

Piotr Dobrowolski, UAM w Poznaniu 

Rafał Drozdowski, UAM w Poznaniu

Małgorzata Jacyno, Uniwersytet Warszawski 

Agnieszka Jelewska, UAM w Poznaniu 

Adriana Molenda, Scena Robocza w Poznaniu

Julia Niedziejko

Joanna Pańczak, Fundacja Malta

Waldemar Rapior 

Marek Wasilewski, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu 

Dawid Wiener, Uniwersytet SWPS w Poznaniu

O czym mówi Sean? Zapis panelu dyskusyjnego o sztuce, nauce i etyce

DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.15.2.14>

Piotr Dobrowolski – literaturoznawca, teatrolog, krytyk literacki i teatralny, pracownik Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

e-mail: p.dobro@amu.edu.pl

Rafał Drozdowski – profesor, kierownik Zakładu Socjologii Życia Codziennego w Instytucie Socjologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. W latach 1991–2009 członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Jego zainteresowania naukowe obejmują socjologię codzienności, socjologię wizualną, teorię socjologiczną. Wybrane publika-

cje: Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących (Poznań 2006); *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej* (Warszawa 2010, wspólnie z Markiem Krajewskim).

e-mail: rafal.drozdowski@publicprofits.pl

Małgorzata Jacyno – pracuje w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, zajmuje się socjologią kultury, w szczególności procesem indywidualizacji i procesami warunkującymi nowoczesne formy podmiotowości i zależności. Główne prace: *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej*

Pierre'a Bourdieu (1997), A. Jawłowska, M. Kempny (współred.) *Kultura w czasach globalizacji* (2004), *Kultura indywidualizmu* (2007), *Przewodnik socjologiczny po Warszawie* (2016), T. Kukołowicz, M. Lewicki (współred.) *Kultura na peryferiach* (2018).

e-mail: jacynoma@is.uw.edu.pl

Agnieszka Jelewska – profesor, pracuje w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów. Teatroložka, medioznawczyni, dyrektorka i współzałożycielka Humanities / Art / Technology Research Center na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (artandsciencesstudies.com). Kuratorka i współtwórczyni projektów z zakresu art and science: m.in. *Transnature Is Here* (2013), *Post-Apocalypse* (2015), *Anaesthesia* (2016). Autorka m.in. „Ekotopie. Ekspansja technokultury” oraz „Sensorium Eseje o sztuce i technologii”.

e-mail: jelewska@amu.edu.pl

Adriana Molenda – absolwentka filozofii i filologii hiszpańskiej na UAM w Poznaniu. Edukatorka, animatorka społeczna i trenerka. Koordynowała międzynarodowe projekty na rzecz pokoju, praw człowieka i społeczności lokalnych oraz inicjatywy kulturalne i ekologiczne. Od lat związana z poznańskim Stowarzyszeniem „Jeden Świat” i Service Civil International. Publikowała m.in. w „Tygodniku Powszechnym”. Od 2018 roku managerka finansów Sceny Roboczej.

e-mail: molenda.adriana@gmail.com

Julia Niedziejko – poetka, recenzentka. Jej teksty o kulturze ukazały się na łamach „Didaskaliów”, „Nie Taktu!”, „Elewatora”, *czasukultury.pl*, lokalnego portalu *kulturapoznan.pl*

e-mail: julianiedziejko@op.pl

Joanna Pańczak – socjolożka, teatroložka, aktywistka. Od 2014 roku kuratorka programu społeczno-artystycznego Generator Malta w ramach Malta Festival Poznań, a także działań edukacyjnych w Fundacji Malta. Pomysłodawczyni i autorka

programów Akademii Miasta – kursu dla artystów, aktywistek i architektów. Współtwórczyni internetowego zbioru narzędzi do pracy na miejskich nieużytkach *narzedziownikdlamiejsc.pl* oraz strony do projektowania miasta *digi-dizajn.pl*. Od kilku lat aktywnie włącza się w badania nad kulturą. Współtworzyła m.in. *badanieteatru.pl*, *archiwumwizualne.pl*.

e-mail: joanna.panczak@malta-festival.pl

Waldemar Rapior – doktor socjologii oraz kulturoznawca. W 2010 roku zainicjował sześcioletnie badania uczestnictwa w kulturze przy współpracy Instytutu Socjologii UAM, Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk UAM oraz Fundacji Malta (zob. *badanieteatru.pl*, *archiwumwizualne.pl*). W latach 2012–2013 był członkiem międzynarodowego zespołu w projekcie *Mediawerf / Streetwise Billboard* realizowanym w Rotterdamie. Od 2016 realizuje autorski trzyletni projekt „Moralność milcząca” finansowany przez Narodowe Centrum Nauki.

e-mail: waldekrapior@gmail.com

Marek Wasilewski – profesor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, dyrektor galerii miejskiej Arsenał. Artysta (instalacji oraz filmów wideo), kurator, ma na swoim koncie wiele wystaw w Polsce i na świecie. Autor książek *Sztuka nieobecna* (1998), *Seks, pieniądze i religia – rozmowy o sztuce brytyjskiej* (2001), *Czy sztuka jest wściekłym psem?* (2008). W 2015 roku został odznaczony Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

e-mail: marek.wasilewski@arsenal.art.pl

Dawid Wiener – lekarz medycyny, doktor nauk humanistycznych i kognitywista; kierownik Katedry Wzornictwa w School of Form. Współzałożyciel i prezes firmy badawczej COGISION (*www.cogision.com*) zajmującej się m.in. badaniami w obszarze marki, designu, użyteczności oraz User Experience (Ux). Ponadto rozwija nowe projekty (*www.clinwork.com*), naukowo zajmuje się emocjami i pisze książkę bez tytułu.

e-mail: dwiener@sof.edu.pl

Wprowadzenie

Waldemar Rapior

W ostatnich dwóch dekadach jesteśmy świadkami narastającej liczby działań transdyscyplinarnych oraz współpracy sztuki, nauki i inżynierii zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych (zob. Małkowicz 2017; Rapior, Kosiński 2018; Sormani, Carbone, Gisler 2018; Rapior 2019). Prestiżowe instytucje sztuki są dziś zainteresowane praktykami i związkami nauki i technologii. Swoje żywe zainteresowanie współpracą nauki i sztuki okazał również profesor Dariusz Kosiński w 2016 roku, wówczas wicedyrektor Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie, gdy przedstawiłem mu propozycję współpracy przy moim projekcie „Moralność milcząca” finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki¹. Zgodziliśmy się, że Instytut wesprze projekt – jego centralną częścią była współpraca naukowca z artystami, których zadaniem było stworzenie sytuacji dylematu moralnego tak, aby uczestnicy badań mogli *in situ* wejść w proces grupowego podejmowania decyzji. Projekt „Moralność milcząca” ma na celu 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 (Abend 2014; 2019), wpływa na podejmowanie decyzji w grupie, a także, jak *post factum* – kilka dni później – badani uzasadniają, i być może zmieniają, swoje decyzje podjęte w sytuacji grupowej.

Badanie milczących założeń jest w tradycji socjologii jakościowej dość dobrze zakorzenione (Turner

¹ Tekst ten powstał w ramach grantu NCN nr 2015/19/N/HS6/01682.

1994; 2014). Wystarczy wspomnieć klasyków: etnometodologów i Ervinga Goffmana. Nowum projektu „Moralność milcząca” polega na zaaranżowaniu sztucznej sytuacji w celu systematycznego porównywania dynamiki interakcyjnej osób stojących przed wypracowanym dylematem moralnym. Sztuka w tym projekcie pozwalała zarówno wytworzyć dylemat, zaangażować uczestników w pewne działania, jak i być parasolem ochronnym (trudne decyzje są podejmowane w sytuacji nierealnej, w teatrze)².

Dyskusja, której transkrypcję prezentujemy, odbyła się w Scenie Roboczej w Poznaniu. Towarzystwo – sześcioro widzów siedzących naprzeciwko performerowi wspólnie wybierało zadania dla niego (lub siebie) z dostępnych opcji wyświetlanych na ścianie. Tur decyzyjnych było czternaście. Widzowie prosili, aby performer robił pompki, przelał pieniądze na organizację charytatywną, zaśpiewał piosenkę albo obraził jednego z widzów. Dostrzec można w dyskusji między uczestnikami panelu napięcia występujące między sztuką i nauką oraz mocny podział między nimi spowodowany między innymi strukturą instytucjonalną obu dziedzin, ale także chęć przełamania tych podziałów. Rozmówcy – socjolożka, kognitywista, teatrolożka i artysta – mieli wspólną płaszczyznę do rozmowy. Najpierw uczestniczyli w sytuacji wytworzonej przy współpracy naukowca i artystów, a następnie o niej dyskutowali. Może wydawać się to

² Czy badani podejmują rzeczywiste decyzje w teatrze? Nie ma tu miejsca, aby zająć się w pełni paradoksem, który można nazwać „realne-fikcyjne”. Dotyczy on kwestii interpretacji materiału badawczego (zob. Perry 2013; Pustoła i in. 2019).

banalne dla teatrologa, bo przecież dyskutuje się o spektaklu po jego obejrzeniu, ale naukowcy nie debatuje o czyichś badaniach poprzez uczestnictwo w nich, lecz przez komentowanie artykułów w czasopiśmie lub odczytów na seminariach i konferencjach. W dyskusji, którą tu przedstawiamy, pojawiają się głosy z publiczności – debata była spotkaniem, w którym każdy mógł zabrać głos. Jej zapis jest, z jednej strony, przykładem współpracy nauki i sztuki (są nią bowiem nie tylko konkretne projekty, ale też debaty, dyskusje i seminaria na ten temat), a z drugiej – przedstawia konkretną praktykę współpracy sztuka-nauka – sytuację wytworzoną w ramach projektu „Moralność milcząca”.

Zapis całości debaty został zamieszczony na kanale YouTube Sceny Roboczej³. Prezentujemy czytelnikowi skróconą i nieco poprawioną przez autorów jej wersję.

WALDEMAR RAPIOR (WR): Spotkaliśmy się w Scenie Roboczej przy okazji pokazów spektaklu *Sean powie parę słów o sobie*. Spektakl ten jest częścią projektu „Moralność milcząca”, którego jestem kierownikiem. Jego idea było to, aby spotkać ze sobą naukowców z artystami i wykorzystać sztukę jako narzędzie badawcze. Projekt, o którym mowa, dotyczy moralności, a jego geneza pochodzi z prostej obserwacji. Od kilkudziesięciu lat badanie moralności znów stało się popularne, przede wszystkim wśród psychologów społecznych i ewolucyjnych czy kognitywistów, którzy w swych badaniach wykorzystują tak zwane dylematy moralne, czyli hi-

potetyczne historyjki, które badany czyta lub ogląda ich wizualizację (zob. Green, Haidt 2002; Abend 2013; Brockman 2013; Haidt 2014; por. The Moral Machine⁴; The Moral Sense Test⁵). Klasycznym dylematem jest dylemat wagonika (Cathcart 2014; Edmonds 2014), który polega na tym, że badany ma zdecydować, czy skierować wagonik na boczną trakcję, a wówczas wagonik potrąci ze skutkiem śmiertelnym jedną osobę, bądź pozostawić go na głównym torze – wtedy wagonik przejedzie pięć osób, które akurat pracują na torach. Problemem jest to, że badani wyobrażają sobie sytuację, nie są w niej zanurzeni, nie uczestniczą w niej realnie. Po drugie, badania te dotyczą jednostek, a nie mechanizmów społecznych, które wpływają na podejmowanie decyzji i na to, jak myślimy w danej chwili o moralności. Aby skonstruować sytuację społeczną, w której uczestnicy realnie wezmą udział, skierowałem się w stronę sztuki, w stronę teatru. Udało mi się namówić reżysera teatralnego Wojtka Ziemilskiego, a on zaprosił do projektu Wojtka Pustolę, rzeźbiarza i scenografa, performerę Seana Palmera oraz Ulę Hajdukiewicz. Wspólnie przez kilka miesięcy konstruowaliśmy spektakl, który posłużył do zbadania grupowego podejmowania decyzji moralnych.

Ponieważ nasi goście uczestniczyli w spektaklu, chciałbym poprosić o podzielenie się z nami doświadczeniami i przeżyciami, które towarzyszyły im podczas pokazów, oraz o komentarz do spektaklu z punktu widzenia własnej dziedziny naukowej i artystycznej.

⁴ Zob. <http://moralmachine.mit.edu/>.

⁵ Zob. <http://www.moralsensetest.com/>.

³ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=1hkZmy6Y6rY&t=1s>.

MAŁGORZATA JACYNO (MJ): Gratuluję pomysłu – niewielu socjologów w Polsce zajmuje się kwestiami etycznymi, ponieważ socjologia dzisiaj stawia diagnozy, układa scenariusze, ale rzadko wspomina o tym, że w podejmowaniu decyzji jest moment etyczny.

Jeśli miałabym się odnieść do tego doświadczenia, które nam zaproponowano, to muszę powiedzieć, że było ono bardzo przykre. Nie chciałam w nim uczestniczyć do końca i wyszłam. Pomyślałam, że dobra strona tej sytuacji jest taka, że z rzeczywistości nie daje się wyjść, natomiast z tego spektaklu mogłam wyjść. Ale potem okazuje się, że jest to jedynie połowiczne rozwiązanie, dlatego że zostaje grupa, co do której można nabrać paranoidalnych podejrzeń. Chciałabym wskazać na pewną analogię pomiędzy tym, co tu się działo a zachodzącymi procesami czy kierunkami zmian. Dzisiaj przeprowadza się badania nad podejmowaniem moralnych wyborów po to, aby projektować na przykład automatyczne samochody. Czyja śmierć jest większą stratą? Czy stosować drogie terapie, kiedy pacjent ma ponad osiemdziesiąt lat? Jakie poniżenie człowieka jest mniejsze, ale dopuszczalne, a na jakie nie można przystać? Z odpowiedzi na takie pytania usiłuje się stworzyć algorytm, który będzie za nas podejmował decyzje w takich sytuacjach jak w spektaklu. To jest moment niepokojący, bo znika odniesienie symboliczne, a pojawia się, właśnie, algorytm, coś w rodzaju ekonomii moralnych wyborów.

DAWID WIENER (DW): Ja akurat dotrwałem do końca, być może to wynikało z tego, że grupa dość zgodnie podejmowała decyzje i te dylematy moralne, które były wszyte w niektóre sytuacje decyzyj-

ne, nie wybrzmiały w trakcie podejmowania decyzji, raczej w dyskusji po samym przedstawieniu.

Mnie zainteresowały dwa inne aspekty. Odwołam się do mojego pola aktywności, czyli problematyki emocjonalnej z perspektywy kongnitywistycznej. Autorzy, którzy podejmują tego typu zagadnienia, na przykład Jesse Prinz (2007), często łączą sferę emocjonalną z moralnością. To, co było dla mnie unikatowe to to, aby badać emocje, często nie jednostkowe, ale grupowe, nie poprzez klasyczne metody proponowane w naukach społecznych, zwłaszcza metody neurobiologiczne, neuroobrazowe, neurofizjologiczne, które są bardzo atrakcyjne i uzyskują dzisiaj dużą uwagę i publiczności, i badaczy, ale mają bardzo dużo pułapek i metodologicznych, i koncepcyjnych. Sytuacja teatralna była sytuacją badawczą, która miała co najmniej kilka warstw – warstwę podejmowania decyzji, którą można analizować (ciekawe jest to, jak wprowadzać wnioski z tej sytuacji), warstwę jednostkową (ja bym bardzo chciał, aby ktoś przeprowadził ze mną wywiad pogłębiany po takim spotkaniu, aby się dowiedzieć, w jaki sposób się czuję i co czuję) i być może warstwę normatywną, czyli nadbudowaną nad nimi, która odwołuje się do pewnych norm – mniej lub bardziej wypowiedzianych, czy w trakcie, czy po przedstawieniu.

Widzimy dziś zmianę w badaniu nad emocjami. W 2016 roku ukazała się książka *How Emotions Are Made* (Barrett 2017), gdzie wraca perspektywa konstruktywistyczna, społeczna do badań nad emocjami. Nie da się badać sfery moralnej, emocji tylko za pomocą określonego instrumentarium, ale to właśnie wymaga kreowania pewnych sytuacji,

kontekstów, odwoływania się nie tylko do naszych indywidualnych doświadczeń, ale też doświadczeń grupowych i szukania tutaj elementów, które mogą być skonceptualizowane, a na bazie tego też się możemy czegoś o tym świecie dowiedzieć i to dla mnie było bardzo interesujące.

AGNIESZKA JELEWSKA (AJ): Mówimy o badaniach, a byliśmy w teatrze. To jest problem, z którym ja musiałam walczyć: czy byliśmy w teatrze, czy teatr to jest rama, która pozwala nam przeprowadzać pewne eksperymenty poniekąd bezkarnie, czy może byliśmy jednak w pewnej rzeczywistości zaaranżowanej? Mówimy spektakl, badania, ale te pojęcia są rozłączne. Mnie nie przekonuje to, że to jest teatr, to, że zapłaciłam za bilet, że teatr daje mi pewną ramę, która mogłaby usprawiedliwiać moje działania. Teatr ani żadna sztuka nie będzie taką ramą – to są sytuacje, które powodują, że zapala mi się czerwona lampka. To, że nazywamy coś grą, teatrem, nie znaczy, że czuję się zobligowana do podjęcia i bycia w tej grze.

Ten eksperyment..., dla mnie to nie był spektakl, mimo wszystko, i to rzeczywiście było takie algorytmiczne, ale nie jest to zarzutem. Grupa... to było coś, co mnie „zabiło”. Byłam przekonana, że wyjdę, poznałam schemat, jestem w teatrze, wiadomo, ale była grupa. Sytuacja, która się u nas wydarzyła, dała mi dużo do myślenia: jak ja się zachowałam? W efekcie wpadłam w pewną rolę, choć wydawało mi się, że wyjdę. Kiedy jedna z osób wyszła, ja już byłam gotowa, żeby wyjść, ale potem sobie pomyślałam, że jeśli wyjdę, to co zrobią pozostali? Jeśli wyjdę, to mnie tam nie będzie, oni dalej będą coś z tym Seanem robić, więc może zostanie? Może jed-

nak ta moja obecność coś wniesie? Doświadczenie grupowe jest tu największą wartością.

MAREK WASILEWSKI (MW): Z perspektywy artysty, który obserwuje sztukę już od pewnego czasu, muszę powiedzieć, że mój próg tolerancji jest ustawiony na pewno w innym miejscu niż u przeciętnego uczestnika tego przedsięwzięcia. Biorąc pod uwagę, co robią sobie polscy performerzy, to myślę, że tutaj nawet nie zbliżyliśmy się do tego poziomu i w tym sensie powiedziałbym, że ten eksperyment nie był radykalny. Ale wydaje mi się, że też nie o to tu chodziło. On operował na bardzo subtelnym poziomie.

Wspominaliśmy o eksperymencie Milgrama. Zainteresowanie psychologów, zwłaszcza amerykańskich, tego typu badaniami rozpoczęło się tak naprawdę po procesach norymberskich. Na początku była to próba dowiedzenia się, dlaczego Niemcy byli takimi złymi ludźmi, a potem w miarę postępu badań okazało się, że nie Niemcy, ale homo sapiens ma wszystkie te straszne mechanizmy wbudowane i że wystarczy stworzyć okazję, stworzyć okoliczności i piekło się rozpęta. Eksperyment Milgrama nie dotyczył odporności na ból, tylko odporności na autorytet. Jest w nas coś takiego, co nam mówi, że jeśli ktoś nam przyzwoli skrzywdzić innego człowieka, powie, że taki jest system, to my się w ten system wpisujemy.

Sztuki wizualne bardzo chętnie odwoływały się do eksperymentu Milgrama. Polską wersją, trochę kabaretową, ale nie mniej wstrząsającą, był performance Józefa Robakowskiego *Jestem elektryczny*. Robakowski przekonywał widzów, że jest odporny

na impulsy elektryczne i że w wyniku pewnego wypadku, który przeżył w dzieciństwie, pewne dawki prądu właściwie dobrze wpływają na jego samopoczucie. Stał za stołem, gdzie były urządzenia elektryczne, trzymał w ręku kable i w momencie, kiedy wybrany widz zwiększał napięcie, widzieliśmy, jak nad głową Robakowskiego zapala się żarówka, czyli widzieliśmy, że ten prąd rzeczywiście przepływał. Robakowski wybierał swoich znajomych i mówił, „Grzesiu znamy się dwadzieścia lat, dołóż mi jeszcze trochę prądu”, i Grzesiu podchodził i dodawał, i to zaczęło dochodzić do niepokojących dawek. Te eksperymenty artystyczne i performatywne kończyły się na wskazaniu czy opracowaniu tego jednego aspektu – posłusznego wykonywania poleceń w zaprojektowanym systemie. W przypadku *Seana* mamy długą serię sytuacji i próbę refleksji, czyli rozmowę oraz próbę zsumowania tego doświadczenia, doprowadzenia do jakiś wniosków. Myślę, że jest to ciekawy dodatek do tego, co już na tym polu artyści zrobili.

WR: Jeśli chodzi o metodologię, bo ten temat został wywołany, przygotowaliśmy dziesięć tak zwanych pokazów zamkniętych, które zostały zaprezentowane 10, 11 i 17 lutego 2018 roku w Instytucie Teatralnym. W każdym pokazie wzięło udział sześć osób. W sumie zaprosiliśmy sześćdziesiąt osób, dobranych ze względu na następujące kryteria: wiek⁶, płeć, poziom uczestnictwa w organizacjach prospołecznych⁷, po-

⁶ Wyróżniłem trzy przedziały wiekowe: 18–26; 27–40; 41–60 lat.

⁷ Połowa badanych była zaangażowana prospołecznie, np. organizując marsze antyfaszystowskie, pracując w ochotniczej straży pożarnej albo w dziale SCR (społeczna odpowiedzialność biznesu) w korporacji bądź działając dla inicjatywy „Szlachetna paczka”, zbierając fundusze na ratowanie pszczół czy współpracując z organizacjami kościelnymi.

siadanie/nieposiadanie dziecka⁸. Ważne było też to, aby osoby te były nieprofesjonalnymi widzami, takimi, którzy nie interesują się zbyt teatrem i nie są przyzwyczajeni do współczesnych konwencji teatralnych. Za pomocą wspomnianych kryteriów stworzyliśmy próbę badawczą. Z tymi sześciu osobami przeprowadziłem indywidualne wywiady pogłębione dwa–trzy dni po tym, jak wzięły udział w sytuacji badawczej. Następnie pokazaliśmy projekt w Instytucie Teatralnym (27–28 marzec 2018) oraz w Scenie Roboczej (25–26 maj 2018) dla szerokiej publiczności (tzw. pokazy otwarte). Można założyć, że osoby, które przyszły na pokazy otwarte, interesują się sztuką – skądś dowiedziały się o pokazach tego spektaklu, kupiły bilet. Pokazy dla szerokiej publiczności, z perspektywy metodologicznej, są materiałem porównawczym, aby sprawdzić, czy rama sztuki jest na tyle ekspansywna, że uniemożliwia obserwację rzeczywistego, autentycznego reagowania na pewne sytuacje. Nie miejsce tu, aby opisywać szczegóły metodologiczne projektu. Dyskusja, z której zapisem czytelnik może się zapoznać, porusza te kwestie. Co więcej, dotyczy ona również relacji sztuki i nauki: czym charakteryzuje się ta konkretna praktyka współpracy sztuki i nauki? Za pomocą jakich kryteriów oceniać to wydarzenie: estetycznych, naukowych czy może jakiś innych?

Wspomniana została grupa jako ważny czynnik tych sytuacji. Na ile moralność jest czymś, na co zgadzamy się w danej grupie, a na ile jest ona czymś niezależnym od grupy, od sytuacji?

⁸ Połowa badanych wychowywała dziecko, druga połowa nie miała dzieci.

MJ: Moje doświadczenie było takie: albo należę do systemu i zostaję tam, albo wychodzę. Nie miałam poczucia, a zrobiłam ze dwie, trzy próby, że coś zdziałam, że wpłynę na kogoś, przeciwnie nawet. Intryguje mnie to, bo przywołyaliśmy sytuacje traumatyczne. Gdy Europejczycy odkrywali nowe lądy, nie byli pewni, czy tubylcy to są ludzie, czy mają duszę, tak jak my nie byliśmy pewni, kim jest Sean. Dla mnie zdumiewające było doświadczenie, że do pewnego momentu grupa była bardzo zgodna, wybór humanitarnych opcji był bardzo oczywisty, a w którymś momencie (nie wiem, czy było to zaplanowane) zaczęło się dziać coś niepokojącego. Uderzające dla mnie było to, że mowy nie było o rebelii. Były próby oszukania systemu, zmienienia go, sprawdzania, jaką wiedzę ma organizator systemu, kiedy i czy będzie reagował. Już po pierwszych naszych kłamstwach i wybiegach było jasne, że wszystko się toczy z żelazną konsekwencją, ktoś trzyma tę całość w garści i nie ma mowy o żadnych odstępstwach, herezji czy rebelii, choć przecież była taka możliwość, aby grupa opuściła salę, zabierając ze sobą Seana. To bardzo dobrze oddaje współczesną sytuację, w której zbiorowe działania są powstrzymywane i uniemożliwiane nie z powodu braku namysłu, ale właśnie z powodu wybujałej refleksyjności. Kolektywne działanie trudno jest utrwalić, mimo że grupa do pewnego momentu sprawnie się formowała i dobrze współpracowała. Okazuje się, że tożsamość holistyczna szybko zaczyna uwierać. Wyczerpuje się to, co można nazwać przejawem neokolektywizmu i zaczyna się przedstawianie swojego rozumowania, które musi być punkt po punkcie zrelacjonowane. Kończy się też negocjowanie, a wraz z nim nadzieja i zaufanie do grupy. Solipsystyczna, jeśli można

tak powiedzieć, tożsamość jest z kolei łatwopalna, dlatego następuje ponowny zwrot do tożsamości holistycznej. W takim wahadłowym ruchu, jak mówi Jean-Claude Kaufmann, funkcjonuje dzisiaj jednostka. Ta sytuacja pokazuje, jak bardzo szybko grupa potrafi się zawiązać i że potrafi dobrze współpracować, ale jest stale zagrożona przez roszczenia związane z pewnym wyobrażeniem autonomii i podmiotowości rozumianej jako obowiązek autoekspresji i sprzeciwu wobec możliwości bycia pochłoniętym czy skonsumowanym przez grupę.

DW: Miałem poczucie, że w naszej grupie pojawiła się próba odwoływania do jakichś milczących założeń etyczno-moralnych, czyli takiej reguły, która mówi, że wybierajmy te opcje, które będą minimalizowały cierpienie performerera albo z drugiej strony będą minimalizowały dyskomfort i cierpienie widowni. W sytuacji z zimną wodą grupowo zostało podjęte, że wszyscy będą w tym uczestniczyli. Warto zadać pytanie: dlaczego tak jest? Dopiero po spektaklu pojawiły się głosy, że może moglibyśmy pójść dalej i zobaczyć, co się stanie, ale w trakcie podejmowania decyzji szukaliśmy wspólnego mianownika, który będzie bezpieczny dla nas wszystkich.

Interpretacji tego typu zachowań może być kilka, na przykład, że pilnujemy integralności własnych norm, że szukamy norm ważnych dla grupy. Ja pracowałem pięć lat w instytucie psychiatrii na oddziale wstępnym, najbardziej restrykcyjnym i obserwowałem zachowania skrajne. Nauczyłem się tolerancji dla ludzkich słabości, najbardziej dla swoich własnych. Miałem poczucie, że w spektaklu

nie przekraczamy żadnych granic, natomiast po jego zakończeniu, gdy wracałem do domu, miałem refleksję, która mówi, że cała ta sytuacja była bardzo przemocowa i to jest coś, czego wszyscy doświadczamy. Miałem refleksję, że dzisiaj non stop jesteśmy stawiani w sytuacjach decyzyjnych, które mogą mieć charakter przemocowy, nawet moje relacje z córką, gdy jej narzucam pewne wybory albo opcje, które mogą być dla niej narzuceniem czegoś, albo relacje asymetryczne ze studentami, kiedy wchodzę w rolę dydaktyczną, bądź sytuacja pracodawcy. Ja odebrałem ten spektakl tak, że każda z decyzji ma jakieś konsekwencje, żadna z tych decyzji nie jest aż tak zupełnie neutralna – to w trakcie mogło tak wyglądać, ale po chwili już tak to nie wyglądało. W jakim stopniu takie sytuacje jak ta mogą być transponowane do rzeczywistości, gdy tych decyzji podejmujemy bardzo dużo i część tych decyzji ma ukryte parametry moralne albo etyczne, które nie są wypowiedane, ale są. Było to interesujące, to przeprowadzenie przez serię pytań, które może nie sprawiały cierpienia ani nam, ani Seanowi, ale były symulacjami zdarzeń, które my podejmujemy każdego dnia albo dość często i w przypadku których nie zawsze zdajemy sobie sprawę z konsekwencji.

AJ: Zastanawiam się cały czas, jaką rolę spełniał teatr w sytuacyjności tego badania. Dlaczego właśnie teatr? Jak zostało tu pomyślane odgrywanie ról? Przecież wiele z tych spektakli jest biletowanych, zapłaciłem, więc chcę zobaczyć do końca. No nie wyjdę po dwóch pytaniach, miało być czternaście. I to może mieć wpływ na wybory moralne – taka kapitalistyczna moralność: zapłaciliśmy za to, że uczestniczymy w takim eksperymencie.

MW: Myślę, że to jest ważne, bo jest częścią argumentacji: w końcu przecież to jest aktor, wziął pieniądze za to, więc możemy go przykleić do podłogi. On nam dostarcza pewnej rozrywki, jest wymiana: bilet za usługę rozrywkową.

Dla mnie było ciekawe to, że presja wytworzona w tym spektaklu na grupę była dosyć niewielka, minimalna, a jednak konsekwencje dla tej grupy były spore. Myśmymy przecież bardzo histeryzowali. Jak działa nasza projekcja, nasza wyobraźnia? To nie były sytuacje kryzysowe, które by spowodowały wielki konflikt czy moralny rozpad grupy, aczkolwiek biorąc pod uwagę, że te zadania eskalowały, my cały czas podświadomie spodziewaliśmy się, że z tym czternastym zadaniem sobie nie poradzimy inaczej, jak tylko mówiąc „pas”, okazało się, że Sean ma zaśpiewać piosenkę. Trochę nas scenarzysta wyrolował. Ale pojawiło się u nas w grupie oczekiwanie nieznanego, gdy wyobrażamy sobie, że będą zadania, które przekroczą nasze możliwości, że będziemy poddani jeszcze większemu testowi.

Trzeba też powiedzieć, że jesteśmy zwierzętami moralnymi. Źródła moralności są ewolucyjne, są przed historią naszego gatunku; moralność ssaków naczelnych pokazuje ogromne pokrewieństwa zachowań i podstawowego konsensusu moralnego, który mówi o minimalizowaniu cierpienia, poczuciu sprawiedliwości, czyli na przykład równym dzieleniu dóbr.

Gdzie jest jednostka, gdzie jest grupa? Te jednostki się „wyrrywają”, zwłaszcza w przypadku homo sapiens. Bardzo wiele jest aspołecznych jednostek,

które próbują żyć poza społeczeństwem, też cywilizacja nam daje narzędzia do tego, ale w gruncie rzeczy nie możemy żyć poza grupą, jesteśmy uzależnieni od siebie nawzajem, a dzięki neuronom lustrzanym możemy rozpoznawać ból i cierpienie innych.

WR: Tak, ale pewnie można argumentować, że biologiczne podstawy naszego gatunku są naszym wyposażeniem, natomiast to, jak one są uruchamiane, zależy od sytuacji, kontekstu, od tego, w jakie relacje wchodzimy ze sobą. Pomimo że każdy z nas ma zmysł moralny, to on inaczej się kształtuje w zależności od środowiska społecznego i fizycznego, które zamieszkuje.

Dlaczego teatr? Początkowo chciałem stworzyć sytuację laboratoryjną, teatr wydawał mi się idealny, ponieważ pozwala całą sytuację powtarzać, poza tym operuje środkami, które pozwalają kontrolować otoczenie i dokonać jego redukcji. Psychologowie w laboratorium próbują kontrolować wszystkie czynniki, ale tu nie chodziło o to, aby reprodukcja laboratorium i zamiast na uniwersytecie stworzyć je w teatrze czy galerii – to wydawało mi się ślepym zaułkiem. To, że zaprosiłem Wojtkę Ziemilskiego, było ważne, bo sam Wojtek nie definiuje teatru tradycyjnie. Dla niego teatr to przestrzeń między fikcją a prawdą, czyli teatr nie jest zupełnie fikcyjną sytuacją – wchodzimy do jakiegoś przestrzeni, siadamy, widzimy, że ktoś coś nam odgrywa, z czym możemy się utożsamić albo nie, a z drugiej strony to nie jest też taka realna sytuacja, jak na przykład performanse na ulicy. To, że to jest teatr, jest mniej ważne niż to, jaki reżyser teatralny wziął w tym udział.

AJ: Ale niewielu odbiorcom to nazwisko może coś mówić. Rama teatru jako instytucji była bardzo ważna, bo chroni widza. Dla mnie to, że Sean zaśpiewał piosenkę, było jednym z najgorszych momentów, bo uruchomiło mi cały stereotyp afroameerykańskiej kultury: zatańczy, zaśpiewa i zagra. No, fantastycznie!

WR: Trzeba rozdzielić dwa poziomy. Pierwszy to rama teatru, i to, że widz uczestniczy w spektaklu z całym bagażem tej ramy czy reguł instytucjonalnych, ale jest drugi poziom – współpraca z Wojtkiem i pozostałymi artystami. Chcieliśmy stworzyć sytuację, która uruchomi pewne mechanizmy, odsłoni je na tyle, że będzie można je obserwować, nie tylko mnie – badaczowi, ale też widzom, każdemu, kto przyjdzie i podejmie refleksję o tym, co w spektaklu się dzieje. To nie jest tajemnica: nie będziemy nikomu mówić, że to jest eksperyment, zobaczymy, co zrobią. To jest też eksperyment dla widzów, którzy mogą obserwować czy testować to, jak w tej sytuacji się zachowują. Oddajmy więc głos publiczności.

JOANNA PAŃCZAK (JP): Chyba nie padła informacja, że te sześćdziesiąt osób, które brało udział w eksperymencie, nie płaciło za udział w spektaklu. W związku z tym dla mnie jedną z ciekawszych rzeczy jest właśnie kontekst dwoistości tego działania, czyli z jednej strony ono służyło na początku głównie jako narzędzie badawcze, a teraz od pewnego momentu zaczęło funkcjonować jako dzieło sztuki. Nawiążę do jednej sytuacji. Po jednym z pokazów w Instytucie Teatralnym wywiązała się rozmowa na Facebooku na temat moralności tego spektaklu. Jedna z uczestniczek poczuła się bardzo urażona w momencie, kiedy aktor ją

obrażał i w którymś momencie sam reżyser włączył się do dyskusji, twierdząc, że to już nie jest dla niego eksperyment, ale tylko jest to dla niego dzieło sztuki.

WR: À propos słowa eksperyment. Gdy określiłem to badanie mianem eksperymentu podczas seminarium z psychologiami, którzy to pojęcie precyzyjnie definiują, to oni zrównali mnie z ziemią, mówiąc, że to nie jest w ogóle eksperyment.

AJ: No jasne, ale my nie jesteśmy na terenie psychologii teraz, ale pomiędzy dziedzinami. Pojęcia też wędrują, mają swoje konotacje, to jest jasne, że każda nauka będzie miała swoje procedury wykonywania eksperymentu.

DW: Rzeczywiście, z bardzo empirycznego punktu widzenia to moglibyśmy znaleźć tu mnóstwo argumentów, że to nie miało nic wspólnego z normalnym eksperymentem z dziedziny nauk społecznych, ale uważam, że jest to wielka zaleta. Pojęcie eksperymentu również w psychologii, o czym psychologowie niechętnie mówią, zostało w przeciągu ostatnich paru lat bardzo mocno skrytykowane. Pojawiło się bardzo dużo danych, że replikowalność badań, które są robione w bardzo kontrolowanych warunkach, jakimś dziwnym trafem powtarza się tylko, gdy jest to to samo laboratorium. Kontekst badacza, kontekst laboratorium zaczyna wpływać na efekty i rzekomą obiektywność wiedzy, która jest tam reprodukowana. Psycholodzy i część socjologów broni pewnego status quo. Z mojej perspektywy, a uczestniczyłem i projektowałem bardzo kontrolowane eksperymenty, właśnie fakt, że dziś zostały poluźnione

standardy dla tego typu myślenia pozwolił mi sobie zadać pytania, których prawdopodobnie w innych okolicznościach bym nie zadał. Dużym wyzwaniem jest pytanie: jak z tego wnioskować? To będzie bardzo trudne. Stworzyłeś sytuację badawczą i ona ma wartość poznawczą i ona może być zarówno intersubiektywna, bo da się z niej prawdopodobnie wyprowadzić jakieś wnioski i analizy, które mogą być udostępnione społeczności naukowej, a jednocześnie ma wartość indywidualną i grupową, a być może też artystyczną.

WR: To jak wyprowadzać wnioski z takiej sytuacji?

MJ: Daje się wnioskować, ale ja bym nie chciała tych wniosków wypowiadać. To nie jest pierwsze takie spotkanie, w którym spotykają się artyści, socjologowie i terapeuci. Przykładowo było przedsięwzięcie, w którym udzielano bezpłatnej pomocy terapeutycznej pacjentkom, a podczas terapii były one fotografowane przez artystów, a potem proces terapeutyczny był przedstawiony na wystawie. To, że te pacjentki wówczas wyraziły zgodę na udział w takim przedsięwzięciu, nie wyklucza tego, że za rok czy za pięć lat nie poczują się wykorzystane.

Dla mnie problematyczna jest współpraca nauki ze sztuką z tego powodu, że mam podejrzenie, że dzieje się to dzisiaj w ramach pewnych oczekiwań związanych z interdyscyplinarnością, że dzieje się to w związku z tym, że społeczeństwo jest podziurawione i wzywa się naukowców oraz artystów do tego, żeby zszywali te uszkodzone miejsca, żeby wykonali pracę biopolityczną, czyli żeby mobilizowali jednostki, żeby sprawili, że będzie się im chciało jeszcze żyć. Podkreślamy, że wybieraliśmy opcję

najbardziej humanitarną. Trochę mi to przypomina argument czy usprawiedliwienie, że w Bangladeszu pracuje się po czternaście godzin za dwa dolary, ale jakąś korzyść czy pomoc jednak ci ludzie otrzymują, czyli że jest to jednak najbardziej humanitarny wariant, no bo co innego można by zrobić.

Spektakl był podporządkowany logice populacji, a nie ludu. Mamy na uwadze raczej pewne prawidłowości. A lud to podmiotowość, która wnosi nieprzewidywalność. Jak pisał Michel Foucault, lud nie gromadzi zapasów i ma roszczenia. Populacja to podmiotowość wytwarzana w ramach biopolityki. Populacja oszczędza, zabezpiecza przyszłość, unika ryzyka i boi się policji. Nie ma tu Rancièreowskiego momentu wtargnięcia. W ramach populacji ludzie rodzą się i umierają, korzystają z możliwości, poddają się koniecznościom. Natomiast sfera publiczna, wspólne miejsce wymagają nie tylko inicjatywy, ale także wiary w moment założycielski, który paradoksalnie musi być zewnętrzny. Tak jak pojawienie się tablicy z dziesięciorgiem przykazań nie wynika, chciałoby się powiedzieć, logicznie z procesów i zjawisk, tak do tego, żeby zaistniała wspólnota, potrzebne jest coś spoza oczywistości współistnienia w ramach populacji.

Mam wrażenie, że sztuka dzisiaj żeruje na diagnozach nauk społecznych, że ma problem z określeniem swojej roli, swojego miejsca, nazwaniem tego, na czym miałyby polegać jej autonomia. Sztuka upodabnia się do nauk społecznych: stawia diagnozy, krytykuje konsumpcję, narcyzm, nierówności i tym podobne. Wiele jej przedsięwzięć polega na zaangażowaniu w pracę biopolityczną: naprawianie szkód przez reaktywowanie, rewitalizowanie,

mobilizowanie czy budowanie kapitału społecznego. Mam wrażenie, że obecnie nauka i sztuka nie są w stanie kontenerować intensywności, których same doświadczają. Nauka i sztuka, jeśli można tak powiedzieć, uważają, że jest jakiś problem z ludem czy z ludźmi. Tymczasem można by zapytać, a jaki jest dzisiaj problem z nauką i sztuką?

RAFAŁ DROZDOWSKI (RD): Ten spektakl czy eksperyment pokazał, że konwencja jest tak silną ramą, że właściwie zdejmuje odpowiedzialność ze wszystkich, my jesteśmy przyzwyczajeni do Brechtowskiego Verfremdungseffekt. Zwróćmy uwagę, że jest to paradoksalna sytuacja, że wszyscy mają się bawić dobrze, bo konwencja, pewna rama gwarantuje bezpieczeństwo. Widzowie wiedzą, że twórcy nie posuną się za daleko, artysta wie, że nie zrobią mu krzywdy, a w budynku jest straż pożarna, jest BHP i nikomu nie spadnie włos z głowy. Druga moja smutna konstatacja jest taka, że ten spektakl nasuwa taką myśl, że społeczeństwo jest bardzo konformistyczne – to nie jest dla mnie przedsięwzięcie o moralności, ale konformizmie. W naszej grupie nie został zhakowany system, być może nie było takiej możliwości, nikt nie wpadł na taki pomysł, aby zaproponować Seanowi czwartą możliwość – zamiast zamoczyć ręce, Sean wypij wodę za nasze zdrowie. Myśmy na coś takiego nie wpadli. Tu jest o czym myśleć, tu jest nad czym się zastanawiać.

Ja mam też pewną obawę. Sytuacja takiej dwójpółki jest bardzo wygodna. Dlaczego? Bo jeżeli jesteś krytykowany z pozycji sztuki, zawsze możesz powiedzieć, sorry, ja jestem naukowcem, jeśli odwrotnie, z pozycji nauki, sorry, jesteś niedouczony

i ciasno myślący jako naukowiec, ja jestem artystą albo takim hybrydowym tworem. To jest strategia wymyślenia, bardzo niebezpieczna moim zdaniem. Nie jestem przekonany, czy gatunkowa czystość to doby pomysł, ale uważajmy na ten wymyślenie, bo jest szalenie demoralizujący jako opcja.

WR: Uważam, że naleciałością Milgramowską jest, że tego typu sytuacje od razu zaczynamy interpretować w ten sposób, że jeżeli ktoś działa zgodnie z pewnym systemem reguł, zachowuje się zgodnie z konwencją – choć „konwencją” to zbyt zawężające określenie – to prowadzi nas do smutnego wniosku o konformizmie i tak dalej. Podczas tych pokazów ludzie brali odpowiedzialność za grę zgodnie z konwencją, uruchamiały się w nich różnego typu emocje, dawali różnego typu uzasadnienia, dlatego chcą podtrzymać tę konwencję czy ten system reguł. Druga rzecz jest taka, że mówiąc o Milgramie, rozmawiamy zwykle o 64% osób, które rzeczywiście aplikowały wstrząs elektryczny do końca pod wpływem autorytetu, ale rzadko rozmawiamy o tych 36%, które się nie zgodziły. Eksperyment Milgramama i spektakl *Sena* to dwie różne rzeczy.

Wydaje mi się, że profesor Jacyno wywołała do odpowiedzi profesora Wasilewskiego. Czy ze sztuką jest aż tak źle, że artyści muszą chodzić do socjologów, psychologów, by na nich trochę pożerować, bo sami nie mają nic do zaproponowania?

MW: Jakbyśmy się tak przyjrżeli dokładniej, to ze wszystkim jest źle, i z nauką, i ze sztuką, i ze społeczeństwem... Oczywiście ironizuję. Sztuka zainteresowała się nauką nie z jakichś takich podejrzanych

powodów niedawno, bo dialog nauki i sztuki trwa bardzo długo.

Jeśli się stawia wobec widzów takie maksymalistyczne wymagania moralne wobec uczestnictwa w tym spektaklu, to należałoby z niego wyjść w momencie jeszcze przed pierwszym pytaniem, kiedy dowiadujemy się, jakie są reguły tej gry i że one są moralnie nie do przyjęcia, to jest czas, żeby opuścić. Później rozdzieranie szat przy siódmym pytaniu wydaje mi się nieco spóźnione. Bardzo mnie ciekawi też ta ingerencja z zewnątrz – opowieść o Mojżeszach i X przykazaniach, nie wiem, czy metaforycznie przywołana. Trzeba pamiętać, że Mojżesz jedną z tablic stłukł po drodze i nie bardzo wiemy, co tam było napisane. Mamy więc zespół reguł moralnych z zewnątrz, albo napisanych przez Mojżesza, albo danych przez Boga, ale danych nam fragmentarycznie i nie wiemy, które zasady nieświadomie łamiemy.

Jeśli chodzi o wnioski, to ja bym się bardzo nie martwił. Sądzę, że to, co się tutaj dzieje, należy jednak do pola sztuki, a nie nauki, a sztuka nie jest od tego, aby dawać odpowiedzi. Ona nie może dawać jednoznacznych odpowiedzi, nie można na podstawie sztuki wyciągać wniosków. Sztuka jest obszarem, który nas skłania do refleksji, i jeżeli tak na to patrzymy, to można powiedzieć, że to spełniło w różnym stopniu, dla jednych bardziej dla drugich mniej, swoje zadanie. Ze sztuką jest też tak, że jako zjawisko, które trudno poddać obiektywnemu sądowi, dla jednych będzie fascynująca, innych będzie nudzić, innych będzie odrzucać, innych pozostawi obojętnymi. Pole sztuki i pole nauki są polami odrębnymi, co nie oznacza, że nieuprawnione jest to,

że naukowcy stają się artystami lub artyści stają się naukowcami. Myślę o stuprocentowym przejściu, nie o tym, co pan mówi, o takim szalbierstwie, że jak mnie skrytykują tu, to powiem, że jestem kimś innym. Mówię o poważnych decyzjach, że jak się zdecydowałem, że jestem artystą, to nim jestem, i nie mówię potem, że jestem naukowcem.

AJ: Myślę, że istniejemy w czasach, kiedy poddamy się neoliberalnej reformie i będziemy zdecydowanie oddzielać: tu jest nauka, tu jest sztuka, tu jest humanistyka, co cofnie nas do odległych wieków. Nie powinniśmy sobie na to pozwalać. Powinniśmy sobie dać przyzwolenie na pracę na obrzeżach, na pograniczach. Czy wnioski z tego doświadczenia będą nas satysfakcjonowały, tego nie wiemy. Przesunięcie pewnej sytuacji badawczej przesuwają też wszystkie narzędzia. Czy są niebezpieczne? Tak. To odpowiedzialność badacza czy grup badaczy, co z tym zrobią. Każda nauka prezentuje swoje badania i jest to też pewien sposób upraszczania. Jakoś musimy się ze sobą komunikować. Myślę, że jest to moment na rozważenie, bardzo poważne, tego rozsunięcia. I to też jest kwestia moralności.

MW: Sądzę, że dzisiejsze podkreślanie potrzeby dialogu i współpracy sztuki i nauki jest ciekawe i może przynosić wspaniałe efekty, ale mnie niepokoją tacy artyści, którzy zachłystują się takimi terminami jak „nowe oświecenie”, „nowy renesans”, którzy bezkrytycznie podchodzą do tego, co oferuje nam nauka i chcieliby przy pomocy sztuki wiedzę naukową spopularyzować. Wydaje mi się, że rolą sztuki jest raczej kwestionowanie, zadawanie pytań, podawanie w wątpliwość dominującego dyskursu, nie zaś popularyzacja czy propaganda.

DW: Nauki kognitywistyczne i empiryczne są dziś bardzo ekspansywne, chcą wręcz wchodzić do mózgow. Mamy badania neuronalnych korelatów moralności, które można krytykować, bo to w większości przypadków absolutnie nieuprawnione wnioskowanie. Wydają się jednak bardzo atrakcyjne. Podłączamy ludzi do skanera i dajemy im jakąś sytuację obrazkową, na monitorze zaświeci się przednia część obręczy i mówimy że to jest ośrodek moralności. To jest bardzo niebezpieczne. Jednym z argumentów jest to, że to pozwala nam rozszerzać pole naszych narzędzi. Mamy dzisiaj skaner, mamy narzędzia neurofizjologiczne, mamy kilka modeli, na przykład neurony lustrzane, to teraz wszędzie będziemy widzieli neurony lustrzane. Książka *Mit neuronów lustrzanych* pokazuje, że nie jest to takie proste. Z badań dotyczących intencji ruchu wyprowadziliśmy cały model działania dotyczący empatii. Wydaje się jednak całkowicie nieuprawniony. Doceniam, że jest to próba poszerzania tradycyjnych instrumentarium badawczych, ale z drugiej strony możemy zadać takie pytanie, czy warto badać tego typu zagadnienia. Czy z tej perspektywy sztuka nie ma więcej praw, ale właśnie dlatego, że nie prowadzi do wniosków, zadaje pytania i daje pole do refleksji. Odwołam się do moich filozoficznych korzeni. Miałem przyjemność chodzić na ostatnie wykłady świętej pamięci Leszka Nowaka. Próbował wyjaśniać pojęcie nicości, odwołując się do pojęcia Leśmiana. Dlaczego poezja, a nie filozofia analityczna? Bo poezja pokazuje to, czego ja nie potrafię pokazać w moim aparacie pojęciowym. Profesor Nowak uważał, że można postawić granicę – tu jest nauka a tu sztuka, szukajmy w sztuce impulsów, które są dla nas teoretycznie interesujące, ale też pilnujmy granic. Jeśli naukowiec próbuje zbyt dużo powiedzieć o rzeczach, które mu się wymykają, to zaczyna bełkotać.

JULIA NIEDZIEJKO (JN): Na podstawie doświadczenia z moją grupą: po całym eksperymencie pojawiły się głosy, że jednak za słabo weszliśmy w tę teatralną tkankę i że trochę szkoda, że nie wykorzystaliśmy bardziej tego, co nam było dane. Jestem zdziwiona tym, co usłyszałam od pań o wyjściu czy też chęci wyjścia ze spektaklu. U nas było zupełnie odwrotnie – być może dlatego, że nie czuliśmy się do końca pewni systemu, który nas w to wszystko wprowadził. Chyba chcieliśmy po prostu doświadczać. Stąd zapewne to nienasycenie, ale też jakaś blokada przed buntem. Potrzeba intensyfikacji doświadczenia pojawiła się dopiero po jego zakończeniu. Czy mogliby państwo to skomentować?

MJ: Po pierwsze, sytuacje, w których jest się prowokowanym do doświadczania czy wywoływania w sobie intensywności, wydają mi się związane z pracą biopolityczną. Mają wytwarzać czy odtwarzać rzeczywistość społeczną, bo ludzie nie mają siły i czasu podtrzymać żywych relacji. Praca biopolityczna wykonywana przez sztukę to praca, która ma regenerować i rekonstruować uszkodzoną tkankę społeczną. Po drugie, można by zapytać przewrotnie, czy sztuka wywołuje intensywne doznania, czy też raczej ludzie na co dzień doświadczają ich, ale nie mają bezpiecznego miejsca czy kontekstu, w których mogliby się z nimi skonfrontować. Inaczej mówiąc, można by zapytać, czy nasze aktualne, prawomocne wyobrażenia dotyczące tego, czym jest współistnienie z ludźmi, pozwalają nam bezpiecznie przeżywać silne emocje, takie jak gniew, rozczarowanie, strach.

JN: Przepraszam za generalizowanie, ale nasza grupa miała chyba zupełnie przeciwne zdanie. Parę osób mówiło, że czuje się zbyt bezpiecznie w tym wszystkim.

JP: W mojej grupie było bardzo podobnie. W trakcie zdarzenia podejmowaliśmy decyzje, które wspólnie wydawały się mniej lub bardziej moralne, ale w pewnym sensie bezpieczne, a potem żalowaliśmy, że właśnie nie wykorzystaliśmy tej konwencji teatru do tego, żeby sobie pozwolić na więcej. Może to jednak wcale nie zadziałała ta konwencja, ale poczuliśmy, że jesteśmy, przynajmniej połowicznie, w realnej sytuacji, a dopiero potem się zorientowaliśmy, że przecież byliśmy w teatrze i że może fajnie byłoby go do tej podłogi przykleić.

PIOTR DOBROWOLSKI (PD): Byłem w grupie z czterema teatrologami i socjologiem. Bardzo szybko odnaleźliśmy się w sytuacji, którą – tak było w moim przypadku – uznaliśmy za zależną od konwencji i to konwencji teatralnej z elementami performansu, a nie aktu performance artu, w którym zdarzyć mogłoby się pewnie więcej. Domknięte pole wyboru i wyraźnie wyartykułowana niezgoda Seana na przełamanie założonych ograniczeń sprawiły, że zyskaliśmy poczucie moralnego bezpieczeństwa. Dla mnie to było przedstawienie – specyficzne, ale przedstawienie – którego tekst i akcja zostały już napisane i wypróbowane we wszystkich wersjach. My, widzowie, otrzymaliśmy go jako hipertekst, z polem możliwości i instrukcją, że za każdym razem wybieramy tylko jedną wersję. Czuję się, jakbyśmy rozwiązywali test wyboru, którego jedyną konsekwencją jest poziom oferowanych atrakcji; dla każdego coś miłego, ale nigdy dla wszystkich, stąd konieczność kompromisu. Ponieważ decyzje podejmowaliśmy grupowo – ważniejsze niż etyczne obciążenie losem Seana wydawało mi się przekonanie innych do własnej wersji każdego z czternastu scenariuszy. Teatralna rama prowokowała do

wyboru takiego, który nie był najłagodniejszy, bo on wydawał się nudny. Ale też unikaliśmy ekstremów. W dyskusji w trakcie samego wydarzenia pojawiały się jednak głosy, że Sean to aktor, który tylko gra swoją rolę i w tej roli jest bezpieczny. Nie reżyseruje go przecież jakiś szaleniec, ale Wojtek Ziemilski. A jeśli ktoś poczuł się moralnie obciążony, jako specyficzne pocieszenie wykorzystać mógł sekwencję z wpłacaniem pieniędzy na wybraną organizację pożytku publicznego. Zdaje się, że wiele innych grup uczestniczących w tym wydarzeniu także je wpłacało? Mechanizm uruchamiający polityczną poprawność, kiedy jesteśmy bacznie obserwowani przez innych, wydaje mi się bardziej ciekawy niż gry z etycznością w teatralnej ramie.

JP: U nas z kolei zaszła taka sytuacja, że Sean mówił coś przykrego do siebie i wtedy wypowiedział monolog o sobie jako o „dupie do używania na scenie” i ta końcówka, w której my wybieraliśmy, co on robi jako ta „dupa” – zatańczy, zaśpiewa, wyrecytuje wiersz – była super mocna i na większości z nas zrobiła największe emocjonalne wrażenie. O tym też nie rozmawialiśmy, jak pewne wybory powodowały kolejne wybory albo braki wyborów. To było ciekawie skonstruowane, bo co by było, gdyby Sean nie powiedział do nas tego monologu i jak wiele byśmy stracili w interpretowaniu i myśleniu o tej sytuacji?

ADRIANA MOLENDĄ (AM): Zastanawiam się nad tym, jak ten spektakl wyglądałby, gdyby widzowie chcieli zhakować system. W przypadku naszej grupy było podjętych kilka prób. Myślę sobie, że ciekawe byłoby oddanie podejmowania decyzji osobie, która jest za kurtyną. Z pozycji decyzji jednostkowej to jest umywanie rąk, mamy wybór,

a jednocześnie, wiedząc, że każda z tych opcji jest dla nas negatywna, oddajemy odpowiedzialność za podjęcie tej decyzji komuś z ekipy przygotowującej spektakl. Po drugie, jeśli idziemy na spektakl do teatru i wydarza się tam coś, co było w scenariuszu i aktor wykonuje rzeczy, które potencjalnie nas krzywdzą albo z naszej perspektywy są bolesne, to my też bardzo często nie interweniujemy. W tradycyjnym teatrze idziemy i mamy czyste sumienie, bo jesteśmy podglądaczami, widzami. Wychodzimy i to nas nie dotyczy, a tu mieliśmy wybór. Od teraz będzie mi towarzyszyć jako uczestnicze wydarzeń kulturalnych taka refleksja, że ja w zasadzie mam wybór, większy niż wcześniej mi się wydawało.

JP: Czy zastanawialiście się państwo, czy zareagowalibyście inaczej, gdybyście byli sam na sam z Seanem?

DW: Trudno mi powiedzieć, bo byłoby to zupełnie inne zdarzenie, ale mam wstępną intuicję, że niektóre wybory mogłyby być inne. Dążyłbym do zrównoważenia moich relacji z Seanem. Niektóre rzeczy mogłyby być dla niego, ale musiałby być dla mnie nieprzyjemny. Dążyłbym do tego, żeby to było maksymalnie partnerskie, po to, żebym mógł odczuć to, co on czuje i to by mogłoby mnie usprawiedliwiać, gdy go zmuszam do rzeczy, które są dla niego nieprzyjemne.

MW: Wydaje mi się, że to wówczas byłoby o czymś zupełnie innym. Kluczem jest tu interakcja grupowa. Inne decyzje podejmujemy, kiedy jesteśmy w grupie, a inne, kiedy jesteśmy sam na sam. Prowadzimy pewną arytmetykę moralną. Inaczej ona działa w grupie, a inaczej być może zadziałałaby w sytuacji jeden na jeden. W grupie możemy rozłożyć odpowiedzialność

albo cierpienie, jakby intuicyjnie wydaje się nam, że jak wszyscy włożymy ręce do wody, to będzie nas mniej bolało albo będzie to sprawiedliwe.

JP: W mojej grupie rozmawialiśmy o tym, że nie wykorzystaliśmy władzy, która była nam dana. Ta sytuacja była tak ustawiona, że my jako grupa mieliśmy możliwość decydowania za Seana i przez cały czas szukaliśmy takich sposobów, żeby mu było jak najprzyjemniej, i z tego, co wnioskuję, to większość grup tak decydowała.

WR: Sean czuł się w zasadzie chroniony przez wszystkie grupy, co jest zaskakujące. Jest to optymistyczne, że większość ludzi postawionych w tak opresyjnej sytuacji próbuje zrobić wszystko, by chronić drugiego człowieka. Mówimy o systemie, hakowaniu systemu, o konwencji, a dla mnie interesujące są pewne mechanizmy negocjacyjne z samym sobą i między osobami w grupie, na przykład mechanizm rozstrzygnięcia o rzeczywistości: co jest rzeczywiste, a co nie w danym momencie, co jest fikcją, a co prawdą, czy Sean jest aktorem, czyli fikcją, czy jest prawdą, czyli człowiekiem.

MJ: Nie istnieje taki eksperyment, który miałby wartość ostatecznej próby pozwalającej sobie powiedzieć, że mamy dowód na to, że jesteśmy bezpieczni dla innych ludzi. Mam jednak wątpliwości, co do tego, czy można usiłować aranżować takie sytuacje, mając na względzie to, co mówi Giorgio Agamben, a mianowicie, że człowiek nie ma prawa sprawdzać tego, jak wytrwale i jak długo inny będzie człowiekiem. Nie testuje się tego.

WR: Wydaje mi się, że myśmy tego nie testowali.

MJ: Mi się wydaje, że te sytuacje były bardzo, jeśli można tak powiedzieć, teatralne czy domagały się ekscesu: „No proszę się uderzyć w twarz”, to było ekscesywne w tym sensie, że przekracza konwencje związane z wiarą w „świętość jednostki”.

WR: Bardzo często, gdy tylko pojawiła się sugestia, że to jest tylko aktor, weźmy go walnijmy w pysk, to znalazł się ktoś, kto zaczął oponować.

DW: Podczas tego spektaklu zadawałem sobie pytanie, gdzie jest tu pole do jakiejś moralnej transgresji? Czy mógłbym sobie pozwolić na rzeczy, których inni nie robili i były trudnymi wyborami. I powiem wprost, że co pewien czas pojawiają się w mojej głowie pytania czy symulowanie pewnych opcji, które nie do końca były tymi, które były wybierane, czy też nie były humanitarnymi, czy konformistycznymi. Człowiek ma prawo do takich wewnętrznych symulacji również po to, żeby się przygotować na sytuacje decyzyjne. Dokonujemy symulacji etycznych podejmowanych działań i dzięki temu jesteśmy w stanie się nauczyć czegoś o własnym życiu. Zastanawiałem się, gdzie leżą te granice, przynajmniej dla mnie, jakby to wyglądało, gdybyśmy poszli krok dalej. Muszę się przyznać, że miałem parę nieczystych myśli w trakcie tego przedstawienia.

MW: To jest dyskusja, która nie może się zakończyć konkretną konkluzją. Myślę, że wnioskiem dla mnie byłoby to, że tutaj nie może być wniosku, że nie może być odpowiedzi, że wartością tego projektu jest ten pewien proces myślowy, który się tutaj odbywa i raczej namnażanie wątpliwości, które się tutaj powtarzają.

Bibliografia

- Abend Gabriel (2013) *What the Science of Morality Doesn't Say About Morality*. „Philosophy of the Social Sciences”, no. 43, vol. 2, s. 157–200.
- Abend Gabriel (2014) *The Moral Background: An Inquiry into the History of Business Ethics*. New Jersey: Princeton University Press.
- Abend Gabriel (2019) *Moral decisionism and its discontents*. „Journal for the Theory of Social Behaviour”, no. 49, vol. 1, s. 59–83.
- Barrett Lisa Feldman (2017) *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain*. Boston, New York: Mariner Books.
- Brockman John (2013) *Thinking: The New Science of Decision-Making, Problem-Solving, and Prediction*. New York, London, Toronto, Sydney, New Delhi, Auckland: Harper Perennia.
- Cathcart Thomas (2014) *Dylemat wagonika*. Przełożyła Katarzyna Bażyńska-Chojnacka. Warszawa: PWN.
- Edmonds David (2014) *Would You Kill the Fat Man?: The Trolley Problem and What Your Answer Tells Us about Right and Wrong*. New Jersey: Princeton University Press.
- Greene Joshua, Haidt Jonathan (2002) *How (and where) does moral judgment work?* „Trends in Cognitive Sciences”, vol. 6, s. 517–523.
- Haidt Jonathan (2014) *Prawy umysł. Dlaczego dobrych ludzi dzieli religia i polityka?* Przełożyła Agnieszka Nowak-Młynikowska. Sopot: Smak Słowa.
- Małkowicz Zofia (2017) *Nie tylko „art and science”: czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę?: Propozycja nowej typologii*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1, s. 175–190.
- Perry Gina (2013) *Behind the Shock Machine: The Untold Story of the Notorious Milgram Psychology Experiments*. New York: The New Press.
- Prinz Jesse (2007) *The Emotional Construction of Morals*. Oxford: OUP Oxford.
- Pustoła Wojciech i in. (2019) *Kiedy teatr nie tylko gra i/lub bada* [w:] Waldemar Rapior, red., *Bezkarne. Etyka w teatrze*. Poznań: Stowarzyszenie Scena Robocza, Stowarzyszenie Czasu Kultury, s. 169–182.
- Rapior Waldemar, Kosiński Dariusz (2018) *Wiedza z działania, wiedza w działaniu. O relacjach sztuki i nauki*. „Czas Kultury” [dostęp 3 kwietnia 2019 r.]. Dostępny w Internecie: <<http://czas-kultury.pl/artykuly/wiedza-z-dzialania-wiedza-w-dzialaniu-o-relacjach-sztuki-i-nauki/>>.
- Rapior Waldemar (2019) *Pożytki z deprowincjalizacji* [w:] Waldemar Rapior, red., *Bezkarne. Etyka w teatrze*. Poznań: Stowarzyszenie Scena Robocza, Stowarzyszenie Czasu Kultury, s. 185–199.
- Sormani Philippe, Carbone Guelfo, Gisler Priska, eds., (2018) *Practicing Art/Science. Experiments in an Emerging Field*. London, New York: Routledge.
- Turner Stephen (1994) *The Social Theory of Practices: Tradition, Tacit Knowledge, and Presuppositions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner Stephen (2014) *Understanding the Tacit*. New York: Routledge.

Cytowanie

O czym mówi Sean? Zapis panelu dyskusyjnego o sztuce, nauce i etyce (2019) „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 15, nr 2, s. 246–263 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <www.przegladsocjologiijakosciowej.org>. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.15.2.14>.