

Joanna Ostrowska
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Tworzenie jako badanie, badanie naukowe jako performowanie

Moim wystąpieniem chcę dać odpowiedź na sformułowane przez prof. Kosińskiego rozpoznanie, iż polska teatrologia jest w przeważającej swojej części nakierowana na tworzenie teorii, a lekceważy praktykę, która przecież także może być używana jako narzędzie badawcze. Przykłady, jakie wybrałam, odwołują się do mojego doświadczenia, a to z kolei kształtowane jest przez przekonanie, iż teatr, jako rodzaj doświadczenia, może być istotną częścią ludzkiego bycia w świecie oraz kształtowania rzeczywistości. Wystąpienie to jest także bardziej niż referatem naukowym, czymś w rodzaju „mission statement” (lub *auto-da-fé*, jak kto woli).

W czasie październikowej poznańskiej konferencji *Performance Studies: Sources and Perspectives*, próbując w zacnym, międzynarodowym gronie odpowiedzieć na problemy definicyjno-teoretyczne dotyczące refleksji performatycznej, doszliśmy do wniosku, że potrzeba tworzenia „teorii” w nowych perspektywach bądź też obszarach badawczych służy w dużej mierze legitymizacji danej dziedziny, co daje się sprowadzić do krótkiego podsumowania: „jeśli coś ma swoją teorię, to jest nauką”. Być może stąd też bierze się teoretyczne nachylenie teatrologii, która jest nadal przecież stosunkowo młodą dziedziną wiedzy. Z moich doświadczeń wynika jednak, iż w niektórych wypadkach zastosowanie elementów przynależących do praktyki teatralnej może także wspierać uprawianie refleksji nad teatrem oraz tworzenie – nazwę je może trochę na wyrost – modeli teoretycznych.

Perspektywa, w jakiej obecnie interesuje mnie badanie teatru, to teatr pojmowany jako narzędzie dodawania mocy, upędomocniania (tego wszystkiego, co mieści się w angielskim słowie *empowerment*). Związane jest to bardzo mocno z praktycznym zastosowaniem technik i badań teatralnych, lecz odsuwa na dalszy plan postrzeganie teatru w kategoriach estetycznych, sytuujących go w pierwszym rzędzie w obszarze sztuki. Punktem wyjścia dla moich rozważań są moje dwa doświadczenia z ostatnich lat, związane ze współpracą międzynarodową dotyczącą badań nad tym, co wcześniej nazywano „teatrem ulicznym”, a co obecnie określane jest terminem „performanse w przestrzeni publicznej”.

Pierwsze z tych doświadczeń związane jest z tegorocznym spotkaniem w ramach Street Arts Winter Academy (SAWA), projektu prowadzonego przez University of Winchester (gdzie istnieje pierwszy w Europie uniwersytecki kierunek studiów pod nazwą „Sztuka uliczna”), słoweński festiwal Ana Desetica (prowadzący własną szkołę teatru ulicznego – Sugla) oraz francuską

organizację HorsLesMurs, zajmującą się dokumentacją i badaniem sztuk ulicy. W ramach spotkań SAWA do dyskusji zapraszani są praktycy oraz badacze teatru ulicznego. Tegoroczne spotkanie, które odbyło się w Marsylii (w Cité des Arts de la Rue, będącego siedzibą kilku zespołów ulicznych, w tym tak znanego jak Générík Vapeur), miało bardzo praktyczny cel – mieliśmy przygotować to, co w polskim szkolnictwie wyższym znamy jako Krajowe Ramy Kwalifikacji, dla właśnie powoływanego we Francji nowego kierunku kształcenia uniwersyteckiego – sztuk ulicznych. W czasie dyskusji nad tym, co powinno znaleźć się w owych francuskich KRK, ujawnił się dość silny podział między oczekiwaniami praktyków a akademików (z których, co zabawne, spora część też była wcześniej praktykami). Praktycy (czyli ci, których tradycyjnie nazywamy twórcami) oczekiwali, iż na uniwersytecie, w ramach „sztuki ulicy”, nauczać się będzie głównie technik – np. chodzenia na szczudłach, żonglerki, technik cielesnych itp. Tak zwani akademicy uważali natomiast, iż uniwersyteckie studiowanie tego kierunku, nawet tak bardzo nastawionego na praktykę, wymaga czegoś więcej – także poznania, uprawiania jakiejś refleksji nad tym, po co uprawia się teatr na ulicy, jak może on oddziaływać, jakie są jego korzenie itd. Otwarcie demonstrowane duże niezrozumienie (głównie ze strony części twórców) czemu miałyby to służyć, uświadomiło mi, jak bardzo unikalny system kształcenia artystycznego posiadamy w Polsce, gdzie artysta z dyplomem uczelni wyższej musi także poznać to, co jest teorią i historią danej dyscypliny artystycznej.

Stąd też, jak sądzę, bierze się to, iż mamy w Polsce jednak przykłady (być może zdaniem niektórych zbyt mało liczne) współpracy teoretyków (wybitnych!) z placówkami artystycznymi. Mam tu na myśli choćby np. obecną na zjeździe prof. Małgorzatę Leyko, czy też (z góry przepraszam wszystkich, którzy mogą się poczuć urażeni) najwybitniejszego obecnie polskiego teoretyka-performatyka dr hab. Tomasza Kubikowskiego.

Z drugiej natomiast strony trzeba pamiętać, że polska teatrologia została stworzona przez praktyka teatru i z efektami owego myślenia o uprawianiu teatru, które jest także działalnością poznawczą, intelektualną mamy także do czynienia i dziś, czego bardzo dobrym przykładem jest gospodarz naszego spotkania Włodzimierz Staniewski. Innym, bardziej już historycznym przykładem, był Jerzy Grotowski (ale także np. Juliusz Osterwa i oczywiście Tadeusz Kantor), których pisma teoretyczne, bardzo mocno zakorzenione w ich własnej praktyce, do dziś posiadają znaczący walor poznawczy.

Jestem zdania, iż tym, co łączy praktykę artystyczną (szczególnie zaś pewien sposób uprawiania teatru) i badanie naukowe w humanistyce, jest to, iż obie stały się obecnie refleksją na temat rzeczywistości (czasem z perspektywą wpłynięcia na jej kształt). To natomiast otworzyło drogę do działań nazwanych w anglosaskim kontekście „practise as research”. Wyrastają one z przekonania, iż wartościowe poznawczo jest zbieranie praktycznych doświadczeń artystycznych,

w których praca twórcza nie ma na celu przede wszystkim stworzenia „dzieła”, lecz służy właśnie testowaniu, badaniu poprzez środki artystyczne pewnego obszaru ludzkiego doświadczenia (kulturowego, cielesnego, politycznego). Podejście takie wzmacniane jest dodatkowo rozpoznaniem, iż po przełomie antykartezjańskim człowiekowi nauki coraz trudniej jest zachować swoją pozycję badacza znajdującego się „na zewnątrz” badanego zjawiska, będącego „poza światem” i z tej pozycji badającego „obiektywnie” dostępną mu rzeczywistość. Uzbrojeni w to właśnie rozpoznanie, być może jesteśmy w stanie zrezygnować z pozycji depozytariuszy wiedzy i „zstąpić do głębi”, czyli w rzeczywistość.

W tym miejscu chciałabym podzielić się z Państwem drugim z doświadczeń, jakie stało się moim udziałem i wpłynęło zarówno na sposób patrzenia na badanie naukowe, jak i wzbogaciło (mam nadzieję) moje sposoby przekazywania wiedzy (także teoretycznej) studentom. Od trzech lat współprowadzę Working Group „Performances in Public Spaces”, jaką stworzyliśmy razem z dr Susan Haedicke z Warwick University w ramach International Federation for Theatre Research. W ubiegłym roku drugi z współprowadzących – dr Tim White zaproponował, by naszym obradom towarzyszyła akcja uliczna, która – nosząc tytuł *Half Speed Ahead* – miała być próbą zmiany przez nas „rytmu miasta” i skłonienia przechodniów, by zwolnili. Od początku byliśmy pewni, że nie jest to działanie „artystyczne”, że nie będziemy robić „przedstawienia ulicznego” i że (w związku z tym, iż jest to jednorazowa akcja, robiona przez ludzi, którzy nie tworzą „dzieł”, lecz raczej zajmują się badaniami) nie będziemy „tworzyć”, a nasze „dzieło” jest w gruncie rzeczy rodzajem badania-eksperymentu.

Działania zaproponowane przez Tima, które później na bieżąco, już na ulicy, w sposób na poły spontaniczny uzupełnialiśmy, były bardzo proste. Jakiś czas przed spotkaniem w Santiago de Chile Tim rozesłał wszystkim członkom grupy ideę przewodnią akcji wraz z pomysłami kilku działań. Już w Santiago dyskutowaliśmy o tym, co jesteśmy w stanie zrobić – będąc „amatorami” i dysponując bardzo skromnymi środkami technicznymi. Nie wszystkie pomysły zostały zrealizowane – nasze doświadczenie (teoretyków, ale też i skromne praktyczne) podpowiedziało nam, że nie wszystko, co wygląda dobrze w opisie i jest inteligentne oraz ciekawe, musi się sprawdzić na ulicy. Korzystając z pomocy naszych gospodarzy, wybraliśmy miejsce. Odrzuciliśmy to, które było zbyt blisko teatrów, choć podługowaty plac byłby bardzo dobrą „sceną”, dlatego że nie chcieliśmy, by miejsce przywoływało kontekst artystyczny. Wybraliśmy deptak – niezbyt szeroką ulicę prowadzącą od jednej z głównych arterii do centralnego placu miasta.

W efekcie dyskusji pozostawiliśmy zaledwie kilka pierwotnych pomysłów, które poniżej streszczę, każdy z nich był powtarzany kilkakrotnie w ciągu czterech godzin, w trakcie których performowaliśmy. Niektóre, jak „Ludki z jabłek”, miały charakter ciągły.

Oto kilka wyjściowych i zrealizowanych pomysłów:

- 1) Ramki: w różnych miejscach (na drzewach, kontenerach na śmieci, ławkach, witrynach sklepowych) rozwiesiliśmy ramki do obrazów w różnym formacie z przyczepioną do nich prośbą, by z ich wykorzystaniem robić zdjęcia miejsc, sytuacji, osób, które wzbudziły na ulicy zainteresowanie. Zdjęcia te następnie można było przesłać na adres naszej strony internetowej. Wszystkie zdjęcia, jakie otrzymaliśmy, były portretami z wykadrowanymi przy pomocy ramek fragmentami (bądź całymi) twarzy. Powstała z tego całkiem ciekawa galeria portretów mieszkańców Santiago, którzy zatrzymali się, by zrobić to, o co ich poprosiliśmy. Zaskoczeniem było dla nas, że ludzie samych siebie uznali za najciekawsze, co można było sfotografować na ulicy.
- 2) „Dzieje się coś dziwnego”: kilka osób zbierało się w jednym miejscu i patrzyło na jakiś absolutnie nieciekawny element (szarą ścianę, plamę na chodniku, gałązkę na drzewie itp.), niektórzy robili zdjęcia. Bardzo szybko zbierało się wokół nas sporo przechodniów, którzy wypatrywali, co też takiego wzbudza aż takie zainteresowanie.
- 3) „Leżący policjant”: co kilkanaście-kilkadziesiąt minut kilkoro z nas kładło się w poprzek ulicy, tworząc „spowalniającego garba”. Nie spotkaliśmy się w trakcie tego działania z jakimikolwiek przejawami agresji – ani fizycznej, ani werbalnej. Przechodnie najczęściej próbowali ominąć nas bokiem albo bardzo ostrożnie przekraczali nasze ciała na wysokości nóg.
- 4) „Ludki z jabłek”: tego działania z początku baliśmy się najbardziej, ponieważ używaliśmy do niego, bardzo popularnych we Francji, a także w Wielkiej Brytanii, obieraczek do jabłek, które równocześnie cięły owoc na plasterki. Maszynka ta jednak, dzięki ostrym szpikulcom i nożom, może przywoływać skojarzenia z narzędziem tortur, a znajdowaliśmy się w kraju, który – jak nas przekonywano – co prawda uporał się ze swoją dyktatorską przeszłością, niemniej obecność tzw. sił porządkowych była w Santiago bardzo widoczna, o czym sami mogliśmy się przekonać w trakcie naszej akcji. W ramach tego działania skłanialiśmy przechodniów do zrobienia z jabłek ludzików, przy użyciu opisanych maszynek, wykałaczek, parasolek koktajlowych i innych dostępnych drobiazgów. Kilka osób zgodziło się przygotować ludki, a wspólne siedzenie przy stoliku było okazją do pogawędki.

W trakcie działania okazało się jednak, iż potrzebujemy jakiegoś spoiwa naszej obecności w przestrzeni ulicy. Wtedy, po krótkiej naradzie, zdecydowaliśmy się, aby przechadzać się bardzo, bardzo wolno, w różnych konfiguracjach ludzkich (pojedynczo, parami, grupami, które przyjmowały różny szyk), do przodu i tyłem po całej długości ulicy. Było to działanie improwizowane, lecz bardzo precyzyjne, fizycznie dopracowane i kreatywne, jeśli wziąć pod uwagę, że wykonywali je nie zawodowcy, lecz ci, którzy głównie obserwują i uprawiają refleksję.

Pora odpowiedzieć, co mnie – badaczowi, teoretykowi dało to działanie. Przede wszystkim

była to duża przyjemność. Rzadko kiedy mam – jako „akademiczka” – szansę na bieżąco obserwować, co się sprawdza, co „działa” w tym, co wymyśliłam. Po drugie, był to sposób na poznanie miejsca, w jakim się znalazłam. Okazało się, że mimo zapewnień o „demokratyczności” Chile, jest to nadal państwo bardzo silnej kontroli policyjnej. Mimo iż mieliśmy zgodę wydaną przez policję (bo jest to tam właściwy organ) na naszą absolutnie apolityczną akcję, to i tak co chwila mieliśmy kłopoty ze stróżami prawa. Towarzyszyło nam kilku uzbrojonych konnych policjantów, a każdy kolejny, który się pojawiał, chciał mieć dla siebie kopię wydanego pozwolenia. Przypominało to (jasne, że drobne) nękanie mające uniemożliwić nam – mimo wydanej zgody – przeprowadzenie działania. W końcu zrobiliśmy kilkanaście kserokopii zezwolenia i wręczaliśmy je każdemu policjantowi, jaki się napatoczył. Dla mnie osobiście doświadczenie to było przypomnieniem sobie „normalności” stanu wojennego (mam tu na myśli zwykły, codzienny świat, a nie chwile wybuchów, zwanych ekscesami). Kolejną rzeczą była możliwość poznania tego, jak mieszkańcy Santiago zachowują się w przestrzeni publicznej, że są mimo wszystko uważni, przyjaźni i łatwo wchodzą w relacje z nieznanymi (ze swojego kręgu kulturowego, a także „obcymi”, jakimi byliśmy my).

Doświadczenie z Santiago wpłynęło na sposób, w jaki prowadzę teraz wykład *Performances in Public Spaces* (wykład w języku angielskim dla międzynarodowej grupy studentów). Rozpaczam go teraz kilkoma prostymi działaniami teatralnymi na dziedzińcu naszego kampusu. Zadania wymagają nie tyle tzw. „kreatywności”, co umiejętności odnalezienia się w przestrzeni użytkowanej przez wiele innych osób. To fizyczne doświadczenie sprawia, iż wiele teorii (łącznie z koncepcjami Habermasa, Arendt czy Mouffe na temat tego, czym jest, jak kształtuje się sfera publiczna) staje się dla studentów łatwiejsze do zrozumienia. Ćwiczenia te, przeprowadzone w międzynarodowej grupie, pozwalają studentom uzmysłwić sobie, jak bardzo sposoby, w jakich używamy przestrzeni publicznej, są kulturowo zdeterminowane. Widzę, że jest duża różnica, jeśli mówi się czy uczy się o czymś, a doświadcza się tego na własnym ciele – np. w zderzeniu z konfrontacyjnie nastawionymi studentami z Polski. Tego rodzaju „metody badań” – praktyczne doświadczenia w naukach o teatrze, obok obserwacji czy prac bibliotecznych mogą też być poznawczo wartościowym sposobem uprawiania refleksji.

W tym miejscu chciałabym przywołać jeszcze jeden z możliwych aspektów łączenia praktyki z teorią w badaniach nad teatrem. W tym roku, w czasie konferencji FIRT w Barcelonie, prof. Janelle Reinelt, jedna z najważniejszych obecnie badaczek teatru, opowiadała o projekcie – badawczym, ale nie tylko, jaki prowadzi wspólnie z koleżankami z Indii. Projekt dotyczy m.in. możliwości wykorzystania teatralnych technik cielesności w wychodzeniu kobiet z prostytucji (często przez nich niezawinionej i niebędącej ich – mniej lub bardziej wymuszonym – wyborem, a spowodowanej np. sprzedażą córek przez rodzinę do burdelu). Teatr, taniec są dla tych kobiet

sposobem odzyskiwania własnego ciała, używania go w sposób przez nie wybrany. Reineelt zakończyła swoje wystąpienie (na którym obecnych było zdecydowanie więcej osób niż na innych panelach, co tłumaczyć można raczej popularnością badaczki, a nie tematem *Human traffic*) przywołując pytanie, jakie sama sobie postawiła: „Co ja, będąc teatrologiem, teoretykiem mogę zrobić dla tego świata?” Uznała, że może wykorzystać swój prestiż naukowca i wynikające z niego zaproszenia na konferencje do tego, żeby mówić, co dla kobiet (także w Trzecim Świecie) oznacza bycie zmuszoną do uprawiania prostytucji. Jej wiedza na temat tego, jak rozmaici twórcy teatralni pracowali z ludzkim ciałem, pomogła zbudować program pomagający (choćby tylko chwilowo) kobietom, jej prestiż naukowca pozwala natomiast nagłośnić sprawę współczesnego niewolnictwa.

Robin Nelson w publikacji *Practise as Research in the Arts* zwraca uwagę na to, że dla wielu badaczy z rozmaitych dziedzin zajmujących się sztuką, „praktyka jako badanie” nie jest metodologicznie uzasadniona i jest „brukaniem” nowo utworzonych dyscyplin wiedzy. Natomiast dla dziedzin nauki o ustabilizowanej metodologii i metodach badawczych taka praktyka stanowi wyzwanie¹. Wychodząc od tej myśli, możemy przyjąć, iż uznanie praktykowania za metodę badawczą będzie świadczyć o tym, iż nasza dyscyplina – wiedza o teatrze – okrzepła metodologicznie na tyle, iż rozmaite nieortodoksyjne metody badawcze nie są postrzegane jako zagrożenie dla jej naukowości. Bo, jak przypomina Nelson, „w dwudziestym pierwszym wieku nie można traktować jakiegokolwiek metodologii czy epistemologii, jako tej, która dostarczy niepodlegającej mediacji, oczywistej prawdy”².

¹*Practise as Reasearch in the Arts*, ed. Robin Nelson. Palgrave Mcmillan 2013, s. 4.

²Tamże, s. 6.