

## STYL ŻYCIA TWÓRCÓW TEATRALNYCH – NA PODSTAWIE BADAŃ WŁASNYCH

Emilia Zimnica-Kuzioła

ORCID: 0000-0003-1827-0802

Uniwersytet Łódzki

adres e-mail: emilia.zimnica@uni.lodz.pl

**Słowa kluczowe:** styl życia, polscy aktorzy, zwyczaje i obyczaje, rekreacja, poziom konsumpcji

**Streszczenie.** Artykuł wpisuje się w problematykę zawodu i pracy, dotyczy on stylu życia twórców teatralnych w Polsce reprezentowanych przez aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych. Swoją analizę opieram na wywiadach swobodnych, jakie przeprowadziłam z aktorami w latach 2015–2017, w sześciu ośrodkach teatralnych w Polsce. Wykorzystuję także źródła zastane – wywiady dziennikarskie z twórcami teatralnymi i publikacje książkowe dotyczące ich życia (autobiografie i wywiady-rzeki). Interesują mnie zwyczaje w teatralnym środowisku pracy i specyficzny sposób traktowania czasu przez członków tego zawodowego środowiska.

### THE LIFE STYLE OF THEATRE CREATORS – ON THE BASIS OF OWN RESEARCH

**Keywords:** lifestyle, Polish actors, customs, recreation, level of consumption

**Abstract.** The article concerns the issues of profession and work; it concerns the lifestyle of theatre artists in Poland represented by the Polish actors of public drama theatres. The author bases the analysis on free interviews that she conducted with actors in 2015–2017 in six theatre centers in Poland. She also uses existing sources – journalist interviews with theatre artists and book publications about their lives (autobiographies and interviews-rivers). She is interested in customs in the theatrical work environment and a specific way of treating time by members of this professional environment.

## Wprowadzenie

Celem artykułu jest próba rekonstrukcji stylu życia wybranych uczestników społecznego świata teatru. Twórcy teatralni to ludzie wykształceni, posiadający kapitał kulturowy, zróżnicowane dochody (od niskich do ponadprzeciętnych), cieszący się prestiżem społecznym. Badając styl życia tej grupy zawodowej, możemy próbować holistycznie uchwycić wiele sfer codzienności, wziąć pod uwagę całokształt wzorów myślenia i działania<sup>1</sup> bądź wybrać kilka dziedzin życia, pokazując ich specyfikę związaną z usytuowaniem społecznym członków danej zbiorowości. Moje podejście ma charakter nieholistyczny, selektywny, ze względu na rozmiary tekstu ograniczę się do scharakteryzowania kilku wybranych, relewantnych sfer życia aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, takich jak zwyczaje i obyczaje związane z rolą zawodową oraz środowiskowa regulacja czasu. Chociaż specyfikę stylu życia w społecznym świecie teatru omawiam na przykładzie środowiska aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, trzeba pamiętać, że *de facto* są oni także – w zdecydowanej większości – aktorami filmowymi.

W pracy wykorzystuję następujące źródła:

- zastane: prasowe i internetowe wywiady dziennikarskie z twórcami teatralnymi, publikacje książkowe (autobiografie i wywiady-rzeki poświęcone aktorom polskich publicznych teatrów dramatycznych);
- wywołane: pogłębione wywiady swobodne z twórcami teatralnymi (przede wszystkim z aktorami) reprezentującymi sześć polskich ośrodków teatralnych. W latach 2015–2017 przeprowadziłam dwadzieścia wywiadów.

Dla terminologicznej jasności warto zdefiniować pojęcie styl życia. Zgodnie z ujęciem Andrzeja Sicińskiego, „styl życia to zespół codziennych zachowań jednostek lub zbiorowości społecznych, zachowań specyficznych ze względu na treść i konfigurację. Na całość, jaką stanowi styl życia, składają się zachowania ludzi i motywacje tych zachowań, a także pewne funkcje rzeczy będących czy to rezultatami, czy celami, czy instrumentami owych zachowań”<sup>2</sup>. Badacza zainteresowanego stylem życia interesują aspekty behawioralne (wzory zachowań) oraz znaczenia, jakie są im nadawane przez społecznych aktorów (aspekty kognitywne)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Por. M. Golka, *Socjologia kultury*, Scholar. Warszawa 2007, s.191–192.

<sup>2</sup> A. Siciński, *Styl życia*, [w:] *Encyklopedia Socjologii*, t. 4, Warszawa 2002, Ofic. Nauk., s. 138.

<sup>3</sup> Oprócz A. Sicińskiego, w polskiej socjologii problemem stylu życia interesowali się m.in. M. Fal-kowska (red.), *O stylach życia Polaków*, PWN, Warszawa 1997 i M. Golka, op. cit.

## Zwyczaje i obyczaje w środowisku teatralnym

W każdej zbiorowości wytwarzają się spontanicznie reguły zachowań, tradycyjne sposoby postępowania, konwencje regulujące życie społeczne, utrwalone nawyki. Nie sankcjonuje ich prawo, ich źródłem jest socjalizacja, czasem bezrefleksyjne naśladowanie osób znaczących<sup>4</sup>. „Istotną funkcją zwyczajów jest uproszczenie nam życia, nadanie mu pewnego automatyzmu, zwolnienie z konieczności rozważania wszelkich możliwych opcji i każdorazowego podejmowania decyzji w codziennych, banalnych sprawach [...]. Charakterystyczny dla spraw regulowanych przez zwyczaje jest ich prywatny charakter. Dotyczą dziedzin, które z punktu widzenia interesów innych ludzi są obojętne, nie dotyczą ich, nie ingerują w sferę ich swobody, nie zagrażają im”<sup>5</sup>. Zwyczaje dotyczą ubiorów, reguł towarzyskich, sposobów spędzania wolnego czasu. W różnych środowiskach istnieje większe lub większe przyzwolenie na odmienność, w uniwersum artystycznym wręcz dobrze widziany jest ekscentryzm i wyróżnianie się także w sferze zwyczajów.

W środowisku aktorów częstym zwyczajem jest mentalne przygotowanie się do wejścia na scenę, dążenie do skupienia uwagi na czekającym zadaniu. Mówi o tym wielu spośród artystów teatralnych. Niektórzy przychodzą do teatru na godzinę, nawet dwie przed przedstawieniem, by wyciszyć się i skoncentrować: „Należę do tych, którzy przychodzą wcześniej, zwłaszcza jeżeli przede mną jest trudny spektakl. Lubię zdjęć z siebie ulicę, otrzepać się z całego powszedniego dnia i znaleźć ciszę, jakieś ukojenie, koncentrację. Muszę powąchać, dotknąć, oswoić. Teatr, który znam i który jest jakby nie patrzeć częścią mojego domu, wymaga jednak za każdym razem pewnego rozpoczęcia od nowa [A7: 55]. Aktorzy zwierniają się: „To nie jest normalne, że wychodzisz przed 500 osób i drzesz się na całe gardło albo biegasz w majtkach (śmiech). Na to potrzeba ogromnej odwagi i każdy ma swoją metodę, żeby do tej odwagi się doskrobać. Ze mną nie pogadasz przed spektaklem. Ja potrzebuję absolutnego skupienia. W teatrze jestem półtorej godziny przed przedstawieniem – mam duży rozbieg i nie mogę przyjechać 15 minut przed [...]. Potrzebuję pobyc z sobą w spokoju i dać sobie czas. Każdy lekarz, który robił aktorom badanie z Holterem, powie ci, że moment wejścia na scenę to jest prawie zawał. Serce ci się trzepie i czujesz totalny wzrost adrenaliny. I albo cię ten stres blokuje albo dostajesz skrzydeł i lecisz,

<sup>4</sup> Por. P. Sztompka, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków 2012, s. 345.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 327–328.

a widz leci z tobą i zapomina gdzie jest, bo przeżywa tylko tę historię, którą mu opowiadasz [A 12a: 21–22]. O innych zwyczajach charakterystycznych dla profesji mówi jeden z wykładowców warszawskiej Akademii Teatralnej, według niego „aktor z zasady nie wchodzi w butach z ulicy na scenę, a na próbie nie siada przed reżyserem”<sup>6</sup>.

Podobnie jak w każdym innym środowisku zawodowym i tutaj zaobserwować można odstępstwa od reguły: niektórzy artyści przed wejściem na scenę nie tylko nie koncentrują się w milczeniu (bądź ze słuchawkami na uszach), ale przeciwnie – dużo mówią, żartują, ponieważ jest to ich sprawdzony i skuteczny sposób na uniknięcie tremy.

Zachowania regulowane zwyczajem można podzielić na codzienne i odświętne. Pierwsza kategoria dotyczy zachowań zwyczajnych, potocznych, działań z którymi nie łączą się przeżycia wzniosłości, sakralności. Codziennosc to zespół sytuacji i działań rutynowych, cyklicznych, regulowanych kulturowo, powtarzanych od lat, tworzących „tkankę życia”, intersubiektywną zastaną rzeczywistość. Konstytuują ją zachowania nawykowe, spontaniczne i usystematyzowane, realizowane w oswojonych przestrzeniach prywatnych i publicznych. Do zachowań codziennych można zaliczyć chociażby starania o zachowanie zdrowia i dobrej formy psychofizycznej. Artyści teatralni starają się świadomie tworzyć swój wizerunek, przywiązują dużą wagę do wyglądu zewnętrznego. Atrakcyjność fizyczna i dobra kondycja psychiczna jest w tym zawodzie czynnikiem rudymenarnym, toteż przedstawiciele tej profesji korzystają z chirurgii plastycznej i stomatologicznej, uprawiają sport, odwiedzają siłownie, centra odnowy biologicznej, stosują drogie kosmetyki, suplementy diety, starają się zdrowo odżywiać, chodzą na terapie psychologiczne. „Zdrowy” styl życia, ściśle powiązany z pozycją społeczną, wiąże się z orientacją na wartości postmaterialistyczne, „związane z samorealizacją i jakością życia, zdrowiem, sprawnością fizyczną, bogactwem doświadczeń i doznań duchowych, kontaktów społecznych, życia towarzyskiego”<sup>7</sup>. Aktorzy muszą dbać o zdrowie, jest to warunek *sine qua non* aktywności zawodowej. Obawiają się niskiej renty, zapomnienia, utraty sensu życia, nie myślą też o emeryturze: „Nie muszę się martwić o dziś. Nie wiem, ile kosztuje jajko. Może się jednak zdarzyć tak, że mały uszczerbek na zdrowiu spowoduje, odpukać, wykluczenie z zawodu. Moja emerytura będzie wynosiła 1200 złotych. Nie wyobrażam sobie przeżyć za taką sumę. Znam starszych uznanych aktorów,

<sup>6</sup> M. Kuszewska, *Warto*, „Pani” 2015, nr 09, s. 62.

<sup>7</sup> P. Sztompka, op. cit., s. 647.

którzy nie mają innego wyjścia. Z tego powodu regularnie się badam. Albo zdarzy się tak, że nie będzie na mnie zapotrzebowania [...]” [A 38: 75].

Odświętność obejmuje zdarzenia postrzegane jako wyjątkowe, zatem niecodzienne, generujące stany uwagi i uniesienia. Wymagają one przygotowania zewnętrznego (galowy strój, zadbane włosy). Odświętność związana jest z nadawaniem szczególnego znaczenia rytuałom, obrzędom, z celebrowaniem wyodrębnionych ze sfery *profanum* fenomenów, silnie oddziałujących na emocje, budzących szacunek i respekt<sup>8</sup>. W społecznym świecie teatru odświętność kojarzona jest z momentem premiery, jest to rodzaj święta łączącego realizatorów spektaklu, a bankiet po premierze staje się okazją do spotkań, rozmów, które mają duże znaczenie więziotwórcze. Istotny jest też czas festiwalu (szczególnie jeśli udział w nich wiąże się ze zdobyciem wyróżnień, nagród, z docenieniem przez krytyków), wspólne wyjazdy zagraniczne (jak wynika z wywiadów *tournée* zagraniczne to współcześnie dość rzadka sytuacja). Do kategorii zwyczajów odświętnych zaliczyć można też jubileusze, benefisy przygotowywane dla uczczenia długoletniej pracy scenicznej zasłużonych artystów, a także ich pogrzeby<sup>9</sup>.

W społecznym świecie teatru można wyodrębnić mocno ugruntowane przekonania, zwane przesadami. Wiążą się one z wiarą w istnienie tajemniczych związków pomiędzy zjawiskami, wymuszają nieracjonalne praktyki z pogranicza magii. Pisałam o nich szerzej w pracy na temat aren w środowisku aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, zatem nie ma potrzeby powrotu do tej problematyki<sup>10</sup>.

Zwyczaj bywa utożsamiany z obyczajem, jednak niedostosowanie się do wymogów obyczaju grozi sankcjami społecznymi, negatywnymi reakcjami ze strony otoczenia, natomiast nieprzestrzeganie zwyczajów nie powoduje najczęściej

<sup>8</sup> Spośród wielu publikacji naukowych dotyczących problematyki odświętności i codzienności wymienić warto choćby dwie pozycje: R. Sulima (red.), *Życie codzienne Polaków na przełomie XX i XXI wieku*, Stopka, Łomża 2003; P. Sztompka, M. Bogunia-Borowska (red.), *Socjologia codzienności*, Znak, Kraków 2008.

<sup>9</sup> O smutnym, i jednocześnie uroczystym, wydarzeniu, w pewnym sensie teatralnym, pisze Magdalena Zawadzka: „Dwunastego marca [2008 r., EZK] w kościele pod wezwaniem Karola Boromeusza na Starych Powązkach odbywa się msza żałobna, a potem pogrzeb. Smutek i majestat obrzędu pogłębia jeszcze bardziej rozbrzmiewająca w kościele tak ukochana przez Gustawa muzyka Mozarta, Mendelssohna, Bacha. Morze kwiatów, tłumy ludzi, poczty sztandarowe, oddana nad grobem salwa honorowa i poruszająca mowa pożegnalna Piotra Fronczewskiego [...]. Tuż po zakończeniu ceremonii niebo rozdzierają błyskawice i rozlega się huk piorunów. Spada gwałtowny deszcz. Tę finalną, wprost teatralną, inscenizację podarowują Gucio i niebiosa” (M. Zawadzka, *Gustaw i Ja*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2011, s. 350–351).

<sup>10</sup> E. Zimnica-Kuzioła, *Spółeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*, UŁ, Łódź 2018, s. 172–175.

przykrych konsekwencji. Obyczaje to formy zachowania związane z tradycją, z systemem wartości danej zbiorowości, podlegają większej presji i społecznej kontroli, są transmitowane w przekazie kulturowym. Ogół obyczajów składa się na obyczajowość danej grupy społecznej, ponieważ fenomen ten wymaga pogłębionych studiów i holistycznej analizy, intencjonalnie ograniczę się tylko do zasygnalizowania wagi tematu<sup>11</sup>. Spośród obyczajów teatralnych przywołam jeden – z pewnością najważniejszy – gotowość do pracy bez względu na okoliczności. Poważny stosunek do zawodu wyklucza odwoływanie spektaklu z powodu niedyspozycji fizycznej bądź psychicznej. Niemal każdy aktor doświadczył w swojej karierze trudnej sytuacji, miał taki dzień, w którym wyjście na scenę niezmiernie dużo go kosztowało. O jednym z takich dni mówił Jerzy Trela: „Rano dowiedzieliśmy się o jego śmierci [reżysera Konrada Swinarskiego – E.Z.K.], a wieczorem graliśmy *Wyzwolenie*. Spotkaliśmy się z Jurkiem Radziwiłowiczem w SPATiF-ie, nie chcieliśmy grać, Gawlik nas zmusił. To było nasze najlepsze przedstawienie, prezent dla Konrada. Myśmy płakali i publiczność płakała”<sup>12</sup>.

## Profil czasowy w społecznym świecie teatru

Socjologowie obserwują w społeczeństwach nowoczesnych obsesję na punkcie czasu, „despotyzm czasu” („porządek socjotemporalny” według Eviatora Zerubavela)<sup>13</sup>. „Czas uzyskuje mistyczne niemal, autonomiczne właściwości, odrywając się od życiowych praktyk czy doświadczeń i stając się wartością samą w sobie. Ulega reifikacji i fetyszyzacji. Zegar i kalendarz zaczynają rządzić światem. Ludzie przywiązują wielką wagę do dat, terminów, odczuwają powszechnie i bardzo wyraźnie upływ czasu, nieustannie się śpieszą. Wysoko cenioną cnotą staje się terminowość i punktualność [...]. Czas nabiera charakteru odrębnego zasobu, a nawet towaru, który można oszczędzić, stracić, zmarnować, zainwestować, wykorzystać, sprzedać i kupić [...] czas jest liczony w różnych walutach: najważniejsza różnica dzieli czas prywatny – życia rodzinnego, rozrywki, wypoczynku, i czas publiczny – pracy, aktywności politycznej czy obywatelskiej. Liczymy, wymieniamy jeden na drugi, staramy się nim dobrze gospodarować,

<sup>11</sup> Aksjologiczny wymiar działania w środowisku aktorów omawiam szerzej w artykule *Wartości relewantne w społecznym świecie aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, w świetle wybranych ujęć typologicznych*, „Folia Sociologica” 2018, nr 66, s. 55–75.

<sup>12</sup> J. Trela, Jak grzechotnik, rozmowa z Donatą Subbotko [https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15627019,Jak\\_grzechotnik\\_\\_Z\\_Jerzym\\_Trela\\_rozmawia\\_Donata\\_Subbotko.html](https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15627019,Jak_grzechotnik__Z_Jerzym_Trela_rozmawia_Donata_Subbotko.html) (19.08.2018).

<sup>13</sup> Zob. P. Sztompka, op. cit., s. 548.

bo jedno jest pewne i od kultury niezależne, że mianowicie pula naszego czasu jest skończona<sup>14</sup>.

Profil czasowy to „kulturowo zakodowany, specyficzny dla danej zbiorowości sposób traktowania czasu, w szczególności nacisk (lub brak nacisku) na punktualność, pośpiech, wykorzystanie czasu”<sup>15</sup>. Cechą charakterystyczną profilu czasowego w środowisku artystów teatralnych zatrudnionych w teatrze jest stały rytm, podział dnia pracy na dwie części. Przed południem jest pora przeznaczona na próby, potem następuje przerwa i wieczorem jest czas na spektakl. Wielu aktorów gra w filmach lub w kilku teatrach, toteż ten rytm zostaje zachwiany. W przypadku aktorów poliaktywnych, zaangażowanych symultanicznie w kilku projektach możemy mówić o maksymalnym wykorzystaniu czasu, o jego uporządkowaniu, drobiazgowej alokacji. Aktorzy nie mają wolnych sobót i niedziel, jeśli akurat grają w przedstawieniach. Sezon teatralny kończy się w czerwcu i wtedy jest czas na dłuższy odpoczynek, jednak w praktyce wielu aktorów nadal pracuje, bierze udział w innych artystycznych projektach. O potrzebie, a właściwie o konieczności, dobrej organizacji czasu mówi wielu moich rozmówców – dla nich terminarz, w którym zapisują swoje zobowiązania jest podstawowym narzędziem pracy. W każdym działaniu kolektywnym istotna jest punktualność, bowiem spóźnienie jednego aktora ma poważne konsekwencje dla całej ekipy pracującej przy danym projekcie. Działania muszą być zsynchronizowane i skoordynowane.

Wielu artystów odczuwa niedostatek czasu dla rodziny, najbliższych, zauważa stan nierównowagi pomiędzy czasem zawodowym i tym, który powinien być przeznaczony na wypoczynek. Niektórzy deklarują, że od lat nie byli na wakacjach, ale jednocześnie w ich wypowiedziach można odczytać satysfakcję, że pozostają w orbicie działań teatralnych, że są doceniani i zaangażowani do różnych przedsięwzięć artystycznych. Ich nadaktywność zawodowa może wynikać z lęku przed zapomnieniem (aktor nie powinien dać o sobie zapomnieć!). Dla niektórych artystów pozostawanie na peryferiach społecznego świata teatru (jeśli ich telefon milczy) stanowi prawdziwy dramat.

Sztompka wyróżnia trzy orientacje życiowe – prezentystyczną, retrospektywną i prospektywną<sup>16</sup>. Aktorzy reprezentujący orientację prezentystyczną starają się żyć „tu i teraz”, czerpać poczucie szczęścia ze zwyczajnych spraw, takich jak

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 548.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 549.

<sup>16</sup> Ibidem.

sprawianie sobie małych przyjemności, flirtowanie, spotkania ze znajomymi. Nie interesuje ich specjalnie tezauryzacja, inwestowanie w przyszłość. Aktorzy, którzy grają nie tylko w teatrze, ale dostają też role filmowe czy serialowe wyrażają zadowolenie ze swojej pozycji materialnej. Stać ich na dalekie egzotyczne podróże [np. do Kenii na safari – A47:48]. Jednocześnie mają poczucie zawodowej wariabilności, zdają sobie sprawę z tego, że wszystko może się zmienić, o czym zaświadcza typowa wypowiedź: „Dziś jeżdżę dobrym samochodem i mam za co całkiem dobrze żyć. Przynajmniej na razie” [A 38: 75].

Aktorzy starszego pokolenia, którym bliska jest orientacja retrospektywna, nie mogą dostosować się do szybkiego tempa życia, wciąż wspominają przeszłość, idealizują czas miniony. Porównania społecznego świata teatru przed transformacją ustrojową i po roku 1989, ich zdaniem, wypadają na niekorzyść współczesności. Nostalgia za „czasem nieśpiesznym”, celebrowaniem życia towarzyskiego w restauracjach ze słynnym SPATiF-em na czele, za pewnością zatrudnienia, nie pozwala im na akceptację nieuchronnych zmian. Joanna Żółkowska porównując czasy minione i obecne dostrzega zanikanie więzi międzyludzkich we współczesnych zespołach. Odnotowuje też mniejszą „hojność społeczną” – kiedyś ludzie dawali sobie uwagę, czas: „W Teatrze Powszechnym tworzyliśmy prawdziwy zespół. Ja tak to czułam. Trzeba pamiętać, że w tamtych czasach była większa potrzeba życia duchowego, ponieważ i tak nic nie można było kupić, pieniądze nie były ważne. Teraz sens jest w gromadzeniu rzeczy, to sto razy gorsze od naszej biedy. Wtedy liczyło się to, co myślisz, co przeczytałeś, co mówisz, co masz w sobie, co możesz dać innym; w teatrze nie można było niczym zaszpanować, tylko tym”<sup>17</sup>. Zdaniem artystki zmieniła się też funkcja teatru, obecnie dominuje ludyczność, rozrywka, kiedyś ważniejsza była etyczna, humanizująca rola teatru: „Mieliśmy w Powszechnym poczucie, że jesteśmy grupą ludzi, która coś ważnego mówi innym, że nasze przedstawienia są ważne, że ludzie przychodzą tłumnie nas oglądać, bo zapewniamy im możliwość rozwoju ducha”, zwierzała się Maciejewskiemu<sup>18</sup>. Wielu aktorów, w tym Jerzy Turek, spoglądając z perspektywy minionego półwiecza potwierdza zmiany na niekorzyść: „Nie słyszę, by ludzie się spotykali, ale brakuje mi tego [...] Ale nie ma tego co dawniej, że szło się do SPATiF-u, że chodziło się razem, że żyło się Teatrem Telewizji, premierami w teatrach. Być może to ja wszedłem w taki wiek, że już w tym nie

<sup>17</sup> J. Żółkowska, *Nie trzeba się bać*, [w:] Ł. Maciejewski (red.), *Aktorki. Portrety*, Znak, Kraków 2015, s. 440.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 441.



uczestniczę, niemniej mam takie poczucie, że tamte czasy minęły bezpowrotnie. Poza tym nie ma już tych ludzi, którzy tworzyli ówczesny klimat”<sup>19</sup>.

Artyści o orientacji prospektywnej wciąż wybiegają myślami w przyszłość, intensywnie pracują, bo mają świadomość zawodowej niestabilności. Problem prokrastynacji jest im zupełnie obcy, nie pozwalają sobie na relaks, zresztą nie potrafią odpoczywać, zachłannie wykorzystują dany im czas. Młoda aktorka, która jak sama mówi „ciągle jest w pracy, zawsze zajęta, w nieustannym pędzie”, oświadcza: „Moje doświadczenie jest takie, że w gruncie rzeczy czasu jest nie-dużo, że trzeba go dobrze wykorzystać. I że trzeba tak strasznie dużo jeszcze zrobić” [A 25: 9]. Ktoś inny sygnalizuje podobny problem: „Przyznaję jednak, że od dziesięciu lat właściwie nie wychodzę z teatru. Kiedy ktoś chce umówić się ze mną przy jednej z ulic w okolicy wrocławskiego Rynku, okazuje się, że nie wiem, gdzie ona jest [...] Nie umiem odpoczywać. Uczę się tego, zupełnie jakbym próbował przyswoić nowy język obcy. Na ostatnich wakacjach byłem osiem lat temu, w Egipcie, tam się ciężko rozchorowałem. Walczę z pracoholizmem. Czytam »Potęgę terażniejszości« Eckharta Tolle i myślę o tym, jak nie zatracić się w tej gonitwie” [A 3: 84].

Aktor, podobnie jak każdy członek społeczeństwa, pełni różne społeczne role – jest mężem, synem, ojcem, obywatelem, etc. W konglomeracie ról jedna może być najistotniejsza dla danej osoby, inne mniej ważne. Pozycja społeczna, z którą jednostka najmocniej się utożsamia, zwana jest centralną, a pozostałe mają charakter peryferyczny. W pewnych okresach życia rola ojca czy matki może zdominować rolę zawodową i mieć subiektywnie większe znaczenie. Aktorzy w wywiadach mówią o takiej sytuacji, jednak okres, w którym rola zawodowa podporządkowana była tej pełnionej w życiu rodzinnym, trwa w tym środowisku zazwyczaj krótko. Prędzej czy później dochodzi do konfliktu obowiązków i oczekiwań – aktor zorientowany na przyszłość wybiera działania, które w danym okresie są przypisane pozycji centralnej. Konkurencja na rynku pracy stanowi dużą presję, aktorki po urodzeniu dziecka nie dają sobie czasu na kontakt z nim, starają się jak najszybciej odzyskać nienaganną figurę i wrócić do zajęć, nawet jeśli wiążą się one z wyjazdem na dłużej: „Biorą udział w jakimś dzikim wyścigu: która szybciej wskoczy w obcasy, która szybciej wróci do galopu, ucieknie ze stanu, który jest temu okresowi przypisany” [A 20: 12]. Artystów reprezentujących orientację prospektywną, których nie opuszcza niepokój o jutro,

<sup>19</sup> K. Lubczyński, *Rapsodia życia i teatru*. Rozmowy z aktorami przeprowadził Krzysztof Lubczyński, KiW, Warszawa 2007, s. 330.

jest wielu, każdy z nich chciałby pracować do końca swych dni. Jak już pisałam, przeraża ich wizja niskiego uposażenia emerytalnego, w dodatku nie potrafią żyć bez grania, podziwu widzów i adrenaliny. Pod konstatacją jednego z aktorów podpisałaby się zdecydowana większość twórców teatralnych: „Aktor musi grać. Jeśli nie wychodzi na scenę, umiera wewnętrznie” [A 38: 74].

Śpośród trzech orientacji (retrospektywna, prospektywna, prezentystyczna) w społecznym świecie teatru z pewnością dominuje nastawienie na przyszłość (zamiary, plany, projekty, nadzieje, antycypacje pomyślnych zdarzeń, wymarzonych ról zagranych u ulubionych reżyserów), jednak dla aktorów ważna jest także przeszłość, minione dokonania (zagrane role, spotkania, nagrody); relevantna jest też terażniejszość, doświadczenia aktualne, wielokierunkowe działania, pozostawanie w centrum zainteresowania reżyserów i widzów.

Artyści mają dużą świadomość ważności czasu, jest on cennym zasobem, toteż starają się wykorzystywać go w miarę możliwości jak najlepiej. Ich kariera zawodowa to sinusoida o nieliniarnym przebiegu – wyróżnić można okresy rozwoju, naznaczone przez sukcesy, nagrody, wzmożone zainteresowanie mediów i okresy stagnacji, w których trzeba grać mało znaczące role i czekać „na wymarzoną propozycję od znakomitego reżysera”. Rzadka jest sytuacja stopniowego i nieprzerwanego wspinania się po szczeblach kariery, częściej mamy do czynienia z „linią wznoszącą się i opadającą”: kariera może gwałtownie „wystrzelić” i szybko się załamać, może też naprzemiennie nabierać rumieńców i blednąć. Aktorzy wiele mówią na temat zawodowej wariabilności i nieprzewidywalnego do końca przebiegu kariery, oto dwie z wielu charakterystycznych wypowiedzi: „Dostałem rolę w miniserialu »Odłot«, który opowiadał o *Solidarności*. Żeby w nim zagrać, musiałem się zwolnić z Teatru na Targówku. Dwa tygodnie przed końcem zdjęć wprowadzono stan wojenny i produkcja została zawieszona. Nie miałem ani mieszkania służbowego, ani pieniędzy, bo honorarium za udział w serialu przepadło. Pustka. Wpadłem w depresję. Pomyślałem, że jedyną na tyle szaloną osobą, która wyciągnie do mnie rękę, jest Adam Hanuszkiewicz, wówczas dyrektor Narodowego. Kilka dni później stałem na scenie, mówiłem »Koncert Jankiela« z Pana Tadeusza. Hanuszkiewicz zaprosił cały zespół Narodowego na widownię i powiedział: »Popatrzcie«. Wszyscy bili mi brawo” [A 38: 74]; „Nie chciałbym utknąć w jednej formie, lubię zmiany, serial, teatr, film, dubbing [...]. Ostatnio pracuję bardzo dużo, ale pamiętam długie miesiące, gdy telefon milczał i nie robiłem nic” [A 45: 100].

Aktorzy zgodnie twierdzą, że ich zawód uczy cierpliwości – trzeba czekać na „swoją czas”. Dopiero gdy osiągnie się pozycję w zawodzie, można wybierać

role. Dla kariery ważne są takie cechy, jak pracowitość, odpowiedzialność, punktualność, dbanie o najwyższy poziom artystyczny.

## Upływ czasu a etapy kariery

Jak w każdym zawodzie, także w aktorstwie można wyodrębnić pewne fazy kariery. Pierwszy etap rozpoczyna szkoła aktorska i jest to czas wyężonej pracy. Edukacja teatralna w tej instytucji ma charakter *quasi*-totalny, studenci muszą całe swoje życie podporządkować tej jednej sprawie<sup>20</sup>. Typowa jest wypowiedź aktorki: „Gdy zdałam do szkoły teatralnej, ucierpiały moje wcześniejsze zainteresowania. Spędzałam na uczelni czas od bladego świtu do wieczora. Podziwiałam koleżanki i kolegów, którzy mieli siłę po zajęciach jeszcze gdzieś wyjść. Ja nie miałam. To był dla mnie bardzo ciężki czas” [A 43: 47]. Niektórzy młodzi ludzie już na tym etapie zaczynają grać na profesjonalnej scenie lub w filmie i przyznają, że takie doświadczenia dają im dużo więcej niż zajęcia na uczelni.

Na początku drogi zawodowej, jeśli aktorowi dopisze szczęście i ktoś znaczący pozna się na jego talencie, otrzymuje on wiele ról, niekiedy symultanicznie gra w teatrze, filmie, serialu. Nagrody, dobre opinie krytyków umacniają jego pozycję zawodową. W mniej szczęśliwej trajektorii zawodowej aktor pracuje tylko na etacie w teatrze, jest monoaktywny, co przekłada się na stan jego finansów. Dla kobiet w wieku balzakowskim zaczyna brakować propozycji (dla amantek jest znacznie więcej ról niż dla matek, babć)<sup>21</sup>. Zdarza się, że sędziwy aktor jest energetycznie wypalony, dopada go syndrom „kulawej kaczki”. Chociaż jest na etacie, ale nie ma już siły i ochoty na aktywność i nowe wyzwania (oczywiście rutyna i znudzenie może zdarzyć się też młodszemu artyście). „Jeśli aktor ma w sobie

<sup>20</sup> Zob. G. Bienkowska, H. Dobrowolska, K. Hernik, E. Piechór, *Studiując aktorstwo*, UW, Warszawa 2002; K. Hernik, *Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, 2007, t. III, nr 3; [http://www.qualitativsociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativsociologyreview.org/PL/archive_pl.php) (2.07.2017); J. Stanisław, *Uczelnie aktorskie a instytucje totalne – na przykładzie Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi*, [w:] M. Stępnik (red.), *Komunikowanie artystyczne*, WSPA, Lublin 2011, s. 53–62; J. Stanisław, *Aktor, artysta, człowiek – przebieg edukacji studentów Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi – studium socjologiczne*, niepublikowana rozprawa doktorska przygotowana w Katedrze Socjologii Sztuki pod kierunkiem dr hab. Anny Matuchniak-Krasuskiej, prof. UŁ, Instytut Socjologii UŁ, Łódź 2011.

<sup>21</sup> Halina Mikołajska potwierdza istnienie cezury wyznaczającej koniec „teatralnej młodości”: „Po przekroczeniu trzydziestki znalazłam się w tłoku. Były w zespole koleżanki starsze, które jeszcze mogły grać pewne role, i takie, które już mogły je grać. Do ról kobiet po trzydziestce jest straszna kolejka, trzeba o te role walczyć i umieć wygrywać [...]”. J. Krakowska (red.), *Nie(świadomość) teatru, wypowiedzi i rozmowy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

dużo żywotności, sił psychicznych, temperamentu, jest w stanie wytrzymać eksploatację własnego organizmu długie lata. Pod jednym warunkiem: że będzie odnosił sukcesy. Inaczej w pewnym momencie zaczyna się oszczędzać, obniża poziom gry, gra coraz gorzej. Albo już się tylko bawi. Aktor musi jak dziecko wierzyć w to, co robi. Jeśli przychodzi taka chwila, że nie potrafi ani na minutę zapomnieć, że jest na scenie – skończył się. Może jeszcze grać, bo umiejętności zawodowe pozwalają mu robić odpowiednie miny, wykonywać właściwe gesty, ale wewnątrz coś się w nim załamuje. Wyczuwają to reżyserzy, koledzy, a przede wszystkim publiczność. Zaczyna się zmierzch”<sup>22</sup>.

Wraz z upływem czasu następuje zmiana stosunku do zawodu – od maksymalnego zaangażowania do stopniowego dystansowania się wobec jego wymogów: „Na początku drogi zawodowej, kiedy młody »pistolet« wyskakuje ze szkoły i dostaje pierwsze propozycje filmowe, chce udowodnić, że z każdą sceną sobie poradzi. Że jest niezniszczalny” [A 44: 123]. W wieku średnim artyści teatralni zyskują większy dystans do zawodu: „Po latach przychodzi opamiętanie, że już nie muszę niczego innym i sobie udowadniać” [A44: 124]. Aktor z ugruntowaną pozycją ma większy spokój, większą niezależność, może sobie pozwolić na wybór ról, niektóre propozycje odrzucić (nieraz z prozaicznego powodu, jakim jest brak czasu, częściej z braku zainteresowania rolą). Woli grać mniej, ale ciekawsze postaci lub w gronie osób, które gwarantują dobry poziom projektu i miłe towarzysystwo. Deklaracja dystansu do zawodu nie jest tożsama z prokrastynacją – aktorzy nadal intensywnie pracują. Przykładem może być artysta „zdystansowany”, który gra w trzech teatrach: w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, Teatrze Komedia i Polonia w Warszawie, niemniej zaznacza, że jest to jego świadomy wybór, a nie „przymus”: „Cudowny jest moment, w którym uświadamiamy sobie, że tak naprawdę nic nie musimy, a tak dużo możemy” [A 44: 125]. Podobnie o zaletach dojrzałości w kontekście roli zawodowej wypowiada się Bożena Dykiel – jako doświadczona i „nasycona graniem” osoba ma także większy komfort: „Wydaje mi się, że mam pewną przewagę psychiczną nad tymi, którzy zaczynając karierę, stawiają sobie wygórowane cele, a później nie mogą się pogodzić z loteryjnością tego zawodu. Ja zawsze pamiętałam o tym, że aktorstwo nie wypełni mi całego życia. Ja nie muszę grać – choć kocham ten zawód!”<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> K. Janda, B. Janicka, *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Wyd. ab., Warszawa 2013.

<sup>23</sup> B. Dykiel, *Muszę jeszcze zrobić obiad*, [w:] Ł. Maciejewski (red.), *Aktorki. Portrety*, Znak, Kraków 2015, s. 77.

Aktorzy w sędziwym wieku dzielą się na tych, którzy sami dobrowolnie odchodzą z zawodu i tych, którzy rezygnują z pracy z powodu wywieranej na nich presji<sup>24</sup>. Niektórzy grają niemal do końca swoich dni, jak np. Danuta Szaflarska, która zmarła w 2017 roku, w wieku 102 lat (była w zespole artystycznym Teatru Rozmaitości do 2016 roku).

Wiesława Kozek i Julia Kubisa<sup>25</sup> zaprezentowały model wypracowany w ramach socjologii pracy, ukazujący fazy rozwoju kariery w odniesieniu do profesjonalistów<sup>26</sup>: fazę nauki i terminowania, fazę wykonawstwa, fazę mentorstwa i fazę roli kluczowej. Autorki odnoszą ów teoretyczny konstrukt do badanych przez siebie warszawskich aktorów, charakteryzując krótko poszczególne fazy:

- faza nauki i terminowania: młodzi aktorzy (od 26 do 30 roku życia) zatrudnieni na etatach w teatrach, doskonałą warsztat w ramach pracy, uczą się funkcjonowania w środowisku zawodowym, współpracy z zespołem i reżyserami w procesie przygotowywania spektaklu. Przyglądają się starszym kolegom, czerpią z ich doświadczeń. Starają się pogodzić pracę w teatrze z innymi pozateatralnymi aktywnościami (seriale, film, reklamy, radio, dubbing). Szczególnie aktorzy zatrudnieni w warszawskich teatrach mają duże możliwości dodatkowego zarobkowania, mogą „dorobić” do niewysokiej pensji teatralnej. Zyskują przy tym popularność, która przyczynia się do akceleracji ich kariery;
- faza dojrzałego wykonawstwa (31–54 lata): w aspekcie psychologicznym charakteryzuje się poczuciem własnej wartości, wzmacnianym zagrajnymi rolami, artystycznym dorobkiem, dobrymi opiniami środowiska. Faza ta w niektórych przypadkach obejmuje także trudne doświadczenia, kryzysy zawodowe, wynikające choćby z konfliktu ról, z niemożliwością harmonijnego pogodzenia roli zawodowej i absorbującego życia rodzinnego;
- faza mentorstwa (powyżej 54 lat): związana jest z przekazywaniem innym wiedzy i doświadczenia scenicznego. Mentor to zawodowy wzór, nauczyciel, podejmujący się reżyserii, wykładający w szkole teatralnej. Jego autorytet związany jest z osiągnięciami zawodowymi;

<sup>24</sup> Por. E. Zimnica-Kuzioła, *Społeczny świat teatru. Areny...*, s. 70–72.

<sup>25</sup> W. Kozek, J. Kubisa, *Polaktor. Aktorzy na rynku pracy*, Związek Zawodowy Aktorów Polskich, Warszawa 2011.

<sup>26</sup> G.W. Dalton, P.H. Thompson, R.L. Price, *The four stages of professional careers: A new look at performance by professional*, „Organizational Dynamics” 1977, no. 6(1), pp. 19–42.

- faza roli kluczowej (osoby starsze): dotyczy osób zajmujących obecnie bądź w przeszłości „wysokie pozycje formalne w strukturach środowiskowych”, broniących zawodowego etosu. Można im przypisać wysoki stopień zaangażowania i teatralnej pasji.

Na podstawie przeprowadzonych przeze mnie wywiadów swobodnych z aktorami polskich teatrów wysuwam w stosunku do powyższego modelu kilka zastrzeżeń:

- kariera aktora nie musi przebiegać w tak harmonijny sposób, może zatrzymać się w fazie dojrzałego wykonawstwa i nigdy nie osiągnąć fazy mentorstwa i roli kluczowej;
- aktorzy niechętnie angażują się w działalność na rzecz środowiska zawodowego i społecznego [opisywana w mojej książce na temat aren w społecznym świecie teatru inercja obywatelska<sup>27</sup>], wysoka pozycja formalna (np. w stowarzyszeniu teatralnym) nie oznacza automatycznie środowiskowej estymy;
- faza nauki i terminowania pod skrzydłami doświadczonych starszych kolegów obecnie jest zaburzona. Istnieje *communis opinio*, że młodzi nie przejawiają zainteresowania relacją uczeń-mistrz, nie dążą do stopniowego doskonalenia swoich umiejętności. Zależy im na tym, aby jak najszybciej osiągnąć wysoką pozycję zawodową, popularność i sukces materialny. Trampoliną do tak rozumianego sukcesu (rynkowe kryteria, ekonomiczny wymiar kariery) może być udział w telewizyjnym serialu o dużej oglądalności;
- kariera aktora zazwyczaj nie przebiega linearnie, nie jest trwałym ruchem w górę i zajmowaniem coraz wyższej pozycji zawodowej. Po okresie sukcesów może nadejść okres stagnacji i zawodowa pauza stawiająca pod znakiem zapytania przyszłość artysty scenicznego. Nowa dyrekcja obejmująca władzę w teatrze może zburzyć harmonijny przebieg kariery zawodowej aktora, a nawet doprowadzić do trwałego jej załamania i ruchu równią pochyłą w dół;
- sukces zawodowy „niejedno ma imię”, niektórzy artyści sceniczni cenią już samą możliwość pracy w teatrze, która jest dla nich prawdziwą pasją; inni oddają się pracy pedagogicznej, a spełnieniem ich oczekiwań jest praca z młodzieżą. Jeszcze inni czerpią satysfakcję z uznania krytyków i publiczności teatralnej. Jedni mogą grać mało, ale w prestiżowym miejscu, inni

<sup>27</sup> E. Zimnica-Kuzioła, *Społeczny świat teatru. Areny...*, s. 190–195.

cenia to, że angażowani są do każdego spektaklu w teatrze na peryferiach (w sensie geograficznym). Jedni kolekcjonują nagrody i pozytywne recenzje (traktują je jako zewnętrzne potwierdzenie umiejętności warsztatowych i talentu). Dla wielu cenniejsza jest dobra opinia kolegów z branży, szczególnie tych darzonych autorytetem, bądź wzmożone zainteresowanie widzów. Miarą sukcesu może być zajęcie takiej pozycji zawodowej, która umożliwi wybór ról, większą niezależność, decyzyjność, miernikiem sukcesu może być też uczestnictwo w ambitnych projektach artystycznych u boku wybitnych reżyserów i uznanych kolegów-aktorów;

- faza nauki i terminowania dla wielu aktorów zaczyna się dużo wcześniej niż w momencie angażu do teatru. Młodzi ludzie już podczas nauki w szkole teatralnej przyjmują role teatralne i filmowe, czasem grają w filmach zanim jeszcze zdecydują się na profesjonalne studia. Nie sposób zapomnieć, że wielu aktorów występowało publicznie już w okresie dzieciństwa, w wieku szkolnym uczestniczyło w zajęciach teatralnych w domach kultury, ogniskach teatralnych, zespołach amatorskich;
- szczególnie młodzi ludzie do pewnego stopnia starają się świadomie zarządzać swoją karierą, np. poprzez wybór reklam („nie będę reklamował środka na zaparcia”), programów telewizyjnych („nigdy nie przyjmę propozycji z redakcji *Tańca z gwiazdami*”). Zgłaszają akces do agencji aktorskich, intencjonalnie nawiązują kontakty zawodowe (starają się o budowanie kapitału społecznego), kreują swój wizerunek na portalach społecznościowych, promują w mediach;
- istnieją rozbieżności pomiędzy rynkową pozycją aktorów (popularność i wysokie gáže) a pozycją środowiskową (krytyka „szmirusów” i szacunek wobec często nieznanym szerszej publiczności, znakomitych artystów teatru).

Warto podkreślić, że większość aktorów odżegnuje się od wyrażenia „spełnienie zawodowe”, dla nich pojęcie to konotuje stagnację, etap końcowy wieńczący działanie, natomiast istotą aktorstwa jest ciągle tworzenie, podejmowanie nowych wyzwań, proces, nieustanne bycie w drodze<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Por. W. Kozek, J. Kubisa, op. cit., s. 51.

## Podsumowanie

W społecznym uniwersum teatru można wyróżnić charakterystyczne zwyczaje i obyczaje, czas *sacrum* i czas *profanum*. Festiwale, ważne spotkania, premierowe przedstawienia, bankiety poprzedza okres przygotowań, żmudnych i wyczerpujących prób. Po wakacjach (czasem tylko krótkim urlopie) następuje okres intensywnej pracy. Artystom teatralnym i filmowym można przypisać specyficzny profil czasowy, a spośród trzech orientacji (retrospektywnej, prezentystycznej i prospektywnej) z pewnością w ich świecie dominuje nastawienie na przyszłość. Zaliczają się do klasy średniej, usytuowanej na środkowym poziomie społecznej struktury. Cechuje ich aktywność, dążenie do osiągnięć, samorealizacji, profesjonalizm.

## Aktorzy:

- A3: Bartosz Porczyk, „Zwierciadło” lipiec 2015, s. 80–84, rozmowa z Martą Wróbel, *Marzyciel*.
- A7: Piotr Fronczewski, „Zwierciadło” styczeń 2015, s. 54–61, rozmowa z Kamilą Drecką, *Czy jeszcze mam marzenia?*
- A12a: Edyta Olszówka, „Uroda Życia” sierpień 2015, s. 16–22, rozmowa z Marzeną Rogalską, *Zawsze prosto w oczy*.
- A12b: Edyta Olszówka, „Zwierciadło” lipiec 2014, s. 52–59, rozmowa z Katarzyną Montgomery, *Bywam szorstka*.
- A20: Joanna Brodzik, „Sens” styczeń 2015, s. 6–12, rozmowa z Katarzyną Drogą, *Moja Lady Di*.
- A21: Artur Żmijewski, „Sens” styczeń 2015, s. 86–89, rozmowa z Hanną Halek, *Emocje muszą być*.
- A22: Antoni Pawlicki, „Sens”, grudzień 2013, s. 61–63, rozmowa z Hanną Halek, *Mógłbym więcej*.
- A25: Anna Dereszowska, „Sens” lipiec 2014, s. 6–11, rozmowa z Magdaleną Mołek, *Trochę mi się w życiu pozmieniało*.
- A26: Maciej Stuhr, „Sens” lipiec 2014, s. 96–98, rozmowa z Hanną Halek, *Delikatnie rzecz ujmując*.
- A31: Jan Peszek, „Zwierciadło” maj 2014, s. 96–101, rozmowa z Hanną Halek, *Całe życie po swojemu*.
- A31b: Jan Peszek, „Pani” luty 2016, s. 68–77, rozmowa z Małgorzatą Domagalik, *Mistrz Jan Peszek*.
- A36: Ewa Kasprzyk, „Zwierciadło” styczeń 2014, s. 38–45, rozmowa z Anną Bimer, *Nawet ja mam kodeks*.
- A38: Artur Barciś, „Zwierciadło” wrzesień 2015, s. 70–75, rozmowa z Maciejem Gajewskim, *Czekając na oklaski*.



- A43: Magdalena Walach, „Zwierciadło” kwiecień 2015, s. 46–52, rozmowa z Anną Serdiukow, *Szczęściara*.
- A44: Mirosław Baka, „Skarb” grudzień 2015, s. 122–125, rozmowa z Marią Jolantą Ostrowską, *Nie muszę niczego udowadniać*.
- A45: Tomasz Schuchardt, „Zwierciadło” listopad 2015, s. 96–100, rozmowa z Robertem Rientem, *Mam szybki zapalnik*.
- A54: Agata Kulesza, „Pani” wrzesień 2015, s. 26–36, rozmowa z Izą Komendołowicz, *Tamtej Agaty już nie ma*.
- A 55: Aleksandra Popławska, „Zwierciadło” styczeń 2015, s. 62–66, rozmowa z Anną Serdiukow, *Chciałoby się duszę zaprzedać*.

## Bibliografia

- Bieńkowska G., Dobrowolska H., Hernik K., Piechór E., *Studiując aktorstwo*, UW, Warszawa 2002.
- Dalton G.W., Thompson P.H., Price R.L., *The four stages of professional careers: A new look at performance by professionals*, „Organizational Dynamics” 1977, no. 6(1).
- Dykiel B., *Muszę jeszcze zrobić obiad*, [w:] Ł. Maciejewski (red.), *Aktorki. Portrety*, Znak, Kraków 2015.
- Falkowska M. (red.), *O stylach życia Polaków*, PWN, Warszawa 1997.
- Golka M., *Socjologia kultury*, Scholar, Warszawa 2007.
- Hernik K. *Doświadczenie konwersji przez studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2007, t. III, nr 3, [http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive\\_pl.php](http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php) (2.07.2017).
- Janda K., Janicka B., *Gwiazdy mają czerwone pazury*, Wyd. ab., Warszawa 2013.
- Kozek W., Kubisa J., *Polaktor. Aktorzy na rynku pracy*, Związek Zawodowy Aktorów Polskich, Warszawa 2011.
- Krakowska J. (red.), *Nie(świadomość) teatru, wypowiedzi i rozmowy*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.
- Kuszevska M., *Warto, „Pani”* 2015, nr 9.
- Lubczyński K., *Rapsodia życia i teatru. Rozmowy z aktorami przeprowadził Krzysztof Lubczyński*, KiW, Warszawa 2007.
- Siciński A., *Styl życia*, [w:] *Encyklopedia Socjologii*, t. 4, Ofic. Nauk., Warszawa 2002.
- Sieradzki P., *Teoria <społeczeństwa doznań> u Gerharda Schulze*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica” 2007, nr 32.
- Stanisz J., *Uczelnie aktorskie a instytucje totalne – na przykładzie Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi*, [w:] M. Stępnik (red.), *Komunikowanie artystyczne*, WSPA, Lublin 2011.
- Stanisz J., *Aktor, artysta, człowiek – przebieg edukacji studentów Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi – studium socjologiczne*, niepublikowana rozprawa doktorska przygotowana w Katedrze Socjologii Sztuki pod kierunkiem dr hab. Anny Matuchniak-Krasuskiej, prof. UŁ, Instytut Socjologii UŁ, Łódź 2011.
- Sulima R. (red.), *Życie codzienne Polaków na przełomie XX i XXI wieku*, Stopka, Łomża 2003.

Szacka B., *Wprowadzenie do socjologii*, Ofic. Nauk., Warszawa 2008.

Sztompka P., Bogunia-Borowska M. (red.), *Socjologia codzienności*, Znak, Kraków 2008.

Sztompka P., *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków 2012.

Trela J., *Jak grzechotnik, rozmowa z Donatą Subbotko*, [https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15627019,Jak\\_grzechotnik\\_\\_Z\\_Jerzym\\_Trela\\_rozmawia\\_Donata\\_Subbotko.html](https://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15627019,Jak_grzechotnik__Z_Jerzym_Trela_rozmawia_Donata_Subbotko.html) (19.08.2018).

Zawadzka M., *Gustaw i Ja*, Marginesy, Warszawa 2011.

Zimnica-Kuzioła E., *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*, UŁ, Łódź 2018.

Zimnica-Kuzioła E., *Wartości relewantne w społecznym świecie aktorów polskich publicznych teatrów dramatycznych, w świetle wybranych ujęć typologicznych*, „Folia Sociologica” 2018, nr 66.

Żółkowska J., *Nie trzeba się bać*, [w:] Ł. Maciejewski (red.), *Aktorki. Portrety*, Znak, Kraków 2015.