

Prof. dr hab. Jacek Wachowski
Katedra Teatru i Sztuki Mediów
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

Poznań, 3 marca, 2022.

Recenzja rozprawy doktorskiej pana mgra Tomasza Ciesielskiego „Strategie *performance as research* – współczesny dyskurs i projekty badawcze w zakresie sztuk performatywnych”.

Rozprawę doktorską pana magistra Tomasza Ciesielskiego należy powitać z radością. Po pierwsze dlatego, że Autor przedstawił dysertację o charakterze teoretycznym, co na gruncie rodzimych badań humanistycznych – w szczególności teatrologicznych i performatywnych – jest rzadkie. Po drugie, gdyż praca zmierza do skonstruowania interdyscyplinarnego (a w pewnych fragmentach transdyscyplinarnego) języka umożliwiającego połączenie refleksji teoretycznej z badaniami empirycznymi. Po trzecie, ponieważ propozycje metodologiczne wykorzystane w rozprawie, stanowią szansę na rozwój badań związanych z ruchem i tańcem (zarówno w wymiarze ogólnym, jak też szczegółowym).

Dysertacja doktorska składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych obszernym wstępem, który – oprócz funkcji wprowadzających – ma na celu uporządkowanie refleksji dotyczącej zwrotów, które ukształtowały humanistykę w ostatnich dekadach. Do najważniejszych przesileń w tym względzie zalicza Doktorant zwroty: „relacyjny”, „działaniowy”, „praktyczny” i „performatywny”. Pierwszy z nich „relacyjny” – polegał na przesunięciu praktyk artystycznych w sferę relacji międzyludzkich i wykorzystaniu w ich obrębie licznych społecznych kontekstów. Drugi – „działaniowy” – został niejako wymuszony przez rozwój nauk społecznych i wyrastał z przekonania, że humanistyka powinna odejść od empirycznego pozytywizmu – to znaczy przejść od funkcji deskryptywnych do preskryptywnych (a więc nie poprzestawać na opisie rzeczywistości, ale podjąć próbę jej modelowania). Trzeci zwrot „praktyczny” – nastawiony na „praktykowanie” – zawęził pole aktywności do wybranych form (oraz ich powtórzeń) w przekonaniu, że

właśnie one dają one szansę na rozwój nowej wiedzy. Nie zmierzał zatem do osiągnięcia z góry założonych celów, które mogłyby mieć konkretne zastosowanie (w teraźniejszości lub w przyszłości) ale koncentrował się na samym akcie czynienia – na „praktykowaniu” wyselekcjonowanych odmian aktywizmu. Czwarty zwrot – „performatywny” – któremu patronowali ojcowie i matki założyciele światowej performatyki – zwracał z kolei uwagę na to, że refleksja dotycząca performansów zakorzenia się w dyskursach inter i transdyscyplinarnych. Przypominał, że strategie performatywne wywodziły się z tradycji filozoficznych (John Austin, Ludwig Wittgenstein, John Searle), antropologicznych, kulturowych i teatralnych (Victor Turner, Richard Schechner, Ervin Goffman, Susan Butler, Peggy Phelan, Barbara Kirschenblatt-Gimblett, Dwight Conquergood) – a także, że wykorzystywały dynamikę kryzysów i przesileń politycznych, społecznych oraz ekonomicznych.

Po lekturze obszernego wprowadzenia powstają jednak dwie wątpliwości. Po pierwsze, czy nie należałoby zaproponować nowych nazw dla poszczególnych zwrotów? Z jednej strony doskonale rozumiem intencje Autora, który chciał zachować wierność wobec utrwalonej w dyskursie terminologii. Z drugiej jednak, posługiwanie się terminami synonimicznymi nie pomaga w scharakteryzowaniu różnic występujących między tym, co próbują one nazwać (nieco ironicznie można bowiem powiedzieć, że każde „działanie” jest ze swej natury „performatywne” – przynajmniej w granicach szeroko rozumianej performatywności – podobnie jak „praktykowanie” łączy się z „działaniem”, nie mówiąc już o tym, że pozostaje składnikiem licznych performansów).

Druga uwaga dotyczy zakorzenia poszczególnych zwrotów w tradycji artystycznej i filozoficznej. Wydaje się, iż słusne byłoby przypomnienie, że inspiracje dotyczące zwrotu „relacyjnego” (choć zapewne nie tylko tego) można znaleźć w pierwszej z dwudziestowiecznych awangard (w pracach futurystów, jak też przede wszystkim dadaistów). Niewykluczone, że poszczególne zwroty należałoby też wywodzić z myśli filozoficznej, w której ich sygnały pojawiły się wcześniej. Może też nie od rzeczy byłoby uzupełnienie pomysłów Nicolasa Bourriaud i Claire Bishop własnymi spostrzeżeniami, a także próbą wejścia w polemikę z ich stanowiskiem?

Charakterystyka najważniejszych humanistycznych „zwrotów” posłużyła Autorowi do przedstawienia założeń pierwszego rozdziału dysertacji – analizy projektów artystyczno-naukowych, nastawionych na tworzenie nowej wiedzy. Do najważniejszych nurtów zalicza tu Doktorant: *practice-based research*, *practice-led research*, *research-led practice*, *art-based research*, *evidence-based practice*, *research-based practice*, *research through practice*,

research-creation, studio research, arts-informed research, arts-based research, A/r/tography (A/r/tografia), research-based theatre, Angewandte Theaterwissenschaft, action research, practice-as-research oraz *performance as research*.

Niezależnie od wartości przedstawionego przeglądu, zacierają się w nim różnice między poszczególnymi strategiami. Może zamiast „wyliczanki” warto byłoby wyjść od funkcjonalnych właściwości zwrotów – to znaczy opisać je poprzez pryzmat funkcji, które pełnią – i scharakteryzować jako kilka dużych strategii poznawczych (modeli) realizujących podobne założenia? Pożyteczne w tych okolicznościach byłoby również: 1) scharakteryzowanie w szerszy sposób interferencji występujących między zwrotami – pokazanie miejsc wspólnych, linii przecięcia i powtórzeń, a także nieprzekraczalnych granic (właściwe było również wyjaśnienie – albo choćby ogólne scharakteryzowanie – powodów popularności najważniejszych zwrotów); 2) pogłębienie analizy związanej z okolicznościami, w jakich kolejne zwroty powstawały, a także powiązanie ich z konkretnymi aspiracjami poznawczymi; 3) przedstawienie większej ilości argumentów umożliwiających ewaluację opisanych praktyk – i wskazujących na ich przydatność dla badań humanistycznych (przede wszystkim dla badań teatrologicznych, performatywnych i związanych z tańcem). Autor dokonuje, co prawda takiej oceny (a dwie z praktyk określa jako performatywne pre-paradygmat) ale deklaracja taka wymagałaby bardziej rozbudowanych uzasadnień, w szczególności odpowiedzi na pytania: a) czy PaR (*practice-as-research*) i PAR (*performance-as-research*) należy traktować wyłącznie jako współczesne zaplecze praktyk performatywnych czy także jako zaplecze historyczne (jeśli to drugie, to czy źródeł takich praktyk nie należałoby szukać wcześniej, niż sugerują badacze zajmujący się ich analizą?); b) jakie właściwości praktyk pre-performatywnych, zadecydowały o ich inspirującej roli i znaczeniu dla badań performatywnych? c) w jaki sposób PaR i PAR zmieniały się (i zmieniają się) w obrębie rozwiniętych refleksji humanistycznych?

Rozdział drugi, zatytułowany „Badania performatywne” wyrósł z przekonania (sformułowanego między innymi przez takich uczonych jak: Baz Kershaw, Brad Haseman, Jerzy Apanowicz, czy Estelle Barret i Barbara Bolt), że w badaniach performatywnych ukryty jest nowy paradygmat poznawczy. Jego potencjał polega na łatwości integrowania wiedzy pochodzącej z różnorodnych dyscyplin, a także na zdolności do oświetlania obszarów zmarginalizowanych, nie w pełni wykorzystanych, należących do pogranicza dyscyplin i subdyscyplin.

Rozdział rozpoczyna się od próby uporządkowania wiedzy na temat zakresu *Practice-as-research* (PaR) i *Performans-as-research* (PAR). Autor usiłuje wyznaczyć między nimi linie

demarkacyjną, powołując się na znane interpretacje Robina Nelsona czy Baza Kershawa. Podczas, gdy pierwszy z nich proponuje, aby *Practice-as-research* odnosić do „projektów badawczych, w których praktyka jest kluczową metodą badania i traktować ją jako dowód przeprowadzenia badań” (twórcze pisanie, taniec, kompozycja muzyczna/wykonanie, teatr/performance, wystawa, film), drugi – zwraca uwagę na to, że praktyki twórcze (choć zapewne nie tylko) stanowią (i stanowiły w przeszłości) samodzielne metody/metodologie badawcze. Kłopot polega jednak na tym, że opinie Nelsona i Kershawa (podobnie jak innych badaczy) nie dostarczają satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie: czym różni się *Practice-as-research* od *Performance-as-research*? Niezależnie od rozpowszechnionej opinii, że należą do osobnych nurtów poznawczych i wiedzytwórczych – pod wieloma względami wydają się do siebie podobne. Wynika to z tego, że performance może być (i jest!) traktowany jak *practice*. Oznacza to, że niezależnie od tego w jaki sposób lokujemy performance na mapie współczesnej sztuki, nauki i życia społecznego (a także w jaki sposób charakteryzujemy ich immanentne właściwości) – są one rodzajem praktyk poznawczych, które swe znaczenie wywodzą z przekonania o doniosłej roli aktywizmu.

Z tych właśnie powodów, znacznie łatwiejszym zadaniem wydaje się scharakteryzowanie metodologicznych dylematów (występujących między PaR i PAR) poprzez pryzmat praktyk podejmowanych w znanych ośrodkach akademickich. Próbę taką podjęła, cytowana przez Doktoranta, Barbara Kirschenblatt-Gimblett, wyznaczając trzy zakresy performatywnych rozpoznań („szerokie spektrum” (*broad spectrum approach*) – rozwijane przede wszystkim na New York University; podejście estetyczno-komunikacyjne (*aesthetic communication approach*), firmowane przez Northwestern University oraz etnoscenologiczne, skupione na eksperymentalnych praktykach teatralnych i rozwijane przede wszystkim na Uniwersytecie Paryskim VIII).

Ważnym efektem rozważań – przedstawionych przez Doktoranta w tej części pracy – stało się porównanie badań ilościowych i jakościowych (tabela s. 110). Ich uważna analiza prowadzi do wniosku, że nowy paradygmat performatywny (pre-paradygmat) różni się od innych praktyk poznawczych, w co najmniej kilku planach: 1) ustanawia sprawczość – rozumianą jako zdolność do kreacji lub transformacji rzeczywistości; 2) stanowi realizację procesu opartego na solidarnej równości podmiotów i przedmiotów badań; 3) ma postać interdyscyplinarną; 4) realizuje badania poprzez praktykę; 5) wykorzystuje hipotezy badawczej, a także intuicję lub już istniejące praktyki i doświadczenia; 6) posługuje się szerokim zakresem badań; 7) nie stara się nadawać dominującego znaczenia żadnemu z nich.

Ujęcie takie stanowi nie tylko przekonujące podsumowanie wcześniej analiz, ale otwiera też nowe możliwości związane z badaniem interesujących Autora zagadnień.

Rozdział trzeci *Binarne opozycje* jest próbą implementacji – scharakteryzowanych wcześniej założeń metodologicznych – do dyskursu związanego z ciałem i umysłem. Wychodząc od Kartezjańskiego rozróżnienia przedstawia Autor zarówno konflikt między ujęciami filozoficznymi i neurokognitywnymi, jak też pokazuje jego dalej idące konsekwencje. Dotyczą one statusu obu sposobów poznawania i występującej między nimi rywalizacji. Ujawnia się ona w opiniach takich badaczy jak Gregory Hickok (który uważa, że narzędzia, którymi posługują się kognitywiści nie są tak precyzyjne jak sami sądzą) czy Shuan May (który zwrócił uwagę na to, że kognitywistka empiryczna – w szczególności ta spod znaku Bruce’a McConachiego – ma charakter wewnętrznie sprzeczny, jest deklaracją, która nie znajduje odbicia w przedstawionych metodach badawczych i wnioskach).

Opinie takie doprowadziły do zweryfikowania poglądów na temat przydatności kognitywistyki empirycznej dla badań teatrologicznych. W tym kontekście przekonanie, iż dzięki falsyfikowalności może być ona (kognitywistyka empiryczna) znaczącym wsparciem dla badaczy teatru, wydaje się nieuzasadnione, a nawet archaiczne. Z jednej bowiem strony przekształca teatrologię w rodzaj kolekcjonerstwa nastawionego na gromadzenie artefaktów, a z drugiej – wymuszając rozwój strategii opisowych – ogranicza rozważania nad ich fenomenami.

Niezależnie od wartości zgromadzonych przez Doktoranta interpretacji, pewien niedosyt może powstawać w związku z zagadnieniami dotyczącymi etiologii ruchu. Warto zapytać: gdzie powstaje ruch? A także: w jakim zakresie ciało oraz umysł są jego (ruchu) wytwórcami, a w jakim efektami (a może nawet zakładnikami)? Badania neurokognitywistów przekonujące, że za pomocą odpowiednich stymulacji wybranych ośrodków mózgowych jesteśmy w stanie wywoływać stany emocjonalne odpowiadające działaniu (których efekty można utrwalić zarówno w postaci obrazu impulsów elektromagnetycznych, jak też wskaźników somatycznych, takich: akcja serca, oddech, czy potliwość) prowadzą do wniosku, że różnica między działaniem, a wyobrażeniem działania, nie musi być wcale tak ostra, jak się wcześniej wydawało (a w pewnych przypadkach może wręcz zanikać). Innymi słowy, że symulacja działania – z perspektywy doświadczającego podmiotu – może prowadzić do podobnych lub takich samych efektów, jak samo działanie. W tym kontekście weryfikacji wymagałoby silne przywiązanie do konkluzji przedstawionych w ostatnim manifeście Jerzego Grotowskiego, w którym granica między działaniem, a myślami na temat działania, wydaje się nieprzekraczalna. Szkoda też, że Doktorant nie poświęcił więcej uwagi

pracom Jennifer Hornsby czy Shuana Gallagera, a także wypowiedziom badaczy zwracających uwagę na to, iż działania podmiotu wpisują się w napięcia występujące między *body schema* i *body image* oraz łączą się funkcjonalnie z pojęciami: tożsamości i identyfikacji.

Za ważną tezę rozdziału należy uznać pogląd, iż dychotomia ciało-umysł generuje wiedzę o charakterze niesystemowym, którą najczęściej charakteryzuje się za pomocą napięć między tym, co ukryte i świadome, praktyczne i teoretyczne oraz proceduralne-deklaratywne. Ze względu na to, że binarne opozycje nie wyjaśniają złożoności procesów poznawczych (występujących w ich obrębie, jak też między nimi) Autor poszukuje sposobu ich przetestowania za pomocą somatyczno-kognitywnych napięć pojawiających się w trakcie działania. W tym celu przechodzi do analizy improwizacji solowej australijskiego performerera Andrew Morrisha.

Kluczową kwestią, na którą Doktorant słusznie zwraca uwagę, jest tu odróżnienie fenomenologicznego „doświadczenia świata” (któremu towarzyszą najbardziej podstawowe pytania, odnoszące się do tego: w jakim zakresie doświadczenie takie jest w ogóle możliwe?) od tego, w jaki sposób się ono formuje, z jakich faz się składa i do jakich efektów prowadzi? A także: w jakim zakresie aparatura metodologiczna, wypracowana na gruncie nauk humanistycznych, jest w stanie pomóc w charakterystyce procesów poznawczych tancerza-performera? Odpowiedzi na te pytania prowadzą do wniosku, że właśnie praktyka artystyczna może być źródłem wiedzy, której nie jesteśmy w stanie sformułować w inny sposób. Perspektywa empiryczna pozwala bowiem na opisanie skali doświadczeń performerera i etapów, w jakich one powstają, jak też pokazuje ograniczoną użyteczność narracji, do których się przyzwyczailiśmy.

Wnioski przedstawione w trzecim rozdziale znajdują swoje rozwinięcie w ostatniej części pracy zatytułowanej „Moja praktyka” – podejmującej próbę opisu doświadczeń tancerzy (przede wszystkim ich świadomości oraz uwagi). Podstawą badań stał się tu zestaw ćwiczeń – opracowany przez Jozefa Frucka i Lindę Kapetanea’ę – pod nazwą *Fighting Monkey*. Powtarzalna struktura treningowa – niezależnie od tego, że umożliwiała doskonalenie warsztatu – została nakierowana na rozwój kompetencji percepcyjnych tancerzy. Doktorant, opierając się na metodzie opracowanej przez Fruck/Kapetanea – co trzeba podkreślić z uznaniem – przeprowadził własne badania (i zadbał o ich akceptację przez Komisję ds. bioetyki badań naukowych Uniwersytetu Łódzkiego). Umożliwiły one sformułowanie szczegółowych wniosków, które pozwoliły następnie na opisanie rozwoju percepcji tancerza i scharakteryzowanie procesów emotywno-poznawczych (które są jego udziałem). Dzięki temu

przedstawione we wnioskach uwagi umożliwiły zweryfikowanie wstępnych hipotez oraz przyczyniły się do sformułowania spostrzeżeń, które mogą stanowić podstawę do dalszych badań (podejmowanych również w obrębie innych dyscyplin).

Kluczowe znaczenie dla skutecznej realizacji projektu miało tu połączenie postawy badacza i twórcy – obserwatora oraz tancerza/choreografa – a następnie wpisanie ich w refleksję na temat percepcji, mózgu, komunikacji, a także performansu. Ujęcie takie pozwoliło na poszerzenie i przemodelowanie dotychczasowej wiedzy. Co więcej, indywidualne doświadczenie Autora – które w innych warunkach mogłoby stanowić obciążenie, a nawet stać się powodem zarzutu o brak wystarczającego obiektywizmu – w przypadku problematyki podjętej w dysertacji wydaje się rozwiązaniem słusznym (a może nawet jedynie dostępnym). W tym przesunięciu można też widzieć symboliczne nawiązanie do tradycji dawny – przedrenesansowych, w których artyści i badacze, twórcy wynalazków i eksperymentatorzy podejmowali wspólne wysiłki poznawcze, których nie ograniczały podziały na dyscypliny, dziedziny, a także opozycje między twórczością artystyczną i nauką (wyznaczone w kolejnych stuleciach). Wydaje się, że skala poznawczych wyzwań, z którymi się współcześnie mierzymy wymusza konieczność przekraczania sztucznych podziałów, podtrzymywanych przez akademicką biurokrację. O tym, że podziały między dyscyplinami już dawno przestały służyć efektywnemu wytwarzaniu wiedzy świadczą zarówno badania związane z tańcem – które interesują Doktoranta najbardziej – jak też praktyki (podejmowane w ostatnich dekadach) na pograniczu nauki, sztuki i technologii.

Zanim przejdę do konkluzji pragnę podzielić się dwoma dodatkowymi spostrzeżeniami (ufając, że przynajmniej jedno z nich może się Autorowi przydać). Po pierwsze, chciałbym pochwalić zarówno pomysł, podjęcia badań w wyznaczonym przez Doktoranta zakresie, jak też jego realizację. Pytania sformułowane przez mgra Tomasza Ciesielskiego uważam za istotne dla dyscypliny (jeśli nie za kluczowe). Doktorant nie jest przy tym – co warto podkreślić – nachalny. Nie stara się udowodnić, że Słońce krąży wokół Ziemi, ale zachowuje wiele zdrowego rozsądku. Z tych właśnie powodów praca zachęca do dyskusji, prowokuje do polemik i formułowania recenzenckich przypisów. Nie obniżają one wysokiej oceny dysertacji, ale stanowią jedynie potwierdzenie jej wartości.

Lektura doktoratu mgra Tomasza Ciesielskiego skłania też do refleksji gorzkiej. Można bowiem zapytać: kto (oprócz recenzentów i promotora) miałby być jej odbiorcą? W szczególności: jakim środowiskom humanistycznym lektura rozprawy doktorskiej mgra Ciesielskiego mogłaby przynieść najwięcej pożytku? Wydaje się, że zainteresowani nią powinni być przede wszystkim teatrologi, performatycy i badacze tańca. Mam jednak

wątpliwości czy będą oni w stanie wejść w dialog z propozycjami metodologicznymi zaprezentowanymi w tekście. Badania teoretyczne, których aspiracje wykraczają poza proste ustalenia empiryczne, dla większości rodzimych badaczy teatru, performansów i tańca, są poznawczo niedostępne. Środowiska te, składające się najczęściej z utalentowanych bajkopisarzy – przekonanych, że najwłaściwszą strategią poznawczą pozostaje deskrypcja – mogą nie zauważyć znaczenia, jakie dla ich dyscyplin mogłaby mieć rozprawa mgra Ciesielskiego. Obawiam się więc, że dysertacja może podzielić losy teoretycznych teksów Tadeusza Kowzana, Grzegorza Sinki, Sławomira Świątka, a także podobnych publikacji ogłaszanych przez mniej sławnych Autorów. Nawet jeśli symboliczna przynależność do ekskluzywnego klubu jest komplementująca, to ostatecznie spycha Autora na margines i czyni nieobecny w przestrzeni dyskursu, ku któremu kieruje On swoje wysiłki.

W obronie ewentualnych Czytelników dysertacji trzeba jednak powiedzieć uczciwie, że Doktorant nie ułatwia im zadania. Tekst jest gęsty, napisany językiem wymagającym dużego skupienia i rozbudowanych kompetencji metodologicznych. Autorowi zdarzają się przy tym językowe nieporadności i przeskokki myślowe (oraz niespodziewane powroty do porzuconych wcześniej wątków). Wydaje się, że tekst zyskałby, gdyby mgr Ciesielski zechciał – mówiąc językiem van Gogh'a – „rozjaśnić paletę”. Mam nadzieję, że te uwagi starszego kolegi pozwolą Autorowi przeredagować tekst w taki sposób, żeby można go było zaprezentować szerszej publiczności.

Przechodząc do konkluzji nie pozostaje mi nic innego jak tylko powiedzieć, że przedstawiona do recenzji praca Pana mgra Tomasza Ciesielskiego spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim i może stanowić podstawę do dalszego postępowania w przewodzie doktorskim.

