

Aktor teatralny i filmowy w teatrze życia codziennego. Esej socjologiczny na podstawie badań własnych

Emilia Zimnica-Kuzioła

ORCID: 0000-0002-9901-1791

Uniwersytet Łódzki*

Streszczenie: Celem artykułu jest ukazanie aktora teatralnego i filmowego w „teatrze życia codziennego”. Autorka, wykorzystując literaturę socjologiczną dotyczącą roli społecznej (m.in. E. Goffman, M. Łoś, W. J. Goode), omawia problem realizowania przez aktorów roli zawodowej. Szczególnie interesują ją strategie autopromocyjne, jakie stosują aktorzy na co dzień. Jako egzemplifikację „występu” poza kontekstem artystycznym (scena lub plan filmowy), analizuje przebieg spotkania Wielkiego Aktora z publicznością. Określa je jako quasi spektakl wymagający przyjęcia określonych ról, zarówno przez artystę, jak i przez publiczność. W tekście pojawia się nowe pojęcie „iluzji celebryckiej”, które dotyczy złudnego przeświadczenia wielu artystów, że każdy powinien ich znać. Uważają za oczywiste, że jako „mieszkańcy masowej wyobraźni” powinni być zauważani w przestrzeni publicznej i poprawnie identyfikowani. W artykule wykorzystano następujące źródła: (1) zastane, a więc opublikowane w popularnych miesięcznikach i w Internecie prasowe wywiady dziennikarskie z aktorami teatralnymi i filmowymi; (2) wywołane, czyli pogłębione wywiady swobodne z twórcami teatralnymi (przede wszystkim z aktorami) reprezentującymi sześć polskich ośrodków teatralnych. W latach 2015–2017 autorka przeprowadziła dwadzieścia wywiadów – respondenci rekrutowani byli metodą „śnieżnej kuli”. W badaniu partycypowali artyści młodszej i starszej generacji, czternastu mężczyzn i sześć kobiet. Wspomagającą technikę badawczą stanowiła obserwacja zachowań aktorów w kontekstach pozaartystycznych (np. podczas spotkań z publicznością).

Słowa kluczowe: aktor teatralny, aktor filmowy, rola społeczna, życie codzienne.

Szkic socjologiczny na temat aktorów teatralnych i filmowych jest mocno ugruntowany w empirii, jednak nie ma na celu weryfikowania hipotez. Stanowi raczej próbę rekonstrukcji wybranych elementów społecznego świata aktorów – szczególnie interesuje mnie problem wypełniania przez nich schematu roli zawodowej. Relewantną kwestię stanowi w tym kontekście dynamika roli, na którą składa się szereg procesów, takich jak: identyfikacja z rolą, wdrukowanie roli, wrastanie w rolę, negocjowanie roli, fetyszyzacja roli, manipulacja rolą, negacja roli, kreacja roli. Znane kategorie opisane przez Marii Łoś chciałbym odnieść do profesji aktorskiej i ukazać jej specyfikę. Kolejny problem dotyczy funkcjonowania aktorów polskich w przestrzeni publicznej. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jakie strategie autoprezentacyjne stosują aktorzy teatralni i filmowi w Polsce – mówiąc językiem Ervinga Goffmana – odgrywający role w „teatrze życia codziennego”.

* Instytut Socjologii; emilia.zimnica@uni.lodz.pl

Rola społeczna definiowana jest jako zespół względnie koherentnych zachowań i postaw społecznie ustalonych i oczekiwanych od jednostki w wyniku zaakceptowania jej pozycji społecznej (Rola społeczna, 2008). Rola społeczna w sensie normatywnym to zespół norm i wartości, przypisanych do określonej pozycji społecznej (Sztompka, 2012, s. 324). Problematyka roli społecznej w socjologii rozwijana jest dwukierunkowo. Pierwszy kierunek wyznacza podejście funkcjonalno-strukturalne, drugi – interakcyjne. Ujęcie pierwsze wiąże się z traktowaniem struktury społecznej jako układu ról, zewnętrznych wobec jednostki, narzucanych jej w procesie socjalizacji. Role są czynnikiem porządkującym rzeczywistość społeczną, wyznaczają zestaw praw i obowiązków, wzory zachowań jednostek zajmujących określone pozycje w społeczeństwie. Spośród teoretyków reprezentujących tę orientację warto wymienić choćby Ralpa Lintona (Linton, 1975). Podejście to reprezentuje także Robert K. Merton, który pisze jednak nie o jednej roli, ale o zespole ról związanych z daną pozycją społeczną, generującym wewnętrzne konflikty i wyzwajającym określone strategie ich przezwyciężania (Merton, 1978, 1982). Ujęcie drugie wywodzi się z symbolicznego interakcjonizmu. Tutaj rola społeczna nie jest gotowym schematem zachowań, ale stwarzana jest w procesach interpersonalnych oddziaływań. Teoretycy związani z tą orientacją zastanawiają się nad procesami tworzenia, przyjmowania, odgrywania i modyfikowania ról. Zdaniem Ralpa Turnera procesy wzajemnych oddziaływań są istotniejsze od strukturalnych nakazów. Jednostka w procesie interakcji tworzy role i dostosowuje się do partnerów (Turner, 1976). W ramach tradycji interakcyjnej ważne miejsce zajmuje podejście dramaturgiczne, ujmujące życie społeczne w kategoriach dramatu i teatru.

Dla George'a J. McCalla i Jerry'ego L. Simmonsa tożsamość jednostki jest w pewnej mierze improwizowana, podlega ewolucji i procesom negocjacji (McCall, Simmons, 1978). Rola społeczna nie jest ściśle określona, zatem możliwy jest indywidualny rys w jej kreowaniu przez aktora społecznego. W zależności od kontekstu sytuacyjnego i uczestniczących w interakcji partnerów konkretna rola może być różnie kreowana, w różny sposób odgrywana. Jednostka – aktywna i refleksyjna – ma zatem pewien margines swobody. Otrzymuje od innych wsparcie, potwierdzenie i wzmocnienie odgrywanej roli społecznej wyrażające się w pozytywnych opiniach, nagrodach symbolicznych i materialnych, itp. Czasem jednak oczekiwania wobec niej są niespójne, odmienne lub sprzeczne, zatem stosuje ona strategie negocjacyjne, by uzyskać poparcie dla własnej realizacji roli, uniknąć dyskomfortu czy dysonansu poznawczego. Liczne mechanizmy obronne pozwalają zdewaluować opinie niepodtrzymujące tożsamości, zagrażające dobremu samopoczuciu aktora społecznego. W przypadku konfliktu oczekiwań związanych z wielością pełnionych ról społecznych jednostka wybiera tę centralną, z którą w danym okresie życia identyfikuje się najmocniej. Tym samym usprawiedliwia własne zaniedbania obowiązków wynikających z pełnienia innych, mniej istotnych ról.

Problematykę roli społecznej rozwijali przedstawiciele różnych orientacji teoretycznych, wśród nich Daniel J. Levinson, Jonathan H. Turner, Ralph H. Turner, Bruce J. Biddle, Robert K. Merton, William I. Goode, Erving Goffman, Rose L. Coser i inni. Jacek Szmátka, który reprezentuje strukturalną koncepcję roli społecznej, zaznacza, że analiza roli społecznej wymaga uwzględnienia pozycji społecznej, rozumianej jako zbiór norm, praw i obowiązków przypisanych danej roli społecznej, osobowości i statusu społecznego (wynikającego z miejsca w stratyfikacji społecznej (Szmátka, 1989, s. 196-222).

W stosunku do aktora – przedstawiciela danej profesji – formułowane są określone oczekiwania (np. talentu, wiarygodności w kreowaniu postaci scenicznych, punktualności). Rola aktora jest zatem dla konkretnej jednostki zastana, kulturowo określona, wejście w nią wiąże się z koniecznością przygotowania do jej odgrywania i respektowania norm jej przypisanych. Niektóre normy są ściśle określone, inne przyjęte zwyczajowo w ramach środowiskowego etosu. Aktor nie jest „samotną wyspą”, współpracuje z innymi w ramach realizacji swej społecznej roli, wymaga to koordynacji działań i dostosowywania się do siebie nawzajem. Istotne jest jeszcze to, że artysta w życiu społecznym – oprócz roli zawodowej – odgrywa też inne role (rodzinne, towarzyskie, obywatelskie) i musi sprostać różnym oczekiwaniom, co prowadzi nieraz do napięć i konfliktów między rolami.

Aktor a dynamika roli zawodowej

Peter L. Berger i Thomas Luckmann (1983) opisują mechanizmy przemiany rzeczywistości subiektywnej jednostki, między innymi pod wpływem internalizacji wzorów zachowań i postaw związanych z wykonywanym zawodem. Zawodowa rola aktora jest interioryzowana w trakcie socjalizacji wtórnej, proces przyswojenia składników roli (normatywnych, poznawczych, emocjonalnych) kończy się identyfikacją zawodową. Intensywność tego procesu w szkole teatralnej, czas i energia, jaką poświęcają studenci na przygotowanie się do pracy na scenie, okresowa separacja od dotychczasowego życia sprzyjają fetyszyzacji roli zawodowej. Większość młodych ludzi gotowa jest na poświęcenia i podporządkowanie sfery prywatnej wybranej profesji. Tożsamość aktora potwierdzają „znaczący inni”, osoby ważne, cenione, darzone autorytetem, formalnie legitymizuje ją instytucja kształcąca (dyplom ukończenia studiów), poświadczają ją „grupy odniesienia”: krytycy, dziennikarze i potoczni widzowie. Z reguły na początku drogi zawodowej aktor ma nastawienie idealistyczne, całkowicie pochłonięty jest nowymi zadaniami, silnie afektywnie angażuje się w działania związane z rolą, z czasem nabiera większego bądź mniejszego dystansu.

Mówiąc o dynamice roli, o zjawiskach związanych z jej przyjmowaniem i realizowaniem, warto odwołać się do ustaleń Marii Łoś (1985, s. 123-145), która omawia następujące pojęcia: identyfikacja z rolą, wdrukowanie roli, wrastanie w rolę, negocjowanie roli, fetyszyzacja roli, manipulacja rolą, negacja roli, kreacja roli. Identyfikacja z rolą to inaczej przystosowanie do roli, jakie zachodzi w dużej mierze dzięki innym ludziom, „nadawcom” roli, oceniającym, czy jednostka postępuje zgodnie „z przepisami”. Aktor zastanawia się, czy spełnia oczekiwania „znaczących innych”, ważnych dla spełnianej przez niego roli. Wdrukowanie jest jej ugruntowaniem, głęboką internalizacją. Moi rozmówcy już w dzieciństwie wykazywali pewne predyspozycje do aktorstwa, a pozytywne reakcje otoczenia zachęcały ich do rozwijania wrodzonych zdolności. Teoria naznaczenia społecznego pozwala sądzić, że już ten etap pozostawił ślad w psychice przyszłego artysty scenicznego, który słyszał od innych, że ma talent i odbierał zewsząd akceptujące sygnały. Wypowiedzi artystów odzwierciedlają mechanizm retrospektywnej interpretacji faktów biograficznych – występy w przedszkolu antycypowały dorosłą karierę aktora. Rola zawodowa nie jest przyswajana tak jak gotowy scenariusz czy tekst dramatyczny, jest to raczej długi proces wrastania w rolę (*role-making*) poprzez relacje interpersonalne. Zrozumiałe, że bywa ona spontanicznie modyfikowana w trakcie tego procesu, bowiem zmieniają się układy odniesienia normatywnego. Aktor permanentnie uczestniczy w procesie negocjowania roli, kontakt z wieloma reżyserami, którzy mają różne wizje profesji skutkuje rozchwianiem i kontaminacją zinternalizowanego schematu roli zawodowej. Jak wynika z wywiadów, czasem jest to bolesne dostosowywanie się do nowych reguł działania, wymagające elastyczności i odporności psychicznej. Wrastanie w rolę jest całkowicie naturalnym procesem w społecznym świecie – poprzez zogniskowane wokół roli kontakty następuje utrwalenie, ale nierzadko też i korekta przepisów roli. Fetyszyzacja roli jest jej wyniesieniem, celebrowaniem, wiąże się z przecenianiem jej znaczenia. Łoś pisze w tym kontekście o superkonformizmie, automatyzmie, a czasem i tyranii roli – taka sytuacja ma miejsce wówczas, gdy aktor rezygnuje z autonomii, z negocjacji, gdy jest gotowy na wszystko i roli zawodowej podporządkowuje inne życiowe obowiązki. Manipulacja rolą zachodzi w sytuacji jej wykorzystywania jako fasady – aktor wykorzystuje popularność, by osiągnąć inne cele, niezwiązane z wykonywanym zawodem. Zjawisko negacji roli jest dosyć rzadką sytuacją. Ma miejsce wtedy, gdy jednostka z jakiś powodów rezygnuje z jej realizowania. Aktorzy przytłoczeni ciemnymi stronami zawodu bądź brakiem satysfakcjonujących propozycji zatrudnienia czasem decydują się na zmianę profesji. W takim przypadku stosują strategię wyolbrzymiania negatywnych aspektów roli, a po podjęciu decyzji sami siebie utwierdzają w przekonaniu, że była ona słuszna (w świetle podecyrzyjnego dysonansu poznawczego opcja odrzucona podlega dalszej dewaluacji). Kreacja roli w ujęciu Łoś to „powoływanie nowych ról” lub specjalizacja w ramach roli, pojawienie się subroli, np. aktor-improwizator.

Aktor, podobnie jak każdy inny człowiek, w teatrze życia codziennego odgrywa wiele ról formalnych i nieformalnych (ojciec, mąż, przyjaciel, członek stowarzyszenia, obywatel itd.). Czasem trudno wypełnić mu wszystkie zobowiązania, pojawia się konflikt ról. Co więcej, nierzadko występują problemy z realizacją nawet jednej roli:

Jednostka nie jest bowiem w stanie wypełnić w sposób satysfakcjonujący wszystkich oczekiwań, jakie kierują pod jej adresem partnerzy całościowej sieci ról społecznych jednostki (total role network). Dlatego też napięcie w obrębie roli czy w zestawie ról jest czymś naturalnym. Generalnie, całościowy układ oczekiwań wobec jednostki przekracza jej możliwości adekwatnego wypełnienia wszystkich zobowiązań z tym związanych. (Goode, 1973, s. 154)

Źródłem napięcia w roli jest zatem niemożność sprostania oczekiwaniom innych, czy to ze względu na zewnętrzne okoliczności, czy przyczyny osobowościowe (wzór zachowań przypisanych aktorowi nie jest jednoznaczny – reżyser może mieć inną koncepcję aktorstwa niż członkowie zespołu teatralnego, po drugie aktorem może zostać osoba nieśmiała czy mająca trudności z pamięciowym opanowaniem tekstu). Jeśli odgrywanie roli towarzyszą niepochlebne opinie otoczenia, szczególnie kolegów darzonych szacunkiem i krytyków, łatwo o zwątpienie we własne możliwości i niepewność. Częstym powodem napięcia jest konflikt pomiędzy zobowiązaniami rodzinnymi i zawodowymi, generujący poczucie rozdarcia i zmuszający do podjęcia niełatwych decyzji. Każdy wybór niesie ze sobą frustrację. Przykładem może być młoda aktorka, która ma małe dzieci, ale musi podjąć trudną decyzję – przyjąć główną rolę w filmie (co wiąże się z wyjazdem na kilka miesięcy) czy zrezygnować z tej propozycji dla dobra rodziny:

Nasze zawody są strasznie zaborcze, przesuwały środek ciężkości na swoją stronę, stąd rodzą się napięcia. Moim największym marzeniem jest takie poukładanie w życiu wszystkiego, żeby zachować równowagę. Bez poczucia straty po jednej czy po drugiej stronie, bez obawy, że moje zaangażowanie zawodowe źle wpływa na Antka (synka – E.Z.K.). (Grabowska, 2011, s. 58)

Notabene ta sama rola (aktorki) może wywoływać napięcie ze względu na zbyt wiele – czasem sprzecznych – oczekiwań. Aktorka ma być maksymalnie zaangażowana w realizację zadania zawodowego, pozostawać na planie do późnych godzin nocnych, a rano wyglądać na osobę wypoczętą i zrelaksowaną. Aby zredukować napięcie w roli – pisze Goode – można ignorować problem niespójności wymogów (kontekstualizacja), oddzielić rzeczy ważne od koniecznych i wykonać w danym miejscu i czasie tylko to, co niezbędne. Inną możliwością jest delegacja obowiązków – aktorka zabiera na plan filmowy nianię, która przejmuje jej zobowiązania macierzyńskie, a w scenach wymagających niezwyklej sprawności fizycznej może zastąpić ją kaskaderka. Niekiedy pojawia się manipulowanie rolą aktorki – jednostka przytłoczona niemożnością sprostania wymogom roli zawodowej, szuka możliwości spełnienia poza teatrem (np. przyjmuje propozycję zagrania w reklamie). Jedną ze strategii uwolnienia się od napięcia towarzyszącego roli jest rezygnacja (zerwanie relacji związanej z odgrywaniem roli). I nie chodzi tu o rezygnację z pracy, bo to jest incydentalna reakcja. Aktorka, która chce uniknąć niepotrzebnego wydatkowania energii na kontakty z fanami, zgadza się na prowadzenie strony internetowej przez menedżerkę (stanowi to ochronę przed nawiązywaniem niechcianych relacji). W jej rolę zawodową wpisane są różne działania, które przyjmowane są jako „zło konieczne”, np. kontakty z dziennikarzami (ze względów instrumentalnych artystka zgadza się na udzielenie wywiadu, pomimo tego, że spotkanie z przedstawicielem mediów nie jest dla niej wartością autoteliczną). Goode mówi w takim przypadku o traktowaniu relacji interpersonalnej jako formy transakcji lub przetargu. Określone działanie może też wynikać z przyjętych standardów moralnych – przykładem może być aktor, który decyduje się zagrać za darmo, by w ten sposób wesprzeć fundację charytatywną (niekoniecznie ze względu na rozgłos i intencjonalne budowanie wizerunku publicznego, ale z wewnętrznego przekonania, że warto wspierać osoby pokrzywdzone przez los). Poziom zaangażowania w rolę zawodową może się zmieniać ze względu na wewnętrzne przemiany (od gry z pasją do dystansowania się od roli lub na odwrót) i ze względu na kontekst zewnętrzny (nowa sytuacja rodzinna, zmiana miejsca zamieszkania, zmiana teatru). Pełne zaangażowanie w rolę związane jest z odczuwaniem jej atrakcyjności (praca zawodowa stanowiąca wartość autoteliczną sprawia autentyczną przyjemność), może wynikać też z przekonania, że rola ta ma głęboki sens, że jest społecznie użyteczna. Inne powody pełnego oddania się roli zawodowej to gratyfikacje materialne, satysfakcjonujące wynagrodzenie (w filmie czy w reklamie). Wysokim poziomem zaangażowania w rolę

zawodową można rekompensować też braki i niepowodzenia w innych dziedzinach życia (i tym samym podtrzymywać poczucie własnej wartości). Nieraz jednostka poprzez intensyfikację działań zawodowych pragnie przekonać siebie i innych, że jest w stanie sprostać wymogom roli, szczególnie, jeśli na tym polu zdarzyły jej się wcześniej porażki (por. Goode, 1973, s. 101-115).

Warto zwrócić uwagę na uczestników społecznego świata, z którymi artyści teatralni, z racji swojej pozycji społecznej, wchodzą w interakcje. Sztompka wprowadza pojęcie kręgu społecznego, który definiuje jako „zestaw typowych innych pozycji, z którymi dana pozycja jest powiązana, wyznaczający typowe kierunki interakcji i selekcionujący typowych partnerów, z którymi nawiązuje kontakt każdy, kto pozycję tę zajmuje” (Sztompka, 2012, s. 63). Aktor nawiązuje interakcje z dyrektorem teatru, z reżyserami, z pracownikami agencji aktorskich, z przedstawicielami instytucji kulturalnych czy edukacyjnych, z reprezentantami mediów, itd. Wielokierunkowe interakcje mogą generować napięcia w roli wynikające z rozbieżnych wymagań, sprzecznych oczekiwań poszczególnych partnerów. Dyrektor teatru chciałby, aby aktor był zawsze dyspozycyjny, dziennikarz, aby z entuzjazmem udzielał wywiadów (poruszając przy tym jak najwięcej – potencjalnie atrakcyjnych dla czytelników, słuchaczy czy widzów – sensacyjnych wątków), aby przyjmował zaproszenia do telewizji czy radia, publiczność oczekuje zawsze dobrej formy fizycznej i psychicznej. Odpowiedzią na nieprzyjemny stan rozdarcia bywa wprowadzenie hierarchii pośród pozycji perymetrycznych, np. aktor rezygnuje na jakiś czas, bądź na stałe, z etatu w teatrze, by mieć czas na granie w filmach, bądź przeciwnie, całą swoją energię koncentruje na pracy teatralnej.

Strategie autoprezentacyjne aktorów w teatrze życia codziennego

Erving Goffman (1959) zwrócił uwagę na fakt, iż żyjemy w „teatrze życia codziennego”, wciąż gramy role społeczne, dokonujemy autoprezentacji wobec innych. Wchodząc w społeczne interakcje, posługujemy się kostiumem, rekwizytami, fryzurą, charakteryzacją. Staramy się wywierać dobre wrażenie, bowiem dzięki temu zasługujemy na pozytywną opinię otoczenia, dowartościowujemy się, łatwiej osiągamy cele, które zależą od innych ludzi. Urzędnik zakłada garnitur, kupuje skórzaną teczkę na dokumenty, także poprzez starannie obcięte włosy pokazuje, że jest człowiekiem solidnym, zadbanym, odpowiedzialnym. Z drugiej strony psychologowie wskazują na „efekt światła rampy”, którego istotą jest wyolbrzymianie stopnia własnej zauważalności w przestrzeni publicznej. Przekonanie, że pozostajemy w centrum uwagi, że wzbudzamy szczególne zainteresowanie jest złudne i przesadne. Efekt światła rampy w większym stopniu dotyczy artystów teatralnych i filmowych. Większość z nich pragnie uznania ze strony publiczności (charakteryzuje ich silna jaźń odzwierciedlona, według eksplikacji tego pojęcia przez Floriana Znanieckiego, wyczulenie na reakcję odbiorców, wzmożona responsywność). Decyzja dotycząca udziału w filmie, serialu czy reklamie nie zawsze podyktowana jest względami ekonomicznymi, nieraz generuje ją potrzeba bycia zauważonym przez szeroką widownię. I rzeczywiście aktorzy czekają na szansę zaprezentowania się masowej publiczności. Jeśli zaistnie-li już w zbiorowej świadomości, zaskoczeni są niekiedy, gdy w sytuacji codziennej nie są poprawnie identyfikowani¹, gdy ktoś przekreśla ich nazwisko albo w ogóle nie reaguje na ich pojawienie się w przestrzeni publicznej. Taką sytuację nazywam „iluzją celebrycką”, która wyraża się przeświadczeniem, że każdy Polak

¹ Jako egzemplifikację takiej sytuacji przywołam zabawne anegdoty opowiedziane przez artystów. W sytuacji towarzyskiej jeden z mężczyzn próbował przypomnieć sobie, skąd zna Małgorzatę Kożuchowską. Gdy ta próbowała mu pomóc i zasugerowała: „Może z kina?”, mężczyzna zdziwiony odparł: „To my byliśmy razem w kinie?”. Inna „mieszkanka masowej wyobraźni” spytała kontrolującego ją na drodze policjanta, czy chciałby otrzymać jej autograf. Zdziwiła się, bo odpowiedź była przecząca. Widząc zaskoczenie artystki, litościwie zaproponował: „Pójdę, spytam kolegi, może on będzie chciał”. Po powrocie oznajmił: „Nie... kolega też nie chce...”.

powinien znać artystów – „mieszkańców masowej wyobraźni”. Aktorka, Krystyna Janda, była zbulwersowana (czemu dała wyraz na *Facebooku*), gdy młodzi ludzie, indagowani na ulicach Warszawy, nie rozpoznali jej wizerunku. Mirosław Baka, zapytany przez nową panią bufetową w macierzystym Teatrze Wybrzeże o nazwisko (aby mogła wpisać do zeszytu kwotę do zapłaty za posiłek), stwierdził: „Aktorowi z pewnym dorobkiem artystycznym rzadko zdarza się taka sytuacja. Byłem zaskoczony i swoim zaskoczeniem nieco rozbawiony” (Baka, 2015, s. 123). Zdziwienie, ale czasem i oburzenie towarzyszy artystom, kiedy nie otrzymują potwierdzenia tego, że należą do grupy osób publicznych, którym wydaje się, że każdy powinien je znać. Trudno powiedzieć, czy „iluzja celebrycka” wynika z narcyzmu i megalomanii artystów, czy raczej z fałszywego założenia, że wszyscy Polacy interesują kulturą artystyczną, filmem i teatrem.

Do granej w zwykłym życiu roli przypisana jest określona fasada (Goffman). Osobista fasada aktora społecznego to jego „powierzchnowość i sposób bycia”. Szczególnie w kontaktach z dziennikarzami aktor teatralny wykazuje dużą troskę o fasadę, zakłada maski, stara się pokazać z jak najlepszej strony. Kobiety w pełnym makijażu, eleganckim wizytowym stroju (nawet jeśli to przedpołudnie), mężczyźni w szaliku zarzuconym na koszulę, kapeluszu, z obowiązkowym szerokim uśmiechem i spontanicznym luzem starają się o spójność własnego zachowania z wyobrażonymi (zakładanymi przez niego) oczekiwaniami interlokutora. Zdaniem psychologów uruchamiamy wówczas „efekt aureoli”, bowiem na podstawie pierwszego wrażenia, wyglądu zewnętrznego inni przypisują nam szereg nieobserwowalnych cech, pozytywnych bądź negatywnych. Aktor nie musi być szczery, jego zadaniem jest zrobić dobre wrażenie, toteż wszystko, o czym mówi w wywiadzie, ma pokazać go w jak najlepszym świetle, wzbudzić sympatię czytelników (a może i potencjalnych pracodawców). Szczególnie aktorzy-celebryci zużywają wiele energii na autopromocję, na *impression management*, czyli „wywieranie dobrego wrażenia”, na przekonywanie innych, że są ludźmi ciekawymi i prowadzą niebanalne życie. Kontrola wewnętrzna i dobrowolne (choć pewnie nie zawsze uświadomiane) podleganie presji otoczenia, spełnianie społecznych oczekiwań, czyni z aktora jednostkę w dużym stopniu grającą nie tylko na deskach scenicznych, ale i „w teatrze życia codziennego”. Goffman pisze o intencjonalnej idealizacji, czyli dążeniu wykonawcy „spektaklu” do zaprezentowania upiększonego, wyretuszowanego obrazu samego siebie. Nie jest to cyniczne wprowadzanie w błąd, w dzisiejszych czasach jesteśmy skłonni nazwać te zabiegi autoprezentacją, intencjonalnym budowaniem wizerunku. Partnerzy interakcji przystosowują się do sytuacji społecznej, koncentrują się na tym, co zewnętrzne i nie wnikają w wewnętrzne motywy takich a nie innych wzajemnych zachowań. Można powiedzieć, że stawiają znak równości pomiędzy wiarygodnymi pozorami i naturalną ekspresją. Aktorzy żartują czasami, że w przestrzeni publicznej bywają traktowani jak „niedźwiedzie na Krupówkach”, budzą zainteresowanie, proszeni są o wspólne zdjęcie, autograf. Nie zawsze mają na to ochotę i jeśli odmówią, wzbudzają nieraz negatywne reakcje. „Ale to cham” – usłyszał jeden z moich rozmówców, który z powodu pośpiechu grzecznie odmówił propozycji pozowania do wspólnej fotografii. Aktora obowiązuje uśmiech, cierpliwość, serdeczność i życzliwość, otwartość na interakcję, jednym słowem „występ” zgodny z kulturowym, czy raczej obyczajowym, skryptem. Goffman przypomina, że aby „robić wrażenie” czy „manipulować wrażeniami” trzeba zadbać o spójność środków ekspresji, poddać kontroli mimikę i gesty. W repertuarze zachowań publicznych aktora, który w przestrzeni pozateatralnej występuje w roli „artysty” (por. Golka, 2012, s. 110-114) nie powinno być oznak znudzenia, zmęczenia, zniecierpliwienia *etc.* Oczywiście nie każdy „występ” związany jest z manipulowaniem wrażeniami, bywa też prezentacją spontaniczną, prawdziwą i naturalną. Jednak z punktu widzenia publiczności nie ma znaczenia, czy mamy do czynienia z intencjonalną strategią, obliczoną na publiczną prezentację, z udawaniem, symulacją, czy z zachowaniami szczerymi, autentycznymi. Ważne, że aktor społeczny dobrze gra swoją rolę i wychodzi naprzeciw oczekiwaniom otoczenia, w jakim się znalazł.

Case study – aktor w roli „artysty”

Sytuacją paradygmatyczną, do jakiej chcę się odwołać, jest spotkanie Wielkiego Aktora z publicznością². To jest również rytuał interakcyjny, spektakl wyreżyserowany w teatrze życia codziennego według przygotowanego wcześniej scenariusza, role są rozdane – jest prowadzący spotkanie moderator, jest Aktor i są widzowie konstytuujący audytorium. Jasna jest też definicja sytuacji – Wielki Aktor ma mówić o sobie, o swojej drodze do zawodu, o sukcesach, przełomach biograficznych, o aktualnych problemach, etc. Audytorium oczekuje też anegdot, żartu, błyskotliwego monologu. Wielki Aktor powinien być swobodny, spontaniczny, dobrze, aby jego „występ” był prawdziwym popisem retorycznym. Moderator spotkania ma być dobrze przygotowany do jego prowadzenia, dysponować listą wątków, które powinny być poruszone w rozmowie, ma w trakcie „występu” kontrolować sytuację, zadawać pytania, proponować tematy do omówienia, komentować wypowiedzi Wielkiego Aktora. Jego rolą jest rytualne przywitanie gościa (uścisk dłoni, uśmiech) i w odpowiednim czasie zamknięcie spotkania, także mieszczące się w ceremonialnej formule. Moderator w odpowiednim momencie musi zezwolić na czynne zaangażowanie się publiczności poprzez zachętę do zadawania pytań. Uczestnicy *quasi* spektaklu sygnalizują zainteresowanie wypowiedziami bohatera spotkania, a wskaźnikami tego zainteresowania jest uważne słuchanie, skupiony na nim wzrok, żywe reagowanie na żarty, oklaski po szczególnie błyskotliwej wypowiedzi. Efekty popisu obliczonego na wywołanie wrażenia zależą od dobrej organizacji spotkania i podjęcia roli zgodnej ze scenariuszem przez wszystkich przybyłych. Widzowie muszą być punktualni, tylko Wielki Aktor wkracza na salę w towarzystwie moderatora „lekką” spóźniony, aby mieć tzw. „wejście”. Jego fotel znajduje się w miejscu centralnym, czasem na lekkim podwyższeniu, by był widoczny dla wszystkich. Z boku zasiada prowadzący spotkanie „reżyser” uzbrojony w notatnik. W odgrywaniu przydzielonych ról pomaga fasada – dekoracja i rekwizyty, powierzchowność i sposób bycia wszystkich uczestników. Spotkanie odbywa się w specjalnie wybranym miejscu, może to być teatr, biblioteka publiczna, dom kultury, uczelnia. Mimo że dekoracje i rekwizyty są różne, łączy je uporządkowanie, atrakcyjność wizualna (kwiaty, obrazy, odpowiednio dobrane elementy wyposażenia wnętrza). Obowiązkowym rekwizytem jest stolik ze szklanką wody lub filiżanką z gorącym napojem. Uczestnicy „gry” podporządkowują się konwencji, niektórzy podkreślają wyjątkowość zdarzenia starannym strojem. Podczas spotkania jest też miejsce na improwizację, bo jego schemat jest wypełniany dopiero podczas gry. Wiele zależy od interakcji pomiędzy społecznymi aktorami, od atmosfery miejsca i czasu, od stopnia identyfikacji graczy z wyznaczonymi rolami. Sytuacja formalna wymaga od rozmówców użycia języka formalnego, kodu rozwiniętego, bogatego leksykalnie (ważny jest nie tylko kanał werbalny, ale i wokalny, dobra dykcja – artykulacja, modulacja, siła głosu, intonacja, akcent, wysokość tonu, użycie pauz, zmiana tempa wypowiedzi). Emocjonalności

² Spotkanie przebiega według kulturowego skryptu: „Scenopisy kulturowe tego rodzaju kierunkują aktorów przy podejmowaniu strategicznych decyzji co do tego, jak powinni się zachowywać podczas spotkania i jak powinni »prezentować się« innym, Występy takie posiadają wiele istotnych wymiarów. Jeden z nich to forma rozmowy, czyli sposób, w jaki jednostki mają używać słów, zdań, zwrotów i innych aspektów rozmowy. Drugim wymiarem jest wykorzystywanie rytuałów, czyli stereotypowych sekwencji mowy i innych wskazówek, które otwierają, zamykają, strukturyzują naprawiają i w ogóle utrzymują interakcję na właściwym torze, zgodnie ze scenopisem kulturowym. Trzecim wymiar to tworzenie ram, związane z ustalaniem granic tego, co włącza się do interakcji lub z niej wyklucza. Czwartym jest użycie rekwizytów, czyli wyposażenia scenicznego, takiego jak krzesła, stoły i ich rozmieszczenie w przestrzeni. Piątym wymiarem jest kategoryzacja sytuacji jako »roboczo-praktycznej«, »społecznej« lub »ceremonialnej«. Zachodzi również proces budowania roli, czyli sygnalizowania praw i zobowiązań, które przysługują osobom, jak również stylu samoprezentacji, którego mogą użyć w trakcie spotkania. Wreszcie jest jeszcze ekspresywność, czyli prezentacja własnych emocji innym w toku interakcji” (Turner, Stets, 2009, s. 43).

interakcji sprzyja kanał wizualny, mowa niewerbalna (mimika, kontakt wzrokowy, gest, postawa i ruch ciała). Aktor w roli „Wielkiego Aktora” nie ma najmniejszego problemu z „robieniem dobrego wrażenia”, wiele lat treningu scenicznego pomaga mu w realizacji publicznego występu. Jeśli wybierze styl gawędziarza, ma duże szanse na akceptację słuchaczy. Istotą tego stylu jest dążenie do pobudzenia wyobraźni odbiorców, wywoływanie miłego nastroju, tworzenie dramaturgii opowiadania (por. Brzezińska, 1997, s. 64-65)³.

Zakończenie

Pojęcia zaproponowane przez Marię Łoś (identyfikacja z rolą, wdrukowanie roli, wrastanie w rolę, fetyszyzacja roli, manipulacja rolą, negocjowanie roli, negacja roli, kreacja roli) pozwoliły mi na pokazanie procesu „stawania się aktorem” poprzez przyjmowanie wymogów roli zawodowej i działania pozwalające uniknąć frustracji powodowanej niemożliwością wypełnienia wszystkich „obowiązków” przypisanych roli. Problem konfliktu ról czy napięcia w danej roli (W. J. Goode) to – ze względu na specyfikę zawodu – zjawiska szczególnie dobrze znane aktorom teatralnym i filmowym. Na podstawie wypowiedzi wielu artystów zaobserwowałam także fenomen „iluzji celebryckiej”. Jej istotą jest przekonanie, jakie towarzyszy wielu aktorom (szczególnie tym, którzy grają w filmach czy występują w programach telewizyjnych), że powinni być powszechnie znani i poprawnie identyfikowani. Aktorzy w przestrzeni publicznej dostosowują się do społecznych oczekiwań, dbają o „fasadę” (E. Goffman), o wywieranie dobrego wrażenia. „Występ” w teatrze życia codziennego wymaga wzajemnego dostosowania się partnerów interakcji do kulturowego skryptu. Analiza spotkania Aktora z publicznością ukazała mistrzowskie opanowanie zarówno przez Bohatera spotkania (można powiedzieć za M. Golką występującego w roli „artysty”), jak i przez moderatorkę i publiczność wymogów ról odgrywanych poza sceną teatralną czy poza planem filmowym, w „teatrze życia codziennego”.

³ Po jednym ze spotkań z aktorem zatrudnionym w publicznym teatrze dramatycznym zanotowałam w dzienniku obserwacji: „Aktor mówił lekko, błyskotliwie, dowcipnie, ciekawie, obrazowo. Posługiwał się językiem zindywidualizowanym, twórczym. Recytował wiersze (Broniewski, Gałczyński), czytał prozę (opowiadanie Czechowa), opowiadał anegdoty, mówił o sprawach błażych (buty) i poważnych (diagnoza kondycji kulturalnej i obywatelskiej współczesnego społeczeństwa polskiego). Modułował głos, stosował z powodzeniem styl gawędziarza, robił pauzy, naśladował manierę werbalną starszej aktorki, która miała charakterystyczną chrypkę; aby przełamywać dystans stosował styl nieformalny – używał kolokwializmów: „tego, śmego”. Jego recytacje prowadząca spotkanie dziennikarka radiowa nazywała „próbkami umiejętności”. Był to spektakl improwizowany, ale to była dobra improwizacja, czyli starannie przygotowana. Spotkanie przybrało charakter gawędy ze znajomymi, Aktor nie starał się specjalnie dobrać słów, kilka razy nie mógł przypomnieć sobie nazwisk osób, które przywoływał w dyskursie (dzięki temu wypowiedź zyskała na naturalności). [Psychologowie wskazują na „efekt potknięcia”, z którego wynika, że przyznając się do siebie „nieidealnego” zyskujemy większą sympatię]. Był otwarty, spontaniczny, można było odnieść wrażenie, że z równą swobodą mógłby mówić bez końca. Sygnały niewerbalne (uśmiech, zrelaksowana pozycja ciała) świadczyły o tym, że spotkanie sprawiało mu przyjemność, bądź doskonale maskował negatywne emocje, które mogły się pojawić. Nie było przerw w konwersacji, każdy zaproponowany przez prowadzącą czy przez uczestników wątek natychmiast był podchwytywany i toczyła się „soczysta” opowieść. Z pewnością nie bez znaczenia jest osobowość Aktora. Twórcy, którzy chętnie biorą udział w podobnych spotkaniach, muszą to lubić. Nie bez znaczenia jest też to, że wielki Aktor jest doświadczonym mówcą (kilka dekad pracy ze studentami w szkole aktorskiej, dyskusje w gronie twórców podczas prób do spektakli stwarzają niezliczone okazje do wymiany myśli, a tym samym do treningu kompetencji lingwistycznej). Perfekcyjny spektakl” [12 kwietnia 2016 r., kawiarnia *Klimaty*, Aleksandrów Łódzki, rozmowę prowadziła dziennikarka radiowa Łódź A.G., wejściówka 10 zł.].

Bibliografia

- Baka, M. (2015, grudnia) *Nie muszę niczego udowodnić* (M. J. Ostrowska, przeprowadzająca wywiad). *Skarb*, 122–125.
- Berger, P., Luckmann, T. (1983). *Społeczne tworzenie rzeczywistości* (tłum. J. Niżnik). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brzezińska, E. (1997). *Komunikacja społeczna*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City, NY: Doubleday.
- Golka, M. (2012). *Socjologia artysty nowożytnego*. Pobrane z: <http://hdl.handle.net/10593/14293>
- Goode, W. J. (2005 [1973]). Teoria napięcia w roli. W: P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury* (s. 154-162). Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Grabowska, U. (2011, marzec). *Rośnie we mnie spokój* (A. Gutek, przeprowadzająca wywiad). *Sens*, 52–58.
- Linton, R. (1975). *Kulturowe podstawy osobowości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Łoś, M. (1985). Role społeczne w nowej roli. W: E. Mokrzycki, M. Ofierska, J. Szacki (red.), *O społeczeństwie i teorii społecznej. Księga pamiątkowa S. Ossowskiego* (s. 123-145). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- McCall, G., Simmons, J. (1978). *Identities and Interactions*. New York: The Free Press.
- Merton, R. K. (1978). Zespół ról społecznych. W: J. Szmata (red.), *Elementy mikrosocjologii*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Merton, R. K. (1982). *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rola społeczna. (2008). W: *Socjologia. Przewodnik encyklopedyczny* (s. 169). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szmata, J. (1989). *Małe struktury społeczne. Wstęp do mikrosocjologii strukturalnej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sztompka, P. (2012). *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Turner R. H. (1976). The Real Self: From Institution to Impulse. *American Journal of Sociology*, 81(5), 989-1016.
- Turner, J. H., Stets, J. E. (2009). *Socjologia emocji* (tłum. M. Bucholc). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Theater and Film Actor in the Theater of Everyday Life. Sociological Sketch

Abstract: The aim of the article is to show a theatre and film actor in the “theatre of everyday life”. The author, using sociological literature on social roles (e.g. E. Goffman, M. Łoś, W. J. Goode) discusses the problem of actors’ performing their professional roles. She is particularly interested in self-promotional strategies used by actors on a daily basis. As an exemplification of a “performance” outside the artistic context, (stage or film set), the author analyses the course of the Great Actor’s meeting with the audience and defines it as a quasi-spectacle requiring the adoption of certain roles, both by the artist and the audience. A new concept of “celebrity illusion” appears in the text, which concerns the illusory conviction of many artists that everyone should know them. They take it for granted that as “inhabitants of the mass imagination” they should be noticed in public space and correctly identified. The article uses the following sources: (1) existing: journalistic interviews with theatre and film actors published in popular monthlies and on the Internet; (2) evoked: in-depth free interviews with theatre artists (mainly actors) representing six Polish theatre centres. In 2015-2017, the author conducted twenty interviews - the respondents were recruited using the “snowball” method. Younger and older generation artists, fourteen men and six women, participated in the study. The research technique was supported by the observation of actors’ behaviour in non-artistic contexts (e.g. during meetings with the audience).

Keywords: theater actor, film actor, social role, everyday life.