

A theatrical performance on a stage. The scene is filled with confetti and streamers. In the foreground, a woman in a pink and red costume with a large, ruffled skirt and striped stockings is looking to the right. Behind her, other performers in various costumes are visible, some holding long, colorful streamers. The background is dark with blue and yellow lighting.

EMILIA
ZIMNICA-KUZIOLA

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

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 (Szkoła 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, dramaturg, 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. Stanisł 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 konstytuujących 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) Jaka 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 Peszkim, Anną Polony, Wojciechem Pszoniakiem, Andrzejem Sewerynem, Jerzym Trelą; *Zacisze gwiazd*, w którym uczestniczyli m.in. Stanisława Celińska, Michał Chorosiński, Piotr Cyrwus, Dominika Figurska, 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 przestrzegła 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 demotywowator. 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 społeczного 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. Nastąpiła 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). Konstytytywnym 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 jądru 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 przekonywający 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-Łukaszewicz 2015; Kozek, Kubisa 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. Zwraça 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).