraz różnorodnym postawom i oczekiwaniom” (tamże: 59);
- 2) Zadania reprezentacyjne – teatr może uświetniać różne wydarzenia życia publicznego. Ma legitymizować władzę, podkreślić znaczenie organizatora jakiegoś wydarzenia, nadać większą rangę państwowej czy prywatnej uroczystości;
- 3) Funkcje rozrywkowo-zabawowe i estetyczne – szczególnie utwory komediowe stają się sposobem rozładowania negatywnych emocji, wentylem bezpieczeństwa dla skanalizowanych uczuć niezadowolenia;
- 4) Funkcje wychowawcze – teatr dostarcza wzorów zachowań, edukuje, „występuje jako potężny czynnik kształtowania oblicza duchowego swej epoki” (tamże: 80).

Porównując funkcje przypisywane teatrowi ponad osiem dekad temu z zadaniami współczesnego teatru, łatwo zauważyć, że społeczna rola sztuki Melpomeny była wówczas zdecydowanie większa. Hertz notuje, że w pierwszych dekadach

ubiegłego wieku teatr w pewnych środowiskach włączony został w prywatną rodzinną obrzędowość:

W środowiskach mieszczańskich pewne uroczystości rodzinne wymagają pójścia do teatru. Imieniny, urodziny, zaręczyny, wciągają teatr do swego rytuału. Jeszcze dziś są środowiska, w których młoda para zaraz po zaręczynach musi pójść do teatru [...]. Maturę zazwyczaj wieńczyła zbiorowa wyprawa do teatru, teatrem obowiązkowo raczono przyjezdnych gości (tamże: 72–73).

W okresach napięć, politycznych wstrząsów, gwałtownych przemian, teatr staje się wyrazicielem uczuć zbiorowych. Publiczność dostrzega aluzje, aktualizuje sensy, odnosi wydarzenia sceniczne do problemów świata zewnętrznego nawet w tych momentach, w których realizatorzy nie przewidzieli paraleli między mikrokosmosem scenicznym i współczesnym życiem społecznym. Taka sytuacja zaistniała choćby w dwudziestowiecznej Polsce w okresie powojennym – artyści przemawiali mową ezopową, komunikowali się z widzami za pomocą metafor i paraboli.

W książce *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej* (Zimnica-Kuzioła 2003: 130–145) wyodrębniłam uniwersalne, niezależne od sytuacji dziejowej funkcje teatru (pisałam o roli terapeutycznej, integracyjnej, komunikacyjnej, ideologicznej, magicznej, edukacyjnej i estetycznej). Zastanawiałam się nad znaczeniem teatru dla jego odbiorców, szczególnie dla potocznych widzów. W dyskursach moich rozmówców najczęściej przywoływana była funkcja ludyczna (podtyp funkcji terapeutycznej). Teatr stanowi rozrywkę intelektualną; daje możliwość – jak powiedziała jedna z respondentek – „snucia refleksji nad życiem, przeżywania czegoś nowego i wzbogacania życia duchowego” (tamże: 137). Widzowie uruchamiają w procesie recepcji opisywane przez Edgara Morina mechanizmy projekcji i identyfikacji (Morin 1965, 1975). Pragną zapomnieć o realnych problemach codzienności i przenieść się na czas spektaklu w świat iluzji (eskapizm). W sposób zastępczy przeżywają zdarzenia fikcyjnego świata, wyobrażonego makrokosmosu, do którego nie mają dostępu na co dzień (kompensacja). Czasem mówią *expressis verbis* o przeżyciu w teatrze *katharsis*, choć jest to kategoria nazbyt enigmatyczna, by sensownie wyeksplikować jej semantykę. Odbiorcy przyznają, że na widowni zdarzają się momenty szczególne, stany uniesienia i zachwyty. Maciej Nowak zwierzał się swojej rozmówczyni z przeżyć teatralnych, jakie stały się jego udziałem:

To były takie chwile, kiedy świat stawał na moment i po chwili odradzał się na nowo [...]. Kiedy przedstawienie się rozpoczęło i wjechały na scenę meleksy, przeżyłem jakiś orgazm i poczułem, że chcę być tu już na zawsze [...]. Kiedy w 1978 roku zobaczyłem w Stodole *Antygonę* The Living Theatre, po przedstawieniu do tego

stopnia nie mogłem się opanować, że do domu wróciłem, biegnąc pędem przez Pole Mokotowskie. Nie wiedziałem, co mam z tą całą energią zrobić (cyt. za: Świącicka 2015: 49–50).

Publiczność teatralna docenia „wyjątkową sztukę teatru”, szczególnie inteligenci mówią o realizacji – poprzez teatr – potrzeby estetycznych wzruszeń i zwracają uwagę na niepowtarzalność teatralnego doświadczenia. Jego istotą jest możliwość bezpośredniej interakcji aktorów i widzów, bo teatr jest „sztuką żywą”, sztuką dialogu, dziełem oryginalnym, każdego wieczoru innym, niepowtarzalnym. Jedna z reżyserek konstatuje:

Oczywiście, nie chcę dokonywać prostego wartościowania, co lepsze – czy film, czy teatr – ale ilość zmysłów i obszarów w mózgu, duszy i ciele, na jakie oddziałuje teatr, jest znacznie większa. To, że aktor gra dla mnie, że wykreowany jednego dnia świat jest wyjątkowy, bo następnego dnia będzie stworzony w inny sposób, wydawało mi się święte (R4: 74).

Respondenci podkreślali najbardziej oczywistą, edukacyjną funkcję teatru (wychowawczą, humanizującą); zwracali też uwagę na jego aspekt integracyjny, towarzyski. Sztuka Melpomeny stwarza okazję oderwania się od „mechanicznej kultury reprodukcji”, przezwyciężania alienacji i tworzenia więzi społecznych na bazie wspólnego wzruszenia, przeżywania i doznawania. Niektórzy widzowie podkreślali elitarność tej dziedziny sztuki, jej nobilitujący potencjał. Poprzez uczestnictwo w życiu teatralnym sytuowali siebie w kręgu ludzi „kulturalnych”, autentycznie zainteresowanych sztuką. Wzrastało ich „dobre samopoczucie” jako jednostek realizujących w praktyce model człowieka kulturalnego.

Aktorzy polskich publicznych teatrów dramatycznych, podobnie jak potoczni widzowie, dostrzegają polifunkcyjność sztuki scenicznej. Niektórzy szczególnie waloryzują aspekty estetyczne, formalne, czyli tzw. „funkcję nadzwyczajnego osiągnięcia” – według określenia Kazimierza Kowalewicza (zob. Kowalewicz 1993), inni podkreślają warstwę poznawczą teatru. Przeważa jednak stanowisko, zgodnie z którym obie funkcje są ważne i nie można ich hierarchizować. Najlepsze spektakle są efektem umiejętnego połączenia jakości estetycznych i referencyjnych. Dla wielu uczestników społecznego świata teatru (artystów teatralnych) istotna okazuje się również funkcja ludyczna:

Teatr może być po nic, ponieważ jest kreacją, sztuką. I nie musi pouczać. Teatr jest po prostu uczynieniem sztuki ze zdolności człowieka do zabawy. Czasem sama zdolność do zabawy pozwala nam dystansować się od rzeczywistości, w której żyjemy, zauważyć, że w tej rzeczywistości odgrywamy role (Augustynowicz 2007).

Mój rozmówca, aktor i „trener” grupy teatralnej specjalizującej się w spektaklach improwizowanych, przekonany o terapeutycznych walorach sztuki, egzemplifikuje swoje przeświadczenie konkretem: jeden z widzów – z zawodu lekarz – przeprowadził na sobie eksperyment „dynamiczny”³⁹. Pomiaru zarejestrowane przez aparaturę medyczną potwierdziły hipotezę, że spektakl może wprowadzić widza w stan głębokiego odprężenia:

W lutym przyszedł jakiś znany łódzki kardiolog. Był taki odprężony po tym spektaklu, rozluźniony. Przyszedł raz, przyszedł drugi raz, i jeszcze chyba ze dwa razy, aż w końcu podłączył się sam i swoją córkę pod Holtera i okazało się, że serce w trakcie występu i kilka godzin po przedstawieniu uspokoiło rytm, nie było żadnych szumów, żadnych szmerów. Serce zwolniło, odnotował piętnaście uderzeń mniej na minutę. To jest stan relaksu. On chciałby zrobić badania, pracę napisać na ten temat (Wywiad nr 9).

We współczesnym społeczeństwie, w kulturze dystrakcji, ciągłych rozkojarzeń, artyści walczą o uwagę widza, chcą przyciągnąć publiczność; można zaryzykować twierdzenie, że dla nielicznych odbiorców teatr jest „najważniejszą rzeczą na świecie”:

Chciałbym, aby teatr miał znaczenie, chciałbym, aby tak było, ale nie wiem... w dzisiejszych czasach, w dobie Internetu, nawet do kina nie musisz wychodzić, bo w przeciągu pięciu minut ściągasz film (abstrahuję od tego, czy legalnie czy nielegalnie). Masz wszystko i jeszcze więcej... Mózg już tak jest przesiąknięty wszystkim, mam wrażenie, że on już niczego nie chce. Teatr to jest rozrywka dla elit (mam na myśli pasjonatów). Gdy młodzi ludzie idą do teatru po raz pierwszy, to nie wróżę, że zostaną widzami na stałe, bo jeśli trafiają na teatr, o którym rozmawialiśmy... A może ten teatr jest taki dla nich? Jest epatowanie nagością, wulgaryzmami, oblewaniem się sztuczną spermą. Może chodzi o rywalizację z telewizją... nie wiem (Wywiad nr 10).

³⁹ W podrozdziale *Układy interakcyjne podczas realizacji działania podstawowego* wspominałam już o koncepcji amerykańskiego badacza Daniela W. Addingtona, który w latach siedemdziesiątych XX wieku wyodrębnił dynamiczne i statyczne badania widowni teatralnej. Pierwsze są zapisem reakcji widzów podczas recepcji spektaklu, drugie prowadzone są po zakończeniu przedstawienia, w pewnym dystansie czasowym. W ich trakcie wykorzystywano wiele – mniej lub bardziej skomplikowanych – urządzeń, jak np. arkusze obserwacji, tablice, na których notowano reakcje widzów, sekundomierz, stenograf, oklaskomierz, elektrokardiograf, pneumograf, urządzenie do psychogalwanicznego badania skóry, kamery, okulary notujące kierunek spojrzeń widza (*the eyemark recorder*). Szczegółowo ten ostatni typ badań publiczności teatralnej omawia autor książki *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego* (zob. Kowalewicz 1993: 47–53).

Twórcy teatralni nie zapominają też o eskapistycznej i kompensacyjnej roli teatru – rozumieją, że widzowie pragną przenieść się w inny świat, by na moment zapomnieć o swoich codziennych problemach:

Kiedys fajną rzecz powiedział mi Bronek Wrocławski po jakiejś premierze – ja powiedziałem, że przestaję wierzyć w teatr, „to się wszystko musi rozwalić”, ale on stwierdził: „nieprawda, teatr był, jest i będzie, tylko on się zmienia wraz ze społeczeństwem. On po prostu szuka nowego języka, by się z widzami porozumieć”. Ludzie chcą bajki, chcą się ubrać, wyjść z domu, coś nowego przeżyć (Wywiad nr 9).

Na podstawie obserwacji życia teatralnego w Polsce można wyciągnąć wniosek, że twórcy teatralni w największym stopniu myślą o zaspokojeniu terapeutycznej potrzeby odbiorców, stąd ilościowa dominacja w repertuarze polskich teatrów dramatycznych spektakli ludycznych, rozrywkowych (oczywiście ważny jest tu również aspekt ekonomiczny – właśnie takie przedstawienia mają najlepszą frekwencję). Aktorzy zdecydowanie bardziej cenią teatr podejmujący ważne tematy, „teatr, w którym człowieka może spotkać przygoda intelektualna”, chociaż nie odżegnują się od „ludyczności”; podkreślają, że „lekkość i zabawa” też są w teatrze potrzebne. Moi rozmówcy rzadko wypowiadają się natomiast na temat funkcji edukacyjnej, formacyjnej: „Teatr nie jest instytucją oświatowo-wychowawczą, jest miejscem, gdzie można próbować włożyć kij w mrowisko” (Augustynowicz 2000). Ważny jest potencjał tej dziedziny sztuki w ukazywaniu aktualnych społecznych nastrojów. Mówi o tym Maciej Nowak, były dyrektor Teatru Wybrzeże:

Gdyby analitycy życia politycznego dokładniej przyglądali się polskiemu teatrowi pierwszych lat XXI wieku, nie byłoby zdumienia IV RP. Polski teatr przez pierwsze sezony początku XXI wieku mówił wprost o narastającej frustracji, biedzie, wykluczeniu całych mas ludzi. Establishment całkowicie to odrzucił i zlekceważył (cyt. za: Święcicka 2015: 48).

Twórcy teatralni przyjmują za aksjomat możliwość modelowania świadomości uczestników życia teatralnego:

Teatr powinien prowadzić rozmowę o rzeczach, o jakich normalnie się nie rozmawia. W zmieniającej się rzeczywistości jest tak wiele problemów, nad którymi nie jesteśmy w stanie się zastanowić. Teatr to jedno z ostatnich miejsc, w którym spotykają się dwie żywe grupy ludzi, gdzie następuje wymiana energii. Te energie trzeba wykorzystać do rozmowy o tym, co nas boli. Inne media usypiają naszą czujność, przede wszystkim telewizja jest afirmatywna, przekonuje nas, że jest super. Teatr zmusza nas do krytycyzmu, pokazuje, że za każdą sytuacją stoją argumenty „za i przeciw”. Kwestia: „odchudzajmy się” – przecież nie tylko jest istotna dla naszego

zdrowia, za tym stoją koncerny farmaceutyczne, które sprzedają suplementy diety. Efekt może być wspaniały, ale to nigdy nie jest szczere, czasem niezbyt uczciwe. Teatr ma podejmować tematy niewygodne, patrzeć władzy na ręce. Niekoniecznie mamy dawać odpowiedzi, ale wskazanie tego, że na każdy problem możemy spojrzeć z różnych perspektyw, daje nam możliwość rozmowy z widzami. Te spektakle powodują rodzaj emocjonalnego zaangażowania widza, albo pozytywnego (zwróciliście uwagę na coś, co jest bardzo ważne), albo negatywnego (ktoś wychodzi wzburzony). Ale jeśli się uda realizatorom i aktorom tak podzielać na widza, to teatr ma jakiś sens (Wywiad nr 15).

Teatr zaangażowany społecznie, mający ścisły związek z rzeczywistością społeczno-kulturową, stanowi relevantny głos w debacie publicznej. Nowak stwierdza:

Teatr daje dyskusji publicznej obrazy, sformułowania, hipotezy, które służą opisaniu świata i rozwiązywaniu mnóstwa problemów. Przenosi antagonizmy na poziom agonizmu. Nie wychodzimy na ulice ciąć się i zabijać, tylko dyskutujemy. Ten trening rozmowy, przyglądania się rozmaitym możliwościom daje właśnie teatr. Społeczeństwo pozbawione teatru i tych mitotwórczych, metafizycznych form działa mniej sprawnie (cyt. za: Święcicka 2015: 47).

Nieodosobniony jest pogląd, że teatr najszybciej reaguje na transformacje i społeczne problemy, że kino nie nadąża za literaturą i teatrem: „Dzisiaj kino zajmuje się wątkami żydowskimi, czyli tematem, który teatr przerobił ponad dziesięć lat temu, a literatura przed piętnastu laty” (tamże). Artyści teatralni podkreślają, że teatr bywa miejscem sporów ideologicznych i katalizatorem zmian na poziomie mentalnym, świadomościowym. W historii teatru można znaleźć przykłady świadczące o jego radykalizmie, tendencji agitacyjnej (twórczość teatralna Władimira Majakowskiego, Wsiewołoda Meyerholda, Bertolta Brechta, Erwina Piscatora). We współczesnym polskim teatrze dramatycznym wielu artystów tworzy teatr politycznie i społecznie „angażujący” widzów, m.in. Paweł Demirski, Jacek Głomb, Przemysław Wojcieszek, Jan Klata (por. Mościcki 2007 i 2008; Zimnica-Kuzioła 2018a i 2018b).

Moi rozmówcy nie zapominają o integracyjnej funkcji teatru – „konstytuuje [on – przyp. E. Z.-K.] społeczność”, „buduje relacje między ludźmi”, stanowi miejsce spotkania, porozumienia, wymiany myśli:

Teatr niezależnie od charakteru zawsze coś przedstawiał, przywoływał ludzi, skupiał ich, dawał możliwość dyskusji. Teatr to jedna z ostatnich redut porozumienia się między ludźmi (Wywiad nr 6).

Aktorstwo to zawód potrzebny. Najstarszy artystyczny zawód. Już w starożytności raz w roku przez cały tydzień ludzie siedzieli w teatrze z koszykami winogron,

serów i butlami wina. Po to, żeby przeżywać. Piękno aktorstwa polega na tym, że aktor może z własnych doświadczeń życiowych tworzyć ważne role, które zapadają ludziom w pamięć i mogą sprawić, że nie czują się samotni. To jak dobra książka – może zmienić czyjś los (A6: 48).

Artyści teatralni, legitymizując ulotny charakter sztuki teatru, wypowiadają się na temat jej humanizującej roli:

Kiedyś pozwoliłem sobie powiedzieć, że teatr jest domem prawdy. Że przychodzimy do teatru po odpowiedź na kardynalne pytania, które sztuka, obojętnie, jakiej proveniencji, jakiej formy, stawia od zarania. Czym jest miłość, odwaga, męstwo, zdrada, honor, poświęcenie, odpowiedzialność (A7: 55).

Aktorzy niejednokrotnie w wywiadach podkreślają, jak istotna jest dla nich informacja zwrotna (*feedback*) ze strony indywidualnych widzów, którzy mówią o wzruszeniu, emocjonalnym lub intelektualnym przeżyciu. Jerzy Stuhr nie ukrywa satysfakcji, gdy słyszy, że komuś sprawił radość, że jego filmy komediowe wykorzystywane są w rehabilitacji, w terapii śmiechem. „»Dobrze, że pan jest« – powiedziała jakaś starsza emerytka. I poszła. Co ma więcej gadać...” (cyt. za: Ruman 2011: 99). Świadomość, że jego praca jest dla kogoś ważna, że „jest potrzebny”, stanowi źródło zadowolenia i odczuwanego chwilowo zawodowego spełnienia.

Bardzo frapująco o znaczeniu teatru, który umożliwia introspekcję, pogłębione spojrzenie na swoją sytuację przez pryzmat fikcyjnych postaci, sprzyja dokonywaniu analogii pomiędzy makrokosmosem teatralnym i światem realnym, mówi jeden z moich rozmówców. Jego zdaniem, dzięki zanurzeniu się w *quasi-rzeczywistość*, w świat przedstawiony na scenie, człowiek może wyzwolić się z lęku:

Ja bym chciał, aby ludzie chodzili do teatru, bo dzięki dobremu przedstawieniu człowiek może się trochę mniej bać. Zależy mi na tym, aby widz zrozumiał o co chodzi i aby przedstawienie było zgodne z literą tekstu. Jeśli robisz mojego ukochanego Czechowa, to tam wszystkie relacje międzyludzkie, które nie są napisane jeden do jednego, jeśli je się umiejętnie gra, są uniwersalnym zwierciadłem relacji pomiędzy ludźmi. Ja wierzę, że człowiek może zobaczyć siebie, powie, ja też tak miałem... Może moja sytuacja jest teraz taka, ponieważ ja popełniłem ten sam błąd, jaki popełnił Wania? Albo... dlaczego ja tego nie zauważyłem w sobie? Teatr może być zwierciadłem, w to wierzę (dobrze zrobiony teatr). Wszystkie negatywne decyzje, jakie podejmujemy wynikają ze strachu. Jeżeli zdejmujesz z siebie strach, zaczynasz mieć wolność. Wolność daje szerokie *spectrum* wyboru (Wywiad nr 10).

Niektórzy twórcy mówią o niezwykłości teatru, metafizyce, tajemnicy, o „misji specjalnej”:

Teatr to jest metafizyka, to spotkanie między człowiekiem i człowiekiem, widzem i aktorem jest niepowtarzalne. Jest wiele gatunków teatralnych, ale uczestniczenie w tym wieczorze jest istotą teatru. Chęć słuchania, porozumiewania się, powiedzenia czegoś ważnego [...]. Motto Dejmką – i moje też – brzmi następująco: „istotnie mówić, istotnie słuchać”. Ja nie tylko popisuję się przed widzami moim talentem, moimi umiejętnościami, ale zmuszam widza do słuchania, do stawiania pytań, prowokuję do myślenia (Wywiad nr 6)⁴⁰.

Barbara Osterloff, reprezentująca warszawską Akademię Teatralną im. Aleksandra Zelwerowicza, nazywa teatr „przestrzenią wyjątkowego spotkania”:

Znalazłam w nim wszystko, co mnie interesuje. To znaczy plastykę, literaturę, muzykę i jeszcze dialog z drugim człowiekiem, taką międzyludzką przestrzeń, pozwalającą wyzwolić w sobie emocje i refleksje. Ten dialog był i pozostał dla mnie najważniejszy i nadal uważam teatr za przestrzeń wyjątkowego spotkania. Oto staję naprzeciwko mnie człowiek i w czasie, który mamy, dzieje się między nami jakaś sprawa, jakiś temat, który zawsze będzie przedstawiony inaczej na każdym z kolejnych spektakli. Nigdy tak samo (cyt. za: Mróz 2015: 75).

Teatr można traktować jako zwykle miejsce pracy i wówczas nie pojawiają się w dyskursach przymiotniki: „ekscytujący”, „emocjonujący”, „pasjonujący”. Dla niektórych twórców, *nota bene*, „rozkładanie teatru na czynniki pierwsze”, intelektualny namysł nad jego potencjałem, minimalizuje szansę na „stany euforyczne” – mówi o tym choćby Zofia Kucówna. Jej zdaniem nadmiar racjonalizacji odziera teatr z magii. Od kiedy zaczęła uczyć studentów w szkole teatralnej, musiała „definiować, formułować, werbalizować”:

Wiele rzeczy ponazywałam, uszeregowalam, usystematyzowałam. Zmniejszyła się tajemniczość tej profesji. Przestałam odczuwać dziecięcą naiwność i radość w poszukiwaniu i odkrywaniu siebie samej jako instrumentu do gry. Czasem tęsknię za tamtą ciemnością, w której poruszałam się z wielką ciekawością samej siebie i swoich możliwości (cyt. za: Lubczyński 2007: 181).

Aktorka nie absolutyzuje wyjątkowości profesji, ale przyznaje, że nadal zdarza jej się przeżyć w teatrze momenty „metafizyczne” – dzieje się tak wtedy, gdy spektakl

⁴⁰ Problematykę tę omawiam szerzej w artykule *Spektakl jako wydarzenie (spotkanie) i święto w ujęciu H.G. Gadamera* (Zimnica-Kuzioła 2012b).

„wydziera z duszy człowieka wszystko, co jest jego tajemnicą nie zawsze uświadomioną” (tamże: 182).

Nie sposób werbalnie wyczerpać zagadnienia, jakim jest rola teatru w społeczeństwie – teoretycy, legitymizując tę dziedzinę sztuki, podkreślają nieraz jej ponadczasowość i antropologiczną genezę (por. Hausbrandt 1990). Unikatowość teatru jako dzieła artystycznego wynika, po pierwsze, z tego, że jest to sztuka *hic et nunc* (rodzi się na oczach widzów), po drugie – z synergetycznego oddziaływania na odbiorcę wielością środków scenicznych. Aktorzy teatralni dostrzegają ambiwalencję wynikającą z ulotności sztuki teatralnej – to, co jest jej siłą, okazuje się zarazem słabością, bo po aktorze – artyście teatralnym – nie pozostaje trwały ślad, dzieło utrwalone dla kolejnych pokoleń. Oczywiście spektakl może przetrwać nagrany na nośnik cyfrowy, ale nie będzie to ten sam ontologiczny byt, jedynie jego mechaniczny zapis. Myśl tę trafnie wyraża Jan Kobuszewski: „Po aktorze niewiele zostaje. Po pisarzu zostają książki, po malarzu obrazy... A po nas? Nic [...]. My jesteśmy, istniejemy wtedy, kiedy obcujemy z publicznością. Było tylu wspaniałych aktorów. Kto dziś o nich pamięta? Zostają tylko kruche wspomnienia” (cyt. za: Ruman 2011: 141).

Teatr porusza tematy tabu (wbrew *communis opinio* nie zawsze tylko po to, aby szokować); może być formą terapii dla widzów. Mówi o tym przejmująco mój rozmówca:

Czułem się potrzebny. Wielu widzów mi to mówiło: dobrze, że jesteście, że poruszacie takie tematy, bo może to jest jakaś metoda, że jeżeli zaczniecie mówić, to dany problem będzie upubliczniony. Pamiętam rozmowę z matkami chłopców, którzy się zabili, będąc w wojsku. Na festiwalu w Gdyni podeszła do nas jedna z takich matek i powiedziała, że jest nam bardzo wdzięczna. Innym razem grałem w spektaklu, który poruszał problem wykorzystywania seksualnego dzieci przez rodziców. Po spektaklu dziewczyna czekała na nas z płaczem, dziękowała nam, bo myślała, że już zawsze zostanie to w niej stłumione, a ten odważny spektakl (były tam bardzo realistyczne sceny gwałtu) pokazał jej, że nie jest sama z tym problemem (Wywiad nr 3).

Teatr jest również przestrzenią wolności, miejscem, w którym można mówić o realnych, choć czasem marginalizowanych problemach:

Zakochałam się w tym zawodzie, mam misję do spełnienia... podoba mi się to, że bardzo wiele teatrów nie idzie w komercję, tylko wciąż broni wolności słowa, możliwości mówienia o sztuce, o tematach tabu, o tym, co jest trudne – wydaje mi się, że od tego jest sztuka i teatr – żywe słowo (Wywiad nr 4).

Teatr, który stanowi syntezę sztuk, najpełniej wśród wielu dziedzin twórczości artystycznej realizuje wartości estetyczne. Doniosły jest walor poznawczy

teatru – w dialogu, w rozmowie międzyludzkiej, na scenach teatralnych człowiek wypowiada swoją prawdę o świecie, o sobie, o innych. W dyskursach aktorów wszystkie wyodrębniane analitycznie funkcje teatru mają charakter podrzędny, ponieważ najważniejszy staje się aspekt poznawczy. Oddziaływanie teatru, choć trudne do empirycznego udowodnienia, z pewnością istnieje. Marian Golka, wśród składników odbioru dzieła sztuki (postrzeżenie zmysłowe, przeżycie estetyczne, odczytanie, interpretacja, ocenianie, zapamiętanie), wyodrębnia także internalizację wartości i wpływ na postawy oraz zachowania (Golka 1996: 173). Teatr oddziałuje holistycznie: emocjonalnie i intelektualnie; wpływa na zasadzie synestezji na wiele zmysłów. Z pewnością generuje reakcje fizjologiczne (dowodzą tego dynamiczne badania naukowców), ale ważniejsze jest to, że modeluje świadomość widzów, ułatwia im proces samopoznania i oddziałuje na ich postawy. Nie sposób nie zgodzić się ze zdaniem Tove Jansson, autorki słynnych *Muminków*, że siłą teatru jest ukazywanie wielkości i nędzy człowieka: „Teatr jest najważniejszą rzeczą na świecie, gdyż tam pokazuje się ludziom, jakimi mogliby być, jakimi pragnęliby być, choć nie mają na to odwagi, i jakimi są” (Jansson 2001: 91).

ROZDZIAŁ V

AKTOR W TEATRZE ŻYCIA CODZIENNEGO

Rozdział, którego tytuł nawiązuje do znanej książki Ervinga Goffmana z 1959 roku (polskie wydanie 2000 rok), poświęcam szeroko rozumianej problematyce funkcjonowania aktorów teatralnych w społeczeństwie. Interesuje mnie aktorstwo jako wypełnianie roli społecznej oraz konfrontacja modelowych „typów idealnych” artysty teatralnego z empiryczną osobowością aktorów. Omawiam też „życiowe układy buforowe”: znaczenie rodziny, przyjaciół, indywidualnego i kolektywnego kapitału społecznego, dzięki którym aktorzy mogą osiągać psychiczną homeostazę i skutecznie realizować swe zawodowe i pozazawodowe cele. W ostatnim podrozdziale analizuję styl życia przedstawicieli omawianej profesji, koncentrując uwagę przede wszystkim na zwyczajach w społecznym świecie teatru, charakterystycznym dla tego środowiska profilu czasowym, zachowaniach rekreacyjnych i konsumpcyjnych.

1. Role odgrywane w teatrze życia

W socjologii „rola społeczna” definiowana jest jako „układ stałych i wewnętrznie spójnych zachowań i postaw, społecznie określonych, tzn. wyznaczonych i oczekiwanych przez daną grupę społeczną od jednostki zajmującej określoną pozycję społeczną (rola rodzica, studenta, wykładowcy)”¹. W sensie normatywnym natomiast jest to „zbiór norm i wartości związanych z określoną pozycją społeczną, przypisany tej pozycji i wymagany od każdego, kto pozycję tę zajmuje” (Sztompka 2012: 324). W stosunku do aktora – przedstawiciela konkretnej profesji – formułowane są określone oczekiwania (np. punktualności, talentu, wiarygodności w kreowaniu postaci scenicznych). Rola aktora jest zatem dla danej jednostki zastana, kulturowo określona; wejście w nią wiąże się z koniecznością przygotowania i respektowania norm jej przypisanych. Niektóre zasady są ściśle sformułowane, inne przyjęte zwyczajowo w ramach środowiskowego etosu. Aktor nie jest „samotną wyspą”, współpracuje z innymi w ramach realizacji swojej społecznej roli, co wymaga koordynacji działań i dostosowywania się do siebie nawzajem. Istotny jest również fakt, że artysta w życiu społecznym – oprócz roli

¹ Zob. *Rola społeczna* (2008), (hasło), [w:] *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 169.

zawodowej – odgrywa też inne role (rodzinne, towarzyskie, obywatelskie) i musi sprostać różnym oczekiwaniom. Prowadzi to nieraz do napięć i konfliktów między rolami.

Peter L. Berger i Thomas Luckmann opisują mechanizmy przemiany rzeczywistości subiektywnej jednostki, m.in. pod wpływem internalizacji wzorów zachowań i postaw związanych z wykonywanym zawodem (Berger, Luckmann 1983). Rola aktora jest internalizowana w trakcie socjalizacji wtórnej, proces przyswojenia składników roli (normatywnych, poznawczych, emocjonalnych) kończy się identyfikacją zawodową. Intensywność tego procesu w szkole teatralnej, czas i energia, jaką poświęcają studenci na przygotowanie się do pracy na scenie, okresowa separacja od dotychczasowego życia, sprzyjają fetyszyzacji roli zawodowej. Większość młodych ludzi gotowa jest na poświęcenia i podporządkowanie sfery prywatnej wybranej profesji. Tożsamość aktora potwierdzają „znaczący inni”, osoby ważne, cenione, darzone autorytetem; formalnie legitymizuje ją instytucja kształcąca (dyplom ukończenia studiów), a poświadczają „grupy odniesienia”: krytycy, dziennikarze i potoczni widzowie. Z reguły na początku drogi zawodowej aktor ma nastawienie idealistyczne, całkowicie pochłonięty zostaje nowymi zadaniami, silnie afektywnie angażuje się w działania związane z rolą, z czasem nabiera większego bądź mniejszego dystansu.

Mówiąc o dynamice roli, o zjawiskach związanych z jej przyjmowaniem i realizowaniem, warto odwołać się do ustaleń Marii Łoś, która omawia następujące pojęcia: identyfikacja z rolą, wdrukowanie roli, wrastanie w rolę, fetyszyzacja roli, manipulacja rolą, negacja roli, kreacja roli (Łoś 1985: 123–145). Pierwszy termin oznacza przystosowanie do roli, jakie zachodzi w dużej mierze dzięki innym ludziom, „nadawcom” roli, oceniającym, czy jednostka postępuje zgodnie „z przepisami”. Aktor zastanawia się, czy spełnia oczekiwania „znaczących innych”, kluczowych dla odgrywanej przez niego roli. Wdrukowanie jest jej ugruntowaniem, głęboką internalizacją. Moi rozmówcy już w dzieciństwie wykazywali pewne predyspozycje do aktorstwa, a pozytywne reakcje otoczenia zachęcały ich do rozwijania wrodzonych zdolności. Teoria naznaczenia społecznego pozwala sądzić, że już ten etap pozostawił ślad w psychice przyszłego artysty scenicznego, słyszącego od innych, że ma talent i odbierającego zewsząd akceptujące sygnały. Wypowiedzi artystów odzwierciedlają mechanizm retrospektywnej interpretacji faktów biograficznych – występy w przedszkolu antycypowały dorosłą karierę aktora. Rola zawodowa nie jest przyswajana tak, jak gotowy scenariusz czy tekst dramatyczny – to raczej długi proces wrastania w rolę (*role-making*) poprzez relacje interpersonalne. Zrozumiałe, że bywa ona spontanicznie modyfikowana w trakcie całego procesu, bowiem zmieniają się normatywne układy odniesienia. Aktor permanentnie uczestniczy w procesie

negocjowania roli: kontakt z wieloma reżyserami, którzy mają różne wizje profesji skutkuje rozchwianiem i kontaminacją zinternalizowanego schematu roli zawodowej. Jak wynika z wywiadów, czasem konieczne staje się dostosowanie do nowych reguł działania, wymagające elastyczności i odporności psychicznej. Wrastanie w rolę jest całkowicie naturalnym procesem w społecznym świecie – poprzez zogniskowaną wokół roli sieć kontaktów następuje nie tylko utrwalenie, ale też i korekta przypisanych jej norm. Fetyszyzacja roli okazuje się wyniesieniem, celebrowaniem, wiąże się z przecenianiem jej znaczenia. Łoś pisze w tym kontekście o superkonformizmie, automatyzmie, a czasem i tyranii roli – taka sytuacja ma miejsce wówczas, gdy aktor rezygnuje z autonomii, z negocjacji; kiedy staje się gotowy na wszystko i roli zawodowej podporządkowuje inne życiowe obowiązki. Manipulacja rolą zachodzi w chwili jej wykorzystywania jako fasady – aktor bazuje na popularności, by osiągnąć inne cele, niezwiązane z wykonywanym zawodem. Zjawisko negacji roli jest dosyć rzadką sytuacją – ma miejsce wtedy, gdy jednostka z jakichś powodów rezygnuje z jej realizowania. Aktorzy przytłoczeni ciemnymi stronami zawodu, bądź brakiem satysfakcjonujących propozycji zatrudnienia, czasem decydują się na zmianę profesji. W takim przypadku stosują strategię wyolbrzymiania negatywnych aspektów roli, a po podjęciu decyzji sami siebie utwierdzają w przekonaniu, że była ona słuszna (w świetle poddecyzyjnego dysonansu poznawczego opcja odrzucona podlega dalszej dewaluacji). Kreacja roli w ujęciu Łoś to „powoływanie nowych ról”² lub specjalizacja w ramach roli, pojawienie się subroli, np. aktor-improwizator (tamże).

Jak twierdzi Erving Goffman, żyjemy w „teatrze życia codziennego”, wciąż gramy role społeczne, dokonujemy autoprezentacji wobec innych. Wchodząc w społeczne interakcje, posługujemy się kostiumem, rekwizytami, fryzurą, charakteryzacją. Staramy się wywierać dobre wrażenie, bowiem dzięki temu zyskujemy na pozytywną opinię otoczenia, dowartościowujemy się, łatwiej osiągamy cele, które zależą od innych ludzi (Goffman 1959). Urzędnik zakłada garnitur, kupuje skórzaną teczkę na dokumenty; także poprzez staranne ułożoną fryzurę pokazuje, że jest człowiekiem solidnym, zadbanym, odpowiedzialnym. Większość artystów pragnie uznania ze strony publiczności (charakteryzuje ich silna jaźń odzwierciedlona, wyczulenie na reakcję odbiorców, wzmożona responsywność). Decyzja dotycząca udziału w filmie, serialu czy reklamie nie zawsze podyktowana zostaje więc względami ekonomicznymi – nieraz generuje ją potrzeba bycia zauważonym przez szeroką widownię. I rzeczywiście, aktorzy czekają na

² W społecznym świecie teatru uznano kreacyjny (artystyczny) status realizatora oświetlenia teatralnego. Zawód ten wymaga znajomości nowych technologii i wiedzy specjalistycznej, toteż zrozumiała jest jego emancypacja i waloryzacja.

szansę zaprezentowania się masowej publiczności. Jeśli zaistnieli już w zbiorowej świadomości, zaskakuje ich niekiedy sytuacja codzienna, w której nie są poprawnie identyfikowani³: gdy ktoś przekręca ich nazwisko albo w ogóle nie reaguje na pojawienie się w przestrzeni publicznej. Aktorka Krystyna Janda była zbulwersowana (czemu dała wyraz na Facebooku), gdy młodzi ludzie, indagowani na ulicach Warszawy, nie rozpoznali jej wizerunku. Mirosław Baka, zapytany przez nową panią bufetową w macierzystym Teatrze Wybrzeże o nazwisko (aby mogła wpisać do zeszytu kwotę do zapłaty za posiłek), stwierdził: „Aktorowi z pewnym dorobkiem artystycznym rzadko zdarza się taka sytuacja. Byłem zaskoczony i swoim zaskoczeniem nieco rozbawiony” (A44: 123). Zdziwienie, a czasem i oburzenie, towarzyszy artystom, kiedy nie otrzymują potwierdzenia tego, że należą do grupy osób publicznych (wydaje im się, że każdy powinien ich znać). Trudno powiedzieć, czy przeświadczenie to wynika z narcyzmu i megalomanii artystów, czy raczej z fałszywego założenia, że wszyscy Polacy interesują się filmem i teatrem.

Do odgrywanej w zwykłym życiu roli przypisana jest określona fasada (Goffman 1959). Osobista fasada aktora społecznego to jego „powierzchnowość i sposób bycia”. Szczególnie w kontaktach z dziennikarzami aktor teatralny wykazuje dużą o nią troskę; zakłada maski, stara się pokazać z jak najlepszej strony. Kobiety w pełnym makijażu, eleganckim wizytowym stroju (nawet jeśli to przedpołudnie), mężczyźni w szaliku zarzuconym na koszulę, kapeluszu, z obowiązkowym szerokim uśmiechem i spontanicznym luzem starają się o spójność własnego zachowania z wyobrażonymi (zakładanymi przez niego) oczekiwaniami interlokutora. Aktor nie musi być szczery, jego zadaniem jest zrobić dobre wrażenie, toteż wszystko, o czym mówi w wywiadzie ma pokazać go w jak najlepszym świetle, wzbudzić sympatię czytelników (a może i potencjalnych pracodawców). Szczególnie aktorzy-celebryci zużywają wiele energii na autopromocję, na *impression management*, czyli „wywieranie dobrego wrażenia”, przekonywanie innych, że są ludźmi ciekawymi i prowadzą niebanalne życie. Kontrola wewnętrzna i dobrowolne (choć pewnie nie zawsze uświadamiane) podleganie presji otoczenia, spełnianie społecznych oczekiwań, czyni

³ Jako egzemplifikację takiej sytuacji przywołam zabawne anegdoty opowiedziane Magdzie Jethon przez artystów. Jeden z mężczyzn próbował przypomnieć sobie skąd zna Małgorzatę Kożuchowską. Gdy ta próbowała mu pomóc i zasugerowała: „Może z kina?”, mężczyzna zdziwiony odparł: „To my byliśmy razem w kinie?”. Inna „mieszkanka masowej wyobraźni” spytała kontrolującego ją na drodze policjanta, czy chciałby otrzymać jej autograf. Zdziwiła się, bo odpowiedź była przecząca. Widząc zaskoczenie artystki, liतोściwie zaproponował: „Pójdę, spytam kolegi, może on będzie chciał”. Po powrocie oznajmił: „Nie... kolega też nie chce...” (Jethon 2002).

z aktora jednostkę grającą nie tylko na deskach scenicznych, ale i „w teatrze życia codziennego”. Goffman pisze o idealizacji, czyli dążeniu wykonawcy „spektaklu” do zaprezentowania upiękzonego, wyretuszowanego obrazu samego siebie. Nie jest to cyniczne wprowadzanie w błąd – w dzisiejszych czasach jesteśmy skłonni nazwać te zabiegi autoprezentacją, świadomym budowaniem wizerunku. Partnerzy interakcji przystosowują się do sytuacji społecznej, koncentrują na tym, co zewnętrzne i nie wnikają w wewnętrzne motywy takich, a nie innych zachowań. Można powiedzieć, że stawiają znak równości pomiędzy wiarygodnymi pozorami i naturalną ekspresją. Aktorzy żartują czasami, że w przestrzeni publicznej bywają traktowani jak „niedźwiedzie na Krupówkach”, budzą zainteresowanie, nagabywani są o wspólne zdjęcie, autograf. Nie zawsze mają na to ochotę i jeśli się nie zgodzą, wzbudzają nieraz negatywne reakcje. „Ale to cham” – usłyszał jeden z moich rozmówców, gdy z powodu pośpiechu grzecznie odmówił propozycji pozowania do wspólnej fotografii. Aktora obowiązuje uśmiech, cierpliwość, serdeczność i życzliwość, otwartość na interakcję, jednym słowem: „występ” – zgodny z kulturowym, czy raczej obyczajowym, skryptem. Goffman przypomina, że aby „robić wrażenie” czy „manipulować wrażeniami”, trzeba zadbać o spójność środków ekspresji, poddać kontroli mimikę i gesty (tamże). W repertuarze zachowań publicznych aktora, który w przestrzeni pozateatralnej występuje w roli „artysty” (por. Golka 2012: 110–114), nie powinno być oznak znudzenia, zmęczenia, zniecierpliwienia itp. Oczywiście nie każdy „występ” związany jest z manipulowaniem wrażeniami, bywa też prezentacją spontaniczną, prawdziwą i naturalną. Jednak z punktu widzenia publiczności nie ma znaczenia, czy chodzi o intencjonalną strategię, obliczoną na udawanie, symulację, czy o zachowania szczerze, autentyczne. Ważne, że aktor społeczny dobrze gra swoją rolę i wychodzi naprzeciw oczekiwaniom otoczenia, w jakim się znalazł.

Sytuacją paradygmatyczną, do jakiej chcę się odwołać, będzie spotkanie Wielkiego Aktora z publicznością⁴. Stanowi ono jednocześnie rytuał interakcyjny

⁴ Spotkanie przebiega według kulturowego skryptu: „Scenopisy kulturowe tego rodzaju kierunkują aktorów przy podejmowaniu strategicznych decyzji, co do tego, jak powinni się zachowywać podczas spotkania i jak powinni »prezentować się« innym. Występy takie posiadają wiele istotnych wymiarów. Jeden z nich to forma rozmowy, czyli sposób, w jaki jednostki mają używać słów, zdań, zwrotów i innych aspektów rozmowy. Drugim wymiarem jest wykorzystywanie rytuałów, czyli stereotypowych sekwencji mowy i innych wskazówek, które otwierają, zamykają, strukturyzują, naprawiają i w ogóle utrzymują interakcję na właściwym torze, zgodnie ze scenopisem kulturowym. Trzeci wymiar to tworzenie ram, związane z ustalaniem granic tego, co włącza się do interakcji lub z niej wyklucza. Czwartym jest użycie rekwizytów, czyli wyposażenia scenicznego,

i spektakl wyreżyserowany według przygotowanego wcześniej scenariusza: rolę są rozdane – jest prowadzący wydarzenie moderator, jest Aktor i są widzowie konstytuujący audytorium. Jasna okazuje się też definicja sytuacji – Wielki Aktor ma mówić o sobie, o swojej drodze do zawodu, o sukcesach, przełomach biograficznych, o aktualnych problemach itp. Audytorium oczekuje anegdot, żartu, błyskotliwego monologu. Wielki Aktor powinien być swobodny, spontaniczny; dobrze, aby jego „występ” okazał się prawdziwym popisem retorycznym. Moderator spotkania ma być dobrze przygotowany do jego prowadzenia, dysponować listą wątków, które powinny zostać poruszone w rozmowie, w trakcie „występu” kontrolować sytuację, zadawać pytania, proponować tematy do omówienia, komentować wypowiedzi Wielkiego Aktora. Jego rolą jest rytualne przywitanie gościa (uścisk dłoni, uśmiech) i w odpowiednim czasie zamknięcie spotkania, także mieszczące się w ceremonialnej formule. Moderator w odpowiednim momencie musi zezwolić na czynne zaangażowanie się publiczności poprzez zachętę do zadawania pytań. Uczestnicy *quasi*-spektaklu sygnalizują zainteresowanie wypowiedziami bohatera spotkania, a jego wskaźnikami są: uważne słuchanie, skupiony wzrok, żywe reagowanie na żarty, oklaski po szczególnie błyskotliwej wypowiedzi. To popis obliczony na wywołanie wrażenia – jego efekt zależy od dobrej organizacji spotkania i podjęcia zgodnej ze scenariuszem roli przez wszystkich przybyłych. Widzowie muszą więc być punktualni, tylko Wielki Aktor wkracza na salę w towarzystwie moderatora „lekko” spóźniony, aby mieć tzw. wejście. Jego fotel znajduje się w miejscu centralnym, czasem na lekkim podwyższeniu – musi być widoczny dla wszystkich. Z boku zasiada prowadzący spotkanie „reżyser”, uzbrojony w notatnik. W odgrywaniu przydzielonych ról pomaga fasada – dekoracja i rekwizyty, powierzchowność i sposób bycia wszystkich uczestników. Spotkanie odbywa się w specjalnie wybranym miejscu, może to być teatr, biblioteka publiczna, dom kultury, uczelnia. Mimo że „dekoracje” bywają różne, wszystkie łączy uporządkowanie, atrakcyjność wizualna (kwiaty, obrazy, odpowiednio dobrane elementy wyposażenia wnętrza). Obowiązkowy rekwizyt to stół ze szklanką wody lub filiżanką z gorącym napojem. Uczestnicy „gry” podporządkowują się konwencji, niektórzy podkreślają wyjątkowość zdarzenia starannym strojem. Podczas spotkania jest też miejsce na improwizację, bo jego schemat wypełnia się dopiero podczas gry. Wiele zależy od interakcji

takiego jak krzesła, stoły i ich rozmieszczenie w przestrzeni. Piątym wymiarem jest kategoryzacja sytuacji jako »roboczo-praktycznej«, »społecznej« lub »ceremonialnej«. Zachodzi również proces budowania roli, czyli sygnalizowania praw i zobowiązań, które przysługują osobom, jak również stylu samoprezentacji, którego mogą użyć w trakcie spotkania. Wreszcie jest jeszcze ekspresywność, czyli prezentacja własnych emocji innym w toku interakcji” (Turner, Stets 2009: 43).

pomiędzy społecznymi aktorami, od atmosfery miejsca i czasu, od stopnia identyfikacji graczy z wyznaczonymi rolami. Sytuacja oficjalna wymaga od rozmówców użycia języka formalnego, bogatego leksykalnie (ważny jest nie tylko kanał werbalny, ale i wokalny, dobra dykcja – artykulacja, modulacja, siła głosu, intonacja, akcent, wysokość tonu, użycie pauz, zmiana tempa wypowiedzi). Emocjonalności interakcji sprzyja kanał wizualny, mowa niewerbalna (mimika, kontakt wzrokowy, gest, postawa i ruch ciała). Aktor w roli „Wielkiego Aktora” nie ma najmniejszego problemu z „robieniem dobrego wrażenia”, wiele lat treningu scenicznego pomaga mu w realizacji publicznego występu. Jeśli wybierze styl gawędziarza, ma duże szanse na akceptację słuchaczy. Jego istotą jest dążenie do pobudzenia wyobraźni odbiorców, wywoływanie miłego nastroju, tworzenie dramaturgii opowiadania (por. Brzezińska 1997: 64–65)⁵.

Aktor, podobnie jak każdy inny człowiek, w teatrze życia codziennego odgrywa wiele ról formalnych i nieformalnych (ojciec, mąż, przyjaciel, członek stowarzyszenia, obywatel). Czasem trudno wypełnić mu wszystkie zobowiązania,

⁵ Po jednym ze spotkań z aktorem zatrudnionym w publicznym teatrze dramatycznym zanotowałam w dzienniku obserwacji: „Aktor mówił lekko, błyskotliwie, dowcipnie, ciekawie, obrazowo. Posługiwał się językiem zindywidualizowanym, twórczym. Recytował wiersze (Broniewski, Gałczyński), czytał prozę (opowiadanie Czechowa), opowiadał anegdoty, mówił o sprawach błahych (buty) i poważnych (diagnoza kondycji współczesnego społeczeństwa polskiego). Modulował głos, stosował z powodzeniem styl gawędziarza, robił pauzy, naśladował manierę werbalną starszej aktorki, która miała charakterystyczną chrypkę; aby przełamywać dystans stosował styl nieformalny – używał kolokwializmów: »tego, śmego«. Jego recytacje prowadząca spotkanie dziennikarka radiowa nazywała »próbkami umiejętności«. Był to spektakl improwizowany, ale to była dobra improwizacja, czyli starannie przygotowana. Spotkanie przybrało charakter gawędy ze znajomymi; Aktor nie starał się specjalnie dobierać słów, kilka razy nie mógł przypomnieć sobie nazwisk osób, które przywoływał w dyskursie (dzięki temu wypowiedź zyskała na naturalności). Był otwarty, spontaniczny, można było odnieść wrażenie, że z równą swobodą mógłby mówić bez końca. Sygnały niewerbalne (uśmiech, zrelaksowana pozycja ciała) świadczyły o tym, że spotkanie sprawiało mu przyjemność, bądź doskonale maskował negatywne emocje. Nie było przerw w konwersacji, każdy zaproponowany przez prowadzącą czy przez uczestników wątek natychmiast był podchwytywany i toczyła się »soczysta« opowieść. Z pewnością nie bez znaczenia jest osobowość Aktora – twórcy, którzy chętnie biorą udział w podobnych spotkaniach, muszą to lubić. Nie bez znaczenia jest też to, że wielki Aktor jest doświadczonym mówcą (kilka dekad pracy ze studentami w szkole aktorskiej, dyskusje w gronie twórców podczas prób do spektakli, stwarzają niezliczone okazje do wymiany myśli, a tym samym do osiągnięcia wysokiego poziomu kompetencji lingwistycznej). Perfekcyjny spektakl” (12 kwietnia 2016 roku, kawiarnia Klimaty, Aleksandrów Łódzki, rozmowę prowadziła dziennikarka radia Łódź A.G., koszt wejściówki: dziesięć złotych).

pojawia się konflikt ról. Co więcej, nierzadko występują problemy z realizacją nawet jednej z nich:

Jednostka nie jest bowiem w stanie wypełnić w sposób satysfakcjonujący wszystkich oczekiwań, jakie kierują pod jej adresem partnerzy całościowej sieci ról społecznych jednostki (*total role network*). Dlatego też napięcie w obrębie roli czy w zestawie ról jest czymś naturalnym. Generalnie, całościowy układ oczekiwań wobec jednostki przekracza jej możliwości adekwatnego wypełnienia wszystkich zobowiązań z tym związanych (Goode 1973: 154–162).

Źródłem napięcia w roli jest zatem niemożność sprostania oczekiwaniom innych, czy to ze względu na zewnętrzne okoliczności, czy czynniki osobowościowe (wzór zachowań przypisanych aktorowi nie jest jednoznaczny – reżyser może mieć inną koncepcję aktorstwa niż członkowie zespołu teatralnego, ponadto aktorem zostaje niekiedy osoba nieśmiała albo mająca trudności z pamięciowym opanowaniem tekstu). Jeśli odgrywaniu roli towarzyszą niepochlebne opinie otoczenia, krytyków, łatwo o frustrację i niepewność. Częstym powodem napięcia okazuje się konflikt pomiędzy zobowiązaniami rodzinnymi i zawodowymi, generujący poczucie rozdarcia i zmuszający do podjęcia niełatwych decyzji. Każda opcja niesie ze sobą niezadowolenie – młoda aktorka, która ma małe dzieci, musi wybrać: przyjąć główną rolę w filmie (co wiąże się z wyjazdem na kilka miesięcy) czy zrezygnować z tej propozycji dla dobra rodziny:

Nasze zawody są strasznie zaborcze, przesuwają środek ciężkości na swoją stronę, stąd rodzą się napięcia. Moim największym marzeniem jest takie poukładanie w życiu wszystkiego, żeby zachować równowagę. Bez poczucia straty po jednej czy po drugiej stronie, bez obawy, że moje zaangażowanie zawodowe źle wpływa na [syna – przyp. E. Z-K.] Antka (A18: 58).

Ta sama rola (aktorki) może, *nota bene*, wywoływać napięcie ze względu na zbyt wiele – czasem sprzecznych – oczekiwań. Artystka ma być maksymalnie zaangażowana w realizację zadania zawodowego, pozostawać na planie do późnych godzin nocnych, a rano wyglądać na osobę wypoczętą i zrelaksowaną. Aby zredukować napięcie w roli – pisze Goode – można ignorować problem niespójności wymogów (kontekstualizacja), oddzielić rzeczy ważne od koniecznych i wykonać w danym miejscu i czasie tylko to, co niezbędne (Goode 1973: 101–115). Inną możliwością jest delegacja obowiązków – aktorka zabiera na plan filmowy nianię, która przejmie jej zobowiązania macierzyńskie, a w scenach wymagających niezwyklej sprawności fizycznej zastępuje ją kaskaderka. Niekiedy pojawia się manipulowanie rolą – jednostka przytłoczona niemożnością sprostania wymogom profesji szuka spełnienia poza teatrem (np. przyjmuje propozycję

zagrania w reklamie). Ekstremalną strategią uwolnienia się od napięcia towarzyszącego roli jest rezygnacja (zerwanie relacji związanej z odgrywaniem roli). I nie chodzi tu o odejście z pracy, bo to jest incydentalna reakcja. Aktorka, chcąc uniknąć niepotrzebnego wydatkowania energii na kontakty z fanami, zgadza się na prowadzenie strony internetowej przez menedżerkę (ochrona przed nawiązywaniem niechcianych relacji). W jej rolę zawodową wpisane są różne działania, przyjmowane nieraz jako „zło konieczne”, np. kontakty z dziennikarzami (ze względów instrumentalnych artystka udziela wywiadu, pomimo tego, że spotkanie z przedstawicielami mediów nie jest dla niej przyjemne). Goode mówi w takim przypadku o traktowaniu relacji interpersonalnej jako formy transakcji lub przetargu. Określone działanie może też wynikać z przyjętych standardów moralnych – przykładem będzie aktor decydujący się zagrać za darmo, by w ten sposób wesprzeć fundację charytatywną (nie dla rozgłosu i intencjonalnego budowania wizerunku publicznego, ale z wewnętrznego przekonania, że warto pomagać osobom pokrzywdzonym przez los).

Poziom zaangażowania w rolę zawodową zmienia się ze względu na wewnętrzne przemiany (od gry z pasją do dystansowania się od roli – lub na odwrót) – i na kontekst zewnętrzny (nowa sytuacja rodzinna, zmiana miejsca zamieszkania, zmiana teatru). Pełne poświęcenie dla odgrywanej roli wiąże się z odczuwaniem jej atrakcyjności (stanowiąca wartość autoteliczną praca zawodowa sprawia autentyczną przyjemność), wynika też z przekonania, że ma ona głęboki sens, że jest społecznie użyteczna. Inne powody pełnego oddania się roli zawodowej to gratyfikacje materialne, satysfakcjonujące wynagrodzenie (w filmie czy w reklamie). Wysokim poziomem zaangażowania w rolę zawodową można rekompensować również braki i niepowodzenia w innych dziedzinach życia (i tym samym podtrzymywać poczucie własnej wartości). Nieraz jednostka pragnie przekonać siebie i innych, że jest w stanie sprostać wymogom roli, szczególnie jeśli na tym polu zdarzyły jej się wcześniej porażki (por. tamże).

Warto zwrócić uwagę na uczestników społecznego świata, z którymi artyści teatralni, z racji swojej pozycji społecznej, wchodzą w interakcje. Sztompka wprowadza pojęcie „kręgu społecznego”, definiowanego jako „zestaw typowych innych pozycji, z którymi dana pozycja jest powiązana, wyznaczający typowe kierunki interakcji i selekcjonujący typowych partnerów, z którymi nawiązuje kontakt każdy, kto pozycję tę zajmuje” (Sztompka 2012: 163). Aktor nawiązuje interakcje z dyrektorem teatru, z reżyserami, z pracownikami agencji aktorskich, z przedstawicielami instytucji kulturalnych czy edukacyjnych, z reprezentantami mediów itp. Mogą one generować napięcia w roli wynikające z rozbieżnych wymagań, sprzecznych oczekiwań poszczególnych partnerów – dyrektor teatru chciałby, aby aktor był zawsze dyspozycyjny, dziennikarz, aby z ochotą udzielał wywiadów

(poruszając przy tym jak najwięcej prywatnych, sensacyjnych wątków) i przyjmował zaproszenia do telewizji czy radia, publiczność oczekuje zawsze dobrej formy fizycznej i psychicznej. Odpowiedzią na nieprzyjemny stan rozdarcia bywa wprowadzenie hierarchii pośród pozycji perymetrycznych, np. aktor rezygnuje na jakiś czas, bądź na stałe, z etatu w teatrze, by mieć czas na granie w filmach albo przeciwnie – całą swoją aktywność koncentruje na pracy teatralnej.

2. Modelowa a empiryczna osobowość aktora

Według popularnych publikacji na temat aktorstwa, szczególnie tych o charakterze poradnikowym, zawód aktora należy do kategorii najciekawszych i zarazem najtrudniejszych⁶. Analiza tekstów, których celem jest orientacja zawodowa, dostarczenie informacji na temat profesji dla kandydatów na studia w szkołach teatralnych, pozwala na wypunktowanie modelowych cech dobrego aktora:

- talent: naturalność, umiejętność naśladowania, imitowania zachowań innych ludzi;
- odpowiednie warunki fizyczne i motoryczno-kinestetyczne: dobra kondycja, dobry słuch, zmysł równowagi, świadomość własnego ciała, koordynacja ruchowa, umiejętność tańca;
- zdolności werbalne: dobra emisja głosu, dobra dykcja, intonacja, właściwa artykulacja;
- warunki intelektualne: kreatywność, wyobraźnia, umiejętność obserwacji, inteligencja, refleks, błyskotliwość, ciekawość poznawcza, koncentracja, dobra pamięć;
- inteligencja emocjonalna: umiejętności interpersonalne, empatia, umiejętność współpracy, inicjatywa, aktywność, determinacja, samodyscyplina, odwaga, pewność siebie, cierpliwość, wytrwałość, motywacja, ambicja, pracowitość, odporność psychiczna, radzenie sobie ze stresem.

W tym podrozdziale chciałabym zastanowić się nad osobowością ludzi teatru: implikowaną, zakładaną w ramach propedeutyki zawodowej, eksponującą predyspozycje jednostki do wykonywania tej profesji – i skonfrontować ów idealny model z rzeczywistymi cechami współczesnych polskich aktorów. Źródłem informacji na ten temat będą wypowiedzi artystów odsłaniające ich jaźń subiektywną, odpowiedzialną za postrzeganie siebie, swoich mocnych i słabych stron. Za równie ważne źródło danych uznaję stwierdzenia moich rozmówców

⁶ Zob. *Zawód aktor/aktorka. Opis i zarobki*, https://www.zawodowe.com/kategorie/pozostale/aktor_aktorka/opis_i_zarobki/ (dostęp: 13.08.2018); por. *Zawód: Aktor*, <https://studia.pl/zawod-aktor/> (dostęp: 13.08.2018).

na temat partnerów scenicznych, ich cech osobowościowych pomagających w pracy zespołowej bądź przeciwnie, utrudniających kolektywne działanie.

Alex Inkeles i David H. Smith – autorzy książki dotyczącej osobowości człowieka nowoczesnego – wyodrębnili zespół cech składających się na powyższy syndrom (Inkeles, Smith 1974; za: Sztompka 2012: 567, 623–625):

- antydogmatyzm, niezależność od tradycyjnych autorytetów;
- potrzeba nowych doświadczeń, otwartość na innowację i zmianę;
- tolerancja dla opinii i poglądów innych;
- orientacja prospektywna i racjonalistyczna;
- zainteresowanie życiem publicznym, aktywna postawa w pokonywaniu trudności, problemów osobistych i społecznych;
- planowanie przyszłych działań;
- zaufanie do społecznego porządku;
- respektowanie zasady merytokratycznej, uzależniającej rozdział dóbr i przywilejów w zależności od zasług;
- wysokie aspiracje zawodowe i kulturalne, tendencja do samodoskonalenia się, rozwoju, edukacji;
- szacunek dla innych, niezależnie od ich społecznej pozycji.

To weberowski wzorzec idealny, teoretyczny konstrukt, dający możliwość badań porównawczych. Można pytać, na ile artyści, twórcy teatralni, są bliscy temu modelowi, czy ich mentalność odpowiada człowiekowi nowoczesnemu. Co prawda, nie dysponuję wynikami reprezentatywnych analiz empirycznych, jednak na podstawie wywiadów swobodnych mogę nazwać osobowość aktorów „nowoczesną”. Artyści teatralni wciąż poszukują nowych wyzwań, szczególnie są otwarci na zmiany. Wielu z nich cechuje orientacja prospektywna, nastawienie na przyszłość. Planują swoje działania, dążą do doskonalenia umiejętności, do osiągnięcia życiowego sukcesu. Wśród moich rozmówców zauważyłam – chcę wierzyć, że nie tylko deklarowany – antyrankizm, szacunek dla ludzi z niższą pozycją społeczną. Charakterystyczne okazuje się też środowiskowe przekonanie, że w miarę wysoki materialny status niektórych twórców jest w pełni zasłużony – to gratyfikacja za ich talent i pracę. Oczywiście nie wszyscy przedstawiciele badanego przeze mnie środowiska w jednakowym stopniu są bliscy temu wizerunkowi, jednak generalizacja staje się w jakimś stopniu uzasadniona – można mówić o typowości, o „mentalności nowoczesnej” twórców teatralnych.

Leszek Korporowicz wymienia trendy charakterystyczne dla współczesnego rynku pracy w społeczeństwach przemysłowych (Korporowicz 1999: 42):

- „synergetyczny charakter stosunków międzyludzkich, a więc nastawienie na kooperatywność i wzajemność”;

- „twórcze zasady organizacji, które mobilizują do działań niestereotypowych i poszukiwania nowych form aktywności”;
- „orientacja na ofensywność i przedsiębiorczość, która pozwala na odnajdywanie nowych możliwości autorealizacji”;
- „potrzeba poczucia pełnego uczestnictwa i zaangażowania w realizowane przedsięwzięcia”;
- „wysoki profesjonalizm i rosnące znaczenie twórczego planowania kariery”.

Tendencje te w wysokim stopniu można przypisać aktorom teatrów publicznych, którzy muszą być aktywnymi i kreatywnymi podmiotami, działającymi w obszarze rodzimego rynku pracy. Niewielu z nich ogranicza się do pracy etatowej w teatrze – podejmują oni szereg dodatkowych działań. Przykładem jednym z wielu może być poliaktywność Artura Barcisia, grającego jednocześnie w teatrze, w serialu, a także podejmującego się reżyserii. Aktor miał swój recital na festiwalu piosenki aktorskiej we Wrocławiu, wydał płytę, maluje, pisze baśnie i opowiadania. Ale to jeszcze nie wszystkie obszary jego zaangażowania – trzeba dodać rolę nauczyciela piosenki w szkole muzycznej, dziennikarza piszącego teksty do lokalnej gazетки i felietony w „Newsweeku”, a także blogera korespondującego z fanami (Barciś, Graff 2011: 176–205).

Jan Machulski (1928–2008) – aktor, reżyser, wykładowca Wydziału Aktorskiego w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, pomysłodawca łódzkiej Alei Gwiazd na ulicy Piotrkowskiej – jest autorem miniporadnika, w którym udziela wskazówek młodym ludziom przygotowującym się do aktorstwa. Jego zdaniem osobowość aktora to podstawa sukcesu, bowiem „aktorem trzeba się urodzić”; w tym zawodzie liczy się talent, indywidualność, niepowtarzalność. Aby młody aktor mógł zostać zauważony, powinien mieć wdzięk, luz, poczucie humoru, wyobraźnię, inteligencję. Wysoko waloryzowana jest przez niego „tajemniczość”, sugestywność, umiejętność skupiania na sobie uwagi. Założyciel warszawskiego Teatru Ochoty i Prywatnej Szkoły Aktorskiej zachęcał kolegów – absolwentów szkoły teatralnej – do wielokierunkowej aktywności, uczestnictwa w zdjęciach próbnych, castingach. Podkreślał, że warto postarać się o dobrego agenta, który może pomóc poruszać się w „teatralno-filmowej dżungli”, ale rzecz jasna namawiał też do własnych zabiegów o rolę:

Liczy się efekt. Takie chodzenie i przedstawianie się to też rola! Lepiej zagrać taką rolę, niż siedzieć w domu i patrzeć na telefon, który milczy. Na przesłuchania chodzić zawsze! Nawet, gdy rola jest nie dla ciebie. Aktorzy nie znają siebie, mogą się mylić. Pokaż się, koniecznie! Nigdy nie mów „nie chcę tej roli”. Bądź miły dla innych, to zasada (Machulski 2000: 33).

Machulski za przykład młodym adeptom sztuki aktorskiej podaje swego ucznia, Cezarego Pazurę, który po studiach sam zadbał o własną karierę: „zaczynał, chodząc od produkcji do produkcji” i deklarował swą gotowość do współpracy. Autor wielokrotnie na kartach swego poradnika podkreśla znaczenie wytrwałości:

Nawet jeśli nie dostaniesz roli, nie traktuj tego jako osobistą klęskę. Przyjdź znowu (tamże).

Każdy, kto chce, aby mu się powiodło w jakiejś dziedzinie, musi być wytrwały. A aktor musi być jeszcze bardziej wytrwały. Bo przecież jest nas około 5000. Większość odpada. Nie dlatego, że brak im talentu, ale dlatego, że nie pracują nad sobą (tamże: 35).

Jeżeli dążysz do czegoś, nie możesz tracić cierpliwości. Samo się nie robi. Trzeba szczęściu wychodzić naprzeciw. Może te pokazy, rozmowy, prośby są upokarzające, ale nie ma innej drogi. Nic nie przychodzi łatwo, a jeżeli – to bardzo rzadko (tamże: 37).

Do konsekwencji w dążeniu do celu i niepoddawania się, mimo niepowodzeń, namawia także Jan Englert:

Mój najbardziej twórczy okres nadszedł po czterdziestce. Ale wcześniej nie marnowałem czasu i wiem, że spożytkowałem go jak najlepiej. Nawet na początku, kiedy mi nie szło. Jako aktor jestem znany od czasu Kolumbów. To był rok siedemdziesiąty, a przecież dyplom zrobiłem w 1964. Na szczęście dość wcześnie zdałem sobie sprawę, że nie można odpuścić. Wiedziałem, że przyjdzie mój czas, więcej – byłem tego pewny. Pisałem scenariusze, robiłem egzemplarze reżyserskie, grafomańilem, oglądałem, co się dało, podpatrywałem świetnych aktorów. Przecież to wszystko nie poszło na marne. W końcu zaprocentowało (Englert, int.).

Aktor nie może być nieśmiały i wycofany, jeżeli chce otrzymywać zawodowe propozycje, sam musi o nie zabiegać. Artyści teatralni z reguły starają się wprowadzać w życie zalecenia „mistrzów”, niektórzy deklarują stałą gotowość do podejmowania nowych wyzwań:

Dużo słuchałam. Wchodziłam we wszystko, co mi proponowano. A potem wyciągałam wnioski. Miałam też dużo szczęścia. Pomogła mi moja niepokora, która zawsze mnie pchała w kierunku ryzyka. Dzisiaj, kiedy patrzę na to z perspektywy czasu, widzę, ile kosztowało mnie to energii, samozaparcia. Bo jednak trzeba włożyć bardzo dużo siły w to, żeby ktoś chciał nas przesłuchać, pokazać się tak, żeby zdecydował się nas wybrać. Pamiętam, jak kiedyś Jerzy Trela powiedział nam, że nie chciałby zostać aktorem w dzisiejszych czasach (A5: 89).

Aktorzy, chociaż zdają sobie sprawę z konieczności podejmowania intensywnych starań o rozwój własnej kariery, przyznają jednak, że jest to niezmiernie trudne, czasem frustrujące zadanie. Zdecydowanie woleliby, aby to inni dostrzegli ich potencjał i umieścili w centrum społecznego świata teatru: „Pomyślałem sobie, że jeśli ktoś mnie zauważy, to dobrze... to wtedy chętnie” (Wywiad nr 6); „Ja mam wrażenie, że umiałabym zawalczyć o kogoś, ale o siebie to jest ciężko” (Wywiad nr 4). I nie jest tak, że postawa bierna bądź aktywna w zawodzie uzależniona jest tylko i wyłącznie od czynników generacyjnych, determinantą okazuje się charakter aktora, jego przebojowość bądź nieśmiałość. Oto typowe wypowiedzi, które dowodzą, że nie każdy potrafi implementować zalecenia dotyczące inicjatywy w zdobywaniu ról:

Mam taką przyrodzoną cechę, że nie należę do odważnych w tym sensie, że eksponuję własną osobę. Jestem raczej widzem, stoję na uboczu. To pewnie wynika z mojej naturalnej nieśmiałości. Ona mnie nie opuszcza, niestety. To jest rodzaj wstydlivosti. Myślałem, że opuści mnie w wieku starszym, ale okazuje się, że nie. Cały czas we mnie tkwi. W pracy objawia się to tym, że prawdopodobnie jestem trudnym partnerem, bo bardzo długo dochodzę do rezultatu, mam w sobie niepewność, chowam się. Bierze się to pewnie ze strachu przed fałszem, dysonansem, zgrzytem (A7: 55).

„Mogłam lepiej”, ta myśl często mi towarzyszy. Jestem wciąż tą samą, niezadowoloną z siebie osobą [...]. Czasem ogarnia mnie lęk, że nie umiem, że nie dam rady (A11: 68).

Aktywność, wytrwałość, cierpliwość to elementy składające się na szerszą kategorię znaną w literaturze przedmiotu jako „inteligencja emocjonalna”. Daniel Goleman przekonuje, że inteligencja emocjonalna pomaga odnieść zawodowy sukces, a konstituuje ją pięć podstawowych kompetencji: samoświadomość, samoregulacja, motywacja, empatia i umiejętności społeczne (Goleman 1999). Samoświadomość łączy się z umiejętnością oceny własnych zdolności i możliwości, zalet i wad; ze zdolnością adekwatnego ujmowania własnych stanów wewnętrznych i uzasadnioną wiarą w siebie. Samoregulacja oznacza panowanie nad emocjami, zarówno przykrymi (stres), jak i pozytywnymi. O zdobyciu tej kompetencji świadczą m.in. opanowanie, samokontrola, sumienność, nieuleganie nałogom. Motywacja ukierunkowuje zachowanie jednostki na osiągnięcie zamierzonych celów, jest stanem gotowości do podejmowania określonych działań. Silna motywacja wyzwala zapał, inicjatywę, innowacyjność, wytrwałość, optymizm, chęć doskonalenia się. Empatia to z kolei umiejętność spojrzenia na daną sprawę z perspektywy drugiego człowieka, zdolność rozpoznawania jego potrzeb i tego, co przeżywa. Osoba empatyczna potrafi słuchać innych, odczytywać

sygnały emocjonalne, mowę niewerbalną; jest gotowa do niesienia pomocy i wspierania innych. Na umiejętności społeczne składa się szereg kompetencji: współdziałanie, tworzenie więzi, bezkolizyjne kontakty z innymi, przewodzenie (kierowanie zespołem) lub podporządkowanie, łagodzenie konfliktów, rozpoznawanie istoty problemów, elastyczność, umiejętność przystosowania się do nowych sytuacji, asertywność, z którą wiąże się gotowość obrony własnego zdania i własnych interesów, umiejętność przeciwstawienia się presji i manipulacji, zdolność do kompromisów, życzliwość, solidarność, braterstwo, szacunek, odpowiedzialność i sumienność (tamże).

Zawód aktora wymaga wszystkich omówionych powyżej kompetencji, a z racji przebywania artysty teatralnego wciąż z nowymi ludźmi, szczególnie umiejętności społecznych, gotowości dostosowywania się do różnych osobowości, temperamentów. Pewność siebie jest pożądaną cechą w każdym zawodzie, sprzyja też aktorom, o czym mówią znane przedstawicielki tej profesji:

Jeśli decyduję się coś robić, zagrać, napisać, to muszę wierzyć, że zrobię to dobrze. Inaczej po co się do tego zabierać? Nie jest nieskromnością wiara w swój talent, w swoje możliwości, jeżeli, oczywiście, nie idzie za tym bufonada. Wiem, w czym jestem dobra, ale znam też swoje ograniczenia (A8: 79).

Trzeba siebie polubić. Aktorstwo często bazuje na naszych wadach, one mają grać pierwszoplanową rolę, nie wyobrażam sobie tego, gdybym siebie nie akceptowała. To byłaby wtedy terapia, nie pasja i profesja (A2: 79).

Niektórzy przedstawiciele tego zawodu nie mają jednak nic przeciwko „teatralnej terapii” – przykładem może być Gustaw Holoubek, który w rozmowie z Krzysztofem Lubczyńskim stwierdził: „Aktorstwo jest pokonywaniem własnych ułomności, od czysto fizycznych po psychiczne, duchowe, intelektualne” (cyt. za: Lubczyński 2007: 114).

Nie sposób wyobrazić sobie przedstawienia teatralnego bez zgodnej kooperacji zespołu, składającego się z inteligentnych emocjonalnie jednostek. I chociaż Daniel Goleman pisze o przemyśle rozrywkowym, to jego spostrzeżenia można ekstrapolować na większość projektów w dziedzinie sztuki:

Kontakty są kluczem do robienia interesów, ponieważ wszystkie projekty – filmu, serialu telewizyjnego czy interaktywnego CD-ROM-u – są pilne, ograniczone czasowo i mają jasno sprecyzowany cel. Wymaga to stworzenia na poczekaniu ściśle powiązanej organizacji, pseudorodziny, obejmującej reżysera, producentów, aktorów, kamerzystów i inne osoby, które po zakończeniu realizacji projektu rozpluwają się i przekształcają w luźną siatkę potencjalnych współpracowników (Goleman 1999: 288).

Talent do nawiązywania i podtrzymywania kontaktów ma niebagatelne znaczenie w społecznym świecie teatru. Grający na deskach scenicznych czy w filmie i uczestniczący w różnych innych projektach artyści biegle opanowali sztukę tworzenia sieci współpracy. Jej elementami są osoby godne zaufania, z którymi można nawiązać więź psychiczną, liczyć na wzajemne zrozumienie. Oczywiście, ważne są też ich kompetencje zawodowe:

Siatki najlepszych wykonawców nie powstają przypadkowo; każda z należących do takiej siatki osób została starannie wybrana ze względu na swoją szczególną wiedzę specjalistyczną czy doświadczenie. Między poszczególnymi okami takiej siatki bez przerwy przepływają w tę i z powrotem informacje, w ramach ustawicznej wymiany, stałego dawania i brania [...]. Tworzenie sieci wzajemnych powiązań jest tajemnicą sukcesu w wielu branżach, w których mniejsza część zawodowej kariery zależy od pracy w jednej organizacji, a większa od krótkotrwałych, ale bardzo intensywnych związków z wieloma różnymi osobami (tamże: 289).

Aktorzy, podczas realizacji zadań zawodowych, nawiązują bliskie więzi z innymi uczestnikami, zatem nie bez znaczenia okazuje się osobowość współuczestników danego projektu. Goleman słusznie zauważa: „W takiej płynnej, zmieniającej się rzeczywistości, w której tworzą się wirtualne organizacje dla zrealizowania jakiegoś projektu, a kiedy zadanie zostanie wykonane, rozwiązują się, kluczem do sukcesu jest nie to, u kogo się pracuje, ale z kim się pracuje – i z kim pozostaje się w kontakcie” (tamże: 290).

Zaufanie innych to cenny kapitał przekładający się na zawodowy sukces – nie tylko w organizacjach adhokratycznych. Psycholog zaznacza, że układy zawodowe nie muszą pokrywać się z siatką przyjaźni podtrzymywanych bezinteresownie, dla przyjemności.

Z drugiej strony osoby mające talent do łatwego nawiązywania bliskich kontaktów często łączą swoje życie prywatne ze „służbowym”, dzięki czemu wielu spośród ich najlepszych przyjaciół to osoby z pracy, chociaż dla uniknięcia splątania spraw prywatnych i służbowych potrzeba dużej dyscypliny i jasnego ich rozgraniczania (tamże: 292).

Współpraca wymaga zachowania równowagi pomiędzy altruizmem a egoizmem – osoba, która nie jest skłonna do pomocy innym, dbająca tylko i wyłącznie o swoje własne interesy, będzie postrzegana jako egocentryczna i może być pomijana w angażu do wspólnych projektów. Jednak brak asertywności i nadmierne zainteresowanie sprawami kolegów skutkuje często zaniedbywaniem własnych potrzeb: „Mistrzowie potrafią zachować właściwe proporcje, wykonując to, co do nich należy oraz pomagając starannie wybranym osobom w równie starannie wyselekcjonowanych zadaniach, dzięki czemu zaskarbiają sobie życzliwość tych,

których pomoc może przydać się kiedyś im samym” (tamże). Goleman zwraca uwagę na rolę porozumienia, jakie rodzi się podczas spontanicznych rozmów o zwykłych codziennych sprawach:

Więź ta opiera się na empatii i zazwyczaj powstaje podczas niezobowiązujących, luźnych rozmów o rodzinie, dzieciach, sporcie i – ogólnie – o życiu. Nawiązywanie bliskiej przyjaźni z kolegą czy koleżanką z pracy oznacza stworzenie sojuszu, związku, na który można liczyć w trudnych chwilach (tamże: 291).

W ramach podsumowania problemu współpracy i współdziałania dla osiągnięcia wspólnego celu Goleman wskazuje na kompetencje szczególnie cenione w grupie: umiejętność koncentracji na zadaniu z jednoczesnym budowaniem dobrych relacji z innymi, gotowość do dzielenia się informacjami, doświadczeniem, zasobami, hojność społeczną, dbałość o dobrą atmosferę i otwartość na innych, szukanie okazji do współpracy (tamże: 295).

Aktorzy przyznają w wywiadach, że najbardziej cieszą ich projekty, które mogą realizować w grupie ludzi zaprzyjaźnionych, ciekawych, z poczuciem humoru. Łatwiej jest przetrwać trudne chwile, dezintegrację, kryzysy w gronie osób życzliwych, lojalnych, solidarnych. „Właściwe zrozumienie mechanizmów, dzięki którym zespół działa sprawnie w warunkach ogromnej presji, zawsze sprawdza się do uznania faktu, że dla morale, skuteczności, a nawet samego przetrwania zespołu, podstawowe znaczenie mają więzi emocjonalne”, konstatuje wykładowca Uniwersytetu Harvarda (tamże: 296).

Osobowość aktorów (konkretnych ludzi) nie zawsze pokrywa się z modelem, typem idealnym. Z wywiadów wyłania się nieraz wizerunek artysty pełnego kompleksów i niepewności bądź przeciwnie – megalomana o skłonnościach narcystycznych: „maluję się i mizdrzę, oczekuję aplauzu”; „Bardzo nie lubiłem, gdy ktoś mnie nie lubił. Byłem w stanie naprawdę dużo zrobić, by zyskać sympatię” (A26: 97); „Jak wychodzisz na ring lub przed kamerę, musisz wiedzieć, że jesteś najlepszy, bo inaczej cię zniosą” (A46: 76).

Postulowana w poradnikach i zalecana przez przewodników na drodze do sukcesu w aktorstwie odwaga często pozostaje w sferze „pobożnych życzeń”, bowiem nie wszyscy zostali wyposażeni przez naturę bądź w procesie socjalizacji w poczucie własnej wartości. Wielu aktorów uważa się za osoby nieśmiałe, niezbyt przebojowe – zauważają oni jednak ambiwalencję tej niepożądaney, z punktu widzenia propedeutyki zawodowej, strony swojej osobowości. Społeczne wycofanie nie gwarantuje im szybkiej kariery, jednak paradoksalnie ma też pozytywne aspekty. Niemało aktorów ma kompleks prowincji:

Gen prowincji skutecznie zabiera pewność siebie, gdy przyjeżdżasz do dużego miasta. I mimo upływu lat, tak jest u mnie cały czas. Idę na przykład na zdjęcia próbne

i do dziś tak mam, że czuję się gorsza. A z drugiej strony wydaje mi się, że ten gen na zdjęciach, na różnych próbach, okazuje się jednak moją siłą. Bo bardziej się przygotowujesz, może bardziej zaskakujesz, bardziej się starasz. Nie opowiadam nie stworzonych historii, nie dorabiam ideologii. Udowadniam sobą, ile jestem warta. I myślę, że to ukryta broń. Jest w tym siła. Mimo wszystko potrzebuję tego genu i nie chciałabym się go pozbywać (A17: 9).

Nadal jestem nieśmiały, tylko dobrze to ukrywam. Nie chcę budować specjalnej martyrologii wokół młodego człowieka z małego miasteczka, który przyjeżdża do wielkiej aglomeracji i czuje, że jest nikim, że musi trzy razy więcej niż ci z Wrocławia. Potem zauważyłem to samo, kiedy przeniosłem się do Warszawy – że ci z Wrocławia muszą trzy razy więcej niż ci ze stolicy, którzy skończyli tam szkołę. (A13: 40).

Z rodzinnego domu wyjechałam do dużego miasta na studia. Wiele rzeczy było dla mnie nowych, na przykład pierwszy raz poszłam do teatru, bo choć chciałam iść do szkoły teatralnej, to jedyny teatr, jaki widziałam, to był Teatr Telewizji. Miałam trochę kompleksów i parę cech, których w sobie nie akceptowałam (A28: 12).

Aktorka podjęła starania, by odzyskać wiarę w siebie. Czytała psychologiczne książki, poradniki. Okazuje się, że „gen prowincji” przydaje się do „zdobywania świata w pokorze”:

I to jest dobre. Sprowadza do parteru i powoduje, że sodówka ci nie grozi. W czasach szkoły teatralnej mój mistrz od piosenki żydowskiej, Leopold Koźłowski, mawiał, że trzeba zawsze się tak czuć, że się jest gdzieś indziej, że się coś zdobywa. I tu pomaga gen prowincji, bo nieustająco chcesz udowodnić, że jesteś dobra, i nigdy nie masz absolutnej pewności, że ci się udało (A17: 9).

Oczywiście pochodzenie środowiskowe nie jest jedyną przyczyną kompleksów, może nią być wygląd zewnętrzny lub widoczne braki warsztatowe. O pierwszej sytuacji mówi jedna z aktorek, która w szkole podstawowej nie akceptowała własnych piegów i rudych włosów (z powodu tych „defektów” stała się przedmiotem drwin kolegów), jednak potrafiła wyciągnąć dla siebie pozytywne wnioski, nauczyła się walczyć: „W każdym razie była to niezła szkoła życia, szybko nauczyłam się nie pozostawać dłużna swoim ewentualnym oprawcom. Jeśli mnie ktoś zaczepił, dostawał natychmiastową ripostę i kontratak – potrafiłam w mig ze wzorowej uczennicy przemienić się w niezłego łobuza” (A27: 9). Szkoła teatralna wyleczyła ją ostatecznie z kompleksu „rudzielca”, bo okazało się, że kolor jej włosów stanowi atut, a nie powód do zmartwień (tamże). Intensywna praca w szkole teatralnej, głębokie zaabsorbowanie studiami, ostatecznie zdecydowało o przezwycięzeniu poczucia niższości: „Przestałam się zajmować kompleksami, bo tam

nie było czasu, żeby się nad sobą użalać” (tamże). Wielu aktorów przyznaje, że zawód miał być dla nich remedium na nieśmiałość, jednak nie udało im się do końca pozbyć niechcianej cechy charakteru. I nadal jedną z „życiowych strategii”, jaką stosują w kontaktach interpersonalnych, jest eskapizm, polegający na unikaniu kontaktu z ludźmi, z którymi nie czują się dobrze:

Ja byłem zawsze dzikusem, który miał komunikacyjny problem z ludźmi. To mi stało do dzisiaj. Mogę na przykład pracować tylko w przestrzeni, w której spotykam się z ludźmi, których lubię, z którymi czuję się bezpiecznie, do których mam zaufanie. Kiedy przychodzę do jakiejś pracy, w której czuję się źle – w tej przestrzeni, z tymi ludźmi – uciekam. I nawet nie zawsze stać mnie na to, żeby powiedzieć prawdę. Zamiast tego zamykam się w sobie, świetnie udaję, że wszystko jest w porządku i nagle, w najbardziej nieoczekiwanym momencie, kłamię. I już mnie nie ma. Choruję, łamię nogę – rozumiesz (A13: 40).

Praca nad emocjami jest kluczową kwestią w tej profesji – moi rozmówcy podkreślają, że aktor – z natury – „delikatny jak motyl”, musi mieć jednocześnie „skórę nosorożca”. Powinien być silny psychicznie, dążyć do wewnętrznej homeostazy. Tymczasem artyści zwierają się z własnej nadwrażliwości:

Towarzyszy nam poczucie wyjątkowości, często zresztą wmówione: „jestem jedyna w swoim rodzaju, wyjątkowa. Boże, jak ja czuję, jak ja mocno czuję!”. Najgorzej jest w to wszystko uwierzyć. Na każdym roku w szkole teatralnej jest około dwudziestu osób – tyle różnych indywidualności. I każdy czuje w sobie tę wyjątkowość, nadwrażliwość. Tylko że trzeba w pewnym momencie przystopować [...]. A z „drżącym ciałem” trzeba sobie poradzić. Owo „drżenie” to wszystkie nasze szajby, rzeczy, które nie zostały załatwione i które wynikają z idiotycznych komunałów w rodzaju: „jeżeli wyleczę się z alkoholizmu, to już nie będę tak dobrze grał”, albo „jeżeli wezmę odpowiedzialność za swoje życie i nie będę się tak gnoił, łajdaczył, tylko zacznę się normalnie wysypiać, jeść regularnie obiad i kolację, to może przestanę być wielkim artystą”. To przecież bzdury. Opanowałam „drżące ciało”. Ono nadal może wibrować, rozmaicie wibrować, ale na pewno nie jest już destrukcyjne. Moje drżące ciało mi się uspokoiło, ale ja nie uspokoiłam własnej wrażliwości. Nie uspokoiłam widzenia świata, ani tego, że dostrzegam być może więcej niż inni, ale chciałabym tę nadwyżkę świadomości przemieniać w coś, co jest dobre, co jest zbiorem pozytywnych doznań (Fraszyńska 2015: 111).

Kiedys potrafiłam pół dnia spędzić w łóżku. Ale nic mi to nie dawało. Wpadałam jeszcze w większy dół. Dziś wiem, że lepiej sobie na słabość nie pozwalać (A11: 68).

Aktorzy skrywają własną emocjonalność, czasem prezentują światu nieprawdziwy wizerunek osoby twardej:

Znam siebie. Moją nadwrażliwość przykrywam agresją [...]. W pracy szalenie mi to pomaga, bo mam wachlarz emocji, ale na co dzień nie jestem osobą, do której można się ufnie przytulić. Na szczęście rzeczywistość, w której żyję, chroni mnie i ujmuje w cudzysłów jako kogoś, kto nie musi normalnie żyć (A12a: 59).

Mam w sobie wypracowany mechanizm, żeby słabości nie pokazywać. Wahnięcia, od totalnej siły do kompletnej słabości, zawsze we mnie były. [...] czasem mam poczucie kompletnej beznadziei, braku jakiegoś pancerza. Bywa, że może mnie roz walić najdrobniejsza uwaga z czyjejś strony (A23: 8).

Oczywiście nawet najsilniejsi mają okresy słabości, każdemu zdarzają się gorsze chwile: „Bywają też momenty paniki: »A co, jeśli ja tej roli nie udźwignę?«” (A27: 10)⁷.

W zawód aktora wpisana jest zatem antynomia, przedstawiciel tej profesji powinien godzić cechy opozycyjne. Czy to możliwe? Z moich rozmów z aktorami wynika, że ów dualizm okazuje się ciągłym wyzwaniem. Artyści starają się pogłębiać wrażliwość, ale i pracować nad równowagą psychiczną, nad oblekaniem kruchości wewnętrznej w twardą skórę nosorożca. Coraz częściej pomagają im w tym profesjonaliści – terapeuti, „lekarze dusz”. Ciekawe, że aktorzy mają podobne sny, które ukazują ich podświadome lęki związane z występami publicznymi:

Czy ktoś Pani opowiadał jakie są typowe sny aktorskie? Wszystkie są takie same. Rozmawiam na ten temat z kolegami... wszyscy mają identyczne. To jest tak, że ma się wyjść na scenę zaraz... już w tej chwili. Już jestem w kulisach. Ktoś mnie wypycha – „no idź na scenę”. Ale ja swojego tekstu nie mam... gdzieś leży mój tekst... Przecież muszę powtórzyć ten tekst, bo nie pamiętam. Albo wypadło nagle zastępstwo. Muszę wejść na scenę, ale nie umiem tekstu. To ci mówią: „coś tam wymyślisz”, ale ja nic nie wiem, mam pustkę w głowie. I jak tu wyjść przed widownię? (Wywiad nr 1).

⁷ O takiej trudnej sytuacji opowiedział Beacie Guetzalskiej Jerzy Trela. Nie chciał odmówić Kazimierzowi Kutzowi, który poprosił go o zastępstwo w spektaklu Teatru Telewizji. Miał wystąpić z Tadeuszem Łomnickim, legendą polskiego teatru, w dodatku scenopis obejmował dwieście stron. W ciągu trzech tygodni artysta starał się opanować tekst. Guetzalska relacjonuje: „Trela przyjeżdża na nagranie, mają z Łomnickim dosłownie jedną próbę. Po tej próbie, zdając sobie sprawę z rozmiaru własnego nieprzygotowania, [Trela – przyp. E. Z-K.] postanawia uciec. Wyjechać w Bieszczady, a w konsekwencji także zmienić zajęcie. Bo przecież gdyby zawałił spektakl Łomnickiemu i Kutzowi, zawałił przygotowane nagranie, nie miałby już czego szukać w zawodzie – tak przynajmniej myśli. Ale przełamuje własny lęk, zostaje” (Guetzalska 2015: 150).

Niestety koszmary senne stają się nieraz rzeczywistością. Krystyna Janda pisze w felietonie: „Zapomniałam tekstu! Koszmarny sen, nękający aktorów, się zrealizował. Stałam przed czarną otchłanią, wypełnioną oddechami tysiąca ludzi patrzących na mnie w skupieniu, i błagałam Boga o zemdlenie, bo w głowie miałam tylko panikę i pożar” (Janda 2004: 73). O podobnej traumie opowiada Danuta Stenka: „Wypychają cię na scenę, a ty nie pamiętasz tekstu, nie możesz sobie przypomnieć ani jednego słowa i nawet nie możesz zaimprovizować, bo nie pamiętasz, na jaki temat miałabyś mówić. No więc mnie to wtedy dopadło na jawie” (Stenka 2018: 170).

Istotna dla każdego aktora jest wyobraźnia i ciekawość świata: „Jestem typem poszukiwacza, uwielbiam ciągle odkrywać, konfrontować się z nowymi wyzwaniem. A to również powoduje, że się zmieniam” (A8: 77). Aktorzy bywają ambitni i nie boją się marzyć:

Daliśmy mu na imię Oskar, bo jako chłopiec z Tomaszowa Mazowieckiego marzyłem o zdobyciu tej najważniejszej filmowej statuetki [...]. Jestem szczęśliwy, ale wciąż pragnę od życia więcej. Boję się, że na końcu drogi może okazać się, że nic nie osiągnąłem, nie jestem nikim wyjątkowym. Tego bym nie chciał (A3: 82, 84).

Wierzę, że wszystko jest zbudowane na marzeniu. Jeśli człowiek, nieważne artysta czy nie-artysta, nie widzi na końcu tego swojego Hollywood, życie przejdzie mu przez palce (tamże: 82).

Reasumując, zawód aktora, silnie waloryzujący pracę zespołową, wymaga inteligencji emocjonalnej, szczególnie umiejętności społecznych i empatii. Osiągnięciom aktora sprzyja silna motywacja, samoregulacja i samoświadomość. Konfrontując teoretyczne rozważania na temat osobowości nowoczesnej (Inkeles, Smith 1974) i modelowego wizerunku aktora (Machulski 2000) z autocharakterystyką, jaźnią subiektywną moich rozmówców, mogę powiedzieć, że w różnym stopniu odpowiadają oni implikowanym wzorcom. Niektórzy dopiero zdobywają doświadczenia i czasem intuicyjną wiedzę na temat zachowań decydujących w dużym stopniu o sukcesie zawodowym. Duże zdolności interpersonalne to cenny kapitał osobisty aktora, niestety nie każdy może podpisać się pod wypowiedzią: „cenię siebie za bezproblemowość, za bycie w kontakcie, a raczej umiejętność bycia w kontakcie, za autentyczne zainteresowanie ludźmi” (A45: 100). Jako egzemplifikację dużego zróżnicowania osobowości polskich aktorów przytoczę wyniki badań psychologicznych Barbary Mróz, która na podstawie analizy skupień wyodrębniła trzy typy aktorów: dojrzałych (41%), przebojowi (21,4%) i sfrustrowani (37,4%). Ich charakterystykę typologiczną, zgodną z modelem osobowościowo-aksjologicznym, przedstawiam w tabeli 1.

Tabela 1. Charakterystyka typologiczna aktorów

Aktorzy/ charakterystyka typologiczna Model osobowościowo- -aksjologiczny	Dojrzałi	Przebojowi	Sfrustrowani
1	2	3	4
Poczucie sensu życia	wysokie poczucie sensu życia	przeciętny poziom zadowolenia z życia	niskie poczucie satysfakcji życiowej
Wymiar relacji	zdolności adaptacyjne, umiejętność nawiązywania i utrzymywania relacji	potrzeba dominacji, wywierania wpływu, brak dbałości o relacje interpersonalne	niskie kompetencje społeczne, trudności adaptacyjne, problemy z utrzymywaniem więzi z innymi
Wymiar kompetencji zawodowych	koncentracja na pracy, duża aktywność zawodowa	brak dążenia do zwiększania kompetencji zawodowych	niska motywacja, „niedopasowanie” zawodowe, trudności w realizacji roli zawodowej
Wymiar autonomii	ważne poczucie niezależności, swobody wyboru	ważny wymiar autonomii	niski poziom autonomii
Orientacja aksjologiczna	samorealizacja, rozwój, wartości społeczne i witalne	wartości biologiczne, witalne (dbałość o kondycję, zdrowie), wartości hedonistyczne	zahamowania w realizacji własnych potrzeb, brak spójnego systemu wartości

1	2	3	4
Wymiar refleksji	otwartość poznawcza, intelektualna	refleksyjność niepogłębiona	niski poziom refleksyjności
Wymiar behawioralny	wytrwałość, konsekwencja i skuteczność działania, pracowitość, spontanizność	zachowania eks- centryczne, niecierpliwość, szybkość działania	zachowania de- strukcyjne, agre- sywne, lękowe; niecierpliwość, rozczerowanie, zagubienie

Źródło: opracowanie własne na podstawie Mróz 2015.

3. Życiowe układy buforowe

Socjologowie wiele miejsca poświęcają współczesnej rodzinie i – chociaż odnotowują jej ewolucję (różnorodność form rodziny) – zgodnie przyznają, że pozostaje ona najważniejszą instytucją społeczną (Szacka 2008: 377–402; Giddens 2012: 192–221). „Dla wielu ludzi rodzina jest ożywym źródłem radości, ciepła, miłości i przywiązania” (Giddens 2012: 196). Analizując społeczny świat aktorów polskich teatrów dramatycznych, trzeba wspomnieć o najbliższych ludziach, towarzyszących artystom na wszystkich etapach drogi zawodowej. Nieraz ułatwiają oni start w zawodzie i wspierają rozwój kariery. Bliscy spełniają wiele funkcji: socjalizują, formują osobowość młodego człowieka, a potem pomagają w wykonywaniu roli zawodowej, dostarczając emocjonalnego wsparcia, przyczyniając się do dobrostanu psychicznego. Komunikaty CBOS-u od lat wskazują, że rodzina dla Polaków w hierarchii wartości pozostaje dobrem najwyższym, podstawowym (por. Komunikat CBOS 2013b). Nie inaczej jest w przypadku aktorów – także oni postrzegają rodzinę jako bufor bezpieczeństwa, łagodzący stresy, pozwalający na powrót, po szczególnie emocjonujących przeżyciach zawodowych, do stanu psychicznej równowagi.

W środowisku aktorskim częstą sytuacją jest zawodowa reprodukcja, „wielopokoleniowa sztafeta profesji” przekazywanej z pokolenia na pokolenie: mówi się np. o klanach Damięckich (Irena Górską-Damięcka, Maciej i Damian Damięccy, Matylda, Mateusz i Grzegorz Damięccy), Fryczów (Jan Frycz, córka Olga, a także Gabriela, Antoni i Michał), Królikowskich (bracia Rafał i Paweł, syn Pawła – Antoni)⁸.

⁸ Długo można wymieniać aktorskie rody, są to dziś m.in. Jerzy Stuhur i jego syn Maciej; Krystyna Janda, Andrzej Seweryn i ich córka Maria; Joanna Żółkowska i jej córka

Dziedziczenie zawodu stanowi kwestię ambiwalentną. Przynależenie do środowiska aktorskiego stymuluje rozwój zainteresowań jednostki, daje wiedzę na temat specyfiki pracy w teatrze i dogłębną znajomość wymogów roli. Czasem toruje drogę kariery zawodowej – dziecko pary aktorów dzięki koneksjom dostaje angaż w filmie, a jego pochodzenie wzbudza większe zainteresowanie mediów. Oczywiście można mówić także o „dobrych genach”, naturalnych zdolnościach „aktorskiego” dziecka, ale nie można zapomnieć, że dużą rolę odgrywa socjalizacja. Habitus pierwotny (Bourdieu 2005a), czyli społecznie ustanowiona natura takiej osoby, kształtowany jest w dzieciństwie i wczesnej młodości, a łączy się z nim naturalna edukacja teatralna, przyswojenie elementów etosu zawodowego i podstawowych technik aktorskich. Dzieci aktorów nie do końca zgadzają się z tezą o własnym uprzywilejowaniu w zawodzie, chętnie natomiast podkreślają negatywne strony owego „dziedziczenia”: ciągłe porównywanie z rodzicem/rodzicami, mierzenie się z ich legendą, wysokie oczekiwania pedagogów i reżyserów. Frustrację budzą podejrzenia o nepotyzm i wykorzystywanie rodzinnych układów. Muszą wciąż udowadniać, że sukces zawdzięczają sobie, ciężkiej pracy i talentowi.

Nawet jeśli rodzina nie ma tradycji aktorskich, z reguły umożliwia nabywanie kompetencji kulturowych – o takiej sytuacji mówią aktorzy wywodzący się z rodzin inteligenckich. Rodzice, chociaż niezwiązani ze środowiskiem teatralnym, przygotowali ich do tego zawodu, ponieważ interesowali się kulturą, czytali książki, oglądali dobre filmy, spektakle Teatru Telewizji – „W takim sensie wyniosłam z domu pewne podstawy, które mnie ukształtowały” (A30: 92). Artystyczne zainteresowania bliskich stanowią czynnik wzmacniający kapitał kulturowy przyszłego aktora:

Byłam już po pierwszym niezdanym egzaminie do szkoły teatralnej, kiedy zaprosiłam tatę na pokaz mojego monodramu do Kłodzkiego Ośrodka Kultury. Był bardzo poruszony. Uwierzył we mnie. Powiedział, że od tej pory będzie mnie wspierać, nawet gdyby drugi raz mi się nie powiodło. W sumie trudno się dziwić jego wcześniejszym obawom: w naszej rodzinie nie było żadnych aktorskich tradycji (A8: 76).

Talenty artystyczne ujawniły się jednak w starszym pokoleniu rodziny:

Uważam, że moja mama i moja siostra mają aktorskie talenty. Do tego są pięknymi kobietami. Myślę, że gdyby jedna nie wybrała medycyny, a druga literatury, bez problemu zawojowałyby polską kinematografię. Nasza babcia miała cięte pióro i pisała dowcipne rodzinne kroniki. Pradziadek był mistrzem pozłotniczym, mieszkał

Paulina Holtz; Edward Lubaszenko i jego syn Olaf; Daniel Olbrychski i jego syn Rafał; Marian Opania i jego syn Bartosz; Jerzy Schejbal i jego córka Magdalena; Jan Peszek i jego syn Błażej; Tadeusz Kondrat i jego syn Marek.

na Wawelu i miał pracownię na zamku Królewskim. Pozłacał Ołtarz Wita Stwosza. Z kolei wujek, jego syn, pisał wiersze, był znawcą literatury i tłumaczem z esperanto. Ale aktorów nigdy w naszej rodzinie nie było (tamże).

Oczywiście nie wszyscy aktorzy polskich teatrów dramatycznych zdobyli w ramach socjalizacji pierwotnej w rodzinie kapitał kulturowy, ale funkcję „znaczących innych” spełniali wówczas nauczyciele lub inne osoby ważne w ich otoczeniu. Niewątpliwie trudniej jest w tym zawodzie osobom, które same „przecierały szlaki do teatru”:

W mojej rodzinie nie ma żadnych korzeni artystycznych, a więc także wsparcia [...]. Nie mam męża reżysera ani producenta, który gwarantowałby mi szerokie kontakty. Nie kończyłam też szkoły łódzkiej czy warszawskiej, które są w centrum dziania się wszystkiego, których profesorowie pomagają w starcie. Wchodziłam w ten zawód bez ułatwień (A18: 55).

Autorka powyższej wypowiedzi przyznaje, że trudy zahartowały ją i nauczyły samodzielności: „I to jest moja wartość. Rodzice – mama krawcowa, tata – hutnik uczyli nas, że dorosłość oznacza samodzielne radzenie sobie w życiu” (tamże: 56). Niektórzy bliscy z jej otoczenia uważali, że aktorstwo to „niemoralny i zdeprawowany zawód” i otwarcie wyrażali zadowolenie, gdy nie zdała do szkoły za pierwszym razem (tamże). W lepszej sytuacji są młodzi ludzie, uzyskujący wsparcie bliskich już podczas egzaminów wstępnych do szkoły teatralnej. Zdarza się, że dziewczynie towarzyszy wtedy np. matka (ale już nie do pomyślenia jest natomiast sytuacja, by młodzieniec przyszedł z kimś z rodziców): „Mama przyjechała ze mną na egzaminy do Krakowa, trzymała mnie za rękę, stała na korytarzu, przez stres egzaminacyjny przechodziłyśmy razem. Nie dałabym rady sama. Cały dom świętował, gdy potwierdziłam, że się dostałam” (A43: 50).

Bliscy spełniają czasem funkcję terapeutyczną: pozwalają na nabranie dystansu wobec zawodowych problemów, nadają właściwe proporcje zdarzeniom, „sprawdzają na ziemię”, jeśli po spektaklu trudno wrócić do rzeczywistości (A46: 75). Wielu aktorów przeżywa stan rozdrażnienia psychicznego przed premierą:

Wszystko jest nieważne. Nie jestem wtedy sobą. Można do mnie mówić, a ja i tak nie słucham. Psychicznie jestem gdzie indziej. Po tylu latach razem moja żona już do tego przywykła (A38c: 74).

Jestem pewnie w owym czasie niezbyt miłym lokatorem. Ale zawsze starałem się stawiać bardzo wyraźną cezurę między zawodem a domem, między planem prywatnym a zawodowym [...]. Oczywiście, pewne napięcia się przenosi, jakiś rodzaj rozdrażnienia, zdenerwowania, skłonności do konfliktu. Te światy siłą rzeczy się przenikają (A7: 59).

Krystyna Janda w żartobliwy sposób komentowała swoje „przedpremierowe napięcie”:

Od pewnego czasu premiery stały się ciężkim przeżyciem dla mnie samej, co zakłóca spokój rodziny. Przestaję spać, zaczyna mi przeszkadzać skomlenie psa, miauczenie kota, za grubo pokrojona pietruszka do zupy. Edward grozi, że wyjedzie, a Marysia pyta, czy nie mogłabym już iść do teatru, nawet jeśli jest dopiero trzecia po południu. Wreszcie wpadają obydwoje na świetny pomysł: jeżeli położę się przed domem na ulicy, oni mnie przejadą samochodem i nie będę musiała się tak męczyć (Janda, Janicka 2013: 54).

Aktorzy *expressis verbis* podkreślają wspierającą funkcję rodziny – partner i dzieci są dla nich azylem, odskocznią, pozwalają na pozbycie się nagromadzonego stresu. Bliscy stanowią więc wentyl bezpieczeństwa, który sprzyja zachowaniu równowagi psychicznej. Sukcesem jest uzyskanie balansu pomiędzy życiem zawodowym i prywatnym – dla wielu równowaga tych stref staje się źródłem prawdziwej satysfakcji; niestety zawód aktora okazuje się „zaborczy” i utrudnia pełne zaangażowanie w życie rodziny. Niektórzy artyści szczerze przyznają, że wiele musieli poświęcić dla kariery: „grałam w filmie, nie byłam przy mojej umierającej matce”, „nie chodziłam z dzieckiem na szczepienia”, „w życiu wszystko robiłem dla teatru, dla szkoły”, „za mało czasu poświęciłem dzieciom, za mało myślałem o sobie”. Najtrudniej jest młodej matce, która opuszcza niemowlę, by realizować swoje plany zawodowe. Omijają ją pierwszy uśmiech maleństwa, jego pierwsze kroki. O takiej sytuacji mówi jedna z aktorek: „Zdjęcia do serialu o German miały zabrać naszej rodzinie osiem miesięcy. A przecież Mikołaj skończył dopiero roczek. Trudno było mi podjąć tę decyzję” (A11: 65). Uświadomienie sobie potrzeby równoważenia spraw zawodowych i rodzinnych nie jest tożsame z umiejętnością wyboru:

Wciąż uczę się nie odczuwać ciągłej potrzeby gonitwy. Ale takie chwile jak teraz, że sobie usiądę i patrzę w niebo... to rzadkość. Bywają takie poranki jak dzisiaj. Wróciłam wprawdzie o wpół do trzeciej nad ranem z Tarnowa, gdzie grałam spektakl. Wstałam o 7.30 i poszłam się poprzytulać do córki. Było extra, że te dziesięć minut mogliśmy sobie leżeć tylko we dwie (A25: 8).

Pod kolejną wypowiedzią podpisałyby się zdecydowana większość aktorów: „Czasem wystarczy rozmowa z kimś bliskim. Z kimś, komu możesz zwierzyć się ze swojego problemu, opowiedzieć, jak ci minął dzień, z kimś, kto cię rozumie [...]. Najlepszym lekarstwem na stres jest ułożone życie prywatne” (A28: 11). Osoby, które osiągnęły – tak pożądanym w społecznym świecie teatru – stan równowagi, doceniają istnienie w ich życiu „filaru i ostoi”: „Najwięcej zawdzięczam mojej żonie Ewelinie – tancerce i choreografce. Ja jestem z natury pesymistą, a w jej filigranowym ciele drzemią ogromne pokłady siły i optymizmu” (A3: 84).

Demografowie i socjologowie odnotowują kryzys rodziny we współczesnym świecie; wiele małżeństw się rozpada. W Polsce – według danych GUS dotyczących 2013 roku – na sto osiemdziesiąt jeden tysięcy zawartych małżeństw rozstało się sześćdziesiąt sześć tysięcy par: wskaźnik rozwodów, mierzony liczbą rozwodów w stosunku do nowo zawartych małżeństw, wyniósł 36,4%. Ta tendencja jest stała, a trzeba przyznać, że problem nietrwałości związków małżeńskich dotyczy w dużym stopniu także środowiska artystycznego. Wiele rodzin ma charakter patchworkowy, rozstania i nowe związki aktorów stają się przedmiotem publicznych dyskusji za sprawą popularnych plotkarskich portali i dziennikarzy tropiących mniej lub bardziej sensacyjne doniesienia na temat życia prywatnego artystów. Niektórzy aktorzy sami tworzą legendy na temat własnych podbojów miłosnych (przykładem może być zmarły w 2019 roku Tadeusz Pluciński), „pierwszy amant PRL-u”, przyznający się do romansu z trzema tysiącami kobiet, zawarł cztery małżeństwa, w dodatku jedna z żon została w późniejszym okresie jego teściową i babcią synów. Pluciński nie jest wyjątkiem – wielu artystów ma na swoim koncie kilka związków małżeńskich, np. Andrzej Seweryn pięć, Zbigniew Zamachowski i Andrzej Kopiczyński (zmarły w 2019 roku) po trzy. Rozstaniom sprzyjają tendencje indywidualistyczne, nastawienie na zaspokajanie swoich potrzeb. W przypadku artystów trzeba jeszcze uwzględnić charakter ich zawodu, który nie sprzyja szczęściu rodzinnemu i stabilności rodzin. Zaabsorbowani pracą małżonkowie nie mają czasu dla siebie, mijają się na co dzień, często rozstają na dłużej. Uczestnicząc w wielu projektach, poznają nowych ludzi, a wspólna intensywna praca i spędzany czas sprzyjają fascynacjom i flirtom, licznym pokusom budowania bliskości fizycznej i psychicznej poza związkiem: „Łatwo zbliżyć się do kogoś, z kim się gra”, przyznaje jedna z aktorek. Jednocześnie deklaruje, że dla niej ważna jest odpowiedzialność i lojalność wobec męża: „nigdy nie zostawiałam sobie pustych przestrzeni, w które jakiś mężczyzna mógłby wejść. Chociaż oczywiście nie umiem powiedzieć, co by się zdarzyło, gdyby jakieś uczucie uderzyło we mnie z siłą pioruna. Na szczęście nie musiałam tego sprawdzać” (A50: 20). Wspierający i wyrozumiały małżonek, rozumiejący charakter profesji aktorskiej, odciążający – gdy zachodzi taka potrzeba – w obowiązkach domowych, potrafiący dodać otuchy, należy do „życiowego układu buforowego”. Także dzieci nadają problemom właściwe proporcje, chociaż, kiedy są małe, przyczyniają się do chronicznego zmęczenia, niewyspania rodziców (szczególnie matki) i obniżają ich potencjał twórczy. Jedno jest pewne – artyści, którym udało się stworzyć trwały, szczęśliwy związek, mają większe szanse na osiągnięcie równowagi życiowej.

Na podstawie potocznej obserwacji, niepotwierdzonej badaniami empirycznymi, można zaryzykować twierdzenie o istnieniu endogamiczności środowiskowej – aktorzy wybierają partnerów spośród zbiorowości artystów.

Przyczyn jest kilka – po pierwsze nie mają czasu na poznawanie rówieśników spoza grupy aktorskiej. Wspólna praca łączy, dostarcza okazji do flirtów, a niejednokrotnie też do poważniejszego zaangażowania. Zaletą posiadania małżonka znającego specyfikę pracy w teatrze jest m.in. możliwość sprawiedliwego dzielenia się obowiązkami⁹.

Podporą w trudnych chwilach i remedium na problemy bywają nie tylko członkowie rodziny – tę samą funkcję spełniają przyjaciele (okazuje się, że nie zawsze są to ludzie ze środowiska): „Sportowcy – para, którą poznałem na siłowni, inni to notariusz i prawniczka, kilku aktorów. Kiedy przebywam z ludźmi spoza środowiska, przypominam sobie, że prócz teatru są jeszcze na świecie pikniki, spotkania przedszkolne naszych synów i oczekiwanie na kolejną część *Minionków*” (A3: 84). Większość artystów z powodu prozaicznej przyczyny, jaką jest brak czasu na podtrzymywanie relacji przyjacielskich poza kręgiem zawodowym, stara się zaprzyjaźnić z kolegami i koleżankami z pracy. Anna Dereszowska ciepło mówi o swoich przyjaciółkach z teatru, Katarzynie Żak i Joli Fraszyńskiej:

Kasia Żak, aktorka, jest taką moją zastępczą mamą [mama Dereszowskiej zmarła, gdy przyszła aktorka miała dziewięć lat – przyp. E. Z-K.], zawsze mnie poszturchanie, przypilnuje. Jak coś się dzieje z moim zdrowiem, to dzwoni i pisze. A Jolka Fraszyńska z kolei jest trochę takim moim przewodnikiem duchowym. Z obiema pracuję przy spektaklu *Siostrunie* (A25: 9).

Aktorka z jedną z nich wyjeżdża na wakacje. Przyznaje, że długo radziła sobie bez przyjaciółek, ale jej życie nabrało nowej jakości, gdy znalazła oparcie w bliższych koleżankach: „Bywa, że jest bardzo ciężko, a czasem po prostu ktoś na ciebie źle spojrział w pracy i wycie chce zwyczajnie, i wtedy jakoś różnie wyje się we dwie, trzy, we cztery (tamże). Nie zaskakuje zatem *communis opinio*, że warto troszczyć się o swoją sferę prywatną:

⁹ O zaletach „zawodowej endogamii” tak wypowiada się jedna z moich rozmówczyń: „Udaje mi się łączyć życie rodzinne i zawodowe. Istnieje przekonanie, że związek dwojga aktorów szybko się rozpada, bo przynoszą pracę do domu. U nas ono się nie sprawdziło. Pracujemy z Pawłem razem, wbrew panującym stereotypom, że to się nie może udać. A nam się to świetnie łączy. Wydaje mi się, że dzięki temu mogę pracować tak długo w jednym teatrze. Mogę mieć też dziecko. Jeśli są jakieś sprawy domowe, omawiamy je już w pracy z Pawłem. Nie mogłabym żyć z kimś, kto nie jest związany z teatrem... Nie chodzi mi o to, że ten ktoś rozumie mój zawód, tylko o to, że ja mam zawsze męża pod ręką. Pewnie byśmy się nie widywali, bo tak jest w tej pracy. A tak wiem, że on zawsze jest blisko, że mogę się do niego zwrócić z każdym problemem” (Wywiad nr 20).

Jeśli człowiek jest osamotniony w swoim stresie, to ma podwójnie ciężko. Jeśli nawet nie masz męża czy dzieci, to zadbaj o wiernych przyjaciół, taką grupę wsparcia. Ważne jest mieć z kim pogadać, kiedy jest nam źle, napić się wspólnie wina, pośmiać się, popłakać. Czasem wystarczy, że ktoś cię przytuli i powie, że wszystko będzie dobrze (A28: 11).

Aktorka ma jeszcze inną dobrą radę dla zestresowanych osób – proponuje, aby poświęciły swoją energię i swój czas innym, ponieważ poczucie bycia potrzebnym pozwala zapomnieć o własnych problemach: „Jest tyle fundacji i tyle potrzebujących osób, czasem nie trzeba nawet daleko szukać” (tamże).

Przyjaciele zastępują terapeutów, wysłuchują, wspierają, doradzają, są gotowi do pomocy:

Ludzie tak się w sobie pozamykali, że boją się sobie nawzajem zaufać, jest jakaś ogólna panika i lęk przed zwierzaniem się innym. Kiedy mi się coś złego dzieje, od razu biorę telefon i dzwonię do przyjaciółki, przyjaciela, kogoś bliskiego, chwili nie wytrzymałabym z tym sama, muszę się wygadać. I tak w ciągu paru dni uruchamiam całą siatkę znajomych, mielimy ten mój problem, mielimy i przechodzę taką przyspieszoną grupową terapię (tamże: 12).

Aktor – z racji uprawianego zawodu – musi dbać o dobrą formę fizyczną, jednak ważna jest też jego kondycja psychiczna. Z moich rozmów z aktorami wynika, że obecnie istnieje moda na terapie psychologiczne, które już dawno w tym środowisku przestały być tematem tabu. To może świadczyć też o pogłębiającym się kryzysie więzi międzyludzkich – nie znajdując wsparcia w bliskich, jednostka poszukuje pomocy u zawodowych psychologów, psychoanalityków, coachów. Trzeba jednak przyznać, że w pewnych sytuacjach nie zawsze wystarcza przyjaciel i tylko specjalistyczna porada może dostarczyć jednostce „psychologicznego tlenu”.

Socjologowie uznają kapitał społeczny za niezwykle „cenny zasób”. Sztompka, za Bourdieu, charakteryzuje kapitał społeczny jako „zasób, na który składają się trwałe zobowiązania i więzi społeczne, takie jak członkostwo w grupie czy w sieci, które mogą być zmobilizowane dla osiągnięcia dostępu do innych cennych zasobów” (Sztompka 2012: 185). Bogaty kapitał społeczny to sieć relacji interpersonalnych, pomocnych w różnych sferach życia:

Osobisty kapitał społeczny istotnie pomaga w osiąganiu różnego typu sukcesu. Sprzyja sukcesowi ekonomicznemu poprzez dostęp do informacji i wpływów, wsparcia i pomocy, rekomendacji i referencji, kredytu i pożyczki. Sprzyja sukcesowi politycznemu poprzez dostęp do elektoratu, mediów, niejawnych informacji, środowisk opiniotwórczych. Sprzyja sukcesowi edukacyjnemu poprzez dostęp do informacji o dobrych szkołach czy uczelniach, pomoc kolegów i nauczycieli, zdobycie

środków finansowych na wykształcenie czy dobrej pracy nieutrudniającej studiowania. Sprzyja dobrym wyborom konsumpcyjnym poprzez dostęp do nieformalnych opinii i informacji o produktach. Wreszcie, co najbardziej zastanawiające, badania pokazują, że bogaty kapitał społeczny sprzyja zdrowiu i długowieczności, a w przypadku choroby pomaga w szybszym wyleczeniu. Prawdopodobnie działa tu efekt psychosomatyczny, gdy stan psychiczny wpływa na procesy fizjologiczne. Poczucie zakorzenienia, wsparcia, potencjalnej pomocy i zwykłego współczucia ze strony rodziny, bliskich i znajomych pomaga zwalczyć procesy chorobowe (tamże: 192).

Istotnym dla aktorów miejscem więziotwórczym, wzmacniającym sieć pozytywnych relacji, jest teatralny bufet. Mówi o tym wielu respondentów. Oto przykładowa wypowiedź:

Bardzo ważne są momenty wspólnego jedzenia, dlatego zupełnie inaczej działają teatry, które nie mają bufetu, a zupełnie inaczej takie, które te bufety mają. Sytuacja schodzenia po próbie aktorów z realizatorami do bufetu, wspólnego jedzenia, nieformalna sytuacja dużo daje. Niby się je, ale się opowiada, dosiada się do innych, konfiguracje też się zmieniają. Ważne jest to, z kim reżyser siedzi, rozmawia, albo kto się do niego dosiada. To pokazuje też napięcia, bo są też trudne próby, nieprzyjemne, czasami próby kończą się płaczem, awanturami, rzucaniem ról. Emocje – także negatywne – potrafią być bardzo silne [...]. Bufet i garderoba to są bardzo ważne miejsca w teatrze. Garderoba to jest święte miejsce aktorów, ani dyrekcja tam się nie pcha, ani reżyserzy. Aktorzy siedzą, plotkują, mają tam swoje królestwo. Natomiast bufet to nieformalne miejsce, gdzie może siedzieć dyrektor, reżyser. Można tu przegadywać sceny, rozmawiać o spektaklu, posiedzenie kończyć się zazwyczaj na anegdotach, na tym, co kto ma do powiedzenia. Wszystkie te spotkania są ważne, dzięki temu można coś tam więcej osiągnąć. Jeżeli się nie zbuduje płaszczyzny indywidualnego kontaktu, to aktor będzie wykonywać tylko profesjonalnie swój zawód, ale nie będzie mowy o poszerzaniu granic, o zaproponowaniu czegoś innego, nowego, o przeskoczeniu gdzieś dalej, to będzie za mało (Wywiad nr 15).

Budujący relacje aktorzy wzbogacają kapitał społeczny, przejawiają gotowość do tego, żeby zostać po próbie, porozmawiać. Dają się poznać innym i sami aktywnie próbują poznawać partnerów interakcji.

Inwestycje takie oznaczają pewne osobiste koszty energii, czasu, nakładu innych środków – które jednak na ogół się zwracają. Oznacza to także ryzyko, że partner nadużyje naszego zaufania, oszuka nas, będzie nielojalny, nie odwzajemni się za doznane od nas korzyści, zapomni o solidarności w momencie kryzysu. Ale alternatywą dla takiego ryzyka jest pełna izolacja, całkowita samotność sprzeczna ze społeczną naturą człowieka i niepozwalająca zaspokoić jego podstawowych ludzkich potrzeb, instrumentalnych i autotelicznych (Sztompka 2012: 188).

Analogicznie do indywidualnego kapitału społecznego, na który składa się „grono partnerów, z którymi jednostka posiada pozytywne relacje społeczne” (tamże: 200), dające jej możliwość pozyskiwania zasobów symbolicznych i materialnych, można mówić także o kolektywnym (grupowym) kapitale społecznym – tutaj „gęstość i intensywność pozytywnych relacji społecznych cechuje całą zbiorowość” (tamże). Istnienie więzi moralnej, wyrażającej się w lojalności, solidarności, wzajemności i zaufaniu, sprzyja osiągnięciu grupowych celów, ułatwia realizację wspólnych przedsięwzięć.

Na podstawie moich rozmów z aktorami mogę stwierdzić, że uświadamiają sobie oni znaczenie osobistego i zbiorowego kapitału społecznego zarówno dla osiągnięcia sukcesu (pomoc w realizacji zadań zawodowych), jak i dla subiektywnego poczucia dobrostanu (pozytywne emocje związane z poczuciem przynależności do szerszej wspólnoty). Aktor, który inwestuje swój czas i energię w pozyskiwanie i podtrzymywanie relacji społecznych, łatwiej wspina się po szczeblach kariery.

Środowisko teatralne, jeśli chce podejmować zbiorowe działania, musi pogłębiać samoświadomość, określaną przez Anthony’ego Giddensa jako „refleksyjność” (Giddens 2001). Na tę kompetencję składa się umiejętność trzeźwego spojrzenia na mocne i słabe strony środowiska i podejmowanie prewencyjnych działań społecznych. Refleksyjność to umiejętność przewidywania możliwych scenariuszy zdarzeń i podejmowanie kroków zapobiegających zagrożeniom. Środowisko musi stale diagnozować stan życia teatralnego, a to nie jest możliwe bez organizacji stojących na straży jego interesów. Stowarzyszeniem reprezentującym aktorów, i szerzej – twórców teatralnych, jest ZASP (Związek Artystów Scen Polskich); ZZAP (Związek Zawodowy Aktorów Polskich) to z kolei organizacja typu *craft union*¹⁰.

¹⁰ Między rokiem 2002 a 2014 działała organizacja konkurująca z ZASP, a mianowicie SAFT (Stowarzyszenie Aktorów Filmowych i Telewizyjnych). Szerzej na temat stowarzyszenia ZASP i związku zawodowego ZZAP piszą Wiesława Kozek i Julia Kubisa (Kozek, Kubisa 2011: 105–119). W Polsce od 1993 roku działa także skupiające menedżerów Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów: „Współtworzyło [ono – przyp. E. Z-K.] projekt ustawy o instytucjach kultury, który przepadł w Sejmie. Wpłynęło na zmianę niekorzystnych dla scen zapisów w kodeksie pracy, w ustawie o zamówieniach publicznych, które paraliżowały działalność teatrów. Zwiększyło udział przedstawicieli pracodawców w komisjach konkursowych wyłaniających dyrektorów. Broni ich przed naciskami samorządów i groźbą zwolnień” (Cieślak 2005: 7). W 2003 roku powstała Unia Polskich Teatrów, skupiająca kilkanaście teatrów dramatycznych w Polsce. „Unia chce kultywować model scen stałych, repertuarowych, zespołowych i sezonowych. Jest afiliowana przy Polskiej Konfederacji Pracodawców Prywatnych Henryki Bochniarz. Zaangażowała się w prace studyjne nad ustawą o instytucjach kultury, uważa, że powinna powstać osobna ustawa o teatrze. Dyrektorzy zajęli wspólne stanowisko w sprawie niepłacenia VAT od dotacji, gdy część urzędów skarbowych w Polsce chciała zająć się egzekucją podatku” (tamże: 7).

Tworzenie fundacji, stowarzyszeń i innych instytucji wspierających działanie podstawowe w społecznym świecie teatru to warunek obrony własnych interesów grupowych i możliwość przeciwstawiania się zjawiskom negatywnym. Integracja środowiska teatralnego, mobilizacja, gdy zagrożone są podstawowe wartości wyznaczające ramy działania, podejmowanie wspólnych inicjatyw, kooperacja przy realizacji zbiorowych celów, działania oddolne – wszystkie te aktywności możliwe są dzięki indywidualnemu i kolektywnemu społecznemu kapitałowi.

Solidarność środowiskowa wynika z podobieństwa pozycji (statusów), co przekłada się na sposób i styl postępowania, typowy zasób wiedzy, poglądów i przekonań, zbliżony standard życia – „podobny dostęp do społecznie cenionych dóbr i wartości” (por. Sztompka 2012: 144). Artyści teatralni mają wiele cech wspólnych, są ludźmi wykształconymi, towarzyszy im prestiż, choć nie posiadają władzy politycznej. Warto zadać sobie pytanie, czy tworzą oni środowisko z charakterystyczną mentalnością, zbiorową świadomością, typowością; czy można zidentyfikować wspólnie podzielane przekonania, poglądy na temat wykonywanej profesji, zbliżone sposoby widzenia świata. W końcu, czy istnieje wśród nich tzw. duma zawodowa, emocjonalne przywiązanie do innych uczestników społecznego świata teatru zaangażowanych we wspólne działanie. Z pewnością nie występuje środowiskowa unifikacja światopoglądowa, uczestnicy społecznego świata teatru mają różne poglądy polityczne – w każdym środowisku polimorficzność i heterogeniczność opinii jest zupełnie naturalna. W wywiadach z aktorami na pierwszy plan wysuwa się jednak duma z pracy w teatrze dramatycznym, uznanym za miejsce elitarne, wyróżnione. Szczególnie nobilituje zatrudnienie w teatrach określanych jako „sceny narodowe”:

Od czterdziestu lat gram w Starym Teatrze, o którym się mówiło, że jest najlepszą sceną w Polsce. Wielu wybitnych ludzi, z którymi tam pracowałam, było też moimi przyjaciółmi. Kiedy działały się u mnie różne trudne rzeczy, zawsze byli przy mnie i zajmowali się mną w piękny sposób. Poza tym w teatrze dostawałam ważne role i czułam, że nie mogę nawalić, nawet gdy było mi źle, bo przecież współtworzyłam tam coś istotnego (A9a: 26).

Dorota Segda, która podejmuje wyzwania zawodowe nie tylko w macierzystym teatrze, właśnie Teatr Stary uważa za swój „dom”: „Ja mogę pracować w Warszawie całymi tygodniami, ale w końcu zawsze wracam tutaj, do Krakowa” (Segda 2015: 282).

W książce eksponującej arenę społecznego świata teatru w Polsce (Zimnica-Kuzioła 2018b) koncentrowałam uwagę na konfliktach i sporach środowiskowych. Rozczarowania brakiem konsensusu w społecznym świecie teatru nie krył Zbigniew Zapasiewicz, który uznał bojkot aktorski w stanie wojennym za „ostatni akt jedności środowiska” (cyt. za: Lubczyński 2007: 374). Wizerunek spolaryzowanych

mikroświatów teatralnych będzie bliższy prawdy, jeśli uwzględnimy też przejawy solidarności środowiskowej, zaufania i lojalności. Podmioty tego świata często wchodzą w interakcje, także na gruncie prywatnym; chętnie łączą się w pary (sygnalizowana już endogamia środowiskowa) i tworzą grupy wspierających się ludzi.

Można przywołać wiele przykładów zawodowej solidarności – najbardziej spektakularny z nich dotyczy czasów komunistycznych. Kiedy Gustaw Holoubek został zwolniony ze stanowiska dyrektora warszawskiego Teatru Dramatycznego (w styczniu 1983 roku), część zespołu odeszła wraz z nim na znak protestu. Jeden z aktorów skomentował ten fakt następująco:

Brutalnie się władza obeszła z Gustawem. Został wezwany do Ministerstwa Kultury i towarzyszy Świrgoń wręczył mu wypowiedzenie. Tak po prostu. Wydarzyło się więc coś bardzo krzywdzącego i przede wszystkim niesłusznego. Władza zachowała się po chamsku, bez cienia jakiegokolwiek refleksji. Jedynym wyjściem z sytuacji było odejście z teatru (cyt. za: Maciejewski 2015: 417).

Współcześnie aktorzy próbują korzystać ze swoich praw wyrażania zbiorowego sprzeciwu wobec decyzji władz państwowych czy samorządowych. Chociaż efekty ich inicjatyw (listy protestacyjne, pikiety, okupacja teatru itp.) nie są zadowalające, to mają głęboki sens z punktu widzenia kondycji społeczeństwa obywatelskiego.

4. Styl życia w społecznym świecie teatru

Dla terminologicznej jasności warto zdefiniować pojęcie „stylu życia”. Zgodnie z ujęciem Andrzeja Sicińskiego:

Styl życia to zespół codziennych zachowań jednostek lub zbiorowości społecznych, zachowań specyficznych ze względu na treść i konfigurację. Na całość, jaką stanowi styl życia, składają się zachowania ludzi i motywacje tych zachowań, a także pewne funkcje rzeczy będących czy to rezultatami, czy celami, czy instrumentami owych zachowań (Siciński 2002: 138).

Badacza zainteresowanego stylem życia interesują aspekty behawioralne (wzory zachowań) oraz znaczenia, jakie są im nadawane przez społecznych aktorów (aspekty kognitywne)¹¹.

Twórcy teatralni to ludzie wykształceni, posiadający kapitał kulturowy, zróżnicowane dochody (od niskich do ponadprzeciętnych), cieszący się prestiżem społecznym. Badając styl życia tej grupy zawodowej, możemy

¹¹ Oprócz Andrzeja Sicińskiego problem stylu życia omawiali także inni polscy socjologowie (zob. Falkowska 1997; Golka 2007).

próbować holistycznie uchwycić wiele sfer codzienności, wziąć pod uwagę całokształt wzorów myślenia i działania (por. Golka 2007: 191–192) bądź wybrać tylko kilka dziedzin życia, pokazując ich specyfikę związaną z usytuowaniem społecznym członków danej zbiorowości. Moje podejście ma charakter nieholistyczny, selektywny – ograniczę się do omówienia pewnych sfer życia aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, mających znaczenie rudymenitarne, takich jak: zwyczaje związane z rolą zawodową, specyfika środowiskowej regulacji czasu, zachowań rekreacyjnych i konsumpcyjnych. Nakreślę także problem zróżnicowanych postaw artystów teatralnych wobec nowych mediów.

4.1. Zwyczaje w środowisku teatralnym

W każdej zbiorowości wytwarzają się spontanicznie reguły zachowań, tradycyjne sposoby postępowania, konwencje regulujące życie społeczne, utrwalone nawyki. Nie sankcjonuje ich prawo – ich źródłem jest socjalizacja, czasem bezrefleksyjne naśladowanie osób znaczących (por. Sztompka 2012: 345).

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 (tamże: 327–328).

Zwyczaje dotyczą ubiorów, reguł towarzyskich, sposobów spędzania wolnego czasu. W różnych środowiskach istnieje mniejsze lub większe przyzwolenie na odmienność, w świecie artystycznym ekscentryzm i wyróżnianie się jest nie tylko dobrze postrzegane, ale wręcz mile widziane.

W środowisku aktorów częstym zwyczajem okazuje się mentalne przygotowanie się do wejścia na scenę, dążenie do skupienia uwagi na czekającym zadaniu. Mówi o tym wielu spośród artystów teatralnych. Przychodzą do teatru na godzinę, nawet dwie przed przedstawieniem, by wyciszyć się i skoncentrować:

Należę do tych, którzy przychodzą wcześniej, zwłaszcza jeżeli przede mną jest trudny spektakl. Lubię zdjąć z siebie ulicę, otrząpać się z całego powszedniego dnia i znaleźć ciszę, jakieś ukojenie, koncentrację. Muszę powąchać, dotknąć, ośwoić. Teatr, który znam i który jest jakby nie patrzeć częścią mojego domu, wymaga jednak za każdym razem pewnego rozpoczęcia od nowa (A7: 55).

Aktorzy zwierniają się:

To nie jest normalne, że wychodzisz przed 500 osób i drzesz się na całe gardło albo biegasz w majtkach (*śmiech*). Na to potrzeba ogromnej odwagi i każdy ma swoją metodę, żeby do tej odwagi się doskrobać. Ze mną nie pogadasz przed spektaklem. Ja potrzebuję absolutnego skupienia. W teatrze jestem półtorej godziny przed przedstawieniem – mam duży rozbieg i nie mogę przyjechać 15 minut przed [...]. Potrzebuję побыć ze sobą w spokoju i dać sobie czas. Każdy lekarz, który robił aktorom badanie z Holterem, powie ci, że moment wejścia na scenę to jest prawie zawał. Serce ci się trzepie i czujesz totalny wzrost adrenaliny. I albo cię ten stres blokuje, albo dostajesz skrzydeł i lecisz, a widz leci z tobą i zapomina gdzie jest, bo przeżywa tylko tę historię, którą mu opowiadasz (A12b: 21–22).

O innych charakterystycznych dla profesji zwyczajach mówi jeden z wykładowców warszawskiej Akademii Teatralnej – według niego „aktor z zasady nie wchodzi w butach z ulicy na scenę, a na próbie nie siada przed reżyserem” (Kuszevska 2015: 62).

Podobnie jak w każdym innym środowisku, i tutaj zaobserwować można odstępstwa od reguły: niektórzy artyści przed wejściem na scenę nie tylko nie koncentrują się w milczeniu, ale przeciwnie – dużo mówią, żartują (to właśnie jest ich skuteczny sposób na pokonanie tremy).

Zachowania regulowane zwyczajem można podzielić na codzienne i odświętne. Pierwsza kategoria dotyczy czynności zwyczajnych, potocznych, z którymi nie łączą się przeżycia wzniosłości, sakralności. Codziennosc to zespół sytuacji i działań rutynowych, cyklicznych, regulowanych kulturowo, powtarzanych od lat, tworzących „tkankę życia”, intersubiektywną zastaną rzeczywistość. Konstytuują ją zachowania nawykowe, spontaniczne i usystematyzowane, realizowane w oswojonych przestrzeniach prywatnych i publicznych. Można do nich zaliczyć chociażby troskę o zdrowie i dobrą formę psychofizyczną. Artyści teatralni starają się świadomie tworzyć swój wizerunek, przywiązują dużą wagę do wyglądu zewnętrznego. Atrakcyjność fizyczna i dobra kondycja psychiczna są w tym zawodzie istotnymi czynnikami, toteż aktorzy korzystają z chirurgii plastycznej i stomatologicznej, uprawiają sport, odwiedzają siłownie, centra odnowy biologicznej, stosują drogie kosmetyki, suplementy diety, starają się zdrowo odżywiać, chodzą na terapie psychologiczne. Ten „zdrowy” styl życia, ściśle powiązany z pozycją społeczną, odnosi się do orientacji na wartości postmateriaлистyczne, „związane z samorealizacją i jakością życia, zdrowiem, sprawnością fizyczną, bogactwem doświadczeń i doznań duchowych, kontaktów społecznych, życia towarzyskiego” (Sztompka 2012: 647). Aktorzy muszą o siebie dbać – to warunek *sine qua non* aktywności zawodowej. Obawiają się niskiej renty, zapomnienia, utraty sensu życia, zatem nie myślą o emeryturze:

Nie muszę się martwić o dziś. Nie wiem, ile kosztuje jajko. Może się jednak zdarzyć tak, że mały uszczerbek na zdrowiu spowoduje, odpukać, wykluczenie z zawodu. Moja emerytura będzie wynosiła 1200 złotych. Nie wyobrażam sobie przeżyć za taką sumę. Znam starszych uznanych aktorów, którzy nie mają innego wyjścia. Z tego powodu regularnie się badam. Albo zdarzy się tak, że nie będzie na mnie zapotrzebowania [...] (A38c: 75).

Odświętność obejmuje natomiast zdarzenia postrzegane jako wyjątkowe, zatem niecodzienne, generujące stany afektywnego uniesienia. Wymagają one przygotowania zewnętrznego (galowy strój, odpowiednia fryzura). Wyjątkowość związana jest z nadawaniem szczególnego znaczenia rytuałom, obrzędom, z celebrowaniem wyodrębnionych ze sfery profanum fenomenów, silnie oddziałujących na emocje, budzących szacunek i respekt¹². W społecznym świecie teatru odświętność kojarzona jest z momentem premiery, to uroczystość łącząca realizatorów spektaklu; z kolei późniejszy bankiet staje się okazją do spotkań, rozmów, które mają duże znaczenie więziotwórcze. Momentem szczególnym, zogniskowanym wokół działania podstawowego, okazuje się też czas festiwalu (szczególnie, jeśli udział w nich wiąże się ze zdobyciem wyróżnień, nagród, z docenieniem przez krytyków), wspólnych wyjazdów zagranicznych (jak wynika z wywiadów, *tournée* zagraniczne to jednak współcześnie dość rzadka sytuacja). Do kategorii zwyczajów odświętnych zaliczyć można też jubileusze, benefisy przygotowywane dla uczczenia długoletniej pracy scenicznej zasłużonych artystów, a także ich pogrzeby¹³.

W społecznym świecie teatru można wyodrębnić mocno ugruntowane przekonania, zwane przesadami. Wiążą się one z wiarą w istnienie tajemniczych związków pomiędzy zjawiskami, wymuszają nieracjonalne praktyki z pogrnicza

¹² Spośród wielu publikacji naukowych dotyczących problematyki odświętności i codzienności wymienić warto choćby dwie pozycje: *Życie codzienne Polaków na przełomie XX i XXI wieku* (Sulima 2003) oraz *Socjologia codzienności* (Sztompka, Bogunia-Borowska 2003).

¹³ O smutnym, i jednocześnie uroczystym, wydarzeniu, w pewnym sensie teatralnym, pisze Magdalena Zawadzka: „Dwunastego marca [2008 roku – przyp. E. Z-K.] w kościele pod wezwaniem Karola Boromeusza na Starych Powązkach odbywa się msza żałobna, a potem pogrzeb. Smutek i majestat obrzędu pogłębiają jeszcze bardziej rozbrzmiewająca w kościele tak ukochana przez Gustawa muzyka Mozarta, Mendelssohna, Bacha. Morze kwiatów, tłumy ludzi, poczty sztandarowe, oddana nad grobem salwa honorowa i poruszająca mowa pożegnalna Piotra Fronczewskiego. [...] Tuż po zakończeniu ceremonii niebo rozdzierają błyskawice i rozlega się huk piorunów. Spada gwałtowny deszcz. Tę finalną, wprost teatralną, inscenizację podarowują Guciowi niebios” (Zawadzka 2011: 350–351).

magii. Pisałam o nich szerzej w pracy na temat aren w środowisku aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, zatem nie ma potrzeby powrotu do tej problematyki (Zimnica-Kuzioła 2018b: 172–175).

W mowie potocznej zwyczaj bywa utożsamiany z obyczajem, jednak niedostosowanie się do wymogów obyczaju grozi sankcjami społecznymi, negatywnymi reakcjami ze strony otoczenia; nieprzestrzeganie zwyczajów nie powoduje natomiast zazwyczaj przykrych konsekwencji. Obyczaje to formy zachowania związane z tradycją, z systemem wartości danej zbiorowości, podlegają większej presji i społecznej kontroli, są transmitowane w przekazie kulturowym. Ogół obyczajów składa się na obyczajowość danej grupy społecznej – ponieważ jednak fenomen ten wymaga pogłębionych studiów i holistycznej analizy, intencjonalnie ograniczę się tylko do zasygnalizowania wagi tematu. Spośród obyczajów teatralnych przywołam jeden – z pewnością najważniejszy – gotowość do pracy bez względu na okoliczności. Poważny stosunek do zawodu wyklucza odwoływanie spektaklu z powodu niedyspozycji fizycznej bądź psychicznej. Niemal każdy aktor doświadczył w swojej karierze trudnej sytuacji, miał taki dzień, w którym wyjście na scenę niezmiernie dużo go kosztowało. O jednym z takich dni mówił Jerzy Trela:

Rano dowiedzieliśmy się o jego śmierci [reżysera Konrada Swinarskiego – przyp. E. Z-K.], a wieczorem graliśmy *Wyzwolenie*. Spotkaliśmy się z Jurkiem Radziwiłowiczem w SPATiF-ie, nie chcieliśmy grać, Gawlik nas zmusił. To było nasze najlepsze przedstawienie, prezent dla Konrada. Myśmy płakali i publiczność płakała (Trela, int.).

Reasumując, w społecznym uniwersum teatru można wyróżnić czas sacrum i czas profanum. Jest okres świąteczny, czas festiwalu, ważnych spotkań, premierowych przedstawień, bankietów i czas przygotowań, żmudnych oraz wyczerpujących prób; czas wakacji (niekiedy tylko krótkiego urlopu) i okres intensywnej pracy.

4.2. Środowiskowa regulacja czasu

Socjologowie obserwują w społeczeństwach nowoczesnych obsesję na punkcie czasu – piszą na temat jego „despotyzmu” i „porządku socjotemporalnego” (określenie Eviatara Zerubavela – zob. Sztompka 2012: 548):

Czas uzyskuje mistyczne niemal, autonomiczne właściwości, odrywając się od życiowych praktyk czy doświadczeń i stając się wartością samą w sobie. Ulega reifikacji i fetyszyzacji. Zegar i kalendarz zaczynają rządzić światem. Ludzie przywiązują wielką wagę do dat, terminów, odczuwają powszechnie i bardzo wyraźnie upływ czasu, nieustannie się śpieszą. Wysoko cenioną cnotą staje się terminowość i punktualność [...]. Czas nabiera charakteru odrębnego zasobu, a nawet towaru, który

można oszczędzić, stracić, zmarnować, zainwestować, wykorzystać, sprzedać i kupić. [...] czas jest liczony w różnych walutach: najważniejsza różnica dzieli czas prywatny – życia rodzinnego, rozrywki, wypoczynku, i czas publiczny – pracy, aktywności politycznej czy obywatelskiej. Liczymy, wymieniamy jeden na drugi, staramy się nim dobrze gospodarować, bo jedno jest pewne i od kultury niezależne, że mianowicie pula naszego czasu jest skończona (tamże).

Profil czasowy to „kulturowo zakodowany, specyficzny dla danej zbiorowości sposób traktowania czasu, w szczególności nacisk (lub brak nacisku) na punktualność, pośpiech, wykorzystanie czasu” (tamże: 549). Cechą charakterystyczną profilu czasowego w środowisku artystów teatralnych zatrudnionych w teatrze okazuje się stały rytm, podział dnia pracy na dwie części. Przed południem jest pora przeznaczona na próby, potem następuje przerwa i wieczorem spektakl. Wielu aktorów gra w filmach lub w kilku teatrach – wtedy rytm ten zostaje zachwiany. W przypadku aktorów zaangażowanych w kilku projektach możemy mówić o maksymalnym wykorzystaniu czasu, o jego uporządkowaniu, drobiazgowej alokacji. Aktorzy nie mają wolnych sobót i niedziel, jeśli akurat grają w przedstawieniach. Sezon teatralny kończy się w czerwcu – wtedy przychodzi czas na dłuższy odpoczynek, jednak w praktyce wielu aktorów nadal pracuje, bierze udział w innych projektach. O potrzebie, a właściwie o konieczności dobrej organizacji czasu mówi wielu moich rozmówców – dla nich terminarz, w którym zapisują swoje zobowiązania, staje się podstawowym narzędziem pracy. W każdym działaniu kolektywnym istotna jest punktualność, bowiem spóźnienie jednego aktora ma poważne konsekwencje dla całej ekipy pracującej przy danym projekcie. Działania muszą być zsynchronizowane i skoordynowane.

Wielu artystów odczuwa niedostatek czasu dla rodziny, najbliższych; zauważa stan nierównowagi pomiędzy czasem zawodowym i tym, który powinien być przeznaczony na wypoczynek. Niektórzy deklarują, że od lat nie byli na wakacjach, ale jednocześnie w ich wypowiedziach można odczytać satysfakcję, że znajdują się w orbicie działań podstawowych, że są doceniani i angażowani do różnych przedsięwzięć artystycznych. Ich nadaktywność zawodowa może wynikać z lęku przed zapomnieniem (aktor nie powinien dać o sobie zapomnieć!). Dla niektórych artystów to prawdziwy dramat, gdy pozostają na peryferiach społecznego świata teatru; gdy ich telefon milczy.

Sztompka wyróżnia trzy orientacje życiowe: prezentystyczną, retrospektywną i prospektywną (tamże). Aktorzy reprezentujący pierwszą z nich starają się żyć „tu i teraz”, czerpać poczucie szczęścia ze zwyczajnych spraw, takich jak sprawianie sobie małych przyjemności, flirtowanie, spotkania ze znajomymi. Nie interesuje ich specjalnie tezauryzacja, inwestowanie w przyszłość. Artyści grający nie tylko w teatrze, ale dostający także angaże filmowe czy serialowe wyrażają zadowolenie ze swojej pozycji materialnej. Stać ich na dalekie egzotyczne

podróże, np. do Kenii na safari (A47: 48). Jednocześnie mają poczucie zawodowej wariabilności, zdają sobie sprawę z tego, że wszystko może się zmienić – o czym świadczy chociażby wypowiedź: „Dziś jeżdżę dobrym samochodem i mam za co całkiem dobrze żyć. Przynajmniej na razie” (A38c: 75).

Aktorzy starszego pokolenia, którym bliska jest orientacja retrospektywna, nie potrafią dostosować się do szybkiego tempa życia, wciąż wspominają przeszłość, idealizują czas miniony. Porównania społecznego świata teatru przed transformacją ustrojową i po roku 1989, ich zdaniem, wypadają na niekorzyść współczesności. Nostalgia za „czasem nieśpiesznym”, celebrowaniem życia towarzyskiego w restauracjach ze słynnym SPATiF-em na czele, za pewnością zatrudnienia, nie pozwala im na akceptację nieuchronnych zmian: „To było piękne życie. SPATiF, przyjaźnie, które się tam zawiązywały. Teraz młodzi uciekają, spieszą się. Myśmy się nie spieszyli” (Trela, int.). Joanna Żółkowska, zestawiając czasy minionie i obecne, dostrzega zanikanie więzi międzyludzkich we współczesnych zespołach. Odnotowuje też mniejszą „hojność społeczną” – kiedyś ludzie dawali sobie uwagę, poświęcali sobie czas:

W Teatrze Powszechnym tworzyliśmy prawdziwy zespół. Ja tak to czułam. Trzeba pamiętać, że w tamtych czasach była większa potrzeba życia duchowego, ponieważ i tak nic nie można było kupić, pieniądze nie były ważne. Teraz sens jest w gromadzeniu rzeczy, to sto razy gorsze od naszej biedy. Wtedy liczyło się to, co myślisz, co przeczytałeś, co mówisz, co masz w sobie, co możesz dać innym; w teatrze nie można było niczym zaszpanować, tylko tym (Żółkowska 2015: 440).

Jej zdaniem zmieniła się też funkcja teatru: dziś dominuje funkcja ludyczna, kiedyś ważniejsza była etyczna, humanizująca. „Mieliśmy w Powszechnym poczucie, że jesteśmy grupą ludzi, która coś ważnego mówi innym, że nasze przedstawienia są ważne, że ludzie przychodzą tłumnie nas oglądać, bo zapewniamy im możliwość rozwoju ducha”, zwierzała się Maciejewskiemu (tamże: 441). Wielu aktorów, w tym Jerzy Turek, spoglądając z perspektywy minionego półwiecza na chwilę obecną, potwierdza zmiany na niekorzyść:

Nie słyszę, by ludzie się spotykali, brakuje mi tego [...]. Ale nie ma tego, co dawniej, że szło się do SPATiF-u, że chodziło się razem, że żyło się Teatrem Telewizji, premierami w teatrach. Być może to ja wszedłem w taki wiek, że już w tym nie uczestniczę, niemniej mam takie poczucie, że tamte czasy minęły bezpowrotnie. Poza tym nie ma już tych ludzi, którzy tworzyli ówczesny klimat (cyt. za: Lubczyński 2007: 330).

Artyści o orientacji prospektywnej wciąż wybiegają myślami w przyszłość, intensywnie pracują, bo mają świadomość zawodowej niestabilności. Problem prokrastynacji jest im zupełnie obcy, nie pozwalają sobie na relaks, zresztą nie potrafią odpoczywać, zachłannie wykorzystują dany im czas. Młoda aktorka,

która jak sama mówi „ciągle jest w pracy, zawsze zajęta, w nieustannym pędzie”, oświadcza: „Moje doświadczenie jest takie, że w gruncie rzeczy czasu jest nie-dużo, że trzeba go dobrze wykorzystać. I że trzeba tak strasznie dużo jeszcze zrobić” (A25: 9). Nie tylko ona ma podobny problem:

Przyznaję jednak, że od dziesięciu lat właściwie nie wychodzę z teatru. Kiedy ktoś chce umówić się ze mną przy jednej z ulic w okolicy wrocławskiego Rynku, okazuje się, że nie wiem, gdzie ona jest [...]. Nie umiem odpoczywać. Uczę się tego, zupełnie jakbym próbował przyswoić nowy język obcy. Na ostatnich wakacjach byłem osiem lat temu, w Egipcie, tam się ciężko rozchorowałem. Walczę z pracoholizmem. Czytam *Potęę terażniejszości* Eckharta Tolle i myślę o tym, jak nie zatracić się w tej gonitwie (A3: 84).

Aktor, podobnie jak każdy członek społeczeństwa, pełni różne społeczne role – jest mężem, synem, ojcem, obywatelem itp. W konglomeracie pozycji jedna z nich może być najistotniejsza, inne okazują się mniej ważne. Ta rola, z którą jednostka najmocniej się utożsamia, zwana jest centralną, a pozostałe mają charakter peryferyjny (Sztompka 2012: 149). W pewnych okresach życia pozycja ojca czy matki może zdominować rolę zawodową i mieć subiektywnie większe znaczenie. Aktorzy w wywiadach mówią o takiej sytuacji, jednak okres, gdy zawód podporządkowany zostaje roli pełnionej w życiu rodzinnym, trwa w tym środowisku zazwyczaj krótko. Prędzej czy później dochodzi do konfliktu obowiązków i oczekiwań – zorientowany na przyszłość aktor wybiera działania, które w danym okresie są przypisane pozycji centralnej. Konkurencja na rynku pracy stanowi dużą presję, aktorki po urodzeniu dziecka nie dają sobie czasu na kontakt z nim, starają się jak najszybciej odzyskać nienaganną figurę i wrócić do zajęć, nawet jeśli wiążą się one z wyjazdem na dłużej: „Biorą udział w jakimś dzikim wyścigu: która szybciej wskoczy w obcasy, która szybciej wróci do galopu, ucieknie ze stanu, który jest temu okresowi przypisany” (A20: 12). Artystów reprezentujących orientację prospektywną jest wielu – każdy z nich chciałby pracować do końca swych dni. Nie opuszcza ich niepokój o jutro, przeraża wizja niskiej emerytury, w dodatku nie potrafią żyć bez grania, podziwu widzów i adrenaliny. Pod konstatacją jednego z aktorów podpisałaby się zdecydowana większość twórców teatralnych: „Aktor musi grać. Jeśli nie wychodzi na scenę, umiera wewnętrznie” (A38c: 74).

Spośród trzech orientacji (retrospektywna, prospektywna, prezentystyczna) w społecznym świecie teatru z pewnością dominuje nastawienie na przyszłość (zamiary, plany, projekty, nadzieje, antycypacje pomyślnych zdarzeń, wymarzonych ról zagranych u ulubionych reżyserów), jednak dla aktorów ważna jest także przeszłość, minione dokonania (zagrane role, spotkania, nagrody); relevantna okazuje się też terażniejszość (doświadczenia aktualne, wielokierunkowe działania, pozostawanie w centrum zainteresowania reżyserów i widzów).

Artyści mają dużą świadomość ważności czasu – to cenny zasób, toteż starają się wykorzystywać go w miarę możliwości jak najlepiej. Ich kariera zawodowa to sinusoida o nieliniarnym przebiegu – są okresy rozwoju, naznaczone przez sukcesy, nagrody, wzmożone zainteresowanie mediów, a potem trzeba grać mało znaczące role i czekać „na wymarzoną propozycję od znakomitego reżysera”. Rzadka jest sytuacja stopniowego i nieprzerwanego wspinania się po szczeblach kariery; częściej mamy do czynienia z „linią wznoszącą się i opadającą”: kariera może gwałtownie „wyszturczyć” i szybko się załamać; naprzemiennie „nabierać rumieńców” i błędnąć. Aktorzy wiele mówią na temat zawodowej wariabilności i nieprzewidywalnego do końca przebiegu kariery. Oto dwie z wielu charakterystycznych wypowiedzi:

Dostałem rolę w miniserialu *Odłot*, który opowiadał o „Solidarności”. Żeby w nim zagrać, musiałem się zwolnić z Teatru na Targówku. Dwa tygodnie przed końcem zdjęć wprowadzono stan wojenny i produkcja została zawieszona. Nie miałem ani mieszkania służbowego, ani pieniędzy, bo honorarium za udział w serialu przepadło. Pustka. Wpadłem w depresję. Pomyślałem, że jedyną na tyle szaloną osobą, która wyciągnie do mnie rękę, jest Adam Hanuszkiewicz, wówczas dyrektor Narodowego. Kilka dni później stałem na scenie, mówiłem *Koncert Jankiela* z Pana Tadeusza. Hanuszkiewicz zaprosił cały zespół Narodowego na widownię i powiedział: „Popatrzcie”. Wszyscy bili mi brawo (A38c: 74).

Nie chciałbym utknąć w jednej formie, lubię zmiany, serial, teatr, film, dubbing [...]. Ostatnio pracuję bardzo dużo, ale pamiętam długie miesiące, gdy telefon milczał i nie robiłem nic (A45: 100).

Aktorzy zgodnie twierdzą, że ich zawód uczy cierpliwości – trzeba czekać na „swój czas”. Dopiero, gdy osiągnie się pozycję w zawodzie, można wybierać role. Dla kariery ważne są takie cechy, jak pracowitość, odpowiedzialność, punktualność, dbanie o najwyższy poziom artystyczny.

4.2.1. Upływ czasu a etapy kariery

Jak w każdym zawodzie, także w aktorstwie można wyodrębnić pewne fazy kariery. Pierwszy etap rozpoczyna szkoła aktorska – jest to czas wytężonej pracy. Edukacja teatralna w tej instytucji ma charakter *quasi*-totalny, studenci muszą całe swoje życie podporządkować tej jednej sprawie (zob. Bieńkowska i in. 2002; Hernik 2007; Stanisław 2011a i 2011b). Typowa okazuje się wypowiedź aktorki: „Gdy zdałam do szkoły teatralnej, ucierpiałam moje wcześniejsze zainteresowania. Spędzałam na uczelni czas od bladego świtu do wieczora. Podziwiałam koleżanki i kolegów, którzy mieli siłę po zajęciach jeszcze gdzieś wyjść. Ja nie miałam. To był dla mnie bardzo ciężki czas” (A43: 47). Niektórzy młodzi ludzie już na tym

etapie zaczynają grać na profesjonalnej scenie lub w filmie i przyznają, że takie doświadczenia dają im dużo więcej niż zajęcia na uczelni.

Na początku drogi zawodowej, jeśli aktorowi dopisze szczęście i ktoś znaczący pozna się na jego talencie, otrzymuje on wiele ról, niekiedy symultanicznie gra w teatrze, filmach, serialu. Nagrody, dobre opinie krytyków, umacniają jego pozycję zawodową. W mniej szczęśliwej trajektorii zawodowej aktor pracuje tylko na etacie w teatrze, jest monoaktywny, co przekłada się na stan finansów. Dla kobiet w wieku balzakowskim zaczyna brakować propozycji (dla amantek znajduje się znacznie więcej ról niż matek, babć)¹⁴. Zdarza się, że sędziwy aktor jest energetycznie wypalony, dopada go syndrom „kulawej kaczki”. Chociaż znajduje się na etacie, nie ma już siły i ochoty na aktywność i nowe wyzwania (oczywiście rutyna i znudzenie mogą przydarzyć się też młodszym artystom).

Jeśli aktor ma w sobie dużo żywotności, sił psychicznych, temperamentu, jest w stanie wytrzymać eksploatację własnego organizmu długie lata. Pod jednym warunkiem: że będzie odnosił sukcesy. Inaczej w pewnym momencie zaczyna się oszczędzać, obniża poziom gry, gra coraz gorzej. Albo już się tylko bawi. Aktor musi jak dziecko wierzyć w to, co robi. Jeśli przychodzi taka chwila, że nie potrafi ani na minutę zapomnieć, że jest na scenie – skończył się. Może jeszcze grać, bo umiejętności zawodowe pozwalają mu robić odpowiednie miny, wykonywać właściwe gesty, ale wewnątrz coś się w nim załamuje. Wyczuwają to reżyserzy, koledzy, a przede wszystkim publiczność. Zaczyna się zmierzch (Janda, Janicka 2013: 47).

Wraz z upływem czasu następuje zmiana stosunku do zawodu – od maksymalnego zaangażowania do stopniowego dystansowania się wobec jego wymogów: „Na początku drogi zawodowej, kiedy młody »pistolet« wyskakuje ze szkoły i dostaje pierwsze propozycje filmowe, chce udowodnić, że z każdą sceną sobie poradzi. Że jest niezniszczalny” (A44: 123). W wieku średnim artyści teatralni zyskują większy dystans: „Po latach przychodzi opamiętanie, że już nie muszą niczego innym i sobie udowadniać” (tamże: 124). Aktora z ugruntowaną pozycją cechuje większy spokój, niezależność; może on sobie pozwolić na wybór ról, niektóre propozycje odrzucić (nieraz z prozaicznego powodu niedostatku czasu, częściej jednak z braku zainteresowania rolą). Woli grać mniej, ale ciekawsze postaci. Deklaracja dystansu do zawodu nie jest tożsama z prokrastynacją – aktorzy nadal intensywnie pracują. Dobrym przykładem będzie artysta

¹⁴ Halina Mikołajska potwierdza istnienie cezury wyznaczającej koniec „teatralnej młodości”: „Po przekroczeniu trzydziestki znalazłam się w tłoku. Były w zespole koleżanki starsze, które jeszcze mogły grać pewne role, i takie, które już mogły je grać. Do ról kobiet po trzydziestce jest straszna kolejka, trzeba o te role walczyć i umieć wygrywać [...]” (cyt. za: Krakowska 2018: 177).

„zdystansowany”, grający symultanicznie w trzech teatrach: w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, Teatrze Komedia i Polonia w Warszawie – zaznacza on, że jest to jego świadomy wybór, a nie „przymus”: „Cudowny jest moment, w którym uświadamiamy sobie, że tak naprawdę nic nie musimy, a tak dużo możemy” (tamże: 125). Podobnie o zaletach dojrzałości w kontekście spełniania roli zawodowej wypowiada się Bożena Dykiel – jako doświadczona i „nasycona graniem” osoba czuje większy komfort:

Wydaje mi się, że mam pewną przewagę psychiczną nad tymi, którzy zaczynając karierę, stawiają sobie wygórowane cele, a później nie mogą się pogodzić z loteryjnością tego zawodu. Ja zawsze pamiętałam o tym, że aktorstwo nie wypełni mi całego życia. Ja nie muszę grać – choć kocham ten zawód! (Dykiel 2015: 77).

Aktorzy w sędziwym wieku dzielą się na tych, którzy sami dobrowolnie odchodzą z zawodu i tych rezygnujących z pracy z powodu wywieranej na nich presji (por. Zimnica-Kuzioła 2018b: 70–72). Niektórzy grają niemal do końca swoich dni, jak np. Danuta Szaflarska, która zmarła w 2017 roku, w wieku stu dwóch lat (była w zespole artystycznym Teatru Rozmaitości do 2016 roku).

Wiesława Kozek i Julia Kubisa zaprezentowały model wypracowany w ramach socjologii pracy, ukazujący fazy rozwoju kariery w odniesieniu do profesjonalistów (por. Dalton, Thompson, Price 1977): fazę nauki i terminowania, fazę wykonawstwa, fazę mentorstwa i fazę roli kluczowej. Autorki odnoszą ów teoretyczny konstrukt do badanych przez siebie warszawskich aktorów, charakteryzując krótko poszczególne etapy (Kozek, Lubisa 2011):

- 1) Faza nauki i terminowania – młodzi aktorzy (od dwudziestego szóstego do trzydziestego roku życia) zatrudnieni na etatach w teatrach doskonałą warsztat w ramach pracy, uczą się funkcjonowania w środowisku zawodowym, współpracy z zespołem i reżyserami w procesie przygotowywania spektaklu. Przyglądają się starszym kolegom, czerpią z ich doświadczeń. Starają się pogodzić pracę w teatrze z innymi pozateatralnymi aktywnościami (seriale, film, reklamy, radio, dubbing). Szczególnie aktorzy zatrudnieni w warszawskich teatrach mają duże możliwości dodatkowego zarabkowania, mogą „dorobić” do niewysokiej pensji teatralnej. Zyskują przy tym popularność, która przyczynia się do akceleracji ich kariery;
- 2) Faza dojrzałego wykonawstwa (trzydzieści jeden–pięćdziesiąt cztery lata) – w aspekcie psychologicznym charakteryzuje się poczuciem własnej wartości, wzmacnianym zagranymi rolami, artystycznym dorobkiem, dobrymi opiniami środowiska. Faza ta w niektórych przypadkach obejmuje także trudne doświadczenia, kryzysy zawodowe, wynikające choćby z konfliktu ról, z niemożliwości harmonijnego pogodzenia aktywności zawodowej i absorbującego życia rodzinnego;

- 3) Faza mentorstwa (powyżej pięćdziesiątego czwartego roku życia) – związana jest z przekazywaniem innym wiedzy i doświadczenia scenicznego. Mentor to zawodowy wzór, nauczyciel, podejmujący się reżyserii, wykładający w szkole teatralnej. Jego autorytet wiąże się z osiągnięciami zawodowymi;
- 4) Faza roli kluczowej (osoby starsze) – dotyczy osób zajmujących obecnie bądź w przeszłości „wysokie pozycje formalne w strukturach środowiskowych”, broniących zawodowego etosu. Można im przypisać wysoki stopień zaangażowania i teatralnej pasji.

Na podstawie przeprowadzonych przeze mnie wywiadów swobodnych z aktorami wysuwam w stosunku do powyższego modelu kilka zastrzeżeń:

- 1) Kariera aktora nie musi przebiegać w tak harmonijny sposób, może zatrzymać się w fazie dojrzałego wykonawstwa i nigdy nie osiągnąć fazy mentorstwa i roli kluczowej;
- 2) Aktorzy niechętnie angażują się w działalność na rzecz środowiska zawodowego i społecznego – tu wchodzi w grę opisywana przeze mnie inercja obywatelska (Zimnica-Kuzioła 2018: 190–195); wysoka pozycja formalna (np. w stowarzyszeniu teatralnym) nie oznacza automatycznie środowiskowej estymy;
- 3) Faza nauki i terminowania pod skrzydłami doświadczonych starszych kolegów jest obecnie zaburzona. Istnieje *communis opinio*, że młodzi nie przejawiają zainteresowania relacją uczeń–mistrz, nie dążą do stopniowego doskonalenia swoich umiejętności. Zależy im na tym, aby jak najszybciej osiągnąć wysoką pozycję zawodową, popularność i sukces materialny. Trampoliną do tak rozumianego sukcesu (rynkowe kryteria, ekonomiczny wymiar kariery) może być udział w telewizyjnym serialu o dużej oglądalności;
- 4) Kariera aktora nie jest ciągłym ruchem w górę i zajmowaniem coraz wyższej pozycji zawodowej. Po okresie sukcesów może nadejść okres stagnacji i zawodowa pauza, stawiająca pod znakiem zapytania przyszłość artysty scenicznego. Obejmująca władzę w teatrze nowa dyrekcja niekiedy zaburza harmonijny przebieg kariery zawodowej aktora, a nawet doprowadza do trwałego jej załamania i ruchu po równi pochyłej w dół;
- 5) Sukces zawodowy „niejedno ma imię” – pewni artyści sceniczni cenią już samą możliwość pracy w teatrze, która jest dla nich prawdziwą pasją; inni oddają się pracy pedagogicznej, a spełnieniem ich oczekiwań okazuje się praca z młodzieżą. Niektórzy czerpią satysfakcję z uznania krytyków i publiczności teatralnej. Są i tacy aktorzy, którzy mogą grać mało, ale w prestiżowym miejscu, lub artyści ceniący to, że angażowani są do każdego spektaklu w teatrze na peryferiach (w sensie geograficznym). Wielu artystów

- kollekcyjkuje nagrody i pozytywne recenzje (traktują je jako zewnętrzne potwierdzenie ich umiejętności warsztatowych i talentu); dla innych cenniejsza jest dobra opinia kolegów z branży, szczególnie tych darzonych autorytetem. Miarą sukcesu może być zajęcie takiej pozycji zawodowej, która umożliwia wybór ról, większą niezależność, decyzyjność; jednak miernikiem kariery okazuje się też uczestnictwo w ambitnych projektach artystycznych u boku wybitnych reżyserów i uznanych kolegów-aktorów;
- 6) Faza nauki i terminowania dla niektórych aktorów zaczyna się dużo wcześniej niż w momencie angażu do teatru. Młodzi ludzie już podczas pobytu w szkole teatralnej przyjmują role teatralne i filmowe, czasem grają w filmach, jeszcze zanim zdecydują się na profesjonalne studia. Nie sposób zapomnieć, że wielu artystów występowało publicznie już w okresie dzieciństwa, w wieku szkolnym uczestniczyło w zajęciach teatralnych w domach kultury, ogniskach teatralnych, zespołach amatorskich;
- 7) Szczególnie młodzi ludzie do pewnego stopnia starają się świadomie zarządzać swoją karierą, np. poprzez wybór reklam („nie będę reklamował środka na zaparcia”), programów telewizyjnych („nigdy nie przyjmę propozycji z redakcji *Tańca z gwiazdami*”). Zgłaszają akces do agencji aktorskich, intencjonalnie nawiązują kontakty zawodowe (starają się o budowanie kapitału społecznego), kreują swój wizerunek na portalach społecznościowych, promują w mediach;
- 8) Istnieją rozbieżności pomiędzy rynkową pozycją aktorów (popularność i wysokie gaże) a pozycją środowiskową (krytyka „szmirusów” i szacunek wobec często nieznanym szerszej publiczności znakomitych artystów teatru).

Większość aktorów odżegnuje się od sformułowania: „spełnienie zawodowe” – dla nich pojęcie to konotuje stagnację, etap końcowy, wieńczący działanie. Istotą aktorstwa jest bowiem ciągle tworzenie, podejmowanie nowych wyzwań, nieustanne bycie w drodze (por. Kozek, Kubisa 2011: 51).

4.3. Zachowania rekreacyjne i poziom konsumpcji

W społeczeństwie polskim można mówić o kształtującej się klasie średniej – do niej zaliczają się niewątpliwie teatralni twórcy. Zajmuje ona środkowy poziom „społecznej drabiny”, a konstytuują ją przedstawiciele różnych kategorii społeczno-zawodowych. Powyżej usytuowana jest klasa wyższa (najbogatsi), poniżej klasa robotnicza.

Jej członków [klasy średniej – przyp. E. Z-K.] charakteryzuje dość wysoki poziom dochodów, lecz nie on jest ich podstawowym wyróżnikiem. Mimo że wszyscy przedstawiciele klasy średniej cieszą się pewnym dobrobytem, ich dochody są

zróżnicowane i w niektórych przypadkach nie odbiegają od dochodów pewnych kategorii robotników. Podstawową linią demarkacyjną między klasą robotniczą a średnią nie jest dochód, ale praca umysłowa o charakterze dającym niejaką samodzielność i niezależność lub praca na własny rachunek (ale poza rolnictwem) (Szacka 2008: 312).

Nową klasę średnią (w społeczeństwach ponowoczesnych) tworzą ludzie wykształceni, wykwalifikowani, poszukiwani zatem na rynku pracy. Niektórzy prowadzą samodzielne przedsiębiorstwa, mają udziały w spółkach, są posiadaczami akcji, skąd czerpią materialne korzyści (można zatem powiedzieć, że cechuje ich pewna forma własności). Henryk Domański uważa, że podstawowym wyróżnikiem klasy średniej jest jednak „styl życia”, postawy, aspiracje (Domański 2002: 313). Jej przedstawiciele cechuje indywidualizm, aktywność, przedsiębiorczość, dążenie do sukcesu zawodowego i finansowego oraz osiągnięć w różnych dziedzinach. Cenią oni wykształcenie, wolność osobistą, wartości materialne i duchowe. Jeśli chodzi o sympatie polityczne, bliżej im do liberalizmu niż konserwatyzmu.

Zdaniem socjologa polska klasa średnia jeszcze się nie wykryształizowała, jest nazbyt zróżnicowana kategorialnie. W jej skład wchodzi znaczna część polskiej inteligencji, specjaliści reprezentujący różne dziedziny – nauczyciele (według Domańskiego od poziomu szkoły średniej), lekarze, prawnicy, artyści, dziennikarze, specjaliści od marketingu, sprawujący władzę politycy. Wykształcenie wyższe okazuje się tu ważnym kryterium przynależności, ale niekoniecznym – ważniejsze są dążenia do samorealizacji, rozwoju osobistego, osiągnięcia zadowalającego poziomu życia, inwestowania w wykształcenie potomstwa (orientacja prospektywna). Socjolog stwierdza: „Dlatego posyła się dzieci do najlepszych szkół, odkłada się bieżące przyjemności na poczet przyszłych zysków. Konsumpcja, która jest dowodem sukcesu, jest jednak łagodzona przez strategię długofalową – cechą charakterystyczną klasy średniej jest myślenie o przyszłości”¹⁵. W odróżnieniu od klasy wyższej, ekskluzywnej, klasa średnia okazuje się otwarta, nie zamyka innym dostępu. Wystarczy osiągnięcie wysokiej pozycji w społeczeństwie (własnym wysiłkiem – nie poprzez dziedziczenie pozycji, jak w klasie wyższej, ale dzięki własnym kompetencjom i talentom).

Chociaż zdaniem innych socjologów „istnienie nowoczesnej klasy średniej w Polsce jest kwestią otwartą” (Szacka 2008: 337), można założyć, że mamy już jej

¹⁵ Henryk Domański określił szacunkowe dane dotyczące poziomu ekonomicznego polskiej klasy średniej: „Szacowałbym, że górny pułap być może lokuje się na granicy ok. 50 tysięcy złotych miesięcznie, potem być może zaczyna się klasa wyższa, również jeszcze nie całkiem ukształtowana. Dolny pułap zaczyna się trochę powyżej średniej krajowej” (Domański 2012).

pewne załóżki: inteligentów, których wyróżnia podobieństwo kulturowego usytuowania, profesjonalizm zawodowy, podzielane wartości, styl życia, a w mniejszym stopniu poziom dochodów. Do tej klasy zalicza się w naszym kraju 40% populacji (tamże).

Aktorzy mają różne sposoby na regenerację sił fizycznych i psychicznych; ci, których można zaliczyć do wyższej klasy średniej, zatem najlepiej sytuowani, wyjeżdżają na urlopy do Tajlandii, na Dominikanę, Seszele i w inne dalekie rejony globu. Cieszą się nie tylko egzotycznymi wakacjami, ale i anonimowością. W te miejsca dociera mniej rodaków niż w popularne europejskie kurorty egipskie, tureckie, greckie, hiszpańskie czy włoskie. Żyją na tzw. wysokiej stopie, stać ich na posiłki w drogich restauracjach, kosztowne markowe ubrania, zamawiane na miarę u drogich krawców/stylistów, świadczące o wysokim statusie materialnym przedmioty (drogie samochody, zegarki i inne atrybuty zamożności). Posiadają domy poza miastem, w górach lub nad morzem; dzieci posyłają do szkół prywatnych¹⁶. Niektórzy przedstawiciele klasy średniej odczuwają potrzebę odróżnienia

¹⁶ Stan posiadania polskich twórców teatralnych jest zróżnicowany i dysproporcje ekonomiczne między nimi bywają spektakularne. Aktorzy monoaktywni, którzy pracują tylko na etacie w teatrze, żyją skromnie; najbogatsi mają wille i drogie samochody. „Michał Żebrowski, aktor, 42 lata. Ma apartament na warszawskiej Pradze, dom pod Zakopanem. Właściciel teatru, za rolę w *Wiedźminie* zainkasował 420 tysięcy zł, za dzień zdjęciowy w *Na dobre i na złe* zarabia ok. 8 tys. złotych. Paweł Demirski, dramatisarz, 35 lat. Posiada mieszkanie we Wrocławiu kupione na kredyt za 450 tysięcy (wspólnie z żoną Moniką Strzępką, reżyserką). Kiedy przygotowują razem spektakl w teatrze, ich konto powiększa się o 40–50 tysięcy. Dzieje się tak 2–4 razy w roku” (Szulc, Tomczuk, int.). Dla aktorów stan majątkowy nie jest tematem tabu, z reguły otwarcie mówią oni o swoich zarobkach i pozycji ekonomicznej. Jeden z moich rozmówców, nawet specjalnie przeze mnie niezachęcany, zdał sprawozdanie ze swojego stanu posiadania: „Żyjemy na dosyć przyzwoitym poziomie, mam ogromne mieszkanie, drugie swoje stare mieszkanie wynajmuję, mamy dwa samochody. Ciągłe jest ten dopływ gotówki z filmu, nie z teatru. Teraz mam jeszcze zajęcia w szkole, obroniłem doktorat, w Szkole Teatralnej mam wyższą pensję niż w Teatrze. Mam taki standard życia, że byłbym idiotą, gdybym narzekał. Mam o wiele więcej niż mi potrzeba, bo ja nie mam jakiś wygórowanych potrzeb” (Wywiad nr 3). Aktor dodaje, że koledzy z pracy dzwonią do niego z prośbą o pożyczki, co tylko potwierdza fakt istnienia dyferencjacji majątkowej w tym środowisku. Krystyna Janda, zdając sprawę ze swojego statusu majątkowego, jednocześnie mocno akcentuje, że źródłem jej względnego dobrobytu są własne dokonania, wysiłek i trud: „Mam duży dom, jego utrzymanie kosztuje, ale poza tym mój sposób życia nie różni się zasadniczo od tego, jak żyją inni, którzy w obecnych warunkach »sobie radzą«. Nie jadam frykasów, nie mam ogromnej ilości ubrań, nie zapewniam dzieciom nadmiernych luksusów. A dom wziął się stąd, że pracowaliśmy z mężem długie lata za granicą. Zarobiliśmy pieniądze

się od reszty społeczeństwa, zamanifestowania swojego sukcesu finansowego. Wyczuleni są na oznaki prestiżu – kiedyś wyznacznikiem pozycji było mieszkanie na zamkniętym osiedlu, obecnie w dobrym tonie jest adres w dobrej dzielnicy, najlepiej w starej kamienicy. Jasne, że taki poziom życia dotyczy nielicznych: „statystyczny” aktor teatru dramatycznego, bez dodatkowych dochodów, zaliczany jest do niższej warstwy klasy średniej.

Jeżeli chodzi o hobby, które stanowi dla artystów odskocznię od spraw zawodowych, aktorzy wymieniają czytanie książek, oglądanie filmów, pisanie scenariuszy, wierszy, wspomnień, malowanie, zajmowanie się rzeźbą, gotowanie, spotkania z przyjaciółmi¹⁷, uprawianie sportu, pracę w ogrodzie – są to zatem zróżnicowane formy relaksu, absorbujące zarówno mentalnie, jak i fizycznie. Warto zwrócić uwagę na twórcze formy wypoczynku, związane z artystyczną aktywnością – mówi o nich wielu twórców. Świadczy to o ich wielostronnych uzdolnieniach, potrzebie ekspresji i spełnienia. Niektórzy nie planują intencjonalnie czasu wolnego, jest to nieraz „przymusowy urlop”, wynikający z załamania się lub braku planów zawodowych. Aktorka, która dostaje dużo zawodowych propozycji, wypoczywa tylko wtedy, kiedy ustalone projekty nie dochodzą do skutku. W tym czasie gotuje i czyta książki: „Czytanie mnie uspokaja. Zawsze czeka na mnie przygotowana piramidka nieprzeczytanych książek” (A54: 35).

Ciekawe, że coraz częściej aktorzy rezygnują z ostentacyjnej konsumpcji na rzecz minimalizmu i ascetyzmu – ta tendencja (czy moda) jest już zauważalna w społecznym świecie teatru. Przykładem może być artysta uciekający przed zgiełkiem miasta i dystrykcyjną współczesną kulturą do klasztoru benedyktynów:

W natłoku różnych zajęć i doświadczeń miewam czasami problem z zatrzymaniem się i ułożeniem wszystkiego w głowie. Znalazłem takie miejsce, trzysta kilometrów stąd, gdzie mogę pobycć parę dni i wejść w rytm, który sprawia, że nagle słyszysz swoje myśli, skupiasz się na nich, możesz je rozebrać, poukładać. Abstrahując od doznań religijnych, bo wiadomo, że się tam również modłę, to najbardziej ciągnie

ciężką pracą, a nie sposobem, synekurą, robieniem interesów i czym tam jeszcze dziś się je zdobywa. [...] Jako aktorka zarabiam tyle, ile urzędnik państwowy” (Janda, Janicka 2013: 252).

¹⁷ „Demirski zauważył, że dziś wyznacznikiem przynależności do klasy średniej często jest jedzenie. Modne są prozzone kolacje, wspólne gotowanie i picie, ale z zastrzeżeniem: wina powyżej 30 złotych. – W zeszłym roku byliśmy na Kaszubach, ktoś przywiózł szynkę dojrzewającą z Włoch – wspomina dramatopisarz. – I wydało nam się to śmieszne, przywozić włoskie jedzenie na wieś, gdzie kupuje się boczek u chłopca. Co też jest zresztą modą. To samo z *prosecco*. Nagle wszyscy spośród znajomych piją to musujące wino, choć jeszcze niedawno nikt o nim nie słyszał” (Szulc, Tomczuk, int.).

mnie ten stały rytm. Przed zdjęciami do *Papuszy* spędziłem tam cztery dni. Wstawanie o świcie, medytacja, modlitwy, posiłki spożywane w skupieniu (A22a: 63).

Możliwość fizycznego opuszczenia miejsca, które kojarzy się z pracą zawodową i szybkim tempem życia, daje dom zlokalizowany na obrzeżach aglomeracji:

Mieszkam pod Warszawą, nieopodal Puszczy Kampinoskiej. Blisko miasta, ale i natury. Nie wiem, może chciałam mieć i to, i to? Z mojej wsi Truskaw – do której można dojechać autobusem z miasta, więc nie jest to miejsce odludne – wychodzi mnóstwo ścieżek prosto w puszcze, w gęstwinę [...]. Każdego dnia czuję, że mieszkam trochę na granicy światów. Mogę być szybko na próbie w teatrze, ale mogę też zapuścić się w las i zgubić (R1: 66).

Współczesne społeczeństwa zachodnie określane są przez Gerharda Schulze jako „społeczności doznań” (por. Sieradzki 2007: 105–116). Jednak pogoń za luksusem, rozrywką, ekstremalnymi przeżyciami stopniowo ustępuje miejsca „sztuce prostego życia”:

Na miejsce dotychczasowych schematów myślenia pojawiają się nowe: czekanie zamiast pośpiechu, mniej zamiast więcej, niepowtarzalność w miejsce standaryzacji, aktywność zamiast konsumpcji [...]. Ludzie dochodzą do przekonania, że ich szczęście, radość nie zależą od intensywnych i rosnących doznań – coraz dalszych i egzotycznych podróży, ale od sposobu spojrzenia na spotykane przeżycia [...]. Widok z balkonu własnego mieszkania wcale nie musi cieszyć mniej niż wyprawa wysokogórska (tamże: 113).

Minimalizm deklarowany przez moich rozmówców wyraża się choćby w poszukiwaniu przyjemności nie w silnych doznaniach, ale w zwykłych czynnościach codziennych: „Cieszę mnie prozaiczne rzeczy, jak ugotowanie obiadu, wypicie kubka herbaty przy stole i przytulenie się do żony i syna” (A3: 84). Inna znana i doceniana aktorka zaprzecza wizerunkowi gwiazdy nocującej w pięciogwiazdkowych hotelach, wybierającej na wakacje ofertę *all inclusive*; mówi: „Nie chcę patrzeć na świat z perspektywy bufetu i basenu. Chcę czegoś więcej” (A43: 48). Lubi podróżować z plecakiem, czasem śpi w dżungli w wieloosobowej sali (tamże). Wyprawa do dalekiego kraju, szczególnie ekonomicznie spauperyzowanego, zmienia perspektywę postrzegania własnych problemów:

Bo jakie znaczenie, z punktu widzenia na przykład Tajlandii, ma to, że ktoś coś powiedział, albo że kolejna premiera się nie udała. Tam ludzie żyją innymi sprawami, choć w biedzie, to z uśmiechem. Jest ciepło, słońce świeci, jest miska ryżu... Wystarczy. To szalenie porządkuje doświadczenie (A36: 42).

Aktorzy starają się holistycznie rozwijać umysł i ciało, regenerować siły fizyczne i duchowe, niektórzy interesują się buddyzmem, medytacją, jogą. Dzięki tym praktykom uczą się sztuki koncentracji i nabierają dystansu do siebie. Aktorka, która nie tylko medytowała w zakonie, aby odreagować stresy, ale uprawiała też tajski boks, zapewnia: „[...] w boksie ćwiczę się koncentrację, refleks. A dodatkowo podnosi to ogólną kondycję” (tamże: 45).

Dominujący w środowisku aktorów polskich teatrów dramatycznych styl życia odpowiada zespołowi cech charakterystycznych dla etosu rodzącej się w Polsce klasy średniej. W pewnych dziedzinach można zauważyć względną homogeniczność wzorów zachowań, w innych – większą ich dyferencjację.

4.4. Aktorzy wobec nowych mediów

Aktorzy nie stanowią homogenicznej grupy zawodowej, jeśli chodzi o stosunek do nowych mediów. Przeciwnicy aktywności internetowej, można rzec ortodoksi, nie mają konta na Facebooku ani na żadnym innym portalu; niektórzy nie oglądają też telewizji, nie słuchają radia, uznając je za czynniki dystrykcyjne:

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... Córka mówiła, że pojawiła się jakaś witryna internetowa dotycząca mojego bohatera serialowego, na szczęście nie jest to mocno oblegane. Portale społecznościowe to są dla mnie dziwne rzeczy (Wywiad nr 7).

Artur Żmijewski przynależy do grupy niechętnych portalom społecznościowym, ponieważ – jego zdaniem – zbyt mocno ingerują one w życie prywatne. Aktor stwierdza:

Przed tym będę się bronił do końca życia, bo uważam, że niezależnie od zapędów tabloidalnych, które nas dziś dotyczą, każdy powinien mieć swój fragment prywatności. Nie czuję potrzeby dzielenia się z całym światem tym, że właśnie teraz rozmawiamy, co mamy na talerzach, jak jesteśmy ubrani i czy nas to zadowala. To nasza sprawa [...]. Są rzeczy, którymi dzielę się tylko z najbliższymi i tymi, z którymi mam interes się dzielić. Dlatego ani Facebook, ani Twitter, ani też konto na Instagramie mnie nie interesują. Nie chcę iść za tępych odruchem społecznym i całym tym pośpiechem (A21: 87).

Kolejny aktor (siedemdziesięcioletni), który mówi o sobie: „nie jestem komputerowy”, nie korzysta z Internetu, ani z innych mediów. Używa natomiast na co dzień telefonu komórkowego, bo tego wymaga jego praca (A31a: 99). Samowykluczenie cyfrowe tłumaczy pragnieniem zachowania wolności,

odrębności, własnej tożsamości: „Moja intuicja podpowiada mi, że jeśli »tam« wejdę, to koniec ze mną, bo to mnie tak zdeterminuje i odkształci, że po prostu się poddam, położę, a to rozwałkuje mnie na miazgę” (tamże). W innym wywiadzie ten sam artysta powtarza, że „oddalił się od uciech cywilizacyjnych”, aby ocalić swoją wrażliwość. Jako pedagog w szkole teatralnej na co dzień spstrzega symptomy powierzchowności wiedzy u swoich uczniów, co przypisuje nowym technologiom: „Zadaję na przykład jakieś pytanie studentowi czy studentce i zanim nawet zobaczę u nich wysilek, żeby się zastanowili, czy wiedzą, to od razu naciskają guzik w telefonie i ściągają informacje. Jest to rzecz dla mnie niewyobrażalna. Dla aktora – śmiercionośna” (A31b: 74). Do ortodoksyjnych przeciwników nowych mediów zaliczamy także starszych wiekiem artystów, socjalizowanych w czasach „przedkomputerowych”. Być może racjonalizują brak kompetencji w dziedzinie kultury cyfrowej, ale i oni przekonani są o negatywnym wpływie Internetu na więzi społeczne, osobowość i funkcje poznawcze ludzi nadaktywnych w wirtualnym świecie.

Drugą grupę konstytuują aktorzy zdystansowani wobec nowych mediów – nie są entuzjastami Internetu, ale od czasu do czasu z niego korzystają, obsługują pocztę internetową, używają telefonów komórkowych. I chociaż sami nie zakładają kont internetowych, robią to inne osoby w ich imieniu, czasem nawet kradnąc ich tożsamość (zob. Zimnica-Kuzioła 2018b: 146).

Pośród aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych można w końcu wyodrębnić grupę zwolenników i praktycznych użytkowników nowych mediów. Wykorzystują oni możliwości, jakie stwarzają nowoczesne technologie, mają konta na portalach społecznościowych, traktują je jako platformę autoprezentacji i autopromocji, a czasem i „pole walki”: agonistyczną przestrzeń, w której otwarcie pisze się o tym, co budzi sprzeciw i generuje silne emocje¹⁸. Niekiedy ten sposób komunikacji pośredniej może komuś uratować życie:

Teraz odkrywam tajniki mediów internetowych, zwłaszcza Facebooka, gdzie mam fanpage. Coś, co wydawało mi się na początku niewinną zabawą, okazało się dość prężnym narzędziem. Gdy zadzwoniła moja przyjaciółka, że inna nasza przyjaciółka znalazła się w szpitalu, a ma rzadką grupę krwi i kilka godzin do zabiegu, napisałem i za dwie godziny krew była w szpitalu (A26: 97).

¹⁸ Joanna Szczepkowska zamieściła na portalu *e-teatr* list do kolegów z Teatru Dramatycznego, w którym zachęca ich do wypowiedziania się właśnie poprzez medium 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... Naprawdę nie macie nic do stracenia” (Szczepkowska, int.).

Niektórzy aktorzy zakładają profesjonalne strony internetowe, na których prezentują swoje dokonania, zamieszczają prasowe wywiady, prowadzą blogi, dyskutują z fanami, widzami, dzielą się przemyśleniami dotyczącymi aktualnych problemów. Posiadają je m.in. Krystyna Janda, Małgorzata Kożuchowska, Artur Barciś¹⁹. Przyznać trzeba, że szczególną aktywnością w mediach społecznościowych wykazują się aktorzy serialowi i filmowi, niezwiązani z teatrem zawodowym²⁰.

¹⁹ Na forum dyskusyjnym Artura Barcisia zarejestrowano ponad 7500 wątków, 300 tysięcy postów i niemal 800 użytkowników (stan na 24 listopada 2018 roku). Forum Krystyny Jandy skupia 4800 użytkowników, którzy napisali 21 tysięcy wątków i 161 tysięcy postów (stan na 10 lutego 2019 roku).

²⁰ Marta Wierzbicka opublikowała już ponad 1000 swoich zdjęć i ma na Facebooku ponad 160 tysięcy fanów, Weronikę Rosati na Instagramie obserwuje około 11,5 tysiąca fanów. Zob. *Instagram. Jacy aktorzy mają swoje konto?*, http://www.mowimyjak.pl/newsy/internet-technologie/instagram-jacy-aktorzy-maja-swoje-konto,33_67218.html (dostęp: 20.07.2017).

ROZDZIAŁ VI

POZYCJA SPOŁECZNA PRZEDSTAWICIELI PROFESJI AKTORSKIEJ

Profesję aktorską charakteryzuje wysoki stopień uspołecznienia, a ponieważ w teatrze wiele zależy od udanej współpracy różnych podmiotów, istnieje zatem duża odpowiedzialność jednostki za efekt kolektywnego działania. Pomimo niewątpliwego indywidualizmu artystów, nie mogą oni myśleć tylko o własnym występie, bo w realizowaniu podstawowego zadania ważne jest każde najmniejsze ogniwo. Antynomia pomiędzy tym, co indywidualne i tym, co zbiorowe – dla dobra ogółu – musi zostać przezwyciężona. Niemniej niektórzy artyści grają egoistycznie, bardziej zależy im na pokazaniu własnych możliwości niż na „uskrzydleniu grupowym”. Spektakl to sytuacja skryptowa (*scripted situation*), zawierająca gotowy program działania; zostawia on jednak margines artystycznej swobody. Są reżyserzy, którzy uważają, że im więcej inwencji twórczej wykaże aktor, tym lepszy będzie rezultat kooperacji¹.

Profesję aktorską charakteryzuje przepuszczalność granic – utalentowany amator może zdać egzamin eksternistyczny przed Komisją ZASP-u i grać na profesjonalnej scenie. Artyści teatralni rozszerzają spektrum własnych działań, nieraz zajmują się reżyserią, zdarza się, że pełnią funkcję dyrektorów teatru. Zjawisko to generuje „areny”, o czym pisałam szerzej w pracy z 2018 roku (Zimnica-Kuzioła 2018b). Pojawia się w tym kontekście kwestia statusu prawdziwego aktora; rodzi się pytanie, czy można nim nazwać także amatora występującego w serialach albo reklamach. Odpowiedź w dużej mierze zależy od miejsca zajmowanego przez danego uczestnika w społecznym świecie teatru. Przykładowo, wykładowcy publicznych szkół teatralnych optują za uszczelnieniem granic zawodu – według nich wyłącznie absolwentów uczelni państwowych można nazywać aktorami *sensu stricto*. Inaczej do tej kwestii podchodzą producenci fabuł, którym zależy na zatrudnianiu nieprofesjonalnych aktorów, akceptujących niskie stawki wynagrodzenia.

Rozważając kwestię społecznego postrzegania aktorstwa, warto odwołać się do pojęcia „prestżu zawodowego”, składającego się na status społeczny artystów.

¹ Abstrahuję od sytuacji pełnego uprzedmiotowienia aktora, któremu reżyser odmawia prawa do współtworzenia spektaklu. Aktor ma w takim przypadku dokładnie wypełnić wizję „scenicznego demiurga”, nie będąc nawet do końca „wtajemniczonym” w sens własnych działań jako postaci należącej do teatralnego makrokosmosu.

Twórcy teatralni, których zadaniem jest „tworzenie i wykonywanie dzieł sztuki”, zaliczani są w Rozporządzeniu Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 roku w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania do kategorii specjalistów²: „grupa ta obejmuje zawody wymagające posiadania wysokiego poziomu wiedzy zawodowej, umiejętności oraz doświadczenia w zakresie nauk technicznych, przyrodniczych, społecznych, humanistycznych i pokrewnych” (Dz.U. 2014, poz. 1145).

Konstruujący skale zawodów socjologowie uwzględniają różne kryteria dyferencjacji, takie jak: złożoność pracy (składa się na nią stopień skomplikowania, relacje interpersonalne – [ludzie]; przetwarzanie informacji, tworzenie nowych idei, oryginalność [symbole]; wysiłek fizyczny, kontrola pracy maszyn i urządzeń, wykonywanie precyzyjnych zadań [przedmioty]), prestiż i pozycja społeczno-ekonomiczna, której wyznacznikami są wykształcenie, dochód, standard mieszkaniowy, zakres uczestnictwa w kulturze (Ślomoński, Kacprowicz 1979). Niemal cztery dekady temu, jeszcze w okresie PRL-u, aktorzy, reżyserzy teatralni i dyrektorzy teatrów sytuowali się dość wysoko w każdej z powyższych trzech skal (77% według kryterium ogólnej złożoności pracy, 78% według kryterium prestiżu i 63% według kryterium pozycji społeczno-ekonomicznej – przeciętnie o 10% wyżej na każdej ze skal sytuowało się kierownictwo i wyższe kadry centralnej administracji państwowej). Zgodnie z wynikami analiz dotyczących oceny prestiżu zawodów pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku twórcy teatralni uzyskali bardzo wysokie notowania: dyrektor teatru – 95,5%, reżyser teatralny – 92,8% i aktor – 90,2%³ (tamże: 51). Współczesne badania prestiżu zawodów, przeprowadzane cyklicznie przez CBOS na reprezentatywnej próbie losowej dorosłych mieszkańców Polski⁴, nie uwzględniają twórców teatralnych, jednak

² Klasyfikacja zawodów i specjalności (wprowadzona Rozporządzeniem Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 roku w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania, Dz.U. 2014, poz. 1145) obejmuje dziesięć ogólnych kategorii zawodowych, są to: przedstawiciele władz publicznych, wyżsi urzędnicy i kierownicy; specjaliści; technicy i inny średni personel; pracownicy biurowi; pracownicy usług i sprzedawcy; rolnicy, ogrodnicy, leśnicy i rybacy; robotnicy przemysłowi i rzemieślnicy; operatorzy i monterzy maszyn i urządzeń; pracownicy wykonujący prace pomocnicze; siły zbrojne.

³ Estymowane mediany rang, gdy dany zawód jest umiejscawiany wśród stu losowo dobranych zawodów.

⁴ W Polsce po transformacji ustrojowej na popularności zyskują zawody łączące się z pracą fizyczną – coraz bardziej cenieni są robotnicy wykwalifikowani (spektakularny awans społeczny w 2013 roku na trzecie miejsce z dziewiętnastej pozycji w 1999 roku) i drobni przedsiębiorcy. Natomiast zawody inteligenckie, wymagające długiego okresu kształcenia, tracą nieco na znaczeniu. Bez wątpienia duże bezrobocie wśród młodych,

można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że ta kategoria zawodowa wciąż cieszy się społecznym uznaniem⁵. Prestiż to dobro szczególnie cenione w społeczeństwie (obok bogactwa i władzy); jego idea odzwierciedla społeczne nierówności (podział na uprzywilejowanych i upośledzonych, lepszych i gorszych). Moi rozmówcy uważają, że popularność daje im pewne przywileje w społeczeństwie: „Władza lubi otaczać się artystami”, „jesteśmy lepiej traktowani w urzędach, sklepach, w ośrodkach zdrowia czy szpitalach”, „łatwiej nam funkcjonować na co dzień” – stwierdzają⁶. W środowisku aktorów teatralnych sława jest pożądanym dobrem (Piotr Sztompka nazywa ją „najwyższym rodzajem prestiżu”, ale to kontrowersyjna teza, bo zrelatywizowana środowiskowo), mającym znaczenie autoteliczne (przyjemność bycia znanym i rozpoznawanym). Okazuje się jednak także wartością, dzięki której możliwe jest zdobycie innych dóbr:

Dobro, które ludzie powszechnie sobie cenią i które jest także dobrem rzadkim, to prestiż-szacunek, uznanie społeczne, akceptacja, aplauz, sława. Ludzie przywiązują do tego wagę z dwóch powodów. Pierwszy wiąże się z koncepcją jaźni odzwierciedlonej. Ludzie wyrabiają sobie mniemanie o sobie, patrząc na to, jak cenią ich inni. Podwyższanie oceny daje satysfakcje autoteliczne. Dlatego ludziom sprawia przyjemność, gdy inni ich chwala, oklaskują, wiwatują, rzucają kwiaty, mdleją z zachwytu. Ale prestiż ma też walor instrumentalny, jest dobrem wymienialnym na inne. Reputacja przekłada się na szanse znalezienia dobrej pracy i wyższe zarobki. Sława pozwala wybitnym sportowcom lub aktorom dyktować wysokość gaży czy zawierać intratne kontrakty reklamowe, wybitnym pisarzom – uzyskiwać wielkie honoraria,

wykształconych ludzi zmienia układ hierarchicznie uporządkowanych profesji (zob. Komunikaty CBOS 2009 i 2013a).

⁵ Ciekawe, że na pierwszym miejscu w rankingu profesji cieszących się największym szacunkiem Polaków (w 2013 roku) znalazł się strażak, który wyprzedził zawsze darzonego społeczną estymą profesora uniwersytetu. Nie mamy danych statystycznych dotyczących zawodów twórczych, możemy jednak z dużym prawdopodobieństwem odnotować wysoką ich pozycję na skali prestiżu zarówno przed rokiem 1989, jak i po przełomie ustrojowym.

⁶ Halina Mikołajska pisała pół wieku temu (w 1966 roku) o uprzywilejowaniu zawodu aktora: „Oświecony świat chrześcijański przyznał nam prawo do poświęconej ziemi, dostajemy zaproszenia do ambasad i znamy osobiście nie tyle królów, bo ich u nas nie ma, ale członków biura politycznego, z premierem rządu na czele (wprawdzie nie jest to towarzystwo pewne i najlepsze, ale za to najwyższe »postawione«, więc w oczach wielu ludzi godne zabiegów), dostajemy najwyższe odznaczenia, jak ci, co potracili ręce i nogi na polach bitew, ale ponieważ, jak się już rzekło, wywodzimy się często ze sfer wyższych niż nasi władcy, nie ma więc mowy o takim szalonym awansie, jest on po prostu przeważnie zupełnie pozorny” (cyt. za: Krakowska 2018: 245–246).

noblistom negocjować pensję w uniwersytetach, w których pracują. Prestiż jest też wymienialny na władzę (Sztompka 2012: 393).

Artyści teatralni lubią przegłądać się „w zwierciadle społecznego uznania”. Pisałam w poprzednim rozdziale o stylu życia artystów teatralnych jako przedstawicieli klasy średniej – on również składa się na prestiż tej zbiorowości (Domański 1999: 9–17; por. Domański, Wesołowski 2000). Popularni i uznawani artyści mogą zdobyć lub powiększyć zasoby materialne – sytuacja taka nosi nazwę „konwersji kapitału”. Zgodnie z teorią akumulacji przewag uzyskanie wysokiej pozycji w jednej z hierarchii stratyfikacyjnych otwiera możliwość uzyskania równie dobrego miejsca w innych hierarchiach: „Jeśli ktoś ma wysoki prestiż, to uzyskuje większą widoczność, dzięki której jego wybitne cechy są coraz lepiej spostrzegane i cenione przez społeczność. Kiedy zostanie już raz wyróżniony lub uzyska jedną nagrodę, to sam ten fakt staje się argumentem dla wyróżnień następnych” (Sztompka 2012: 423).

W życiu zawodowym aktorów zdarzają się okresy intensywnej pracy (nieraz symultanicznie realizują oni kilka projektów). Reżyserzy zabiegają o ich udział w swoich przedsięwzięciach, wychodząc z założenia, że sława danego artysty przełoży się na rynkowy lub pozarynkowy sukces dzieła teatralnego czy filmowego. Tym samym, aktorzy powiększają swój dorobek artystyczny i intensyfikują popularność. Można tu przywołać, wspomniany już w książce, tzw. „efekt Mateusza”⁷ (zob. tamże). W najwyższym stopniu dotyczy on artystów teatralnych, którzy im więcej grają, tym mają większe szanse na kolejne satysfakcjonujące propozycje zawodowe.

Na podstawie moich badań świata społecznego artystów teatralnych stwierdzam, że zawód aktora cieszy się prestiżem, cechuje go złożoność pracy z ludźmi i symbolami. Natomiast zróżnicowana jest pozycja społeczno-ekonomiczna przedstawicieli tej profesji⁸. Artyści, którzy mają tylko i wyłącznie etat w teatrze osiągają niskie i średnie zarobki, natomiast wysoka okazuje się pozycja ekonomiczna twórców biorących udział w projektach komercyjnych, grających w filmach, reklamach czy prowadzących koncerty.

⁷ „Każdemu bowiem, kto ma, będzie dodane tak, że nadmiar mieć będzie. Temu zaś, kto nie ma, zabiorą nawet to, co ma” (Mt 25,29). Nie wiadomo dlaczego Merton określił to zjawisko, odwołując się właśnie do Mateusza – podobne stwierdzenia znajdujemy u św. Marka (4,25) i św. Łukasza (8,18). Warto pamiętać, że teologiczna egzegeza przypowieści biblijnej jest inna niż jej wykładnia socjologiczna.

⁸ W 2015 roku ukazał się raport z badania ankietowego przeprowadzonego wśród artystów-wykonawców o znamienym tytule: *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz... ?* (Szulborska-Łukaszewicz 2015).

Można pytać, czy istnieje tożsamość grupowa w społecznym świecie artystów teatralnych; czy stanowią oni zbiorowość wyróżniającą się pośród innych grup zawodowych, jak np. lekarze, nauczyciele. Psychologowie wyodrębnili cztery wymiary tożsamości zbiorowej: ważność, zaangażowanie, podporządkowanie i poczucie wyższości (Wojciszke 2011, 2012: 452). Pierwsza dymensja dotyczy sytuacji, gdy przynależność do grupy to relewantny wymiar indywidualnej tożsamości jednostki. Zaangażowanie ma charakter afektywny i działaniowy – jednostka czuje więź z innymi i gotowa jest podporządkować swoje partykularne interesy dobru grupy. Wskaźnikiem podporządkowania będzie posłuszeństwo wobec decyzji zwierzchników, respektowanie norm i obyczajów grupowych. Poczucie wyższości (kolektywny narcyzm) wiąże się z przekonaniem o szczególnych wartościach realizowanych przez grupę własną. Na podstawie wywiadów z artystami teatralnymi mogę powiedzieć, że w największym stopniu definiują oni siebie przez pryzmat przynależności do społecznego świata teatralnych twórców – jest to ważne z punktu widzenia ich tożsamości indywidualnej. Także drugi wymiar – podporządkowania – okazuje się tu istotny: outsiderzy, osoby nieprzejawiające zaangażowania we wspólne działania, nierespektujące norm grupowych, nie są mile widziane w zespołach teatralnych. Egzemplifikacją może być zdecydowana reakcja na naganne zachowanie jednego z aktorów, przejawiające się w notorycznym odwoływaniu spektakli ze względu na kontuzje, choroby, a nawet z powodu udziału w innych projektach. Egoistyczne postępowanie artysty zakłócało normalny rytm pracy teatru. Przekraczanie normatywnych ram działania jest potępiane i odbierane jako zagrożenie dla tożsamości grupowej (w omawianym przypadku aktor kontestujący reguły kooperacji został wykluczony z zespołu). Z podporządkowaniem dyrekcji – jak wiadomo z obserwacji życia teatralnego w Polsce – bywa różnie. Jeśli sprawujący władzę w danej placówce teatralnej są akceptowani przez pracowników, mogą liczyć na lojalność i szacunek, jednak gdy nie spełniają oczekiwań, są nie tylko krytykowani za złe zarządzanie placówką – protest personelu może przyczynić się do ich odwołania (nie jest to łatwe w praktyce, ponieważ należy udowodnić prawdziwość wszystkich stawianych im zarzutów). W społecznym świecie artystów teatralnych można zatem mówić o niestabilności układu hierarchicznego – po pierwsze w związku z kadencyjnością dyrekcji (zatrudnieniem na czas określony), a po drugie z potencjalną możliwością jej odwołania. Wymiar ostatni, poczucie wyższości, jak wynika z moich rozmów z artystami teatralnymi, nie należy dziś do istotnych cech tożsamości grupowej – owszem, zdarzają się jeszcze poglądy świadczące o megalomanii, o faworyzowaniu grupy własnej, nawet o narcyzmie kolektywnym, ale mają one charakter marginalny. Niektórzy moi rozmówcy intencjonalnie deprecjonują społeczny świat teatru – uważają, że stosunkowo wysoka pozycja artystów w hierarchii społecznej jest nieprawomocna, bo nie opiera się na właściwych (sprawiedliwych)

kryteriach. Jako egzemplifikację przywołam wypowiedź młodego aktora, który zdążył już zadomowić się w lokalnym i ponadlokalnym uniwersum teatralnym. Jego subiektywny sąd na temat środowiska może zaskakiwać radykalnością: „to jest bagno”, stwierdził z przekonaniem. Trudno powiedzieć z czego wynika ów krytycyzm, obserwowany zwłaszcza wśród młodych adeptów sztuki teatralnej – czy z rzetelnego, refleksyjnego oglądu rzeczywistości, czy może raczej z młodzieńczego idealizmu.

W socjologii „pozycja społeczna” to miejsce zajmowane przez jednostkę w strukturze społecznej. Niektórzy teoretycy podkreślają jej normatywny charakter, eksponując, podobnie jak Ralph Linton i Talcott Parsons, przynależny do niej sens atrybutywny, związany z pełnioną przez jednostkę rolą społeczną. Dana osoba wypełnia przypisane sobie obowiązki, ale korzysta też z pewnych uprawnień. W wymiarze interakcyjnym podkreśla się relacje między jednostką a innymi aktorami społecznymi. Aktor społeczny – z racji zajmowania określonej pozycji – nawiązuje typowe interakcje społeczne, mniej lub bardziej intensywne kontakty interpersonalne; zróżnicowany też jest ich zakres (Gorlach, Wasilewski 2000: 164–165). Pozycja społeczna ma również tzw. wymiar interesu – tu akcent położony jest na dostępie do społecznie pożądaných dóbr i możliwości osiągnięcia zamierzonych celów. Mogą nimi być m.in. władza, środki materialne, uznanie innych.

Piotr Sztompka, omawiając typy stosunków społecznych, wprowadza kilka użytecznych pojęć: pozycje społeczne przypisane i osiąmane; uniwersalistyczne i partykularystyczne kryteria osiągnięcia pozycji; stosunki instrumentalne i autoteliczne, formalne i nieformalne, rozproszone i zogniskowane, ciągłe i terminowe, egalitarne i nieegalitarne, homogamiczne i heterogamiczne, intymne (gorące) i oficjalne (zimne), pierwotne i wtórne (Sztompka 2012: 106–115). Pozycja społeczna aktora jest pozycją osiąganą, wymagającą zdobycia konkretnych umiejętności i formalnych uprawnień do wykonywania zawodu (pozycja zawodowa wiąże się z kwalifikacjami, kompetencją, talentem, inteligencją emocjonalną). Jest ona nabywana dzięki własnym staraniom, predyspozycjom. Ma charakter ekskluzywny, bo nie każdy może zostać aktorem czy scenografem (musi zdać egzaminy wstępne i przejść intensywną edukację w ramach specjalistycznego szkolnictwa wyższego). O przyjęciu do grona studentów szkoły teatralnej decydują (a przynajmniej powinny) kryteria uniwersalistyczne, dające „równe szanse każdemu potencjalnemu kandydatowi, o ile tylko spełni pewne warunki bezpośrednio związane z wykonywaniem tej pozycji, czyli z realizowaniem związanej z nią roli” (tamże: 107). Podstawowe warunki to dobra dykcja, aparycja, sprawność fizyczna, talent aktorski. Pewnie incydentalnie zdarzają się – w obliczu dużej konkurencyjności – sytuacje, gdy o przyjęciu do elitarnego grona studentów decydują kryteria partykularystyczne – i z dwojga utalentowanych osób wybierana jest nie tyle lepsza, co mająca znajomości (zatem ze względu na okoliczności

pozamerytoryczne). Podobne mechanizmy zachodzą podczas rekrutacji do konkretnego teatru – tutaj również teoretycznie decydować powinny wskaźniki uniwersalistyczne, niemniej w praktyce jedni aktorzy mogą mieć większe szanse ze względu na popularność, jaką zyskali, grając w filmie bądź z powodu innych niezwiązanych z rolą zawodową, do której aspirują, uwarunkowań.

Podczas wykonywania obowiązków zawodowych w teatrze czy przy przygotowywaniu projektów zewnętrznych nawiązywane są stosunki instrumentalne (zorientowane na uzyskanie wynagrodzenia), ale można też mówić o autoteliczności motywacji. Aktorzy wielokrotnie podkreślają, że praca sprawia im ogromną satysfakcję i radość. Oczywiście muszą zarabiać, ale cenią też możliwość zdobywania znajomości, wspólnego tworzenia, rozwoju, poszerzania horyzontów itp. (motywacja instrumentalna łączy się zatem z autoteliczną, bezinteresowną).

Stosunki społeczne w świecie artystów teatralnych mają charakter formalny i nieformalny. Pierwsze związane są z przestrzeganiem procedur, z dostosowaniem się do reguł przypisanych roli zawodowej (uczestnictwo w próbach, punktualne przychodzenie na wieczorny spektakl), drugie mają charakter spontaniczny, nieuregulowany (działania i interakcje, w których uczestniczą pracownicy teatru w czasie przeznaczonym na odpoczynek; może to być choćby organizacja wspólnej wigilii).

W ramach realizacji roli społecznej artysta teatralny podejmuje stosunki społeczne zwane zogniskowanymi, o ograniczonym, wyspecjalizowanym charakterze. Nawiązuje on interakcje z innymi ludźmi, związane ze swoim podstawowym działaniem – stworzeniem spektaklu. Czasem jest to relacja długotrwała, sekwencyjna, kontynuowana przy pracy nad kolejnym przedstawieniem (dotyczy to aktorów zatrudnionych na etacie) lub związana z pojedynczym działaniem (np. aktorzy angażowani do konkretnego spektaklu, występujący gościnnie w innym teatrze). Stosunki społeczne w świecie teatralnym charakteryzują się implikowaną większą bądź mniejszą trwałością, mają – jak by powiedział Robert Merton – strukturalnie wbudowane czasokresy (*structurally embedded durations*). W ramach realizacji roli zawodowej twórcy teatralni pracują w różnym tempie i rytmie, podejmują interakcje o charakterze ciągłym (zakładające długi okres trwania) i ograniczone ramami czasowymi (terminowe).

W społecznym świecie teatru mamy do czynienia ze stosunkami społecznymi o charakterze homogamicznym i heterogamicznym. O homogamiczności można mówić, gdy istnieje podobieństwo partnerów pod względem społecznie istotnych cech (wykształcenie wyższe kierunkowe członków zespołu aktorskiego w teatrze). Stosunki heterogamiczne zachodzą wtedy, gdy występuje hierarchia, zróżnicowanie pod względem przywilejów (np. wyższe pensje absolwentów publicznych szkół teatralnych niż eksternów; wyższe wynagrodzenie dyrekcji niż członków zespołu administracyjnego).

W świecie artystów teatralnych zachodzą stosunki interpersonalne określone przez Sztompkę jako intymne, czyli „gorące”, nacechowane emocjonalnie. Wspólna intensywna intelektualna praca, z którą łączy się też przełamywanie barier fizycznego kontaktu, wyzwala emocje, przyjaźń, braterstwo, czasem prowadzi do flirtu czy trwałego związku. Przykładem może być sytuacja opisana przez aktorkę wspominającą pracę przy filmie *Noce i dnie*. Artystka zwróciła uwagę na spektakularne pozaartystyczne efekty kooperacji członków zespołu:

Kiedy już rozpoczęły się zdjęcia, przez pierwsze trzy miesiące ekipa się docierała. Ci, którzy zostali, stanowili prawdziwy zespół. Proszę sobie wyobrazić, że na planie *Nocy i dni* skojarzyło się pięć małżeństw, które do dzisiejszego dnia się nie rozwiódły. Niektórzy umarli, niestety, ale do końca byli ze sobą. Jeden film, pięć małżeństw! (Barańska 2015: 29).

Analitycznie można wyróżnić też stosunki oficjalne, „zimne”, implikowane stosunkiem nadrzędności i podrzędności, nacechowane powściągliwością w ekspresji uczuć. Wyrażają się w „wąskim zakresie tematycznym działań i interakcji”, słabej afektywności. Między uczestnikami społecznego świata teatralnego, podmiotami zaangażowanymi we wspólne działanie, z pewnością dominują stosunki „gorące”, choć nie zawsze mają one wymiar pozytywny. Sztompka przywołuje za Charlesem H. Cooleyem podobny podział na relacje pierwotne i wtórne. Interakcje między artystami teatralnymi podczas przygotowywania spektaklu mają z reguły charakter pierwotny:

Cechuje je intymność, nieformalność, osobiste rozpoznawanie się przez partnerów, bezpośredniość interakcji (*face to face*), autoteliczność motywacji, szeroki zakres i tematyczne rozproszenie podejmowanych działań i interakcji, spontaniczność i znaczna permissywność regulacji, silna identyfikacja z partnerami, dopuszczalność emocji (Sztompka 2012: 115).

Między członkami personelu teatralnego zachodzą stosunki egalitarne i nieegalitarne. Pierwszy typ dotyczy relacji między partnerami, którzy mają podobne lub nawet takie same możliwości dostępu do „zasobu społecznie cenionych dóbr, takich jak majątek, władza, prestiż, wiedza” (tamże: 112). W drugim przypadku możemy mówić o nierównościach majątkowych czy prestiżowych (początkujący aktor *versus* aktor będący jednocześnie dyrektorem teatru). Jeszcze niedawno (kiedy zespoły teatralne były bardziej zintegrowane) cechą charakterystyczną w świecie artystów teatralnych okazywał się antyrynkizm, skracanie lub niwelowanie dystansu związanego z nierównorzędnym statusem – artyści teatralni starali się dowartościować personel pomocniczy, czego przykładem może być choćby zwyczaj zwracania się po imieniu do osób

obsługujących aktorów: kostiumologów, charakteryzatorek, fryzjerek, inspijentów. Współcześnie stosunki interpersonalne (szczególnie w dużych zespołach teatralnych, w dużych miastach) mają charakter nieegalitarny, zwiększa się dystans pomiędzy personelem artystycznym, technicznym, wiąże się to z fundamentalną zmianą stosunku do zawodu.

Można w końcu zadać pytanie dotyczące „doniosłości funkcjonalnej”⁹ profesji teatralnej – z punktu widzenia zaspokajania potrzeb podstawowych, potrzebnych do egzystencji członków zbiorowości, istnieją zawody ważniejsze. Jednak nie sposób wyobrazić sobie społeczeństwa bez artystów, którzy przyczyniają się do rozwoju kultury symbolicznej, duchowej. Teatr jako jedna z dziedzin sztuki spełnia wiele funkcji, a z pewnością najważniejsza z nich to humanizowanie odbiorców, modelowanie ich świadomości (por. Zimnica-Kuzioła 2002: 143–156). Aktorzy – poprzez realizację działania podstawowego, role sceniczne czy filmowe – mogą pomóc widzom w podejmowaniu ważnych życiowych decyzji, wpływać na ich postawy i indywidualne losy w sposób bardzo konkretny:

Podchodzi do mnie pani i opowiada, że z wykształcenia jest nauczycielką, ale rzuciła ten zawód, bo w pewnym momencie wydał jej się beznadziejny. I podjęła pracę gdzie indziej. Ale oglądając serial *Pensjonat pod Różą* i obserwując graną przeze mnie nauczycielkę Marylę, zrozumiała, że ta profesja może mieć sens. I wróciła do swojego zawodu. Nie ma pewnie większego komplementu na potwierdzenie sensu mojej pracy. Dodatkowym bonusem jest świadomość, że ma się wpływ na czyjeś życie (Trybała 2015: 364).

Teatr może być również formą terapii, bo porusza tematy tabu. Jest, jak pisał Andrzej Hausbrandt, „instrumentem wszechstronnego rozwoju człowieka i jego introspekcji”:

Teatr, odsłaniając mechanizmy funkcjonowania człowieka w najróżniejszych sferach jego działań, ułatwia widzowi proces samopoznania. Rozwija go, wzbogaca i objaśnia zarazem. Teatr realizuje przeczuwane i wywlekając na powierzchnię materializuje to, co tkwi w naszej podświadomości. Teatr ukazuje nas w relacjach z innymi ludźmi, pozwalając niejako obiektywizować sąd o własnym postępowaniu i funkcjonowaniu stosunków interpersonalnych. Teatr jest lustrem, bywa, że lustrem krzywym, karykaturalnym, bywa, że doskonale wypolerowanym, wklęsłym, obejmującym wprawdzie w zmniejszeniu, ale niedostępny potocznemu postrzeganiu obszar rzeczywistości (Hausbrandt 1990: 253).

⁹ Określenie Kingsleya Davisa i Wilberta E. Moore’a (zob. Sztompka 2012: 418).

ZAKOŃCZENIE

Aleksander Hertz (Hertz 1938), Zbigniew Wilski (Wilski 1990) i Janina Hera (Hera 1993) zwracali uwagę na ambiwalentny stosunek do aktorów w minionych wiekach (wejście do zawodu oznaczało zdeklasowanie społeczne, degradację, zajęcie niżej pozycji w społeczeństwie). W XVIII wieku małżeństwo z aktorką postrzegano jako mezalians, a nawet akt niemoralny; nierzadko wychodzące za mąż aktorki rezygnowały z pracy na scenie. Hertz wspomina aktora, pisarza i krytyka, Józefa Kotarbińskiego (1849–1928), z rezerwą przyjmowanego przez tzw. towarzystwo ówczesnego Krakowa z racji wykonywanego zawodu. W różny sposób wyjaśniano przyczyny dyskryminacji, uprzedzeń, a nawet anatemy, pogardy wobec „komedianów”. Juliusz Bab uważał, że aktor jest „obcym” w społeczeństwie (z powodu odmiennej konstrukcji psychicznej i skłonności do transgresji). Ta eksplikacja natywistyczna nie do końca przekonywała nawet Kotarbińskiego, który – znając środowisko z autopsji – dokonał negatywnej oceny obyczajowości aktorów, zwłaszcza w dziedzinie życia seksualnego (a szczególnie kobiet-aktorek) i poziomu kultury przedstawicieli tej profesji (często wywodzili się oni z warstw społecznie upośledzonych). Niekorzystne warunki pracy aktorów (słabe wynagrodzenie, wyzysk) sytuowały ich na niższych szczeblach drabiny społecznej. W systemie feudalnym aktorzy pełnili funkcje służebne, dostarczali pewnych dóbr (rozrywki), czego najlepszym przykładem jest teatr dworski. Sytuacja socjalna aktorów w wieku XIX była zróżnicowana – w Warszawskich Teatrach Rządowych artyści mieli stałe zatrudnienie i emerytury, w innych placówkach roczne kontrakty. Objazdowe teatry często borykały się z biedą, status społeczny wędrownego aktora wyznaczała „nędza, chłód i głód”. Trzeba jednak pamiętać o antynomiach społecznego statusu aktora, o zjawisku aktoromanii, histerycznej nieraz fascynacji społeczeństwa gwiazdami. Pogardzany „w erze monarchii” „komedian” został nobilitowany w XIX wieku, a w jednostkowych przypadkach zaczął być traktowany niemal jak przedmiot kultu.

Na podstawie wywiadów swobodnych i źródeł zastanych naszkicowałam sytuację teatru i aktora w okresie przed transformacją ustrojową i współcześnie, w XXI wieku. Do pozytywnych stron przemian w teatrze polskim po 1989 roku należy niewątpliwie zniesienie oficjalnej cenzury państwowej. Jednocześnie praktyka życia teatralnego pokazuje, że nadal wolność ideowa twórców jest w jakimś

sensie ograniczana, choćby poprzez sankcje ekonomiczne¹. W ustroju socjalistycznym istotne okazywały się głównie ideały demokratyzacji i upowszechniania kultury, jednak zmierzające do ich realizacji działania państwa, jak dowodzą badania empiryczne, nie wydały trwałych owoców (por. Zimnica-Kuzioła 2003: 106). Widoczną strategią twórców teatralnych, jaką obserwowali socjologowie po przejściu od gospodarki scentralizowanej do wolnorynkowej, była próba przyciągnięcia masowego widza poprzez komercjalizację repertuaru. Jeśli chodzi o sytuację aktorów, w okresie PRL-u mieli oni pewność zatrudnienia i poczucie socjalnego bezpieczeństwa. W nowym ustroju istnieje duża „nadprodukcja” aktorów, która przekłada się na brak perspektyw na etat dla wielu absolwentów publicznych i prywatnych szkół aktorskich. Kiedyś aktorzy mieli dużo większy społeczny prestiż, uznawano ich za reprezentantów narodu; obecnie nie muszą już pełnić funkcji strażników narodowych wartości. Wiąże się z tym brak poczucia misji i wyjątkowości własnej profesji. Aktorzy mówią o załamaniu się etosu aktorskiego (jako egzemplifikację przywołują m.in. fakt częstszego odwoływania spektakli). Gotowość do pracy bez względu na okoliczności stanowiła kwestię niepodlegającą dyskusji, wynikała z poczucia odpowiedzialności za efekt wspólnego działania. Obecnie nasilają się postawy indywidualistyczne i interes jednostki staje się ważniejszy od dobra wspólnego. Legitymizowany jest mariaż z popkulturą, dawna niechęć do udziału aktorów w reklamie czy serialach zastąpiona została ostrożną aprobatą. Aktorzy są multiaktywni, nawet jeśli mają etat w teatrze, symultanicznie pracują w telewizji, radiu, dubbingu itp.; czasem podejmują aktywność poza sferą artystyczną. W konsekwencji, ze względu na dywersyfikację działań, ich status materialny jest zróżnicowany.

Młodzi częściej też kwestionują autorytety – w minionej epoce zasłużeni aktorzy darzeni byli nabożnym wręcz szacunkiem. Z sentymentem starsi artyści sceniczni wspominają rodzinne stosunki w zespołach, silne więzi interpersonalne i antyrankizm, włączanie pracowników technicznych i administracyjnych do wspólnoty twórców, bez podkreślania jakiejkolwiek hierarchii. Współcześnie podziały społeczne w zespołach są bardziej widoczne. Ponadto dawną homogeniczność postaw zastąpiła wyraźna dyferencjacja stanowisk ideologicznych i politycznych.

W minionym ustroju także sam proces pracy (tworzenia spektaklu) był bardziej komfortowy: premierę poprzedzały długie okresy prób, obecnie tempo przygotowań uległo akceleracji. Moim zdaniem można mówić o makdonaldyzacji

¹ Por. *Cenzura w teatrze*, panel dyskusyjny zorganizowany w ramach XXIV Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Teatrze Powszechnym w Łodzi w dniu 18 marca 2018 roku. Wśród dyskutantów znajdowali się m.in. Krystyna Janda, Maciej Englert, Jan Klata, Błażej Torański. Spotkanie prowadziła Katarzyna Janowska.

współczesnego teatru, która przejawia się m.in. w realizowaniu podobnego repertuaru w różnych teatrach, w zastępowaniu dopracowanej w szczegółach scenografii ekranami multimedialnymi i gotowymi elementami scenograficznymi. W dodatku likwidowane są pracownie techniczne, np. piękne kostiumy przygotowywane kiedyś przez krawców-pasjonatów wypierają nieraz ubrania sceniczne z *second-handów*. Zmieniły się także sposoby kształcenia aktorów – mniejszą wagę przywiązuje się do dykcji i poetyckiego słowa, somatyczność staje się obecnie ważniejsza niż elementy werbalne. W teatrze performatywnym pojawia się także nowy paradygmat recepcji. Nie jest ważny „horyzont oczekiwań” odbiorcy, ale włączenie go do dyskursu na temat aktualnych problemów społeczno-politycznych.

Trudno o generalizację w kwestii motywacji, jaka towarzyszy młodym ludziom przy wyborze zawodu aktora – najczęściej mówi się o tendencjach ofensywnych (pragnienie rozwoju wrodzonych predyspozycji), rzadziej o defensywnych (próba przezwyciężenia kompleksów). Aktorstwo niewątpliwie stanowi także „pokusę medialną”, dla wielu wiąże się z możliwością realizacji marzeń o sławie i wysokim ekonomicznym statusie. W praktyce motywacje autoteliczne łączą się z instrumentalnymi.

Dyspozycje jednostki muszą być „zewnątrznie potwierdzone”. *Spiritus movens* decyzji o wyborze aktorstwa jest zazwyczaj ktoś, kto ma autorytet, komu można wierzyć, gdy zapewnia o zdolnościach kierunkowych młodego człowieka – niemal każdy aktor potrafi wskazać taką osobę. Aktorzy z wdzięcznością mówią o ludziach, którzy mieli wpływ na wybór ich życiowej drogi. Najczęściej okazują się nimi nauczyciele (głównie poloniści), dostrzegający potencjał wychowanka, wysyłający go na konkursy, angażujący jako recytatora na szkolnych akademiach, wierzący w możliwości ucznia. Stymulatorami bywają też instruktorzy teatralni w domach kultury, zwracający uwagę na predyspozycje młodego człowieka do zawodu, jurorzy konkursów recytatorskich. To oni często – jako pierwsi – spostrzegają wśród uczestników „nieoszlifowane diamenty” i zachęcają do podjęcia profesjonalnych studiów w szkole teatralnej². Ich ukończenie jest

² Przykładem może być artystka, która w liceum wygrała Festiwal Piosenki Francuskiej. Zdecydowała się studiować aktorstwo, bo odwagi dodała jej pochwała przewodniczącego jury, którym był Wojciech Młynarski (A27). Co prawda, miała ona za sobą doświadczenia muzyczne i teatralne (amatorskie) i już wcześniej obudziły się w niej marzenia o aktorstwie, ale jednocześnie była pełna obaw, nieprzekonana, czy rzeczywiście ma talent. Krótka rozmowa z osobą ważną, ze „znaczącym innym” (nie jest istotne, czy *de facto* Młynarski zwrócił uwagę na zdolności młodej dziewczyny, czy po prostu chciał być miły: „być może z perspektywy Pana Wojciecha to był grzecznościowy *small talk*...”), stała się katalizatorem życiowej decyzji o wyborze zawodu. Aktorzy odnotowują wiele

niezbędnym etapem na drodze do zawodowstwa. Stymulatorem – przypomnę – nazywam osobę wspierającą, potocznego „znaczącego innego” (może to być również członek rodziny). Z kolei aktywator to profesjonalista, zadomowiony w społecznym świecie teatru, estrady, telewizji. Ułatwia on wejście w dany społeczny świat, może też pomagać w przesuwaniu się po szczeblach kariery (por. Ślęzak 2009: 164). Stabilizator będzie natomiast osobą, którą Tadeusz Kotarbiński nazywał „opiekunem spolegliwym” – życzliwym i otwartym na potrzeby innych. Jego działania mają często znaczenie terapeutyczne, pozwalają na przetrwanie sytuacji kryzysowych, amortyzują towarzyszące pracy zawodowej napięcia. Autorytet symboliczny, jako „znaczący inny”, to nośnik zawodowego etosu, wyznaczający normatywne ramy działania i stanowiący punkt odniesienia dla adeptów sztuki scenicznej. Jego wiedza i doświadczenie zawarte są w przekazach historycznych, w środowiskowym dyskursie – zarówno publicznym, jak i prywatnym. Może on być mentorem fizycznie dostępnym (ale niekoniecznie), który dzieli się swoim doświadczeniem zawodowym i stanowi źródło inspiracji dla innych.

Z każdym zawodem artystycznym wiąże się polisemantyczne pojęcie kariery. Nagrody branżowe, pozytywne opinie recenzentów, liczba ról teatralnych i filmowych, stanowisko profesora w szkole teatralnej – to wszystko niewątpliwie obiektywne wskaźniki sukcesu. W wymiarze subiektywnym trudno o konsensus: dla jednych nobilitacją może być angaż do teatru w Warszawie czy w Krakowie, dla drugih współpraca z dobrymi reżyserami; jeszcze dla kogoś istotna okazuje się rozpoznawalność medialna. W minimalistycznej koncepcji sukcesu satysfakcję sprawia sama możliwość wykonywania zawodu (co jest zrozumiałe, gdy bierzemy pod uwagę zjawisko „przepuszczalności zawodowych granic”, nadprodukcję aktorów i dużą konkurencję). W maksymalistycznej wersji dla osiągnięcia zadowolenia potrzeba spektakularnych dokonań, nawet w skali międzynarodowej. Jeśli chodzi o czynniki wpływające na trajektorię kariery, część aktorów mówi o koincydencji zdarzeń, o momentach nieprzewidywalnych, przypadkowych, niezależnych od starań, planów, ambicji, ponieważ nie można wszystkiego „metodycznie zaplanować”. Niemniej jednak szczęście sprzyja artystom utalentowanym, charyzmatycznym, pracowitym i znającym mechanizmy funkcjonujące w społecznym świecie teatru.

Ważnym pojęciem związanym z realizacją działań w kooperacji z innymi jest „kapitał społeczny”, czyli sieć kontaktów. Dzięki pogłębionym relacjom

sytuacji ułatwiających wejście do środowiska teatralnego. Przykładowo, jedna z kobiet jeszcze w szkole średniej wzięła udział w pokazach mody w krakowskiej telewizji, tam została zauważona i polecona Marcinowi Dańcowi. W telewizyjnym programie *Marzenia Marcina Dańca* odgrywała krótkie scenki aktorskie, nieźle sobie radziła i to zaważyło na jej decyzji o podjęciu nauki w Akademii Teatralnej (A18).

interpersonalnym, „sztuce tworzenia sieci współpracy”, pomocy „znaczących innych”, łatwiejsze staje się satysfakcjonujące funkcjonowanie w zawodzie.

Kariera aktora nie ma linearnego przebiegu, najczęściej jej trajektorię wyznacza sinusoida – okresy intensywnej pracy przedzielone są czasem oczekiwania na role. Warto zwrócić uwagę na istniejące rozbieżności pomiędzy rynkową ewaluacją artystów (popularność, wysokie zarobki) i ich pozycją środowiskową (szanowani artyści nieznani poza kręgiem zawodowym).

Nagrody, które stanowią formę zewnętrznego uznania, potwierdzenia wartości działań jednostki, także w społecznym świecie aktorów polskich teatrów dramatycznych są wysoko waloryzowane. W wywiadach aktorzy używają następujących sformułowań w odniesieniu do środowiskowych wyróżnień: „trampolina”, „doscocznia”, „katalizator”, „wsparcie”, „przepustka” itp. Niestety czasem laury nie przekładają się na zawodowy progres, nie generują zwiększonego zainteresowania reżyserów – stanowią jedynie powód do osobistej satysfakcji i motywują do dalszych wysiłków. W środowisku teatralnym nierzadko pojawia się opinia, iż sukces może mieć swoją ciemną stronę – nadmierne zainteresowanie mediów, uciążliwi dziennikarze i paparazzi czynią codzienne życie aktora nieznośnym. Utrata prywatności to wysoka cena sławy. Popularność i rozpoznawalność bywają trudne do udźwignięcia, szczególnie dla młodych osób, o niestabilnej osobowości.

Aktorzy podejmując czasem decyzję o migracji, najczęściej do Warszawy, która kusi perspektywą poliaktywności. Moi rozmówcy nazywają ich „ptakami”, natomiast osiadły tryb życia preferują „krzaki” i „pniaki”. Różne względy warunkują przynależność do danej kategorii – relewantne są zarówno osobowościowe, jak i sytuacyjne czynniki. Skłonność do podejmowania ryzyka i determinacja pomagają, ale nie bez znaczenia okazuje się również sprzyjający bądź niesprzyjający mobilności układ rodzinny.

Nie jest łatwo dywagować na temat modusu egzystencji scenicznej bądź filmowej aktora. Przygotowania do występów w teatrze i na planie filmowym przebiegają według zróżnicowanych metod. Aktorzy klasyfikują siebie jako „intuicjonistów” bądź „intelektualistów”, chociaż zgodni są, co do tego, że ważną funkcję spełnia w tym procesie zarówno zmysł obserwacji, jak i bogata wyobraźnia. Aktor musi być otwarty na różne wyzwania i warsztatowo przygotowany do testowania na scenie niehomogenicznych technik gry. Czasem utożsamia się z kreowaną postacią, niekiedy bez identyfikacji tylko przedstawia jej racje. Niebezpieczna staje się jednak fetysyzacja odgrywanych ról – ma ona miejsce wtedy, gdy aktor zbyt głęboko je internalizuje, czego efektem może być postępująca dezintegracja osobowości. Bonusem tej pracy jest natomiast „życie zmultiplikowane” – dzięki odgrywanym rolom artyści poszerzają swój horyzont poznawczy i aksjologiczny.

W teatrze rozumianym jako organizacja formalna można wyróżnić cztery typy relacji interpersonalnych: wspólnotowe, hierarchiczne, równościowe i wymiany

rynkowej. Podczas publicznej realizacji spektaklu relewantne są następujące układy interakcyjne: aktorzy oddziałują na widzów, a widzowie na aktorów, widzowie wpływają na siebie nawzajem oraz aktorzy, dzięki partnerom scenicznym, modelują na scenie swój sposób gry (Osiński 1972). Analizując istotę teatralnych interakcji, uwzględniłam takie pojęcia, jak: facylitacja, syntonია, immersja, defokusacja. Najbardziej cenionym przez moich rozmówców stanem, wynikającym z kooperacji z innymi artystami, jest „uskrzydlenie grupowe”, czyli *flow experience*, „stan szczęścia »tu i teraz« – głębokie zaabsorbowanie wykonywaną czynnością, stan bezwysiłkowej koncentracji i radości wynikający z dopasowania wysokich wymagań sytuacyjnych do dużych umiejętności osoby działającej” (Wojciszke 2011, 2012: 541).

Aktorzy, uczestnicząc w dziele zbiorowym, są jak „naczynia połączone”, każdy z nich przyczynia się do ostatecznego efektu, zatem powinien wpisywać się w normatywne ramy działania – profesjonalizm wyraża się w zawodowej uczciwości, odpowiedzialności, punktualności, dyscyplinie. Nade wszystko artysta teatralny zobowiązany jest do sumiennego przygotowywania się do roli: „Praca aktora to praca zespołowa. Jeśli ja się czegoś nie nauczę, do czegoś nie przyłożę, to kładę wszystko. Poza tym, kiedy jestem przygotowana do roli, jest mi łatwiej improwizować, nie zastanawiać się nad stroną techniczną” (A27: 7). Myślenie o kolektywności profesji aktorskiej wyraża się także w deklaracji, że nie można być na scenie egoistą, należy pomagać partnerom dla wspólnych korzyści, przedkładać dobro wspólne nad indywidualne dążenie do sukcesu: „Zawsze staram się zbudować pomost między tym, do czego dążę ja, a tym, do czego zmierza kolega aktor, partner, reżyser. Aktorstwo to czerpanie z siebie nawzajem i słuchanie” (A48: 62). Moi rozmówcy cenią dobrą atmosferę w zespole, poczucie wspólnoty, jednego celu; mają świadomość, że nieporozumienia, frustracje, napięcia – nieodłączne pracy zespołowej – wpływają na ostateczny rezultat pracy twórczej, toteż ważne, aby osoby współdziałające wypracowały mechanizmy ich szybkiej neutralizacji.

Artyści teatralni, ze względu na zbiorowy charakter swojej twórczości, wysoko waloryzują wartości socjocentryczne, jakość relacji międzyludzkich. Ponieważ ciało jest podstawowym instrumentem gry scenicznej, starają się dbać o kondycję psychofizyczną. Wielu z nich uczestniczy w terapiach psychologicznych, aby poprzez głęboką introspekcję osiągnąć życiową harmonię (co nie jest łatwe w przypadku tak stresującego i absorbującego czasowo i mentalnie zawodu). Istnieje środowiskowa opinia, iż tylko starsi aktorzy, socjalizowani w czasach przedtransformacyjnych, cenią wartości poznawcze. Młodszy są multiaktywni, dywersyfikują zawodowe działania, „atakują” różne segmenty rynku, żyją w „niedoczasie” i siłą rzeczy zaniedbują intelektualny rozwój (myślę jednak, że nie jest to regułą, ale raczej zauważalną tendencją). Moi rozmówcy nie są niezależni w działaniach,

pewnie dlatego mocno podkreślają znaczenie wolności twórczej. Zdarza się, że sami reżyserują, przygotowują monodramy, aby „wybić się na niepodległość”, wyjść z relacji podporządkowania. Wielu spośród aktorów angażuje się w pomoc charytatywną, w akcje humanitarne (pewnie nie zawsze z autotelicznej chęci pomagania, czasem dla rozgłosu, zwiększenia medialnej atrakcyjności). Abstrahując od czynników motywacyjnych, trzeba docenić to, że artyści propagują bezinteresowną pomoc i altruizm, a jako osoby publiczne mają duże możliwości oddziaływania na postawy społeczne. Niektórzy artyści przywiązani są do wartości religijnych, a ich światopogląd, jak deklarują, przekłada się na funkcjonowanie w społecznym świecie teatru.

Atrakcyjność profesji aktorskiej okazuje się wielowymiarowa – moi rozmówcy podkreślają gratyfikacje związane z rozwojem wewnętrznym (trening inteligencji emocjonalnej, głęboka introspekcja, autoterapia, eliminowanie kompleksów). Praca jest ich pasją (autoteliczna radość grania, przeżywanie stanów uskrzydlenia, multiplikacja życiorysu, odskocznia od rutyny). Rudymentarą sprawą staje się też możliwość budowania społecznego kapitału (prestż, spotkania z interesującymi ludźmi, sława, ułatwienia codziennego życia, skuteczna aktywność prospołeczna). Atrakcyjność aktorstwa wiąże się również z możliwością osiągnięcia wysokiego statusu materialnego (przynajmniej potencjalnie).

Twórcy teatralni, podobnie jak potoczni odbiorcy teatru, podkreślają wyjątkowość sztuki Melpomeny – doceniają jej możliwości holistycznego, synergetycznego oddziaływania i неповtarzalność, wynikającą z powstawania dzieła na oczach widzów, *hic et nunc*. Zwolennicy nurtu metafizycznego podkreślają uniwersalizującą wartość teatru, który bawi, integruje, humanizuje; entuzjaści teatru politycznego widzą w nim natomiast narzędzie ideologicznego oddziaływania. Teatr „angażujący” odzwierciedla aktualne społeczne nastroje i stanowi istotny głos w publicznej debacie (Mościcki 2008). Współcześnie jego misją jest poruszanie tematów tabu, ukazywanie relewantnych problemów społecznych. W teatrze dokumentalnym istotne są z kolei tendencje demaskatorskie (por. Zimnica-Kuzioła 2018a i 2018b).

Zgodnie z dramaturgiczną koncepcją Ervinga Goffmana aktor gra nie tylko na scenie, ale także w teatrze życia codziennego. Spełnia oczekiwania społeczne i, gdy ukazuje się w przestrzeni publicznej, prezentuje swój wyretuszowany wizerunek, manipuluje wrażeniami (Goffman 2000). Podobnie jak każdy „aktor społeczny” doświadcza napięcia w obrębie roli i konfliktu ról. Artysta występuje czasem – co brzmi nieco paradoksalnie – w roli „artysty”, z którego dumne jest państwo: miasto nadaje mu tytuł honorowego obywatela, w środowisku sąsiedzkim cieszy się on szczególną estymą (może nie przez sam fakt zajmowania się twórczością artystyczną, ale z powodu sukcesu o zasięgu lokalnym czy ponadlokalnym).

W kręgu sąsiedzkim czy towarzyskim ludzie czują się zaszczytzeni, gdy przebywa wśród nich artysta (którego pracami żadna z tych osób może zresztą się nie interesować i wcale ich nie znać). Ta towarzyska atrakcyjność artysty może się brać z tego, że w stereotypach społecznych jest on uważany za kogoś innego niż księgowy, lekarz czy inżynier, że jest mniej od tamtych szablonowy; ba, wręcz oczekuje się od niego zachowań spontanicznych, emocjonalnych, niekonwencjonalnych, a nawet nieobyczajnych, gdyż takie właśnie zachowania przypisuje się roli artysty jako „artysty” (Golka 2012: 112).

W teatrze życia niezmiennie istotne są „układy buforowe” – mowa tu o rodzinie i przyjaciółach, stanowiących rudymenarną wartość (ułatwiają oni dystansowanie się wobec problemów zawodowych, pełnią funkcję terapeutyczną i nadają sens codziennym wysiłkom). Dla wielu aktorów sukcesem okazuje się osiągnięcie równowagi między sferą osobistą i zawodową, co, trzeba mocno podkreślić, nie jest łatwe w tej zaborczej profesji. W społecznym świecie teatru „cennym zasobem” staje się nie tylko kolektywny, ale i indywidualny kapitał społeczny.

Aktorzy teatralni w mniejszym bądź większym stopniu odpowiadają modelowi „człowieka nowoczesnego” nakreślonemu przez Alexa Inkelesa i Davida H. Smitha (Inkeles, Smith 1974; por. Sztompka 2012) – cechuje ich otwartość na nowe doświadczenia, orientacja prospektywna, wysokie aspiracje zawodowe, antyrankizm. W większości przystosowali się oni do współczesnego rynku pracy, są poliaktywni, działają niestereotypowo, jednak nie wszyscy okazują się ofensywni i przedsiębiorczy. Wśród trzech typów orientacji temporalnej (retrospektywna, prezentystyczna, prospektywna) w społecznym świecie teatru dominuje nastawienie ostatnie. Dobra organizacja czasu to warunek efektywnego działania. Dla współczesnego aktora czas stanowi „cenny zasób”, którym się „zarządza” i który należy maksymalnie wykorzystać. Daniel Goleman przekonuje, że w osiąganiu zawodowych celów pomaga inteligencja emocjonalna, składająca się z samoświadomości, samoregulacji, motywacji, empatii i umiejętności społecznych (Goleman 1999). Aktorzy z racji specyfiki profesji z pewnością mają wysoki iloraz EQ (*emotional quotient*) – niemniej jednak niektórzy przyznają, że nie odpowiadają implikowanemu wizerunkowi twórcy, sprawnie i metodycznie „zarządzającego” swoją karierą, do tego przebojowego i ekstrawertycznego. Trudno przezwyciężyć antynomie tego specyficznego zawodu, połączyć „wrażliwość motyla” ze „skórą nosorożca”.

Każde środowisko społeczne wypracowuje swoje zwyczaje, rutynowe wzory zachowań. Także aktorzy mają typowe sposoby postępowania związane z działaniem podstawowym, jakim jest publiczna prezentacja spektaklu. W dniu przedstawienia „zdejmują z siebie ulicę”, dają sobie czas na koncentrację i wyciszenie wewnętrzne. Do zwyczajów odświętnych można zaliczyć popremierowe

spotkanie, pełniące ważną funkcję więziotwórczą, benefis czy uczestnictwo w ważnym festiwalu. Spośród obyczajów (czyli zwyczajów podlegających większej presji i kontroli społecznej) warto przywołać gotowość do pracy nawet w nie-sprzyjających okolicznościach, np. podczas choroby. Aktor odmawia sobie prawa do niedyspozycji, ponieważ jest odpowiedzialny za efekt zbiorowego działania, nie może zawieść kolegów i publiczności.

Styl życia aktorów to pochodna podobieństwa kapitału kulturowego i społecznego, zbliżonych wartości, aspiracji, dążeń. Artyści teatralni – w zależności od możliwości finansowych i standardów obyczajowych – oscylują między ostentacyjną konsumpcją a minimalizmem i ascetyzmem. Coraz częściej rezygnują z wygód i materialnego prestiżu na rzecz prostoty i zwyczajności.

U moich rozmówców widoczne jest nastawienie na ruchliwość zawodową w górę hierarchii i optymistyczne antycypowanie pomyślnych wydarzeń w przyszłości: „telefon się rozdzwoni”, „moja kariera wystrzeli”, „dostanę główną rolę”, „dostanę się do wymarzonego teatru”, „zagram u Smarzowskiego”, „dostanę Oscara”. Jedna z aktorek zdradza swoje marzenia:

Nie znoszę długich sukni! Czerwony dywan mnie nie kręci. Ale gala rozdawania Oscarów – to już co innego. Wyobrażam to sobie tak: ja w małej czarnej, do tego tylko skromne kolczyki i jeden pierścionek, nic więcej. Żadnych napuszonych sukien. Co mi tam blichtr, ja wołałabym zbierać laury za profesjonalizm, ciężką pracę. Żeby świat oszalał na punkcie świetnego filmu ze mną w roli głównej (A41: 27).

Aktorzy z reguły są pasjonatami i pragną być czynni zawodowo do końca swych dni. Nie myślą o emeryturze, nie tylko dlatego, że uposażenie emerytalne jest niskie – koniec aktywności zawodowej wiąże się z doświadczeniem społecznej marginalizacji, utraty istotnej wartości, z koniecznością sensownego zagospodarowania wolnego czasu (por. Halicki 2010). Charakterystyczne, że moi rozmówcy odrzucają pojęcie „zawodowego spełnienia”, uważając je za synonim stagnacji i zmierzchu. Siłą napędową pracy aktora jest niespełnienie, nieustanne bycie w drodze, w procesie tworzenia. Artyści teatralni rozkwitają, kiedy czują się potrzebni i doceniani. Wypowiedziane pół wieku temu słowa Ewy Lassek mogą być dobrą puentą książki na temat statusu aktora we współczesnym teatrze dramatycznym: „Nas, aktorów interesuje taki organizm teatralny, w którym poczuujemy się nieodzowni i najważniejsi. W którym będziemy, adekwatnie do naszej ciężkiej pracy, honorowani i oceniani” (cyt. za: Krakowska 2018: 93).

NOTA WYDAWNICZA

Fragmenty rozdziałów monografii, które ukazały się w druku:

1. Zimnica-Kuzioła E. (2019), *Aktor teatralny i filmowy w teatrze życia codziennego. Esej socjologiczny na podstawie badań własnych*, „Konteksty Społeczne”, t. 7, nr 2, s. 133–142.
2. Zimnica-Kuzioła E. (2020), *Układy interakcyjne w teatrze dramatycznym – na podstawie badań własnych*, „Studia Humanistyczne AGH”, nr 19, s. 27–40.

Teksty przyjęte do druku:

1. Zimnica-Kuzioła E., *Aktor w społecznym świecie publicznego teatru dramatycznego w Polsce: w okresie PRL i w XXI wieku. Analiza porównawcza*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” (w języku angielskim).
2. Zimnica-Kuzioła E., *Kariera aktorska i jej determinanty*, „Konteksty Społeczne”.
3. Zimnica-Kuzioła E., *Na czym polega atrakcyjność aktorstwa? Esej socjologiczny na podstawie badań własnych*, „Szkoła – Zawód – Praca”.
4. Zimnica-Kuzioła E., *Rola kapitału społecznego w świecie aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych*, „Studia Teologiczne”.
5. Zimnica-Kuzioła E., *Styl życia twórców teatralnych – na podstawie badań własnych*, „Szkoła – Zawód – Praca”.

Tekst złożony do druku:

1. Zimnica-Kuzioła E., *Proces stawania się zawodowym aktorem*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” (w języku angielskim).

BIBLIOGRAFIA

Źródła papierowe

- 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.
- Aronson E., Wilson T.D., Akert R.M. (1997), *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Arystoteles (1983), *Poetyka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Aslan O. (1978), *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachórz A., Stachura K. (2015), *Trajektorie sukcesu artystycznego: Strategie adaptacji artystów w polu kultury*, Wydawnictwo Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk.
- Baker M. (1978), *The Rise of the Victorian Actor*, Croom Helm, London.
- Barańska J. (2015), *Jej noc, nasze dni*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 11–40.
- Barba E., Savarese N. (2005), *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Barciś A., Graff M. (2011), *Rozmowy bez retuszu*, Wydawnictwo M, Kraków.
- Becker G.S. (1994), *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis with Special Reference to Education*, wyd. 3, The University of Chicago Press, London.
- Becker H. (1974), *Art as Collective Action*, „American Sociological Review”, t. 6, nr 39, s. 767–776.
- Becker H. (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley.
- Bennis W., Biederman P.W. (1997), *Organizing Genius: The Secrets of Creative Collaboration*, Addison-Wesley, Boston–Massachusetts.
- Berger P., Luckmann T. (1983), *Społeczne tworzenie rzeczywistości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bieńkowska G., Dobrowolska A., Hernik K., Piechór E. (2002), *Studiując aktorstwo*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bourdieu P. (2005a), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Bourdieu P. (2005b), *Struktury, habitus, praktyki*, [w:] P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 546–558.

- Bradbrook M.C. (1962), *The Rise of the Common Player*, Chatto & Windus, London.
- Braun K. (1979), *Druga Reforma Teatru*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Braun K. (1982), *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa.
- Braun K. (1984), *Wielka Reforma Teatru*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Braun K. (1993), *Helena. Rzecz o Modrzejewskiej*, High Park Press, Toronto.
- Braun K. (1994), *Teatr Polski 1939–1989*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa.
- Braun K. (2003), *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Wydawnictwo Norbertinum, Lublin.
- Brecht B. (1995), *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, [w:] M. Fik (red.), *Przeciw konwencjom: antologia tekstów o teatrze polskim i obcym*, Wydawnictwo „Krag”, Warszawa.
- Brett R. (2017), *Kochaj*, Wydawnictwo Insignis, Kraków.
- Brook P. (2004), *Ruchomy punkt. Czterdzieści lat poszukiwań teatralnych 1946–1987*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań–Wrocław.
- Brzezińska E. (1997), *Komunikacja społeczna*, Zakład Amerykanistyki i Mass Mediów. Instytut Studiów Międzynarodowych. Uniwersytet Łódzki, Łódź.
- Burns E. (1972), *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Harper & Row, New York–London.
- Burns E. (1976), *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 285–323.
- Burns E. (1987), *Role, typy symboliczne i postaci*, [w:] T. Pyzik, E. Udalska (red.), *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 191–213.
- Caillois R. (1997), *Gry i ludzie*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Cassirer E. (1971), *Esej o człowieku – wstęp do filozofii kultury*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa.
- Cembrzyńska I. (2015), *Żuczek frunie do nieba*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 43–74.
- Ciechowicz J. (1984), *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Cieślak J., J.R.K. (2005), *Aktorski etos przegrywa z rynkiem*, „Rzeczpospolita”, nr 68, s. 7.
- Csató E. (1967), *Polski teatr współczesny pierwszej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Polonia, Warszawa.
- Cybal-Michalska A. (2012), *Kariera jako „własność” jednostki – rozważania teoretyczne nad definicyjnym credo*, „Kultura – Społeczeństwo– Edukacja”, nr 1, s. 193–203.
- Czannerle M. (1972), *Gustaw Holoubek. Notatki o aktorze myślącym*, Wydawnictwo WaiF, Warszawa.
- Czechow M. (2000), *O technice aktora*, Wydawnictwo Arche, Kraków.
- Dalton G., Thompson P., Price P. (1977), *The Four Stages of Professional Careers: A New Look at Performance by Professionals*, „Organizational Dynamics”, t. 6, nr 23, s. 19–24.
- Demarcy R. (1973), *Éléments d'une Sociologie du Spectacle*, Union Générale d'Édition, Paris.

- Dembek W. (red.), (2017), *Oflag II C Woldenberg – to brzmi jak tajemnica*, Stowarzyszenie Woldenberczyków, Urząd Miejski w Dobiegniewie, Dobiegniew.
- Denzin N.K. (1976), *The Significant Others of a College Population*, [w:] J.G. Manis, N. Meltzer (red.), *Symbolic Interaction: Reader in Social Psychology*, wyd. 2, Allyn & Bacon Inc., Boston, s. 298–310.
- Diderot D. (1958), *Paradoks o aktorze*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa.
- Dietrich M. (1987), *Aktor a publiczność*, [w:] T. Pyzik, E. Udalska (red.), *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 229–244.
- Domański H. (1999), *Prestiż*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- Domański H. (2002), *Polska klasa średnia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Domański H., Wesołowski W. (2000), *Prestiż – formy historyczne*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 195–201.
- Duvignaud J. (1965), *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris.
- Duvignaud J. (1987), *Zarys socjologii aktora. Uwagi wstępne*, [w:] T. Pyzik, E. Udalska (red.), *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 59–71.
- Dyczewski L. (2009), *Wartości w kulturze*, [w:] M. Filipiak (red.), *Wprowadzenie do socjologii kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 185–205.
- Dykiel B. (2015), *Muszę jeszcze zrobić obiad*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 75–108.
- Falkowska M. (red.), (1997), *O stylach życia Polaków*, PWN, Warszawa.
- Ferenc T. (2012), *Artysta jako obcy. Socjologiczne studium artystów polskich na emigracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Filler W. (1976), *Tadeusz Łomnicki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Filozofówna (Schiller) I. (1976), *Polscy aktorzy o swoich przeżyciach podczas gry*, [w:] J. Degler (red.), *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 367–391.
- Fraszyńska J. (2015), *Uspokoiliam drżące ciało*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 109–138.
- Fromm E. (2012), *Mieć czy być*, Wydawnictwo Rebis, Warszawa.
- Gąsiorowska H. (2004), *Wpływ czynników ekonomicznych na instytucje kulturalne i na zachowania twórców na rynku artystycznym*, [w:] S. Flejterski, E. Roszkowska (red.), *II Międzynarodowa Konferencja Teatru w Europie. Teatr – otoczenie społeczne, prawne i finansowe*, Wydawnictwo Opera na Zamku, Szczecin, s. 172–179.
- Gennep A. van (2006), *Obrzędy przejścia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Giddens A. (2001), *Nowe zasady metody socjologicznej*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Giddens A. (2012), *Socjologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Goban-Klas T. (1968), *Audytoryum a publiczność – analiza wzajemnych relacji*, „Studia Socjologiczne”, nr 2, s. 165–182.
- Goffman E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York–Doubleday.
- Goffman E. (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Gólaszewska M. (1986a), *Kim jest artysta*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Gólaszewska M. (1986b), *Zarys estetyki. Problematyka. Metody. Teorie*, wyd. 3, PWN, Warszawa.
- Goleman D. (1999), *Inteligencja emocjonalna w praktyce*, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań.
- Golka M. (1996), *Socjologiczny obraz sztuki*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań.
- Golka M. (2007), *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Goode W.J. (1973), *The Theory of Role-Strain. Explorations in Social Theory*, Oxford University Press, New York.
- Gorlach K., Wasilewski J. (2000), *Pozycja społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 164–168.
- Got J. (1958), *Antonina Hoffman i teatr krakowski jej czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Got J. (1994), *Gwiazdorstwo i aktoromania w teatrze polskim w XIX wieku*, [w:] J. Got, *Teatr i teatrologia*, TAIWPN Universitas, Kraków, s. 253–269.
- Grotowski J. (1992), *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, „Notatnik Teatralny”, nr 4, s. 19–24.
- Grzymała-Siedlecki A. (1957), *Świat aktorski moich czasów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Guczalska B. (2014), *Aktorstwo polskie. Generacje*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków.
- Guczalska B. (2015), *Trela*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa.
- Gurvitch G. (1956), *Sociologie du théâtre*, „Les Lettres Nouvelles”, nr 35, s. 196–210.
- Gurvitch G. (1987), *Socjologia teatru*, [w:] T. Pyzik, E. Udalska (red.), *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 33–43.
- Gut J., Haman W. (1993), *Docenić konflikt – od walki i manipulacji do współpracy*, Wydawnictwo Kontrakt, Warszawa.
- Haber L.H. (2000), *Organizacja formalna i nieformalna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 22–28.
- Halicki J. (2010), *Obrazy starości rysowane przezyciami seniorów*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Hausbrandt A. (1983), *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Hausbrandt A. (1990), *Elementy wiedzy o teatrze*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.

- Hausbrandt A., Holoubek G. (1986), *Teatr jest światem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Hera J. (1993), *Losy niespokojnych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa.
- Hernik K. (2007), *Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 3, nr 3.
- Hertz A. (1938), *Zagadnienia socjologii teatru*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie, Lwów.
- Hübner Z. (1958), *Bogusławski, człowiek teatru*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Huizinga J. (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa.
- Hys A., Nieznańska A. (2001), *Osobowość a style radzenia sobie ze stresem u aktorów teatralnych*, „Studia Psychologiczne”, nr 2, s. 51–64.
- Ilczuk D. (1990), *Aktor a rzeczywistość: szanse, zagrożenia, mechanizmy obronne*, Instytut Kultury, Warszawa.
- Ingarden R. (1972), *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Inkeles A., Smith D.H. (1974), *Becoming Modern*, Harvard University Press, Cambridge.
- Jałowiecki S. (1978), *Struktura systemu wartości. Studium zróżnicowań międzygeneracyjnych*, PWN, Warszawa–Wrocław.
- Janda K. (2004), *Moja droga B*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- 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 AB, Warszawa.
- Jansson T. (2001), *Lato Muminków*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Jaracz S. (1962), *O teatrze i aktorze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Jan Paweł II (2005), *List apostolski Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów. Do tych, którzy z pasją i poświęceniem poszukują nowych „epifanii”* *Piękna, aby podarować je światu w twórczości artystycznej*, Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej, Wrocław.
- Jethon M. (2002), *Pani Magdo, pani pierwszej to powiem*, Wydawnictwo Do, Warszawa.
- Kacperczyk A. (2005), *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. 167–189.
- Kacperczyk A. (2016), *Społeczne światy. Teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kasprzyk E., Kędział M. (2013), *Miłość*, Wydawnictwo Gruner+Jahr Polska, Warszawa.
- Kasser T. (2002), *The High Price of Materialism*, MIT Press, Cambridge.
- Kociuba J. (1996), *Tożsamość aktora*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Kohansky M. (1984), *The Disreputable Profession. The Actor in Society*, Greenwood Press, Westport CT, London.

- Konecki K. (2014), *Socjologia emocji według Thomasa Scheffa*, [w:] K.T. Konecki, B. Pawłowska (red.), *Emocje w życiu codziennym. Analiza kulturowych, społecznych i organizacyjnych uwarunkowań ujawniania i kierowania emocjami*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 11–38.
- Korporowicz L. (1999), *Kultura, organizacje i rynek. O uwodzeniu świadomości nowej klasy średniej*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 48, nr 2, s. 39–54.
- Kosiński D. (1997), *Sztuka aktorska Wandy Siemaszkowej*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Kosiński D. (2003), *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku – główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kosiński D. (2010), *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Kosiński D. (2013), *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A. i in. (2005), *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Park Sp. z o.o., Bielsko-Biała.
- Kowalewicz K. (1993), *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kozek W., Kubisa J. (2011), *Polaktor. Aktorzy na rynku pracy*, Związek Zawodowy Aktorów Polskich, Warszawa.
- Kozielecki J. (1997), *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa.
- Krakowska E. (2015), *Tam, gdzie rosną poziomki*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 207–238.
- Krakowska J. (2011), *Mikołajska. Teatr i PRL*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Krakowska J. (2016), *PRL. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.
- Krakowska J. (red.), (2018), *Nie(świadomość) teatru, wypowiedzi i rozmowy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Krasiński E. (1976), *Stefan Jaracz*, PWN, Warszawa.
- Kreczmar J. (1976), *Polska sztuka aktorska po wojnie. Próba analizy*, [w:] J. Degler (red.), *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 2: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 393–406.
- Krogulski W. (2015), *Notatki starego aktora – przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Kubikowski T. (1994), *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Wydawnictwo „Krağ”, Warszawa.
- Kudliński T. (1985), *Vademecum Teatromana*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Kuligowska-Korzeniewska A. (1991), *„Bogusławski i jego scena” Wincentego Rapackiego – manifest aktorstwa polskiego*, [w:] D. Ratajczakowa (red.), *Dramat i teatr pozytywistyczny*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław, s. 57–94.
- Kuligowska-Korzeniewska A. (1995), *Scena obiecana: teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

- Kunc W. (2003), *Organizacja i zarządzanie teatrem w Polsce na przykładzie Opery na Zamku (wybrane problemy)*, [w:] S. Flejterski (red.), *Międzynarodowa konferencja „Teatry w Europie. Organizacja, finansowanie i współpraca transgraniczna”*, Wydawnictwo Opera na Zamku, Szczecin, s. 47–54.
- Kuszevska M. (2015), *Warto, „Pani”*, wrzesień, s. 59–65.
- Kuszevska M. (2016), *Polak wszystkich przeskoczy, „Pani”*, luty, s. 64.
- Lee S.E. (1966), *A Theory of Migration*, „Demography”, nr 3, s. 47–57.
- Libelt K. (1854), *Estetyka, czyli Umnictwo piękne*, B.M. Wolff, Petersburg.
- Łoś M. (1985), *Role społeczne w nowej roli*, [w:] E. Mokrzycki, M. Ofierska, J. Szacki (red.), *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga pamiątkowa S. Ossowskiego*, PWN, Warszawa, s. 123–145.
- Łoziński W. (1966), *Pogadanki teatralne*, Wydawnictwo „Dziennika Literackiego”, Lwów.
- Lubczyński K. (2007), *Rapsodia życia i teatru. Rozmowy z aktorami przeprowadził Krzysztof Lubczyński*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa.
- Mac A.B. (1984), *Actors and American Culture 1880–1920*, Temple University Press, Philadelphia.
- Machulski J. (2000), *Zawód – aktor. Rozmyślenia i projekty*, Wydawnictwo Wojciech Grochowalski, Łódź–Warszawa.
- Maciejewski Ł. (2015), *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Marczak-Oborski S. (1967), *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej. 1939–1945*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Marczak-Oborski S. (1968), *Życie teatralne w latach 1944–1964. Kierunki rozwojowe*, PWN, Warszawa.
- Matuchniak-Krasuska A. (2014), *Za drutami oflagów. Studium socjologiczne*, Centralne Muzeum Jeńców Wojennych, Łąbinowice–Opole.
- Mead G.H. (1975), *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, PWN, Warszawa.
- Merton R. (1996), *On Social Structure of Science*, University of Chicago Press, Chicago.
- Merton R. (2002), *Teorie socjologiczne i struktura społeczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Michalik G. (2018), *Danuta Szaflarska. Jej czas*, Wydawnictwo Agora SA, Warszawa.
- Mieszkowska A. (2019), *Hanka Ordonówna. Miłość jej wszystko wybaczy*, Prószyński Media, Warszawa.
- Mikołajska H. (2018), *Nie podejmuję się sformułować definicji aktorstwa*, [w:] J. Krakowska (red.), *Nie (świadomość) teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa, s. 173–178.
- Minkina A. (2012), *Studium socjologii artysty na przykładzie rozmów z aktorami Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi*, Uniwersytet Łódzki, Łódź (niepublikowana praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Eweliny Wejbert-Wąsiewicz).
- Morin E. (1965), *Duch czasu*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Morin E. (1975), *Kino i wyobraźnia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Morin E. (1984), *Les Stars*, Galilée, Paris.

- 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. (2008), *Osobowość wybitnych aktorów polskich. Studium różnic międzygeneracyjnych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Mróz B. (2015), *20 lat później – osobowość i hierarchia wartości wybitnych aktorów polskich. Badania podłużne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Mróz B., Kociuba J., Osterloff B. (2017), *Sztuka aktorska w badaniach psychologicznych i refleksji estetycznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Natorska E. (red.), (1997), *Holoubek (album jubileuszowy na 50-lecie pracy twórczej)*, Państwowy Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, Warszawa.
- Nieciukowska M. (1998), *Aktor w teatrze socrealistycznym*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 5, s. 85–98.
- Orzechowski K. (2017), *Teatr świata – świat teatru. Felietony 2016–2017*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Oseka A. (1978), *Mitologie artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Osiński Z. (1972), *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, [w:] Z. Osiński (red.), *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej, Poznań 1970*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa, s. 47–101.
- Ossowska M. (2000), *Normy moralne. Próba systematyzacji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Ossowski S. (1966), *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa.
- Ossowski S. (1967), *Konflikt niewspółmiernych skal wartości*, [w:] S. Ossowski, *Z zagadnień psychologii społecznej*, PWN, Warszawa, s. 71–101.
- Osterloff B. (2017), *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską dawne i nowe*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.
- Pareto V. (1994), *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*, PWN, Warszawa.
- Pavis P. (1998), *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Pawłowska J. (2003), *Instytucje non-profit szansą dla teatrów. Przykład współpracy Teatru Ósmego Dnia i Fundacji Ósmego Dnia*, [w:] S. Flejterski, E. Roszkowska (red.), *II Międzynarodowa Konferencja Teatru w Europie. Teatr – otoczenie społeczne, prawne i finansowe*, Wydawnictwo Opera na Zamku, Szczecin, s. 87–90.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (2012), Wydawnictwo Pallottinum, Poznań.
- Przastek D. (2005), *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa.
- Ritzer G. (2004), *Klasyczna teoria socjologiczna*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań.
- Radwan A. (2015), *Pierścionek z niebieskim oczkiem*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 239–268.
- Raszewski Z. (1972), *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Raszewski Z. (1990), *Krótką historia teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Rokicka E. (1992), *Pojęcie „kariery”. Perspektywa strukturalno-funkcjonalna i interakcyjno-socjologiczna*, „Przegląd Socjologiczny”, t. 41, s. 115–125.
- Rola społeczna* (2008), (hasło), [w:] *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 169.
- Roman A., Sabata M. (red.), (1989), *Komedianci – rzecz o bojkocie*, Zakłady Wydawnicze Versus, Warszawa.
- Romanowski R. (1978), *Motywy podjęcia studiów aktorskich*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4, s. 179–190.
- Ruman E. (2011), *Główna rola w teatrze życia*, Wydawnictwo Fronda, Warszawa.
- Sarapata A. (1965), *Studia nad uwarstwieniem i ruchliwością społeczną w Polsce*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa.
- Scheler M. (2004), *Wolność, miłość, świętość*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Segda D. (2015), *Nie będę Julią*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 269–301.
- Siciński A. (2002), *Styl życia*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 137–139.
- Sieradzki P. (2007), *Teoria „społeczeństwa doznań” („Erlebnisgesellschaft”) u Gerharda Schulze*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica”, t. 32, s. 105–116.
- Sławińska I. (1988), *Odczytywanie dramatu*, PWN, Warszawa.
- Sławińska I. (1990), *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, PWN, Warszawa.
- Słomczyński K. (2007), *Kariera i sukces. Analizy socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra.
- Słoczyński K., Kacprowicz G. (1979), *Skale zawodów*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
- Souriau E. (1976), *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, „Pamiętnik Literacki”, t. 62, z. 2, s. 259–282.
- Stanisławski K. (1953), *Praca aktora nad sobą*, cz. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Stanisławski K. (1954), *Praca aktora nad sobą*, cz. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Stanisz J. (2011a), *Aktor, artysta, człowiek – przebieg edukacji studentów Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi – studium socjologiczne*, Uniwersytet Łódzki, Łódź (niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Anny Matuchniak-Krasuskiej, prof. UŁ).
- Stanisz J. (2011b), *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.
- Stenka D. (2018), *Danuta Stenka w rozmowie z Łukaszem Maciejewskim. Flirtując z życiem*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.

- Sulima R. (2003), *Życie codzienne Polaków na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Stopka, Łomża.
- Sułkowski B. (1993), *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Sułkowski B. (2010), *Deregulacja kultury wielkomiejskiej na przykładzie Łodzi*, [w:] A. Matuchniak-Krasuska, N. Bandier, A. Hammouche (red.), *Lokalne pola produkcji kulturalnej w Polsce i we Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 82–98.
- Święcicka O. (2015), *Mnie nie ma. Rozmowa z Maciejem Nowakiem*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Świontek S. (2003), *Zapis wykładów wygłoszonych dla studentów I roku kulturoznawstwa: Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Szacka B. (2003, 2008), *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Szczublewski J. (1975), *Żywoć Modrzejewskiej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szczygielska Z. (1978), *Zbigniew Zapasiewicz*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Szejnert M. (1988), *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*, Oficyna Wydawnicza „Pokolenie”, Warszawa.
- Sztompka P. (2002, 2012), *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Sztompka P., Bogunia-Borowska M. (red.), (2008), *Socjologia codzienności*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków.
- Szulborska-Łukaszewicz J. (red.), (2015), *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz...?*, Związek Artystów Scen Polskich, Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji, Kraków.
- Ślęzak I. (2009), *Stawanie się poetą. Analiza interakcjonistyczno-symboliczna*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 1, nr 1.
- Tatarkiewicz W. (1986), *Pojęcie wartości*, [w:] W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa, s. 69–78.
- Tatarkiewicz W. (1990), *Historia filozofii*, t. 1, PWN, Warszawa.
- Terelak J.F. (red.), (2007), *Stres zawodowy: charakterystyka psychologiczna wybranych zawodów stresowych*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa.
- Terlecka-Reksnis M. (2008), *Holoubek. Rozmowy*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Thomas W., Znaniecki F. (1976), *Chłop polski w Europie i Ameryce*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Trybała M. (2015), *Dziesięć centymetrów nad ziemią*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 337–366.
- Turner J.H. (2012), *Struktura teorii socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Turner J.H., Stets J.E. (2009), *Socjologia emocji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Villiers A. (1942), *La psychologie du comédien*, Mercure de France, Paris.
- Villiers A. (1946), *La prostitution de l'acteur*, Du pavois, Paris.

- Wachowski J. (1998), *Performer a aktor*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 5, s. 121–134.
- Wagner I. (2015), *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 1, nr 1.
- Wallis A. (1964), *Artyści-plastycy, zawód i środowisko*, PWN, Warszawa.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009a), *Kim jest artysta?*, „Dwumiesięcznik Społeczno-Polityczny. Realia”, nr 3, s. 122–132.
- Wejbert-Wąsiewicz E. (2009b), *Rola artysty w społeczeństwie*, „Dwumiesięcznik Społeczno-Polityczny. Realia”, nr 4, s. 109–120.
- Wierzbicka-Michalska K. (1975), *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Wierzbicka-Michalska K. (1988), *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w latach 1795–1830*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Wilski Z. (1982), *Wielka tragiczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wilski Z. (1990), *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo ISP PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Wilski Z. (2000), *Aktorstwo*, [w:] M. Fik (red.), *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku, Teatr – Widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa, s. 495–514.
- Wojciszke B. (2011, 2012), *Psychologia społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Zajączkowska M. (2015), *Chcę się bawić*, [w:] Ł. Maciejewski, *Aktorki. Portrety*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 367–398.
- Zapaszewicz Z. (1989), *Czas wyboru*, [w:] A. Roman, M. Sabata (red.), *Komedianci – rzecz o bojkocie*, Zakłady Wydawnicze Versus, Warszawa, s. 236–243.
- 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.
- Zimnica-Kuzioła E. (1996), *Sytuacja instytucji kultury w okresie transformacji (teatr i widowia)*, [w:] J. Kulpińska, A. Pilichowski (red.), *Strategie adaptacyjne społeczeństwa polskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 118–127.
- Zimnica-Kuzioła E. (2002), *Teatr jako odpowiedź na ludyczne, edukacyjne i estetyczne potrzeby odbiorców*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 46, nr 1, s. 143–156.
- Zimnica-Kuzioła E. (2003), *Światła na widowie. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zimnica-Kuzioła E. (2010), *Aktualizujące tendencje widzów teatralnych – na podstawie badań własnych*, „Szkice Humanistyczne”, t. 10, nr 2–3, s. 215–223.
- Zimnica-Kuzioła E. (2012a), *Główne stanowiska w psychologii religii – wprowadzenie*, „Kultura i Wartości”, nr 1, s. 57–70.
- Zimnica-Kuzioła E. (2012b), *Spektakl jako wydarzenie (spotkanie) i święto w ujęciu H.G. Gadamera*, „Szkice Humanistyczne”, t. 12, nr 4, s. 67–75.

- 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. (2018a), *Spektakl „Zakonnice odchodzą po cichu” jako przykład tendencji demaskatorskich w polskim teatrze dokumentalnym*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 18, s. 241–247.
- Zimnica-Kuzioła E. (2018b), *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zimnica-Kuzioła E., Wejbert-Wąsiewicz E. (2018), *Nurt dokumentalny w polskiej sztuce współczesnej*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 18, s. 204–205.
- Ziółkowski M. (2002), *Wartości*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 4, Oficyna Naukowa, Warszawa, s. 289–297.
- Znaniecki F. (2001), *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 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.
- Żurawski K. (1977), *Maja Komorowska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

Źródła internetowe

- Augustynowicz A. (2000), *Kij w mrowisko*. Rozmowa z Ewą Podgajną, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/17595/kij-w-mrowisko> (dostęp: 12.08.2016).
- Augustynowicz A. (2007), *Istotą społeczności jest gra*. Rozmowa z Mirosławem Baranem, <https://e-teatr.pl/istota-spoleczności-jest-gra-a41721> (dostęp: 15.09.2017).
- Csikszentmihalyi M. (2004), *Flow, the Secret to Happiness*, http://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow?language=en#t-834977 (dostęp: 12.08.2016).
- Domański H. (2012), *Gdzie jesteś, klaso średnia?*, <http://www.instytutobywatelski.pl/5038/lupa-instytutu/nowa-polska-klasa-srednia> (dostęp: 09.11.2015).
- Englert J., *Zawód aktor*, www.perspektywy.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=347&Itemid=162 (dostęp: 15.09.2017).
- Globisz K. (2015), *Globisz odbiera telefon*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,143522,17358380,Globisz_odbiera_telefon.html (dostęp: 23.07.2015).
- Golka M. (2012), *Socjologia artysty nowożytnego*, <http://docplayer.pl/10558497-Marian-golka-socjologia-artysty-nowozytnego.html> (dostęp: 13.01.2018).
- Instagram*. *Jacy aktorzy mają swoje konto?*, http://www.mowimylak.pl/newsy/internet-technologie/instagram-jacy-aktorzy-maja-swoje-konto,33_67218.html (dostęp: 20.07.2017).

- Kuligowska-Korzeniewska A., *Bywają przedstawienia, które mogą rozpocząć nową epokę w dziejach narodu*. Rozmowa z Anną Kruszyńską, <http://www.pap.pl/aktualnosci/news,1182776,moga-a-kuligowska-korzeniewska-bywaja-przedstawienia-moga-moga-rozpozacz-nowa-epoke-w-dziejach-narodu.html> (dostęp: 19.08.2018).
- Kocur M., *Czerwona księga polskiego teatru*, <http://teatralny.pl/recenzje/czerwona-ksiega-polskiego-teatru,2020.html> (dostęp: 12.12.2017).
- Leszek Mądzik. *Biogram*, <http://www.teatrmaly.tychy.pl/galeria-obok/243-leszek-mdzik/> (dostęp: 19.09.2016).
- Łabonarska H. (2015), *Chcę być świętą. Halina Łabonarska w rozmowie z Barbarą Gruszką-Zych*, <https://e-teatr.pl/halina-Labonarska-chce-byc-swieta-a205096> (dostęp: 28.07.2019).
- Michno S., *Aktor według Tadeusza Kantora, monodram*, <http://www.news.cricoteka.pl/aktor-wedlug-tadeusza-kantora> (dostęp: 19.09.2016).
- Mrozek W., *Joanna Krakowska i „PRL. Przedstawienia”. Książka nie tylko o teatrze, nie tylko o Polsce Ludowej*, <http://wyborcza.pl/7,112395,21492124,joanna-krakowska-i-prl-przedstawienia-ksiazka-nie-tylko.html> (dostęp: 12.12.2017).
- Nagrody teatralne* (hasło), [w:] *Encyklopedia Teatru*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/224/nagrody-teatralne> (dostęp: 20.08.2016).
- Shevtsova M., *Socjologia teatru: problemy i perspektywy*, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/socjologia-teatru-problemy-i-perspektywy> (dostęp: 12.01.2019).
- Sukces* (hasło), [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/sukces> (dostęp: 19.08.2018).
- 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).
- Szulc A., Tomczuk J., *O co walczy polska klasa średnia?*, <http://www.newsweek.pl/polska/klasa-srednia-zarobki-praca-klasy-sredniej-w-polsce-newsweek-pl,artykuly,281370,1.html> (dostęp: 17.10.2016).
- Trela J., *Jak grzechotnik*. Rozmowa z Donatą Subbotko, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15627019,Jak_grzechotnik_Z_Jerzym_Trela_rozmawia_Donata_Subbotko.html?disableRedi (dostęp: 19.08.2018).
- Zacisze gwiazd*, <https://www.tvp.pl/rozrywka/programy-rozrywkowe/zacisze-gwiazd> (dostęp: 08.03.2016).
- Zawód aktor/aktorka. Opis i zarobki*, https://www.zawodowe.com/kategorie/pozostale/aktor_aktorka/opis_i_zarobki/ (dostęp: 13.08.2018).
- Zawód: Aktor*, <https://studia.pl/zawod-aktor/> (dostęp: 13.08.2018).
- Znana aktorka pokazała w teatrze pupę*, <https://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/111249,znana-aktorka-pokazala-w-teatrze-pupe.html> (dostęp: 23.11.2017).
- Żukowski T., *PRL, teatr, rewolucja*, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/445/868> (dostęp: 23.01.2019).

Raporty

- Czy Polacy chodzą do teatru?*, www.tnsglobal.pl/wpcontent/blogs.dir/9/files/2015/02/K.008_Teatr_O01a-15.pdf (dostęp: 28.12.2016).
- Komunikat CBOS (2005), *Wartości i normy w życiu Polaków*, oprac. R. Boguszewski, BS/133/2005.
- Komunikat CBOS (2009), *Prestiż zawodów*, oprac. M. Feliksiak, BS/8/2009.
- Komunikat CBOS (2010), *Co jest ważne, co można, a czego nie wolno – normy i wartości w życiu Polaków*, oprac. R. Boguszewski, BS/99/2010.
- Komunikat CBOS (2013a), *Prestiż zawodów*, oprac. A. Cybulska, BS/164/2013.
- Komunikat CBOS (2013b), *Wartości i normy*, oprac. R. Boguszewski, BS/111/2013.
- Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 roku w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz.U. 2014, poz. 1145).
- Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U. 1991 Nr 114, poz. 493).

Encyklopedie i biuletyny

- Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku, Teatr – Widowisko* (2000), Instytut Kultury, Warszawa.
- Encyklopedia Socjologii* (2000, 2002), t. 3–4, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny* (2008), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Teatr w Polsce 2016: dokumentacja sezonu 2014/2015* (2016), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa.

Źródła prasowe**AKTORZY**

- A1a: 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 Boładź, „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 zwielokrotniony*.
- 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*.
- A9a: Anna Dymna, „Twój Styl” listopad 2014, s. 22–28, rozmowa z Anną Jasińską, *Chce się żyć*.
- A9b: Anna Dymna, „Gazeta Wyborcza” grudzień 2014, rozmowa z Katarzyną Bielas, *Nie nudźcie się, szalejcie*, https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,17105880,Anna_Dymna_Nie_nudzie_sie_szalejcie_CYKL_WYBORCZEJ_.html (dostęp: 23.07.2015).
- A10: Magdalena Stuzińska, „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 uczę się na błędach*.
- A12a: Edyta Olszówka, „Zwierciadło” lipiec 2014, s. 52–59, rozmowa z Katarzyną Montgomery, *Bywam szorstka*.
- A12b: Edyta Olszówka, „Uroda Życia” sierpień 2015, s. 16–22, rozmowa z Marzeną Rogalską, *Zawsze prosto w oczy*.
- 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, „Newsweek” sierpień 2013, rozmowa z Tomaszem Kwaśniewskim, *Już się nie wstydzę*, <https://www.newsweek.pl/polska/aktor-andrzej-grabowski-w-wywiadzie-dla-newsweekpl/0y1exh0> (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*.
- A19a: Krzysztof Globisz, „Sens” marzec 2011, s. 115, wysłuchała Małgorzata Wach, *Anioł też człowiek*.
- A19b: Krzysztof Globisz, „Gazeta Wyborcza” luty 2015, rozmowa z Renatą Radłowską, *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 Żmijewski, „Sens” styczeń 2015, s. 86–89, rozmowa z Hanną Halek, *Emocje muszą być*.
- A22a: 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 Molek, *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 Molek, *Trochę mi się w życiu pozmieniło*.
- 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*.
- A31a: 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, „Gazeta Wyborcza” luty 2014, rozmowa z Donatą Subbotko, *Jak grzechotnik*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,136822,15627019,Jak_grzechotnik__Z_Jerzym_Trela_rozmawia_Donata_Subbotko.html (dostęp: 17.10.2016).

- A38a: Artur Barciś, „Interia. Kobieta” luty 2014, rozmowa z Anną Chodacką, *Zawsze reagują śmiechem*, <https://kobieta.interia.pl/gwiazdy/news-artur-barcis-zawsze-reaguje-umiechem,nId,1105450> (dostęp: 10.08.2015).
- A38b: Artur Barciś, „Interia. Kobieta” sierpień 2015, rozmowa z Justyną Kasprzak, *Już nie mam kompleksów*, <http://kobieta.interia.pl/gwiazdy/wywiady/news-artur-barcis-juz-nie-mam-kompleksow> (dostęp: 10.08.2015).
- A38c: Artur Barciś, „Zwierciadło” wrzesień 2015, s. 70–75, rozmowa z Maciejem Gajewskim, *Czekając na oklaski*.
- 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 Meczaldowski, „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, *Pokochać albo rzucić*.
- A51: Marian Pysznik, „Pani” luty 2016, s. 22, opracowała Iga Nyc, *Pokochać 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*.

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*.