STUDIA HUMANISTYCZNE AGH Tom 19/1 • 2020

https://doi.org/10.7494/human.2020.19.1.27

Emilia Zimnica-Kuzioła*

Uniwersytet Łódzki
ORCID: 0000-0003-1827-0802

UKŁADY INTERAKCYJNE W TEATRZE DRAMATYCZNYM – SZKIC SOCJOLOGICZNY UGRUNTOWANY W EMPIRII

Artykuł dotyczy układów interakcyjnych w polskim teatrze dramatycznym. Autorka, zarówno na podstawie źródeł zastanych, jak i wywołanych, analizuje następujące sytuacje: (1) aktorzy oddziałują na widzów; (2) widzowie oddziałują nawzajem na siebie; (3) widzowie oddziałują na aktorów; (4) aktorzy oddziałują nawzajem na siebie. Specyfikę owych interakcji charakteryzuje za pomocą następujących pojęć: interferencja społeczna, syntonia, facylitacja społeczna, próżniactwo społeczne, deimmersja, defokusacja, uskrzydlenie grupowe.

Słowa kluczowe: teatr dramatyczny, układy interakcyjne, aktor, widz

WPROWADZENIE

W artykule, którego celem jest analiza układów interpersonalnych zachodzących w teatrze, nie zamierzam mówić o instytucji czy organizacji formalnej, ale o miejscu prezentacji spektaklu, o sytuacji, gdy naprzeciw siebie „stają" aktor i widz, zaś ten pierwszy podmiot zaczyna coś przedstawiać, prezentować, kreować, a drugi dokonuje aktu recepcji. Ta sytuacja konstytuuje teatr. Jak pisał niemal pół wieku temu Zbigniew Osiński, relacja między sceną a widownią, „złożona i wielostronna", polega na psychofizycznym kontakcie i wzajemnym oddziaływaniu tych dwu integralnych składników teatru (Osiński 1972). Partyturę owej interakcji wyznacza konwencja teatralna, zespół norm regulujących zachowania partnerów interakcji. Osiński wyodrębnia cztery układy interakcyjne: (1) aktorzy oddziałują na widzów; (2) widzowie zebrani na widowni oddziałują wzajemnie na siebie; (3) odbiorcy oddziałują na aktorów; (4) aktorzy wpływają wzajemnie na swój sposób gry[1]. Moim zamiarem nie jest weryfikowanie hipotez (nie stawiam także wyrazistej tezy), ale omówienie powyższych układów integracyjnych. Trzeba zauważyć, że jest to zaniedbywany przez socjologów sztuki

* Adres do korespondencji: Emilia Zimnica-Kuzioła, Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji, ul. Rewolucji 1905 roku 41/43, 90-214 Łódź; e-mail: emilia.zimnica@uni.lodz.pl.

[1] Interakcja w praktyce bywa różnie nazywana: przepływem, promieniowaniem, a nawet telekontaktem (to ostatnie określenie zawdzięczamy Margaret Dietrich (Dietrich 1987: 243).

obszar badań. W pracy, oprócz literatury przedmiotu (w tym własnych publikacji z dziedziny socjologii teatru), 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. Zdaję sobie sprawę, że nie jestem w stanie wyczerpać tematu, każdy z wyodrębnionych układów zasługuje bowiem na osobną uwagę, jednak moja propozycja ma charakter preliminaryjny, porządkujący i jako próba spojrzenia syntetyzującego może stanowić punkt wyjścia zarówno do dalszych teoretycznych analiz, jak i empirycznych badań.

INTERAKCJE MIĘDZY AKTORAMI I WIDZAMI – AKTORZY ODDZIAŁUJĄ NA WIDZÓW

Aktor i widz to najważniejsze elementy sztuki teatru, która ma charakter procesualny, staje się w czasie odbioru *hic et nunc*. Aktorzy stwarzający sceniczny mikrokosmos oddziałują na widzów w sposób holistyczny, generują ich reakcje behawioralne, ale niewątpliwie ważniejsze jest oddziaływanie na ich procesy mentalne. Zarówno psychologowie, jak i socjologowie próbowali badać efekty tego oddziaływania. Szczegółowego przeglądu empirycznych badań widowni dokonał Kazimierz Kowalewicz, który za D.W. Addingtonem wyróżnił studia dynamiczne i statyczne (Kowalewicz 1993: 44–64). Badania dynamiczne prowadzone są podczas spektaklu i rejestrują spontaniczne reakcje fizjologiczne widzów, badania statyczne realizowane są podczas antraktu lub po zakończeniu przedstawienia. W pierwszym przypadku stosuje się tablice zestawiające częstotliwość i natężenie takich zachowań widzów, jak np. kaszel, szuranie, sykanie, śmiech, westchnienie; sekundomierze do pomiaru czasu trwania tych reakcji; aparaturę wymuszającą behawioralną reakcję odbiorców (uruchomienia odpowiednich przycisków w nieprzyjemnych momentach spektaklu bądź podczas recepcji scen sprawiających zadowolenie czy mierzącą liczbę ruchów widza podczas aktu odbioru). Spośród urządzeń technicznych, jakie zastosowano we współczesnych badaniach widowni, warto wymienić jeszcze stenograf służący do pomiaru subiektywnych odczuć, emocjonalnego stosunku odbiorców do poszczególnych postaci, oklaskomierz, okulary śledzące kierunek spojrzeń widza, aparaturę telemetryczną do badania pulsu, temperatury skóry, elektrokardiograf, pneumograf i kamerę. Badania dynamiczne wzbudzają kontrowersje, eksperymentatorzy bowiem zbyt dużą wagę przywiązują do danych biologiczno-fizjologicznych, natomiast pomijają sferę znaczeń. Ciekawsze rezultaty dają badania statyczne, które umożliwiają dotarcie do procesów mentalnych, do rozumienia spektaklu. Wywiady swobodne i kwestionariuszowe zdają sprawę z potocznych odtworzeń spektaklu, umożliwiają śledzenie procesów interpretacji sensów przedstawienia[2].

[2] Badania ankietowe, sondaże opinii publicznej, pozwalają na statystyczne analizy struktury publiczności teatralnej. Szerzej na temat badań nad publicznością teatralną, oprócz Kowalewicza (1993), piszą Żuber (1992: 11–37) i Zimnica-Kuzioła (2003: 48–55).

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

INTERAKCJE MIĘDZY WIDZAMI – WIDZOWIE ODDZIAŁUJĄ NAWZAJEM NA SIEBIE

Jeżeli chodzi o interakcje między widzami w teatrze, możemy mówić o fenomenie interferencji społecznej, z którego wynika, że fakt obecności innych w dużym stopniu modeluje zachowania jednostki. Widzowie, uczestnicząc w spektaklu, podlegają zjawisku syntonii, czyli zaraźliwości emocjonalnej, ponieważ człowiek w naturalny sposób stara się „współbrzmieć afektywnie z otoczeniem". Skupiona uwaga współuczestników spektaklu lub przeciwnie: rozkojarzenie, szmery, szepty dekoncentrujące zarówno aktorów, jak i członków audytorium, wpływają na atmosferę odbioru. Publiczność, którą Goban-Klas nazywał „agregatem ustrukturyzowanym", tworzą grupki widzów. Jednostki konstytuujące owe zbiory łączy podobny gust estetyczny i podobny horyzont oczekiwań wobec twórców spektaklu. W drugiej połowie XIX wieku klakierzy intencjonalnie sterowali zebranymi na sali widzami – ich prowadzenie w dużym stopniu oddziaływało na zachowania publiczności. W każdym audytorium można wyodrębnić widzów „najbardziej wrażliwych", czy „najbardziej aktywnych", którzy „reagują najszybciej i dopiero potem ich reakcje powtarzają pozostali. Nie jest to zwykłe naśladownictwo [...]. Bodziec – sztuka sceniczna – działa sugestywnie na wszystkich widzów, ale tylko niektórzy pełnią rolę wiodącą, pobudzającą. Ułatwiają oni pozostałym – mniej aktywnym czy wrażliwym odbiorcom – reakcje na bodźce płynące ze sceny. W rezultacie następuje nie tylko proste powtórzenie zachowania innych (śmiech, westchnienie, szmery itp.), ale również »infekcja psychiczna« – przejęcie się nastrojem, uczuciami, słowem: stanami psychicznymi współwidzów [...] kolektywność odbioru komunikatu scenicznego intensyfikuje jego oddziaływanie" (Goban-Klas za: Hausbrandt 1990: 70).

Warto dodać, że widownia odczytuje czasem więcej, niż to było w intencjach twórców – w niewinnych sformułowaniach dostrzega aluzje, dokonuje nadinterpretacji, aktualizując sensy spektaklu (por. Zimnica-Kuzioła 2010). W okresie PRL-u teatr posługiwał się mową ezopową, by „przechytrzyć" cenzurę, toteż widownia szczególnie wyczulona była na problemy, o których nie można było mówić *explicite* (por. Sułkowski 1993). Aktualizacja sensów znaków werbalnych i pozawerbalnych przybiera na sile w okresach destabilizacji politycznej. Patrząc na reakcje widowni, można odczytać społeczne nastroje. Widzowie integrują się wokół teatralnego artefaktu i biorą udział w konkretyzowaniu znaczeń zgodnie z kontekstem sytuacyjnym, z rzeczywistością pozasceniczną. Taką sytuację opisuje m.in. Krystyna Janda: „W moim spektaklu aktor w jednej ze sztuk mówi: »wymieniłem pierścionek na broszkę«

i dostaje gromkie brawa i my nic z tym nie możemy zrobić”[3]. Interakcję między widzami, wspólnotowość recepcji przedstawienia podsumowuje Sławomir Świontek: „Tak więc odbiór teatralny jest nie tylko odbiorem indywidualnym, ale i grupowym; między widzami tworzą się psychiczne więzi, które teatr często wykorzystuje, apelując do nich. Charakter więzi grupowej formującej się podczas przedstawienia jest jednak zmienny. Każdego wieczoru zależy bowiem od składu widowni, dyspozycji zespołu aktorskiego, a także – w szerszej perspektywie – od aktualnie istniejącego kontekstu społeczno-politycznego” (Świontek 2003: 50–51).

Relacje między widzami zebranymi w teatrze w celu recepcji spektaklu to temat na osobne studium. Wiele ciekawych spostrzeżeń wnosi socjologia emocji, która dowodzi, że fizyczna współobecność jednostek i skupienie uwagi na wspólnym obiekcie wyzwala specyficzny nastrój i generuje energię emocjonalną. Być może na tym polega atrakcyjność sztuki Melpomeny, która skupia wokół siebie teatralnych widzów oddziałujących na siebie nawzajem podczas aktu recepcji przedstawienia teatralnego. A ponieważ ludzie dążą do maksymalizacji afektu, do pozyskiwania pozytywnych emocji chętnie odtwarzają spotkania twarzą w twarz, bo ich aura emocjonalna jest znacznie silniejsza niż ta, która towarzyszy kontaktom pośrednim (por. Turner i Stets 2009).

INTERAKCJE MIĘDZY AKTORAMI I WIDZAMI – ODDZIAŁYWANIE WIDZÓW NA AKTORÓW

Aktorzy grający role na scenie teatralnej podlegają opisanemu w psychologii zjawisku facylitacji społecznej, tłumaczonemu jako ułatwienie społeczne (*social facilitation*). Eksperymenty Tripletta (koniec XIX wieku) i Roberta Zajonca (lata 60. XX wieku) potwierdziły istnienie zależności pomiędzy sposobem wykonania zadania a obecnością widowni. Zajonc skonstatował, że łatwiejsze zadania wykonywane są lepiej przy udziale innych osób, natomiast słabiej, jeśli są zbyt trudne (Aronson, Wilson i Akert 1997). Aktor, aby dobrze wypaść na scenie, musi sprawić, by trudna rola stała się prosta – dobre przygotowanie może uchronić go przed negatywnymi skutkami tremy, czyli pobudzenia emocjonalnego związanego z obecnością widowni. Jeśli dobrze opanuje tekst i poczuje się pewnie jako sceniczna postać, zagra lepiej niż na generalnej próbie, bo audytorium „doda mu skrzydeł”. Dobre przygotowanie aktora przełoży się na wzrost skuteczności jego działania, wpłynie na poziom wykonania zadania.

Audytorium może zintensyfikować stan pobudzenia i zmobilizować artystę do maksymalnego skupienia i osiągnięcia najwyższego możliwego poziomu. Jednak jeśli rola jest zbyt trudna, następuje efekt hamowania społecznego, czyli spadek możliwości wykonawczych. Warto zastanowić się jednak, czy w ten uznany w psychologii (potwierdzony badaniami empirycznymi) mechanizm nie wkrada się uproszczenie. Może ważnym czynnikiem jest też osobowość aktorów? Być może osoby z wysoką samooceną, z natury ekstrawertywne, znajdujące zadowolenie w publicznych występach w obecności innych wypadają lepiej, a introwertycy (nawet, jeśli są dobrze przygotowani) wypadają słabiej? Jednak wielu aktorów postrzegających siebie jako introwertyków deklaruje, że scena wyzwala śmiałość i odwagę.

[3] Wypowiedź Krystyny Jandy podczas Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych, panel dyskusyjny *Cenzura w teatrze*, Teatr Powszechny w Łodzi (24. edycja), 18.03.2018.

W obecności publiczności zapominają o swoich ograniczeniach i kompleksach. W pełni panują nad widownią. Oczywiście istnieje szereg trudnych do uchwycenia czynników wewnętrznych i zewnętrznych, które mogą przyczynić się do „położenia roli" bądź przeciwnie – do mistrzowskiego jej wykonania.

Aktorzy wyczuleni są na sygnały płynące od widzów, na przepływ energii między sceną i widownią, wiele na ten temat mówią w wywiadach. Warto zacytować kilka wypowiedzi: „Kiedy w teatrze zapełnia się widownia, to ci ludzie bardzo mi pomagają. Czuję niesamowity przepływ między mną a publicznością – to daje siłę. Wtedy wiem, że ci ludzie przyszli do teatru, bo szukają siebie i utożsamiają się z granymi przez nas bohaterami. Przychodzą, żeby coś przeżyć. Potrzebują tego spotkania z samymi sobą, a spotykają się ze sobą poprzez nas (A12b: 59); „Czuję, kiedy ludzie nie są letni, nie są obojętni na to, co dzieje się na scenie. Kiedy gram »wariatkę«, słyszę, że płaczą ze mną kobiety. Następuje identyfikacja i to mnie cieszy, że niosę w sobie jakiś potencjał prawdy" (A12a: 21). Oczywiście taka pożądana przez aktorów interakcja nie zawsze ma miejsce, nieraz z widowni „wieje chłodem" i nie ma mowy o telekontakcie, o którym wspominała Dietrich (1987: 243). Aktorzy starają się wówczas szczególnie, by ożywić emocjonalnie widownię: „Bywają sytuacje, kiedy, my, aktorzy, mamy wrażenie, że publiczność w teatrze to wycieczka Węgrów albo Finów, którzy kompletnie nie rozumieją, co my do nich mówimy (śmiech) [...]. Trzeba trzymać dystans wobec sytuacji, a jeśli się da, spontanicznie podkoloryzować emocje, i to w czasie rzeczywistym. Bo widz może być usatysfakcjonowany tym, co ogląda czy słyszy tylko wtedy, kiedy w jakikolwiek sposób go to porusza. Powoduje wielką radość albo ogromny smutek. Tak rozumiem każdy rodzaj sztuki... [...] Widzi pani, w sztuce nie ma nic gorszego niż takie zwykłe relacjonowanie rzeczywistości. Emocje muszą być" (A21: 88).

Aktorzy nie istnieją bez widzów, bez ich obecności nie zachodzi zjawisko zwane teatrem (*theatron* to widownia w greckim teatrze, z której wywodzi się słowo teatr; gr. *theaomai* – przyglądam się, patrzę), nie dziwią zatem deklaracje wielu aktorów świadczące o szacunku wobec publiczności, a ów szacunek wyraża się między innymi ucieczką od rutyny. Nawet jeśli jest to już dwusetne wykonanie tej samej roli, aktorzy zapewniają, że każdego wieczoru starają się grać z pełnym zaangażowaniem, równie sugestywnie jak na premierze: „Na tym właśnie polega magia teatru. Człowiek staje za kulisami, zaraz wejdzie na scenę i wie, że na widowni są zupełnie inni ludzie, którzy nigdy tego przedstawienia nie widzieli. I ich nie interesuje, że my gramy to już setny raz. Oczekują, że damy z siebie wszystko. Uwielbiam moment, kiedy jestem za kulisami i słyszę szum na widowni. Ten dźwięk jest charakterystyczny i niepowtarzalny. Zawsze czuję wtedy wdzięczność dla tych, którzy mogli zrobić wiele innych rzeczy – pójść do kina, znajomych, posiedzieć w Internecie. A jednak przyszli do teatru. To już jest wystarczający powód, żeby się maksymalnie zmobilizować, żeby się tym ludziom odwdzięczyć, że są z nami. Zapłacili za bilet, przyjechali z bardzo daleka i chcą obejrzeć spektakl. Nigdy w życiu bym sobie nie pozwolił na to, żeby zlekceważyć widzów" (A38b). Oczywiście deklaracje mają to do siebie, że nie zawsze pokrywają się z codzienną *praxis*, zapewne nie wszyscy aktorzy przezwyciężają rutynę. Jeśli na widowni są młodzi ludzie podlegający „przemocy symbolicznej" w instytucjach edukacyjnych, przymuszeni przez nauczycieli do uczestnictwa w spektaklu (notabene chwała pedagogom za to „przymuszanie"), a w dodatku zachowują się w sposób naganny, trudno nieraz aktorom wprowadzić się na wyższy poziom energii i maksymalne zaangażować w grę. Obojętność widowni, a nawet

oznaki znudzenia, z pewnością wpływają na aktorów, w takim wypadku nie może dojść do facylitacji i mobilizacji ich ekspresji artystycznej. Ilustracją powyższej sytuacji może być wypowiedź jednej z aktorek: „Pamiętam, jak przyszłam rano na jakieś przedstawienie [...] i tam grał N, i widziałam, że nie chce mu się kompletnie. Dziesiąta rano... i tak bełkotał, bełkotał... ja się zaśmiałam i on usłyszał, że ja jestem. Jak on się ożywił... naprawdę i nagle wszyscy... i te dzieci też zaczęły słuchać. Naprawdę zawsze liczymy się z opinią naszych kolegów, bo wiemy, że są wymagający" (Minkina 2012: 58).

Po „drugiej stronie rampy" zdarzają się – choć chciałoby się myśleć, że tylko incydentalnie – poważne przewinienia[4]. Mam na myśli dekoncentrację aktorów spowodowaną zachowaniem widzów, którzy znaleźli się w tym szczególnym miejscu przypadkowo. Ich oddziaływanie ma znaczenie demobilizujące – w niewybredny sposób zaczepiają aktorów, głośno komentują ich działania sceniczne, wybijają ich z rytmu i przeszkadzają. Jeden z moich rozmówców usłyszał od „widza-wroga" pytanie: „no co się k... gapisz?". Te skrajne zachowania mają charakter marginalny. Na przeciwnym biegunie relacji między widzem i aktorem można wyodrębnić kategorię spotkania, która pozwala spojrzeć na spektakl przez pryzmat fenomenologii i hermeneutyki. Recepcja w tym ujęciu jest *sensu stricto* doświadczeniem estetycznym (jak pisał H.G. Gadamer zmieniającym tego, kto doświadcza)[5]. Wdzięczność i podziw wobec aktorów publiczność wyraża najczęściej owacjami na stojąco, czasem reakcje odbiorców przybierają zaskakujące formy. Podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych jeden z widzów podszedł do sceny i pocałował Jerzego Trelę w rękę (Guczalska 2015: 163). Szacunek aktorów wobec publiczności może wyrażać się w szczególny sposób – niektórzy artyści sceniczni deklarują, że odpowiadają na tradycyjne listy i e-maile widzów (A 38), jeśli rzeczywiście tak jest (w co niełatwo uwierzyć choćby z powodu braku wolnego czasu, na który tak narzekają współcześni artyści teatralni), to w tym przypadku można mówić o szczególnej interakcji między aktorem i widzem, rozciągniętej w czasie, trwającej nie tylko podczas spektaklu, ale wychodzącej też poza ramy instytucjonalne.

INTERAKCJE MIĘDZY AKTORAMI – AKTORZY ODDZIAŁUJĄ NAWZAJEM NA SIEBIE

Społeczny świat teatru to nie tylko areny, to nie tylko przestrzeń agonistyczna. Zadowolenie z pracy w dużej mierze wiąże się na co dzień z atmosferą, jaką stwarzają współpracownicy,

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

[5] Piszę o tym szerzej w tekście *Spektakl jako wydarzenie (spotkanie) i święto w ujęciu H.G. Gadamera* (Zimnica-Kuzioła 2012). Spotkanie to kategoria, która odnosi się do sytuacji wzajemnego otwarcia się na siebie podmiotów, wchodzących w interakcję *face to face*. Efektem spotkania jest zmiana nie tyle behawioralna (choć taka też jest możliwa), ile mentalna (poszerzenie horyzontu poznawczego i aksjologicznego partnerów relacji).

ludzie antytoksyczni, którzy „doceniają, obdarzają zaufaniem" i potrafią budować dobre kontakty z innymi. Moi rozmówcy zauważają przejawy środowiskowej życzliwości, lojalności, solidarności i z wdzięcznością wspominają ludzi, którzy potrafią docenić zdolnych kolegów, wyrazić im swój podziw i szacunek. Czasem mówią o fascynacji umiejętnościami warsztatowymi partnerów, cenią ich – między innymi – za wiarygodne „przeistaczanie się w odgrywaną postać":

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

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

Warto jednak wrócić do samej sytuacji spektaklu i skoncentrować uwagę na oddziaływaniach, jakim podlegają grający w nim aktorzy. W społecznym świecie teatru szczególnym szacunkiem darzeni są artyści, którzy potrafią zrównoważyć dychotomię pomiędzy tym, co indywidualne i zespołowe. Aktor narcyz ma tendencję do „gwiazdorzenia" i dominowania nad kolegami. Tymczasem trzeba pokory, by zadowolić się „halabardą", epizodem i pomóc innym w osiągnięciu celu. Aktorzy zdają sobie sprawę z reguł zbiorowego działania. Jerzy Trela używa w tym kontekście sformułowania: „granie na kogoś", na aktora kreującego główną rolę, „aby ktoś inny mógł spełnić swoją rolę pierwszoplanową albo zrealizować jakiś ambitny plan [...]. To według niego część etyki zawodowej: wiele razy koledzy grali »na niego«, gdy ciągnął ogromne role główne" (Guczalska 2015: 12). Także reżyserzy bardzo cenią artystów, którzy myślą holistycznie o spektaklu, przyjmują odpowiedzialność za rezultaty kolektywnego działania, przedkładają dobro wspólne nad indywidualne dążenie do sukcesu. Wybitny aktor stosuje paralelę pomiędzy spektaklem i koncertem jazzowym: „Jeśli czuje się partnerów, to wystarczy, że podadzą temat i już wiemy, jak grać" (cyt. za Guczalska 2015: 140). Dla krakowskiego artysty nie do przecenienia są doświadczenia zdobyte w teatrze alternatywnym (w Teatrze STU), one procentują w pracy na profesjonalnej scenie, to z tych doświadczeń wypływa: „traktowanie teatru jako wspólnoty, przedsięwzięcia grupy ludzi, w której każdy jest odpowiedzialny za całość: za siebie i za innych, za organizację przekazu i ustawienie dekoracji, za relację z publicznością" (Guczalska 2015: 39)[6].

[6] Przykładem może być sytuacja w zespole Starego Teatru w Krakowie, w którym wytworzyły się w okresie PRL-u silne więzi międzyludzkie, a solidarność i lojalność w interakcjach przekładała się na jakość artystycznego przekazu: „Z tej zażyłości, przyjaźni, kumpelstwa – obojętnie, jak nazwać te relacje – rodziło się partnerstwo sceniczne. Zespół Starego osiągał tak spektakularne efekty aktorskie, bo wszyscy się dobrze znali i uwzględniali nawzajem swoją odrębność, potrzeby i słabości. Mówiąc prosto, koledzy wiedzieli, kogo i w jaki sposób

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

W teatrze zachodzi czasem zjawisko, dla którego nie znajduję lepszego określenia niż deimmersja. Immersja jest zanurzeniem się w fikcyjny świat wykreowany na scenie, jest zgodą na konwencję, zgodnie z którą angażujemy się w ten mikrokosmos, „jak gdyby" był wariantem realnej rzeczywistości. Oczywiście można wprowadzić gradację widowisk teatralnych pod kątem stopnia ich immersyjności, niemniej doświadczenie immersji wpisane jest w sytuację odbioru spektaklu. Aktorom na scenie zdarza się czasem deimmersja, czyli nieintendowana sytuacja „wyjścia z roli". Nieraz nie mogą powstrzymać śmiechu, taką sytuację nazywają „gotowaniem się". Teoretycznie czynniki interferujące z fikcyjnym światem przedstawienia nie powinny mieć miejsca w teatrze, aktorzy bronią się przed deimmersją, którą utożsamiają z brakiem profesjonalizmu:

---

trzeba na scenie wesprzeć, jak grać ze scenicznym partnerem, by osiągnąć odpowiednią temperaturę relacji w przedstawieniu. Dziś brzmi to nieco baśniowo i często zarzuca się temu obrazowi mitologizację przeszłości – nie ma jednak dobrych powodów, by zgodnym relacjom zaangażowanych wówczas ludzi nie wierzyć" (Guczalska 2015: 95). Zespół był wspólnotą, quasi-rodziną (ale nie komuną). Artyści podawali sobie nawzajem dzieci do chrztu, pomagali sobie w życiowych problemach (Guczalska 2015: 93). Wielu aktorów, wraz z reżyserem Konradem Swinarskim, mieszkało w teatrze albo w pobliżu teatru. Przesiadywali w SPATiF-ie na placu Szczepańskim, dyskutowali, pili alkohol, omawiali role: „Tam bardzo często kontynuowano próbę, ustalając kwestie nierozstrzygnięte podczas próby oficjalnej. Nie istniał wyraźny podział na życie zawodowe i prywatne, obie sfery przenikały się nierozerwalnie. Życie koncentrowało się wokół teatru również dlatego, że nie było zbyt wielu możliwości innych działań. Nie jeżdżono kręcić seriali, nie występowano w rozmaitego rodzaju programach telewizyjnych. Czasem ktoś wyjeżdżał do filmu, lecz nie była to powszechna praktyka" (Guczalska 2015: 94). Przeszłość zazwyczaj idealizujemy, szczególnie jeśli mówimy o czasach, kiedy byliśmy młodzi. Także moi rozmówcy wykazują tendencję do selektywnego ujmowania tego, co minione – wspominają z nostalgią czasy PRL-u, kiedy mieli dla siebie czas, wspierali się wzajemnie, zawsze mogli na siebie liczyć. Zawód aktora wymaga współpracy, zatem zrozumienie w zespole, zaufanie, szacunek, lojalność to wartości szczególnie istotne, stanowiące bazę do tworzenia spektaklu.

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

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

W interakcję między aktorami na scenie wpisane jest też zjawisko, które nazywam defokusacją. Partnerzy sceniczni intencjonalnie czasem wywołują stany rozproszenia uwagi, aby zaskoczyć siebie nawzajem niegroźnym żartem, ubarwić teatralną codzienność, wyeliminować rutynę[7]. Wspólnym mianownikiem tych zachowań jest zabawa, choć zdarza się, że motywacja jednostki wykracza poza ludyczność w kierunku nieetycznego „dokuczania" sobie nawzajem (Halina Mikołajska wiele pisała na temat „niewdzięcznych wspólników", egoistycznie działających w społecznym świecie teatru, por. Krakowska 2018: 243–255).

Znanym pojęciem z zakresu psychologii społecznej, które odnosi się do kolektywnego wykonywania działań jest próżniactwo społeczne (*social loafing*). Jeśli czynność wykonywana jest symultanicznie wspólnie z innymi ludźmi, spada poziom jej wykonania. Przykładem może być śpiewak, który raz śpiewa w chórze i raz solo – w tym pierwszym przypadku nie włoży w swoje wykonanie maksymalnego wysiłku, w drugim – przeciwnie – będzie starał się zmobilizować, by zadanie wykonać jak najlepiej (Wojciszke 2012: 467). W teatrze dramatycznym nieczęsto zdarzają się sceny zbiorowe, także zjawisko próżniactwa praktycznie nie występuje. Aktorzy, nawet jeśli kreują małe role, starają się zaistnieć, pokazać z jak najlepszej strony. Charakterystyczna jest wypowiedź mojego rozmówcy: „Jeżeli dostaję małą rólkę, która jest nijaka... to ja będę chciał... z upiorem maniaka, by ta osoba była jakaś... będę żądał tego od ciebie jako od reżyserki, jeśli nawet mam tylko podać kawę, ażebym dał się zapamiętać, nawet jeśli mam tylko wejść czy wyjść... Nie można być miałkim, przeciętnym

[7] Jerzy Trela wspominał szczególne poczucie humoru swego przyjaciela, zmarłego w 1998 roku Jerzego Bińczyckiego: „Grając z Jurkiem Bińczyckim w *Szewcach*, robiliśmy sobie różne żarty. Jurek w tym celował. Potrafił pół nocy nie spać, by wymyślić dowcip, który by mnie »zagotował«. Kiedyś, gdy mrugał wciąż powieką, w rewanżu zacząłem podcierać nos krawatem. Za tydzień spotyka mnie Jarocki i mówi: »Panie Jerzy, czy przeszedł już panu katar, który miał pan na przedstawieniu w zeszłą niedzielę? Jeśli nie, to proszę do wycierania nosa używać chusteczki«" (cyt. za Guczalska 2015: 168). Wspomniany Bińczycki „pracowicie wstrzykiwał ocet do winogron, które miały być zjedzone w czasie przedstawienia" (Guczalska 2015: 168), ktoś inny za kulisami codziennie wkładał ogórka do buta aktora, w ten sposób utrudniając mu realizację scenicznego występu, itp.

w tym zawodzie”[8]. Ale już inna prawidłowość opisywana przez psychologów dotycząca wspólnotowego wykonania odnosi się w pełni do sztuki dramatycznej – trudne zadania zespołowe wykonywane są łatwiej niż indywidualnie, bowiem obecność innych uspokaja, dodaje odwagi i przeciwnie – łatwe wyzwania podejmowane w grupie nie generują maksymalnego wysiłku, co może skutkować obniżeniem poziomu wykonawczego (Aronson, Wilson i Akert 1997: 364).

Kolejnym pojęciem związanym z interakcjami aktorów podczas zbiorowego działania jest „uskrzydlenie grupowe”, a dotyczy ono czynności, które mocno angażują emocjonalnie i sprawiają przyjemność. Wytwarza się wówczas stan niemal transowy (Goleman 1999: 318–320)[9]. Uskrzydlenie dotyczy przede wszystkim grup wykonujących nierutynowe zadania,

---

[8] Wielu artystów potwierdza środowiskowe przeświadczenie, że nawet epizod warto zagrać w sposób zwracający na siebie uwagę. Jako przykład przytoczę wypowiedź Artura Barcisia, który w roku 1985 dostał wymarzony etat w Teatrze Ateneum, niestety nie otrzymywał z początku satysfakcjonujących propozycji: „Ja dostałem najpierw rolę faceta grającego na flecie w orkiestrze żydowskiej... na balu. Nie miałem ani jednego słowa do powiedzenia. Miałem po prostu grać na flecie [...] Potem się jeszcze dowiedziałem, że ta nasza orkiestra będzie stała za tiulem. Mój kolega, który był szefem oświetlenia w teatrze i grał innego Żyda, tak mnie pocieszał: »Słuchaj, nie przejmuj się, widziałem projekty dekoracji, my będziemy za tiulem i wcale nas nie będzie widać«. No, ale ja nie byłem szczęśliwy, że mnie nie będzie widać. Chciałem, żeby mnie BYŁO widać! W Narodowym grałem główne role, a tu nagle statystuję w orkiestrze, i to za tiulem... Ale powiedziałem sobie: »Dobrze, zagram tego flecistę, i to najlepiej, jak się da«. Poprosiłem akustyka, żeby mi przegrał muzykę, którą mieliśmy niby grać, znalazłem partię tego fletu... nawet była jedna solówka... i nauczyłem się jej na pamięć. Dokładnie wiedziałem, w którym momencie flet zaczyna grać, kiedy nie gra itd., itd. Wymyśliłem małą etiudę. Postanowiłem zagrać młodego muzyka, który jest bardzo stremowany, że będzie grał dla takiej szlachcianki jak Raniewska – najpierw się przygotowuje, niecierpliwi, później czeka i gdy przychodzi jego moment... zaczyna grać, a jak kończy, to patrzy, czy ktoś zauważył, jak ładnie zagrał. Nikt oczywiście nie zauważał. Potem czyści sobie flet, poprawia się i czeka na następny moment, w którym będzie mógł zagrać, a nawet mieć tę swoją solówkę. I grał, całym ciałem grał... Tak sobie wymyśliłem tę postać. Sam dla siebie [...] to wszystko zauważyła Śląska, która, jak wiadomo, była żoną Warmińskiego. I ona powiedziała mu, żeby zobaczył, co ja robię. Widocznie mu się spodobało, bo przyszedł do mnie i oświadczył: »Nie będziesz grał w orkiestrze, zagrasz gościa na balu«” (Barciś i Graff 2011: 137–138).

[9] Goleman pisze: „Uskrzydlenia doznajemy wtedy, kiedy w pełni wykorzystujemy nasze umiejętności i pojawia się nowe wyzwanie, powiedzmy w postaci projektu, z jakim dotąd się nie zetknęliśmy. Wyzwanie to pochłania nas tak bardzo, że zatracamy się w pracy, zapominając o wszystkim innym i nie zdajemy sobie sprawy z upływu czasu. W tym stanie wszystko wydaje się przychodzić bez trudu – elastycznie dostosowujemy się do zmieniających się wymogów. Uskrzydlenie wprawia nas w nastrój radości, a nawet upojenia. Nic tak nie motywuje do działania jak uskrzydlenie” (Goleman 1999: 155). Oczywiście uskrzydlenie jest stanem umysłu przeżywanym także w indywidualnych projektach. Na podstawie wyników międzynarodowych badań, w których uczestniczyło ponad osiem tysięcy respondentów (były to wywiady z ludźmi reprezentującymi różne kultury, którzy lubią swoją pracę, z pasterzami Navajo, z zakonnicami, ludźmi uprawiającymi wspinaczkę w Himalajach), psycholog Mihaly Csikszentmihalyi wyodrębnił siedem czynników składających się na stan „przepływu”:
- pełne zaangażowanie w jakieś zadanie, czynność, osiągnięcie stanu maksymalnej koncentracji (*complete involvement in what we are doing*);
- poczucie ekstazy (*a sense of ecstasy*) w stadium kulminacyjnym, wyjście poza codzienną realność;
- poczucie jasności (*great inner clarity*) co do przebiegu i sposobu działania;
- świadomość trudności zadania, ale i wiara we własne zdolności, w możliwość jego wykonania (*knowing that activity is doable*);
- poczucie spokoju (*a sense of serenity*);
- bezczasowość (*timelessness*) całkowite skupienie się na teraźniejszości, zanik poczucia czasu;
- wewnętrzna motywacja (*intrinsic motivation*), ponieważ sam stan przepływu jest wystarczającą nagrodą (Csikszentmihalyi 2004).

z dużym marginesem wolności w ich realizacji, zatem aktorzy mają szczęście wykonywać zawód, w którym uskrzydlenie ma szansę pojawiać się stosunkowo często. Przyczyny jego zaistnienia są złożone – po pierwsze, „trudne zadanie albo szlachetny cel" [zadanie powinno być postrzegane jako sensowne, emocjonalnie angażujące]; po drugie, „silna lojalność grupowa" [ważna jest wzajemna sympatia członków zespołu, więź między nimi i odpowiedzialność]; po trzecie, „duży wachlarz różnorodnych talentów" [istotne są umiejętności warsztatowe członków zespołu, ich kompetencje artystyczne i emocjonalne]; po czwarte, „zaufanie i współpraca" [nieoceniona jest wzajemna pomoc, świadomość, że można liczyć na innych]; po piąte, „skupienie i pasja" [członkowie zespołu z energią i uwagą dążą do osiągnięcia celu, podporządkowują mu swoje życie prywatne]; po szóste, „praca, która jest sama w sobie przyjemnością i nagrodą" [praca dająca zadowolenie, sprawiająca przyjemność i satysfakcję ma walor autoteliczny, choć może też przyświecać jej instrumentalna motywacja, chęć zdobycia prestiżu, nagrody, gratyfikacji materialnej].

Twórcy teatralni w wywiadach wielokrotnie przyznają, że realizacji artystycznych projektów nieraz towarzyszy uskrzydlenie – wiele zależy od reżysera, od jego charyzmy i prowadzenia. Wybitni twórcy mają zdolność emocjonalnego porwania zespołu, przekonania uczestników „artystycznego zdarzenia", że biorą udział w przedsięwzięciu o szczególnym znaczeniu. Wyzwolona energia grupy i ciężka praca przekładają się na ostateczny, zadowalający efekt[10]. Działanie grupowe może wyzwolić najlepsze cechy jednostki, która indywidualnie być może nie osiągnęłaby spektakularnego sukcesu. Grupa bywa katalizatorem twórczości, kreatywności, oryginalnych pomysłów. Warto przywołać wypowiedź jednego z aktorów, który na określenie owych trudnych do zwerbalizowania, niewyrażalnych stanów uskrzydlenia używa terminu „narkotyczne przebłyski": „Są momenty, w których masz wrażenie, że lecisz, że dostajesz skrzydeł i już fruwasz i szybujesz. Ale to są takie przebłyski, które zdarzyły mi się parę razy [...]. Powstaje taka jedność myślenia i oddychania z widzem i z partnerami [...]. To są narkotyczne przebłyski, bardzo chce się po nie wracać. Jestem rozczarowany, że jest tych momentów coraz mniej, mówiąc zupełnie szczerze. Teatr staje się instytucją usługową" (Minkina 2012: 75)[11]. Aktor oczekuje stanów uskrzydlenia, chciałby odtwarzać je jak

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

[11] Wspomniany już Jerzy Trela zagrał w ciągu dekady 360 razy rolę Konrada w *Dziadach* Adama Mickiewicza (w reżyserii Konrada Swinarskiego) (Guczalska 2015: 63). Rola należała do kategorii trudnych, wyczerpujących psychicznie i fizycznie (bolesne upadki, symulowane ataki epilepsji bohatera). Dla aktora premiera była dużym przeżyciem, w jej trakcie pojawił się stan kontrolowanego transu: „W tym dziwnym stanie skupienia psychicznego wydaje się, że dochodzi do głosu i kieruje człowiekiem na scenie jakieś inne »ja«, i aktor staje się medium: postaci, własnej wyobraźni, niesamowitej energii zrodzonej ze wspólnotowego rytuału teatralnej zbiorowości" (Guczalska 2015: 62). Trela nie mówi o „narkotycznych przebłyskach", ale o zdarzających się w pracy scenicznej „metafizycznych chwilach", podczas których można zanurzyć się w inny wymiar bytu. Doświadczenie tego typu nie daje się łatwo zwerbalizować, nie sposób wyrazić słowami jego istoty: „To się czuje: takie napięcie, coś dziwnego, coś co niesie, doznanie lotu. Podobno mówią o tym nawet prawa fizyki, że człowiek potrafi chodzić kilka centymetrów nad ziemią. I czasem aktor czuje, że dzieje się z nim coś, czego wcześniej nie było, coś co wyzwala ogromną siłę motoryczną, odsłaniającą niedostępne wcześniej rejony odczuwania. Cena tych lotów? Przemęczenie, ciągły stres, znerwicowanie, presja" (Jerzy Trela, cyt. za Guczalska 2015: 150).

najczęściej. Jednak Anna Radwan zwraca uwagę na ambiwalencję stanów „wyjątkowych", jakie zdarzają się na scenie i konstatuje, że role, które uskrzydlają, dają poczucie szczęścia, jednocześnie dużo kosztują, wiążą się z emocjonalnym napięciem, okupione są ogromnym zmęczeniem fizycznym i psychicznym[12].

Moi rozmówcy znają dobrze wynikający ze zbiorowych interakcji scenicznych stan uskrzydlenia, deklarują zadowolenie z faktu, że mogą wykonywać zawód, który pozwala im zapomnieć o realnym świecie, nieraz tak mocno zaangażować się emocjonalnie i mentalnie, by zatracić poczucie czasu. Oczywiście przyświeca im także motyw instrumentalny, ale dla nich gratyfikacja w postaci *flow experience* jest równie cenna.

W teatrze dramatycznym, w trakcie realizacji spektaklu zachodzą wielostronne interpersonalne oddziaływania, zwane przez Zbigniewa Osińskiego „interakcją teatralną". Analiza owych interakcji to rozległy obszar, który wymaga pogłębionych badań. Nowe perspektywy otwiera interakcjonizm symboliczny – kieruje nas w stronę socjologii emocji, teorii kontrolowania afektów i budowania tożsamości (Turner i Stets 2009: 117–171). Ale to już temat na osobne studium.

BIBLIOGRAFIA

Aronson, Elliot, Timothy D. Wilson i Robin M. Akert. 1997. *Psychologia społeczna. Serce i umysł*, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Barciś, Atur i Marzanna Graff. 2011. *Rozmowy bez retuszu*, Kraków: Wydawnictwo M.

Bennis, Warren i Patricia Ward Biederman. 1997. *Organizing Genius: The Secrets of Creative Collaboration*, Addison-Wesley: Reading.

Csikszentmihalyi, Mihalyi. 2004. *Flow, the secret to happiness*, http://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow?language=en#t-834977 [12.08.2016].

Csikszentmihalyi, Mihalyi. 1997. *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, Warszawa: Studio Emka.

Dietrich, Margaret. 1987. *Aktor a publiczność*, w: Teresa Pyzik i Eleonora Udalska (red.), *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 229–244.

Goleman, Daniel. 1999. *Inteligencja emocjonalna w praktyce*, Poznań: Media Rodzina.

Golka, Marian. 1996. *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań: Ars Nova.

Guczalska, Beata. 2015. *Trela*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.

Gut, Jerzy i Wojciech Haman. 1993. *Docenić konflikt – od walki i manipulacji do współpracy*, Warszawa: Wydawnictwo Kontrakt.

[12] Dla wielu aktorów takim wyzwaniem są między innymi dzieła Fiodora Dostojewskiego: „*Idiota*, *Bracia Karamazow czy Zbrodnia i kara* mają w sobie coś zaczadzającego, wywołują ferment w głowie. To nie są role, które można odfajkować. Postaci takie jak Nastasja Filipowna trzeba przepuścić przez własny organizm. Trzeba je odchorować" (Maciejewski 2015: 251).

Hausbrandt, Andrzej. 1990. *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Kowalewicz, Kazimierz. 1993. *Teatr i odbiorca. Przygotowanie do teorii odbioru przedstawienia teatralnego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Krakowska, Joanna (red.). 2018. *Nie(świadomość) teatru, wypowiedzi i rozmowy*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Maciejewski, Łukasz. 2015. *Aktorki. Portrety*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

Minkina, Aleksandra. 2012. *Studium socjologii artysty na przykładzie rozmów z aktorami Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi*, Łódź [niepublikowana praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr Eweliny Wejbert-Wąsiewicz].

Osiński, Zbigniew. 1972. *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, w: Zbigniew Osiński (red.), *Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej, Poznań 1970*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, s. 47–101.

Sułkowski, Bogusław. 1993. *Hamletyzowanie nasze. Socjologia sztuki, polityki i codzienności*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Świontek, Sławomir. 2003. *Zapis wykładów wygłoszonych dla studentów I roku kulturoznawstwa*, w: Leszek Karczewski, Irena Lewkowicz i Maja Wójcik (red.), *Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Turner, Jen H. i Jonathan E. Stets. 2009. *Socjologia emocji*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Wojciszke, Bogdan. 2012. *Psychologia społeczna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. 2003. *Światła na widownię. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. 2010. *Aktualizujące tendencje widzów teatralnych – na podstawie badań własnych*, „Szkice Humanistyczne", X, 2–3, 22: 215–223.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. 2012. *Spektakl jako wydarzenie (spotkanie) i święto w ujęciu H.G. Gadamera*, „Szkice Humanistyczne", XII, 4, 30: 67–75.

Zimnica-Kuzioła, Emilia. 2018. *Społeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Żuber, Felicja. 1992. *Publiczność teatralna. Studium publiczności Teatru Polskiego w Warszawie*, Warszawa: Instytut Kultury.

Aktorzy

A12a: Edyta Olszówka, rozmowa z Marzeną Rogalską, *Zawsze prosto w oczy*, „Uroda Życia", sierpień 2015, s. 16–22.

A12b: Edyta Olszówka, rozmowa z Katarzyną Montgomery, *Bywam szorstka*, „Zwierciadło", lipiec 2014, s. 52–59.

A21: Artur Żmijewski, rozmowa z Hanną Halek, *Emocje muszą być*, „Sens", styczeń 2015, s. 86–89.

A38: Artur Barciś, rozmowa z Justyną Kasprzak, *Już nie mam kompleksów*, http://kobieta.interia.pl/gwiazdy/wywiady/news-artur-barcis-juz-nie-mam-kompleksow [10.08.2015].
A43: Magdalena Walach, rozmowa z Anną Serdiukow, *Szczęściara*, „Zwierciadło", kwiecień 2015, s. 46–52.

Reżyserka

R3: Agnieszka Glińska, rozmowa z Maciejem Zienkiewiczem, *Urządzanie siebie*, „Sens", marzec 2014, s. 54–57.

INTERACTIVE SYSTEMS IN DRAMATIC THEATER – BASED ON EMPIRICAL RESEARCH

The article concerns interactive systems in the Polish drama theater. The author, based on existing and evoked sources, analyzes the following situations: 1. actors influence viewers 2; viewers interact with each other; 3. viewers interact with actors and 4. actors interact with each other. The author characterizes the specificity of these interactions through the following concepts: social interference, synthonia, social facilitation, social idleness, deimmersion, defocused, group winging. I do not intend to talk about an institution or a formal organization, but about the place where the performance is presented, about the situation when the actor and viewer "face each other," and the first entity begins to present something, present, create, and the second performs the act of reception. This situation constitutes the theater.

Keywords: dramatic theater, interactive systems, actor, spectator

Zgłoszenie artykułu: 24.01.2020

Recenzje: 21.02.2020

Rewizja: 9.03.2020

Akceptacja: 21.03.2020

Publikacja on-line: 30.03.2020