

Granice moralne fikcji. Recenzja książki Waldemara Rapiora *Moralność milcząca. Odsłanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr* (Universitas, Kraków 2024)

Magdalena Rewerenda

 <https://orcid.org/0000-0001-9031-2793>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: m.rewerenda@gmail.com

RECENZJA

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Rewerenda Magdalena (2025). Granice moralne fikcji. Recenzja książki Waldemara Rapiora *Moralność milcząca. Odsłanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr* (Universitas, Kraków 2024). *Zarządzanie w Kulturze*, 26(1), 69–74.

W 2016 roku socjolog Waldemar Rapior zainaugurował projekt artystyczno-badawczy zatytułowany „Moralność milcząca”, którego celem było – jak mówił autor kilka lat później, po pierwszych zrealizowanych wydarzeniach – „(...) zbadanie, jak milcząco podzielane założenia związane z tym, co jest a co nie jest moralne bądź, co można a czego nie można uznać za moralne (...), wpływa na podejmowanie decyzji w grupie, a także, jak *post factum* (...) badani uzasadniają, i być może zmieniają, swoje decyzje podjęte w sytuacji grupowej” (Dobrowolski et al. 2019: 246). Autor skupia się na interakcyjnym wymiarze moralności, co oznacza, że przedmiotem jego analiz są nie tyle same decyzje, co prowadzące do nich interakcje, w wyniku których osoby uczestniczące w badaniu formułują definicje tego, co moralne, niemoralne i amoralne, czyli usiłują rozstrzygnąć, czy mają do czynienia z teatralną fikcją, czy działaniem o realnych konsekwencjach.

Rozstrzygnięcie to nie jest oczywiste, ponieważ Rapior wraz z zaproszonymi przez siebie gośćmi: reżyserem teatralnym Wojtkiem Ziemilskim, reżyserką Ulą Hajdukiewicz, rzeźbiarzem Wojtkiem Pustołą i performerem Seanem Palmerem tworzą sytuację badawczą za pomocą narzędzi performatywnych – umieszczają badanych w zacierającym granice między fikcją a rzeczywistością spektaklu teatralnym *Sean powie parę słów o sobie*, o przebiegu którego decydują osoby uczestniczące.

W czternastu turach sześcioro badanych widzów siedzących naprzeciwko performerów wspólnie z trzech dostępnych opcji, zawartych we wcześniej napisanym scenariuszu, wybiera dla aktora (lub siebie) zadania określane jako „miękkie” lub „lekkie”, czyli relatywnie bezpieczne. O decyzji, by sytuację badawczą uczynić przedstawieniem, socjolog mówi w następujący sposób: „Teatr wydawał mi się idealny, ponieważ pozwala całą sytuację powtarzać, poza tym operuje środkami, które pozwalają kontrolować otoczenie i dokonać jego redukcji” (Dobrowolski, Drozdowski et al. 2019: 255). Powtórzenia te, obserwowane w interakcjach w obrębie trzynastu badanych grup, miały w projekcie na celu pokazać „pewne prawidłowości i regularności w dynamicznych interakcjach (...), jak te regularności aktualizują się w konkretnych przypadkach interakcyjnych” (Rapior 2024: 71).

Wydana przez Wydawnictwo Universitas książka *Moralność milcząca. Odsłanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr* (2024) jest podsumowaniem prowadzonego przez Waldemara Rapiora trwającego niemal dekadę projektu badawczego. Nie tylko szczegółowo przedstawia przebieg badań, ale także prezentuje podstawy teoretyczne i metodologiczne projektu, którego interdyscyplinarność stanowi – w moim przekonaniu – jego ogromną wartość. Autor zderza ze sobą założenia pochodzące przede wszystkim z nauk społecznych oraz współczesnych teorii dotyczących teatru i sztuk performatywnych w ogóle. Stosuje obserwację uczestniczącą i przeprowadza wywiady pogłębione, a wśród najważniejszych inspiracji z obszaru socjologii i psychologii społecznej wymienia m.in.: fabrykowanie rzeczywistości w artystycznym laboratorium zbliżone do założeń eksperymentów Philipa Zimbardo i Stanleya Milgrama; etnometodologię; socjologię moralności Gabriela Abenda zakładającą kulturową i kontekstualną zmienność granic tego, co uznajemy za moralne; pojęcie socjologii ze sztuki Nathalie Heinich traktującej twórczość jako źródło wiedzy naukowej; pojęcie habitusu Pierre’a Bourdieu i jego tezę o doświadczaniu świata w sposób „niemy” czy wprowadzoną przez Michaela Polanyi koncepcję *tacit knowledge* („wiedza milcząca”). Rapior klarownie wyjaśnia spłot używanych przez siebie teorii w zamykającej książkę część IV, zatytułowanej *Moralność milcząca*. Ma ona formę wniosków, ale widziałabym ją także jako rozdział wstępny ze względu na jej porządkujący i wprowadzający charakter.

Najważniejszą koncepcją teatralną, która zdecydowała o formule przeprowadzonych przez Rapiora badań, jest kategoria post-teatru wprowadzona przez Tomasz Platę (Plata 2016). Stanowi ona rozwinięcie pojęcia „auto-teatru” (Krakowska 2016) zaproponowanego przez Joannę Krakowską do opisanego zjawisk z obszaru najnowszego teatru polskiego, reprezentowanego przez takich twórców i twórczynie, jak Wojtek Ziemilski, Anna Karasińska, Anna Smolar, Marta Górnicka czy Michał Buszewicz. Ich spektakle – inspirowane założeniami zagranicznych artystów i artystek, m.in. Forced Entertainment, Rimini Protokoll, Gob Squad czy Yvonne Rainer – charakteryzują się minimalizmem, partycypacją i interakcją oraz autotematyzmem i autorefleksją, które prowadzą do odsłaniania mechaniki tworzenia zdarzenia

teatralnego. To taki „teatr, który odsłania własne mechanizmy, aby budować za ich pomocą dramaturgię” (Rapior 2024: 207). Jak pisze Plata o przedstawicielach post-teatru: „punktem wyjścia ich działań jest zniechęcenie wobec teatru, ale punktem dojścia zawsze teatr, często doprowadzony do form najprostszych i pokazany bez żadnych upiększeń” (Plata 2016: 23). Badacz podkreśla w przedstawieniach tego nurtu także rolę widzów dekonstruujących „tradycyjny teatralny układ: tutaj nie tylko widzowie obserwują performerów, ale i performerzy widzów” (Plata 2016: 11). Wspomniana performatywna formuła, zacierająca granice między realnością a teatralną fikcją, wybijająca publiczność z roli biernych obserwatorów i prowokująca do wzięcia współodpowiedzialności za przebieg zdarzeń na scenie, stała się kluczowa dla badań zainicjowanych przez Rapiora. Te zaś doprowadziły go do sformułowania pojęcia „moralności milczącej”, definiującej moralność jako zbiorowe i procesualne osiągnięcie interakcyjne.

Kwestia etyki i moralności w kontekście sztuki to temat interesujący autora od dawna, a owocem wcześniejszego namysłu nad nim była wydana w 2019 roku książka *Bezkarne. Etyka w teatrze*. Otwiera ją wzmianka o spektaklu *Sean powie kilka słów o sobie*. Znajduje się w niej również rozmowa z Waldemarem Rapiorem i twórcami zaangażowanymi w spektakl, którzy opowiadają o założeniach projektu opartego na chęci „wygenerowania dylematu moralnego w sytuacji społecznej, przy pomocy spektaklu teatralnego” (Rapior 2019: 175) i na sprawczości wspólnoty (Rapior 2019: 180). Ubiegłoroczna książka przywołanego badacza daje pełen obraz projektu: jego założeń, przebiegu i wniosków. Definiując moralność „jako twórcze i sprawcze działanie wymagające wyobraźni, umiejętności współdziałania i zdolności rozpoznawania sfabrykowanego charakteru sytuacji społecznych” (Rapior 2024: 19), autor wprowadza kategorię „moralności milczącej”, która „nie oznacza braku moralności, ale niejawnosć genealogii i konfliktogenności działających w tle powinności moralnych” (Rapior 2024: 206). Z perspektywy namysłu teatrologicznego spostrzeżenia i wnioski Rapiora nie są odkrywcze, ale stanowią istotne potwierdzenie tez ważnych dla myślenia o teatrze zarówno jako instytucji, jak i w sensie praktyki artystycznej. Wartość książki tego badacza i jego spostrzeżeń widzę w trzech wymiarach.

Po pierwsze Rapior udowadnia, że teatr nie jest osobnym bytem wypreparowanym z rzeczywistości. Przenikanie życia i fikcji, a także wpływ życia społecznego na teatr i teatru na rzeczywistość społeczną ujawniane były w ostatnich latach wielokrotnie, przede wszystkim – choć nie tylko – za sprawą skandali teatralnych takich jak wystawienie *Śmierci i dziewczyny* w reżyserii Eweliny Marciniak (Teatr Polski we Wrocławiu, 2015) czy *Kłątwy* Olivera Frljicia (Teatr Powszechny w Warszawie, 2017). Głośne sprawy związane z konkretnymi premierami dobrze pokazywały, co fikcjonalna sytuacja może powiedzieć o realnym świecie (Rapior 2024: 108). Projekt Rapiora nie tylko wskazuje, że artystyczna fikcja może być papierkiem lakmusowym napięć ze sfery polityczno-społecznej, ale także odsłania kontekstualny i zmienny charakter uwspólnionych w danym kontekście społecznym norm moralnych. *Sean*

powie kilka słów o sobie nie jest zresztą odosobnionym przypadkiem zdarzenia teatralnego, które wymusza podejmowanie decyzji i wzięcie współodpowiedzialności za przebieg akcji przedstawienia oraz to, co w jego ramach spotka występującego w nim performerą. Choć Rapior odnosi się przede wszystkim do starszych projektów z obszaru *performance art*, takich jak *Cut Piece* Yoko Ono (1964) czy *Rytm 0* Mariny Abramović (1974), i wspomina zaledwie o spektaklu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina *Każdy dostanie to, w co wierzy* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2016), podobną mechanikę, w której o kształcie przedstawienia decydowała widownia, miał chociażby wystawiany wielokrotnie mainstreamowy hit komediowy *Szalone nożyczki*, w teatrze offowym telefoniczny spektakl *Expert* poznańskiej grupy Republika Usta Usta (2023), a w teatrze tańca *Faded black* zielonogórskiego kolektywu Physical ArtHouse (2023). Wszystkie te spektakle – w przeciwieństwie do *Sean powie kilka słów o sobie* – proponują ingerencję w fabułę, a nie w ciało i emocje realnych osób obecnych na przedstawieniu, problematyzując opisywaną przez Rapiora pograniczność między prawdą a fikcją, która „jest charakterystyczna nie tylko dla współczesnych sztuk przedstawieniowych, ale i dla współczesnego życia społecznego” (Rapior 2024: 43). Pokazując, że oceny moralne są społecznie konstruowane, a następnie realizowane i umacniane, czyli performowane w przestrzeni społecznej. Uświadamiają, że – jak zauważył Dawid Wiener – „ukryte parametry moralne albo etyczne” odnoszą się także do codziennych decyzji, których przemocowy charakter często bywa dla nas niewidoczny (Dobrowolski, Drozdowski et al. 2019: 254).

Po drugie książka, szczegółowo opisująca możliwą formułę połączenia badań naukowych z działaniami artystycznymi, stanowi znakomity *case study* praktyki *practice as research* czy – w odniesieniu do sztuk performatywnych – *performance as research* opisaną m.in. przez Annette Arlander, Bruce’a Bartona, Melanie Dreyer-Lude i Bena Spatza w książce *Performance as Research. Knowledge, methods, impact*. Publikacja ta jest ważnym punktem odniesienia dla wielu współczesnych twórczyń i twórców teatralnych podejmujących inter- i transdyscyplinarne projekty. Mimo powszechności różnie rozumianego łączenia nauki i sztuki tendencja ta nierzadko budzi opór nie tylko w przestrzeni nauk społecznych, o których w swoim opracowaniu wspomina Rapior: „Osoby krytykujące współpracę sztuki i socjologii uważają, że dzieła sztuki są fikcją stworzoną przez artystów, a zatem z poznawczej perspektywy są nie do przyjęcia jako rzeczywistość społeczna” (Rapior 2024: 41). Wierzę, że książki takie jak ta, które rozszczelniają dziedzinowe definicje, uniejednoznaczniając pojęcia, takie jak spektakl czy eksperyment socjologiczny, oraz rzetelnie przeprowadzają odbiorców i odbiorczynie przez cały artystyczno-badawczy proces, przyczynią się do jeszcze szerszego upowszechnienia i normalizacji praktyk ożywczych zarówno dla sztuki, jak i nauki.

Po trzecie refleksja Rapiora wpisuje się w toczącą się od kilku lat w środowisku teatralnym i teatrologicznym dyskusję o przemocy w teatrze, ale kieruje ją na nieoczywisty tor. W zainicjowanej w wyniku spopularyzowania ruchu #MeToo także na

polskiej scenie i wciąż trwającej debacie toczonej zarówno w tekstach publicystycznych (artykuły w prasie będące interwencjami w przypadku odkrytych nadużyć) oraz naukowych (np. numer tematyczny kwartalnika „Czas Kultury” 4/2021 zatytułowany *Przemoc w kulturze*), jak i w samych tematyzujących tę dysputę spektaklach nacisk kładziony jest przede wszystkim na sprawy związane z kwestiami etyki w zakresie pracy artystycznej i hierarchicznej organizacji instytucjonalnej teatrów. W ramach krytyki instytucjonalnej najczęściej mówi się o nadużyciach osób na stanowiskach dyrektorskich wobec pracowników, a także reżyserów (i – rzadziej – reżyserek), których przemocowe zachowania przez dekady legitymizowane były zmitologizowaną figurą artysty – wybrańca obdarzonego prawem do przedkładania estetyki ponad etykę. Sformułowany w książce *Moralność milcząca* wywód skłania do szerszego myślenia o wielowymiarowym potencjale przemocowości i manipulacji tkwiących w teatrze i innych sztukach wykonawczych. Rapior udowadnia, że ta milcząca (nie)moralność jest niekiedy immanentnie wpisana w naturę sceny i dotyczy zarówno twórców, jak i widowni oraz powstałych w wyniku rozmaitych interakcji między nimi, które pojawiają się w trakcie spektaklu czy performansu i które Erika Fischer-Lichte określiła mianem autopojetycznej pętli feedbacku (Fischer-Lichte 2008). W tym kontekście szczególnie interesujące są refleksje Rapiora o współdzielonym przez uczestniczki i uczestników projektu zaufaniu do teatralnej ramy: „Większość badanych w momencie wyrażenia świadomej zgody na udział w badaniu (lub spektaklu teatralnym) przyjmuje postawę zaufania: ufają, że nikomu nie stanie się nic strasznego” (Rapior 2024: 122). W odniesieniu do współczesnego teatru zawarte w *Moralności milczącej* wnioski prowokują do postawienia pytań o to, czym jest „nic strasznego”, oraz o to, jak reżyserzy i reżyserki manipulują zaufaniem do konwencji, tworząc opresyjne sytuacje także w spektaklach, które nie mają partycypacyjnego czy interakcyjnego przebiegu.

Właśnie problematyczność konwencji i jej konsekwencji różniących się w zależności od tego, gdzie wytyczy się jej granice, wydaje się fundamentalna dla Rapiora formułującego swoją teorię moralności milczącej. Wskaźnikiem tej koncepcji – jak pisze autor – „były nie tyle niezgoda lub przyzwolenie na wybór opcji, wobec których uczestniczki stosowały słownictwo moralne, (...) ile konflikt między dwiema odpowiedziami na Goffmanowskie pytanie «Co się tutaj dzieje?». Czy mamy do czynienia ze sztuką (...), czy prawdziwym życiem, (...) czy etycznym przekroczeniem w ramach sztuki?” (Rapior 2024: 125). Istotą badania było zatem to, jak na drodze interakcji definiowano sytuację, w której umieszczono osoby uczestniczące. Konflikty i tarcia między badanymi dotyczące tego rozstrzygnięcia są według mnie najbardziej interesującą stroną projektu przywołanego badacza nie tylko z perspektywy psychologicznej i socjologicznej, ale właśnie teatralnej. Mówią o tym, jak niezmiennie ważną do poddania refleksji kwestią jest problem artystycznej ramy: dającej poczucie pozornego bezpieczeństwa, traktowanej jako usprawiedliwienie

przed wzięciem odpowiedzialności za realne skutki działania artystycznego, a także swobodnie i kontekstualnie wyznaczającej granice moralne fikcji.

Bibliografia

- Dobrowolski Piotr, Drozdowski Rafał, Jacyno Małgorzata, Jelewska Agnieszka, Molenda Adriana, Niedziejko Julia, Pańczak Joanna, Rapior Waldemar, Wasilewski Marek, Wiener Dawid (2019). O czym mówi Sean? Zapis panelu dyskusyjnego o sztuce, nauce i etyce. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 2, 246–263.
- Fischer-Lichte Erika (2008). *Estetyka performatywności*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Krakowska Joanna (2016). Auto-teatr w czasach post-prawdy. *Dwutygodnik.com* 2016, 9, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> [odczyt: 26.01.2025].
- Plata Tomasz (red.) (2016). *Post-teatr i jego sojusznicy*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Rapior Waldemar (red.) (2019). *Bezkarne. Etyka w teatrze*. Poznań: Stowarzyszenie Scena Robocza.
- Rapior Waldemar (2024). *Moralność milcząca. Odślanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.