

Emilia Zimnica-Kuzioła

Spółeczny świat teatru

Areny polskich
publicznych
teatrów
dramatycznych



**Spółeczny
świat
teatru**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Emilia Zimnica-Kuzioła

Spółeczny świat teatru

Areny polskich
publicznych
teatrów
dramatycznych

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

RECENZENCI

Przemysław Kisiel, Dariusz Kosiński

REDAKTOR INICJUJĄCY

Iwona Gos

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Paweł M. Sobczak

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce:

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

© Copyright by Emilia Zimnica-Kuzioła, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08342.17.0.M

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

ISBN 978-83-8142-044-0

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

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

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

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

WSTĘP

ARENY SPOŁECZNEGO ŚWIATA TEATRU W POLSCE – ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE BADAŃ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ROZDZIAŁ I

SPOŁECZNY ŚWIAT I JEGO ARENY

1. Cechy definicyjne społecznego świata

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

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

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

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

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

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

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

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