

Tomasz Ciesielski

## ***SENSE-ACTION*** **– PRAKTYKA-JAKO-BADANIE** **ROZPOZNANA EX POST**

### **Wstęp**

Współczesna praktyka badawcza i artystyczna coraz częściej wykorzystuje interdyscyplinarne, multimodalne strategie eksperymentalne oraz twórcze. Na ich przecięciu rozwija się tzw. *practice as research (PaR)* – praktyka-jako-badanie, z której żywo czerpią naukowcy poszukujący alternatywnych metod badań. Sam paradygmat jednak, bez względu na doświadczenie i wykształcenie wybierającego go podmiotu – praktyczne i/lub teoretyczne – ma charakter eksperymentalnej strategii akademickiej. Jako taki stopniowo wykształca swoje metodologie i narzędzia, do których ze strony dyskursywnej bardzo często zalicza się te pochodzące z antropologii, kognitywistyki lub fenomenologii. Każda z nich na inny sposób i w innym zakresie przewiduje możliwość uwzględnienia istotnego dla paradygmatu *PaR* założenia współwystępowania w jednym procesie badawczym przynajmniej dwóch trybów generowania wiedzy: niedyskursywnego, bardzo często głęboko ucieleśnionego *knowing-doing* (praktyka) lub *embodied knowledge* (latentna wiedza ucieleśniona), oraz dyskursywnego, osadzonego w rozwiniętym *body of knowledge* (fr. *corps de connaissances*) tekstowej historii refleksji w ramach danego obszaru badawczego (czyli w teorii).

Terminologia angielska, którą tutaj się posłużyłem, pozwala zobaczyć, że różnica pomiędzy oboma trybami nie musi oznaczać generowania dwóch odmiennych typów wiedzy. Można raczej dostrzec przynajmniej dwie odmienne strategie jej wytwarzania i prezentowania. Dla obu z nich wyobraźniowym nośnikiem jest lub może być ciało, a więc nie tylko zbiór czy zasób wiedzy, ale także kompletny i wystarczający zestaw narzędzi oraz reguł ich wykorzystywania. Nieoczywista, dialektyczna różnica pomiędzy „wiedzą ucieleśnioną” a „ciałem wiedzy” pokazuje, jak zniuansowana, ale nie radykalna jest różnica pomiędzy teorią i praktyką. Aby więc uniknąć ciągłego odróżniania obu tych perspektyw, proponuję ustanowić trzecią, wynikającą z ich współdziałania. Określa się ją na różne sposoby: *intelligent practice*, *material thinking* albo

*praxis*. Będę dalej posługiwał się tym ostatnim terminem określanym przez Robina Nelsona (2013, s. 5) jako teoria splatana z praktyką (ang. *theory imbricated within practice*)<sup>1</sup>.

### ***Sense-action. Założenia***

Właśnie taki charakter ma moja kontynuowana do dzisiaj praca nad projektem *Sense-action*. Co jednak specyficzne i problematyczne, jej badawczy charakter został rozpoznany dopiero *ex post*. Wstępną inspiracją i motywacją działania kilkorga artystów<sup>2</sup> były wspomnienia Anny Skorecki z dzieciństwa, którego niewielką część spędziła w łódzkim getcie (Litzmannstadt Ghetto). Jej wspomnienia, w większości radosne opisy czasu spędzanego z rodziną, radykalnie różniące się od dzienników dokumentujących holocaust, były inspiracją dla szeregu działań artystycznych. Szybko stały się ważne także dla mnie, poprzez zaangażowanie jej córki Robin Levy w przygotowanie pierwszego powrotu Anny do Łodzi oraz fakt, że dzisiaj mieszkam na obszarze dawnego getta z dwuipółletnim synem.

Z perspektywy ciężaru zdarzeń związanych z historią łódzkiego getta konieczne wydaje się wyjaśnienie naszej postawy wobec przepełniających ją dramatów. Od początku założyliśmy, że będziemy koncentrować się na momencie przejścia pomiędzy częściowo utraconą radosną historią łódzkich Żydów sprzed wojny, a dominującymi współcześnie obrazami traumy holocaustu. To właśnie ten moment, który w dokumentach i archiwach getta rysuje się jako długotrwały proces, przez który przechodzili mieszkańcy Łodzi, a w dzisiejszej pamięci wydaje się ostrym, skracającym się czasem do jednego dnia cięciem, uznaliśmy za coś, co najbardziej odsłania kruchość i siłę człowieczeństwa w obliczu tragedii. Rodzaj stanu, w którym możliwe, a z perspektywy twórcy moralne oraz ważne jest stworzenie warunków spotkania przeszłości i teraźniejszości Łodzi. Wynikłe z takiego założenia marginalne potraktowanie w naszych działaniach wątków związanych np. ze słynną akcją wywożenia z getta dzieci było celowe i niepodszyte brakiem świadomości dramatyzmu tych wydarzeń.

Początkowo projekt miał charakter artystyczny, wynikający z inspiracji wspomnieniami Anny Skorecki, niepowiązany z żadną aktywnością naukową. W czasie jego realizacji byłem jednak studentem studiów II stopnia kulturoznawstwa, specjalizacji teatrologicznej, a później, od 2015 roku, doktorantem na tym samym kierunku. Od 2013 do końca 2016 roku *Sense-action* została zrealizowana czterokrotnie, ale w trzech, znacząco odmiennych wersjach. Przyczyną ewolucji projektu było z jednej strony założenie, że za każdym razem, gdy jest realizowany w innym miejscu, a więc także innym środowisku kulturowym, opracowujemy go na nowo w taki sposób, by jak najlepiej rezonował z lokalną pamięcią i wyobraźnią zbiorową. Z drugiej strony, okazało się, że kluczowy wpływ na kształt kolejnych edycji projektu w Łodzi, Nowym Orleanie i San Sebastian mają moje

studia i późniejsze badania. Pogłębiania wówczas wiedza dyskursywna wpisywała się w *Sense-action*.

W niniejszym artykule chciałbym przeanalizować realizację projektu *Sense-action* jako swobodnego, nieuporządkowanego metodologicznie działania *PaR*. Rozpoznane w nim interakcje pomiędzy praktyką i teorią skonfrontuję potem z istniejącymi modelami *praxis*, by na tej podstawie rozważyć możliwe naukowe i edukacyjne walory oraz konsekwencje tego projektu.

### Łódź 2013

W przygotowaniach pierwszej wersji *Sense-action* najistotniejszy wydał się nam kontrast pomiędzy światem radosnych wspomnień Anny a tym, co znaliśmy z historii i obserwowaliśmy w tkance miejskiej na dawnym obszarze łódzkiego getta, do dziś bardzo zdegradowanej. Wyeksponowanie w konkretny sposób wypartej, pozytywnej części historii łódzkich Żydów, a jednocześnie dochowanie wierności wspomnieniom powracającej pierwszy raz do Łodzi Anny stały się centralnym założeniem projektu.

Optymalną formą – z jednej strony pozwalającą na mocne wpisanie się w rzeczywistą przestrzeń ruin szpitala dziecięcego, gdzie następowały najtragiczniejsze momenty historii łódzkiego getta, a z drugiej na osadzenie w niej wspomnień Anny – wydał mi się performans w charakterze *guided tour* (pol. wycieczka z przewodnikiem). Zaprojektowałem więc rodzaj choreografii/labiryntu<sup>3</sup>, przez który uczestnicy przechodzą, trzymając się liny jako przewodnika. W kolejnych przestrzeniach towarzyszą im polisensoryczne zestawy bodźców, którymi rekonstruuemy dane wspomnienia. Wykorzystujemy specjalnie skomponowaną przez Kubę Pałysa muzykę, tworzącą rodzaj dźwiękowego krajobrazu. Zapachy, np. naturalny aromat waniliowy jako reprezentacja lodów, o których we wspomnieniach pisze Anna. Wreszcie – stymulujemy uczestników na poziomie kinestetycznym i haptycznym. Przemieszczając się po labiryncie, uczestnicy wykonują określoną choreografię, poruszają się po różnych powierzchniach i dotykają wolną ręką np. balonów, które stanowią istotny element jednego ze wspomnień Anny. Wykorzystujemy także grzejniki, tworzące odczucie ciepła, i wiatraki do wywołania chłodu i rozprowadzenia zapachu w określonej przestrzeni. Uczestnicy przemieszczają się po labiryncie z zasłoniętymi oczami. Przez materiał mogą zobaczyć kontury przestrzeni i kolory światła, ale nic poza tym.

Zasłonięcie oczu miało zgodnie z założeniem pozwolić uczestnikom na wypełnienie stworzonego przez nas krajobrazu sensorycznego własnymi wyobrażeniami i wspomnieniami, a przez to dokonać swoistego przetłumaczenia doświadczeń Anny na ich własne. Samo w sobie także miało funkcję komunikacyjną – wraz z podążaniem po sznurku budowało w uczestnikach poczucie zagrożenia i swoistej nieuchronności. Innymi słowy: próbowaliśmy modelować dramaturgię

doświadczenia uczestników *Sense-action* w taki sposób, by rekonstruować elementy narracji życia dziewczynki w stopniowo zamykanym getcie.

Łatwo zauważyć, że przyjęta przez nas strategia miała przede wszystkim ugruntowanie semantyczne. W dość bezpośredni sposób staraliśmy się kodować w przestrzeni tekst wspomnień Anny Skorecki. W zgodzie z przyjętą strategią skupialiśmy się przede wszystkim na znakach teatralnych, które u podstawy miały sprawiać wrażenie symptomów (wg typologii Ferdinanda de Saussure'a) lub indeksów (wg typologii Charles'a Peirce'a) – znaczące (*signifiant*) miało być jak najmocniej związane ze znaczoną (*signifié*). Zasłonięcie oczu pomagało maskować tę fikcyjność – obecność zapachu lodziarni bez niej samej. Wraz z ewolucją *Sense-action* doskonaliliśmy tę relację, np. zastępując sztuczny aromat zapachem wydzielanym dzięki podgrzewaniu mleka z naturalną wanilią. Niezwykle istotną była także organizacja bodźców w czasie i przestrzeni, a także kontrolowanie ich odpowiedniej intensywności. Te pozornie drobne różnice okazały się rodzajem sensorycznej prozodii, której musieliśmy się nauczyć dla każdego typu znaków, jaki wykorzystywaliśmy. Według typologii znaków teatralnych Tadeusza Kowzana posługiwaliśmy się kodami rekwizytu, oświetlenia, dekoracji, muzyki i efektów dźwiękowych, a więc tymi wszystkimi, które funkcjonują poza aktorem (Kowzan 2003, s. 155–179). Za wyjątkiem momentu przekazania instrukcji, w performansie nie pojawiał się performer. Być może to właśnie słaba obecność obligatoryjnego tworzywa sztuki teatru – aktora (Świontek 2003, s. 41) – przesądzała o raczej muzycznym charakterze wydarzenia. Postać Anny Skorecki była uobecniata w *Sense-action* poprzez inne kody, jednak brak *Innego*, z którym dla odbiorcy mogła zaistnieć komunikacja, stwarzał efekt sprzeczny z naszymi założeniami. Wygenerowanie kodów związanych z aktorem poprzez reagujące na dyspozytyw (Kluszczyński 2010, s. 132–133) instalacji ciało widza okazało się mało efektywne.

## Nowy Orlean 2014

Doszliśmy do wniosku, że bez udziału performerów afordancje całej instalacji są z jednej strony zbyt otwarte, a z drugiej strony ograniczone przez poczucie wyobcowania z interakcji, jakie towarzyszyło wielu uczestnikom performansu; uobecniania była historia, ale nie podmiot, który jej doświadczał – w przeszłości i współcześnie. Zmotywowało to nas do przeformułowania projektu w jego kolejnej odsłonie, która miała miejsce w 2014 roku w Nowym Orleanie. Zgodnie ze wstępnym założeniem do zaprojektowania instalacji performatywnej zaprosiliśmy lokalnych artystów, by poprzez ich doświadczenie lepiej ugruntować tworzony przez nas język sensoryczny w lokalnej pamięci i wyobraźni zbiorowej. Tym razem jednak postanowiliśmy wyeksponować możliwość zaistnienia rzeczywistej interakcji pomiędzy historią a pamięcią indywidualną – skupić się na możliwości spotkania.

Podczas tygodniowego pobytu przygotowaliśmy choreografię dla każdego z czterech performerów. Wykorzystaliśmy przy tym narzędzia strukturyzowanej improwizacji – dla znalezienia materiału ruchowego i gestycznego odpowiadającego wspomnieniom Anny – oraz elementy partnerowania, które służyły wypracowaniu różnych technik prowadzenia uczestników performansu poprzez proste, gestyczny taniec. W naturalny sposób choreografie te stanowiły relatywnie abstrakcyjną strukturę złożoną zarówno z codziennych gestów, jak i takich, które powstały podczas prób i trudno byłoby je powiązać z jakąś konkretną sytuacją społeczną czy komunikacyjną. Jednocześnie pozostawiliśmy w strukturze nowoorleańskiej realizacji podobne elementy scenograficzne, co w łódzkiej, tym razem jednak wprowadzone zostały do działań performerów z uczestnikami lub stanowiły rodzaj niezależnej od nich dekoracji. Warstwa scenograficzna zmieniała się więc nieznacznie, choć jej poszczególne elementy uległy reorganizacji, tak aby wspierały interakcję, a nie odtwarzały narrację Anny.

Do struktury performansu wprowadzone zostały także słowa, jednak żaden z performerów nie opowiadał w trybie narratywnym. Poszczególne wyrazy stanowiły raczej redundantny element pejzażu dźwiękowego, który jednocześnie ułatwiał performerom przywoływanie w sobie zbudowanych podczas prób wyobrażeń i działań oraz podtrzymywał ich strukturę czasową. Kluczowa stała się interakcja, wraz z jej nieprzewidywalnością, na rzecz precyzyjnego systemu generowanych znaków. Innymi słowy: przyjętą przez nas strategię można scharakteryzować jako antropologiczno-performatywną (Schechner 2006, s. 16). Choć z powodu rozmycia pojedynczych znaków i skupienia uwagi na relacji uczestników z performerami, a więc także wytworzenia materiału w oparciu o ich indywidualne doświadczenie, niemal kompletnie zanikła w naszym działaniu narracja wspomnień Anny Skorecki – to jednak dramaturgia wydarzenia zbudowana na spotkaniu z performerem generowała o wiele silniejsze doświadczenie.

*Ex post* w nowoorleańskiej edycji *Sense-action* rozpoznaję dążenie do wytworzenia sytuacji liminoidalnej, a więc zawieszającej normatywną strukturę społeczną i czyniącej z performansu sferę eksperymentowania, generowania nowych elementów i ich zestawień (Turner 2005, s. 43). Staje się to szczególnie wyraźne w kontekście amerykańskim, gdzie zaproponowanie performansu, który wymaga od jego uczestników zdecydowanego naruszenia strefy intymnej, okazało się dużym wyzwaniem. Zastąpienie oczu urosło do rangi gestu otwarcia przestrzeni *quasi*-rytualnej, zawieszającej funkcjonujące hierarchie i systemy normatywne, analogicznie do rytuału przejścia. Ślepi uczestnicy nie mogli wejść w przestrzeń, narzucając jej, także za pomocą wyglądu i ubioru, swoje codzienne projekcje poznawcze. Wymusiło to na nich szczególną aktywizację i wejście w dynamiczny proces kreowania nowych znaczeń oraz reorganizację istniejących wzorców wyobrazeniowych. Silnie liminoidalne ustawienie *Sense-action* w USA po raz pierwszy pozwoliło nam dostrzec jej paradoksalny, w kontekście indywidualnego charakteru uczestnictwa, wspólnotowy charakter.

## San Sebastian 2016

Przygotowując trzecią wersję *Sense-action*, tym razem zrealizowaną pod koniec 2016 roku w San Sebastian, postanowiliśmy skoncentrować się ponownie na bodźcach. Teraz jednak nie podporządkowywaliśmy ich wspomnieniom Anny ani interakcji z performerami, lecz generowaliśmy dramaturgię, myśląc bezpośrednio o możliwych do wytworzenia intensywnych, ale nie agresywnych bodźcach – wymodelowaniu pełnego doświadczenia sensorycznego. Do przygotowania performansu znów zaprosiliśmy lokalnych performerów – wolontariuszy biorących udział w realizacji festiwalu. Poprzez ćwiczenia improwizacyjne szukaliśmy razem z nimi odpowiednich bodźców. Przyjęliśmy przy tym dwie strategie – eksperymentowaliśmy z oddawaniem przez ruch pamięci i wyobraźni wolontariuszy, ale także pracowaliśmy w odniesieniu do historycznych relacji z łódzkiego getta. Wykorzystywaliśmy przy tym wspomnienia Anny Skorecki oraz dzienniki Lolka Lubińskiego (2015) – niedawno odkryty zapis życia nastolatka w getcie. Wytworzone w ten sposób zestawy bodźców, przede wszystkim haptycznych i kinestetycznych, ułożyliśmy w czasie i przestrzeni performansu. Kierowaliśmy się przy tym nie rzeczywistą fabułą dzienników, ale chęcią uzyskania odpowiedniej dramaturgii doświadczeń, której części składowe odpowiadały dla nas w dużej mierze elementom dzieła muzycznego: rytmika, dynamika, agogika (tempo), artykulacja oraz melodyka, uzupełniona przez nas proksemiką.

Nasze myślenie podczas realizacji tej wersji *Sense-action* można scharakteryzować jako fenomenologiczne lub kognitywne. W pewnym sensie dopiero dotarcie do takiego trybu operowania elementami performansu stworzyło odpowiednie warunki dla realizacji jego prymarnego założenia, jakim było wykreowanie przestrzeni dialogu pomiędzy historią rozwijającej się traumy a indywidualną historią uczestniczącego podmiotu. Osiągnięcie sprawności w operowaniu stymulacją sensoryczną otworzyło także drogę do lepszej artykulacji na poziomie semantycznym i antropologicznym, choć interakcja z uczestnikami miała bardzo abstrakcyjny charakter. Skuteczność bodźców wykształconych poprzez strategie twórcze może tłumaczyć koncepcja neuropsychologa Vilayanura Ramchandra. Wyróżnił on kilka poznawczych praw estetycznych, które mają rządzić naszą percepcją sztuki (Ramachandran 2012, s. 229). Jednym z nich jest prawo przesunięcia maksimum. Autor tłumaczy je, posługując się przykładem eksperymentu ze szczurem, którego uczono odróżniać prostokąt od kwadratu:

Za każdym razem, gdy [szczur] zbliża się do prostokąta, otrzymuje w nagrodę kawałek sera. Gdy podchodzi do kwadratu, nic nie dostaje. Po kilkudziesięciu takich próbach szczur nauczy się kojarzyć prostokąt z pokarmem i zacznie ignorować kwadraty (...), co ciekawe, jeśli teraz pokażemy szczurowi bardziej wydłużony, cieńszy prostokąt niż poprzednio, to będzie go lubił jeszcze bardziej! (...) Nauczył się reguły – to prostokątność zwiastuje pokarm, a nie określony proto-

typ prostokąta, dlatego z jego punktu widzenia im bardziej prostokątny prostokąt (im większy stosunek dłuższego boku do krótszego), tym lepiej (Ramachandran 2012, s. 225–226).

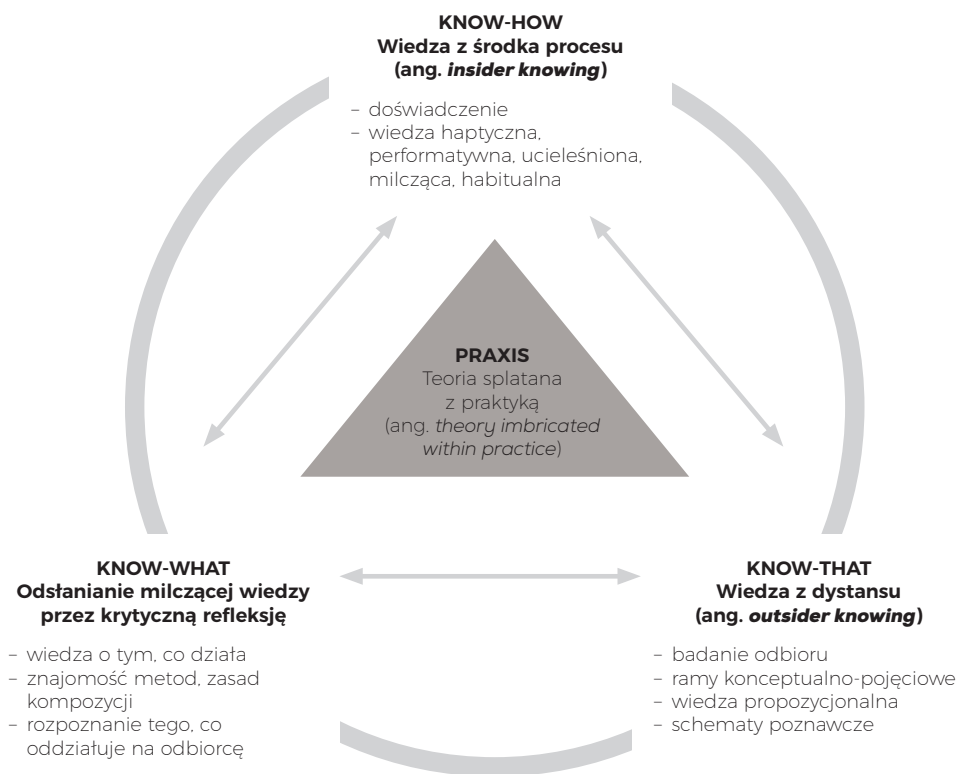
Upraszczać argumentację badacza: zwierzęcy i ludzki mózg może reagować nie tyle na konkretne fizyczne bodźce, ile na pewne cechy. Jeśli więc jedna z nich aktualizuje się wyjątkowo mocno w danym działaniu lub obiekcie, staje się bodźcem ponadnormalnym, który wywołuje bardzo silną reakcję podmiotu, nawet jeśli nie jest on już podobny do naturalnie funkcjonujących nośników tej cechy. Mózg posiada wykształconą ewolucyjnie umiejętność szybkiego rozpoznawania obecności konkretnych cech, tak by odpowiednio szybko wzbudzać reakcję na nie, np. ucieczkę. Być może więc tworząc zestawy bodźców dla *Sense-action*, z czasem udało się nam odnaleźć te ponadnormalne i tym samym zwiększyć szansę na wytworzenie doświadczenia estetycznego u uczestników performansu. Istnieje wiele współczesnych opracowań wskazujących na możliwe neurobiologiczne podstawy percepcji i wartościowania sztuki, w tym tańca i performansu (Ciesielski 2014, s. 123).

Jest to szczególnie uzasadnione w kontekście rozwijanych wspólnie w naukach kognitywnych paradygmatów ucieleśnionej percepcji – tzw. *4Es* (ang. *enacted, embodied, embedded, extended cognition*) – obejmujących niemal każdą formę procesów poznawczych człowieka (zob. Menary 2010, s. 460). Podążając tym tropem, wprowadziliśmy do *Sense-action* nagranie odczytu fragmentów dziennika Lolka Lubińskiego, ułożonych nie chronologicznie, lecz dopasowanych do dramaturgii sensorycznej. Tekst został potraktowany więc w kategoriach ucieleśnionej percepcji jako kolejny bodziec i poddany w montażu tym samym alternacjom, co pozostałe elementy. Nową formułę zyskała także interakcja z uczestnikami performansu. Osoby, które przechodziły przez przestrzeń z zamkniętymi oczami, potem stawały się przewodnikami kolejnej grupy. Niepewność i wrażliwość ich często nieporadnych gestów, w których kopiowali działania performerów, były dla kolejnych uczestników odczuwalne i generowały silne odczucia podatności na zranienie oraz wrażliwości. Czyniły także każde indywidualne spotkanie wyjątkowym, wzmacniając wspólnotowy charakter performansu – rozpoznany w Nowym Orleanie i niezwykle ważny jako element naszej odpowiedzi na traumę usytuowaną u samej podstawy tego działania. Gdy towarzyszyła temu precyzyjna, muzyczna synchronizacja bodźców, *Sense-action* osiągała swoją docelową jakość.

## Model badawczy

Opisując kolejne etapy ewolucji mojego projektu performatywnego, zaznaczałem, jakie paradygmaty wiedzy o teatrze miały wpływ na jego kolejne alternacje. Choć następowały one po sobie, to należy je analizować synchro-

nicznie, jako różne możliwe strategie twórcze i badawcze w obszarze współczesnego performansu tanecznego. Ustanowienie jednej z nich jako dominującej nie przesądzało o nieważności pozostałych. W podobny sposób mógłbym przedstawić historię moich studiów i badań, które od momentu pierwszych prac nad *Sense-action* skierowane były ku formie kognitywnej antropologii teatru (zob. Bartosiak 2013), ale wewnątrz tak sformułowanego paradygmatu mieszczą się i ewoluują równocześnie różne strategie dyskursywne i praktyczne. Co najistotniejsze, w podobnie dwojaki sposób prezentowane/publikowane są efekty moich badań.



Rys. 1. Schemat przedstawiający relację modalności badawczych występujących w PaR opracowany na podstawie modelu Roberta Nelsona (2013, s. 37)

Opracowanie graficzne: Katarzyna Fortuna

Relację pomiędzy różnymi typami wiedzy na przykładzie projektu *Sense-action* łatwo zobaczyć, nakładając go na multimodalny model PaR zaproponowany przez Robina Nelsona w książce *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (2013). Badacz konsekwentnie podkreśla interdyscyplinarność paradygmatu PaR i konieczność jednoczesnego uwzględ-



niania trzech modalności badawczych, którym mogą być przypisane radykalnie różne metodologie i metody. Ryzyko ich łączenia stanowi jednak także największą siłę PaR. Pierwszą z nich: *know-how*, można definiować jako wiedzę proceduralną, która zwykle podąża schematem poznawczym „źródło-droga-cel” (zob. Lakoff, Núñez 2000). Ma ona charakter milczący (ang. *tacit knowledge*), a co za tym idzie, posługujemy się nią zwykle nieświadomie. Ten typ wiedzy dość precyzyjnie opisują dzisiejsze zaawansowane koncepcje ucieleśnionego umysłu, nawet jeśli dyskusyjne pozostaje jego powiązanie z wiedzą propozycjonalną (Nelson 2013, s. 41). Bez wątpienia ten właśnie typ wiedzy kieruje większością działań artystycznych, szczególnie w tańcu. Także nasze działania w ramach projektu *Sense-action* były często kierowane przez rodzaj cielesnej intuicji. Tę jednak każdorazowo uzupełniała refleksja krytyczna. Nelson nazywa to modalnością *know-what*:

Nie jest to ustalony tryb, ale, jak wynika to z modelu, obejmuje on to, co można pogłębić poprzez świadomą refleksję na temat procesów tworzenia i sposobów jej poznawania. Kluczową metodą wykorzystywaną do rozwijania wiedzy proceduralnej jest krytyczna refleksja – wstrzymanie, cofnięcie się i przemyślenie tego, co robisz. (...) Wiedza typu *know-what* w PaR polega na tym, by wiedzieć, co „działa”, na odkrywaniu metod, dzięki którym to, co „działa”, jest uzyskiwane i jakie zasady kompozycyjne należy wykorzystać (Nelson 2013: 44).

W pewnym sensie przestrzeń na ten typ wiedzy samoczynnie wygenerowały przerwy pomiędzy kolejnymi realizacjami, które dały nam czas na uzyskanie odpowiedniego dystansu, a kolejne zmiany lokalizacji wymusiły podjęcie ponownej refleksji nad strukturą całego działania. Niniejszy artykuł to natomiast ekspresja *know-that*, która jest odpowiednikiem tradycyjnej wiedzy akademickiej, momentem, w którym ukryte (ang. *tacit*) staje się wyraziste/zwerbalizowane (ang. *explicit*) poprzez wybrane strategie dyskursywne, co także próbowałem uczynić.

W tym miejscu potencjalnie powinien także pojawić się moment oczekiwany od każdych badań, czyli wygenerowanie nowej wiedzy albo przynajmniej znaczące podniesienie poziomu wiedzy w określonym obszarze. Performans *Sense-action* daje duży potencjał do włączenia się w dyskusję na temat kompatybilności różnych paradygmatów badawczych w wiedzy o teatrze, a w szczególności funkcjonalności strategii neurofenomenologicznych i neurokognitywnych. Już fragmentaryczne przywołanie obok kolejnych edycji performansu kilku koncepcji charakterystycznych dla semiotyki, antropologii, performatyki i badań neurokognitywistycznych pozwala zobaczyć, jak obszary te mogą się wzajemnie uzupełniać, a co istotniejsze, wzajemnie wskazywać nowe kierunki. Punktowe interakcje między tymi dziedzinami są już prowadzone, być może jednak osadzenie ich najpierw na praktyce, wspólnym procesie eksperymentalnym, a nie refleksyjnym, mogłoby przynieść większe rezultaty.

## Potencjał edukacyjny

Posługuję się tutaj modelem i aparatem pojęciowym Nelsona przede wszystkim jako efektywnym narzędziem opisywania i kontekstualizowania moich działań, biorąc jednocześnie pod uwagę wątpliwości, jakie mogą budzić szczegóły jego argumentacji i postulaty, jakie z niej wynikają. Koncepcja *practice as research* jako trzeciej alternatywy dla ilościowych i jakościowych paradygmatów badawczych w sposób wyraźny ukształtowała się w pierwszej dekadzie XXI wieku. Wciąż jednak, pomimo rozpoznania i stopniowej legitymizacji w środowisku naukowym, przejawiającej się przede wszystkim w jej formalnym zaistnieniu w systemie przyznawania dyplomów i stopni akademickich (Nelson 2013, s. 11), pozostaje silnie kontestowana.

Z drugiej strony, *PaR* ma znacznie dłuższą historię niż jej akademickie wcielenie, ściśle powiązaną z szerokimi przemianami kulturowymi i intelektualnymi następującymi przynajmniej od pierwszej połowy XX wieku. W szczególności należałoby wymienić filozofię postmodernistyczną oraz zwrot performatywny. Te nurty myślowe w swoich konsekwencjach kwestionują, przynajmniej deklaratywnie, kartezyjską dychotomię ciała i umysłu, obiektu i przedmiotu. Bez jej zanegowania trudno wyobrazić sobie *PaR*.

Podkreślenie filozoficznego rodowodu tego paradygmatu pozwala bezpośrednio powiązać go z rozwijanym w podobnym okresie nurtem nauk o wychowaniu, który można, nieco upraszczając, nazwać „nowym wychowaniem”. Jego istotnym aspektem jest przekonanie o wartości sztuki jako narzędzia edukacyjnego. Już w latach 40. XX wieku Herbert Read (1976) twierdził, że „wychowanie przez sztukę” powinno być podstawą wszelkiego wychowania, ponieważ każdy człowiek – jak każde dzieło sztuki – jest wyjątkowy (Lewkowicz 2016, s. 5). Wynikający z tego gest upodmiotowienia ucznia/artysty i jego afirmacja jest także charakterystyczna dla paradygmatu *PaR*, gdzie naturalną konsekwencją zgody na niedyskursywne wytwarzanie wiedzy jest zgoda na jednostkową perspektywę w nauce. Read w procedurze wychowania przez sztukę wyróżnił trzy podstawowe rodzaje aktywności: 1) ekspresję, pojmowaną jako potrzeba nawiązywania porozumienia, ujawniania swych przeżyć i emocji; 2) obserwację, czyli pragnienie utrwalania doznawanych wrażeń zmysłowych; 3) ocenę, rozumianą jako reakcja na wartości (Read 1976, s. 230). Uzasadnione wydaje mi się w kontekście tego tekstu skorelowanie tych aktywności z modelem Nelsona. Widoczna staje się podwójna wartość edukacyjna projektu *Sense-action*.

Ekspresja służąca komunikacji ma zdecydowane ugruntowanie w wiedzy *know-how*. Kolejne odsłony projektu *Sense-action* z jednej strony pogłębiały nasze kompetencje twórcze i wykonawcze, a z drugiej zaś każda z nich, za sprawą upodmiotowienia odbiorcy, miała otwierać szczególną przestrzeń dla poznania historii traumy poprzez własną pamięć i doświadczenie. *Know-what* aktualizo-

wane w procesie krytycznych ewaluacji projektu zyskało miejsce w nim samym, w szczególności w jego ostatniej wersji. Początkowi uczestnicy stają się później prowadzącymi, mogą w ten sposób spojrzeć krytycznie na swoje doświadczenie, utrwalić je poprzez postawę obserwatora. Także dla Nelsona *know-what* oznacza często po prostu rejestrację przebiegu procesu (Nelson 2013, s. 44–45). Wreszcie, w każdej edycji Sens-akcji zapraszaliśmy widzów, którzy zakończyli swoje przejście, do wspólnej rozmowy z nami lub wolontariuszami. Zrobiliśmy to intuicyjnie, z ciekawości co do odbioru naszego działania, ale także z poczucia, że wymaga ono rodzaju zamknięcia w postaci rozmowy – dyskursywnego uporządkowania przeżyć. W tym momencie, szczególnie w San Sebastian, zbiegały się wszystkie elementy pełnego, multimodalnego doświadczenia twórców i uczestników *Sense-action*.

## Bibliografia

- Bartosiak M. (2013), *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Ciesielski T. (2014), *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Jajte-Lewkowicz I. (2016), *Teatr dziecięcy i młodzieżowy we współczesnej praktyce kulturowej. Przechadzka po tematach i lekturze*, Bałucki Ośrodek Kultury w Łodzi, Łódzkie Centrum Doskonalenia Nauczycieli i Kształcenia Praktycznego, 05.2016, [http://www.boklodz.pl/images/BOK\\_CENTRALA/Wydarzenia/Dziatwa\\_2016/dziatwa2016\\_wydawnictwo.pdf](http://www.boklodz.pl/images/BOK_CENTRALA/Wydarzenia/Dziatwa_2016/dziatwa2016_wydawnictwo.pdf) (dostęp: 30.05.2017).
- Kluszczyński R.W. (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Kowzan T. (2003), *Znak w teatrze*, [w:] J. Degler (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Lakoff G., Núñez R.E. (2000), *Where Mathematics Comes From. How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*, Basic Books, New York.
- Lubiński J.L. (2015), *Dziennik Lolka Lubińskiego*, oprac. A. Łagodzińska, K. Gucio (red.), Muzeum Miasta Łodzi, Łódź.
- Menary R. (2010), *Introduction to the special issue on 4E cognition*, „Phenomenology and the Cognitive Sciences” 9 (2010): 4: 459–63. DOI: 10.1007/s11097-010-9187-6.
- Nelson R. (2013), *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan, London.
- Read H. (1976), *Wychowanie przez sztukę*, tłum. A. Trojanowska-Kaczmarek, Ossolineum, Wrocław.
- Świontek S. (2003), *Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze*, oprac. i red. L. Karczewski, I. Lewkowicz, M. Wójcik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Turner V.W. (2005), *Od rytuału do teatru*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.

## Summary

The paper describes the process of developing sensory performance: *Sense-Action*. Memories of children and teenagers living in Litzmannstadt Ghetto – Anna Skorecki, Dawid Sierakowski and Lolek Lubinski – are used as inspiration, but also narrative and experiential matrix for the performance's structure. Between 2013 and 2016 three versions of the project, different in terms of techniques used and creative strategies were developed. Each was performed in a direct correlation with three chosen traditions in theatre studies – semiotics, anthropology and cognitive studies/phenomenology – which supported the exploration in performative correlation of the individual memory and memory of trauma mediated by the narrative. At the same time, the transition between the research contexts was not categorical. The structure of the performance was growing with subsequent editions, allowing on the one hand recognizing the places where the paradigms disconnect, and, on the other, the potential ways of correlating them. In the paper I analyse the interdependence of creative and research strategies as a potential teaching tool. The conclusions serve to indicate the potential benefits and risks of double involvement in dance and theatre, and hence the need to share two different perspectives.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Przetłumaczenie sformułowania Nelsona na język polski sprawia pewne trudności. Czasownika *imbricate* używa się w języku angielskim dla czynności plecenia, układania dachówki lub szerzej, układania i łączenia czegoś tak, by poszczególne elementy zachodziły na siebie. W połączeniu z przyimkiem *within*, oznaczającym „w ciągu”, „w czasie”, „w ramach”, „w trakcie”, tłumaczenie tego zdania na język polski przybiera mizernie brzmiące i mało adekwatne formy. Zdecydowałem się więc na sformułowanie „teoria splatana z praktyką”, by zachować poprawność językową, ale oddać jednocześnie dość dobrze sens oryginału.
- <sup>2</sup> Wstępnie *Sense-action* była realizowana w ramach Memory Project, którego kuratorkami były Marta Madejska (Stowarzyszenie Inicjatyw Miejskich Topografie) oraz Robin Levy, artystka wizualna pochodząca z Nowego Orleanu i córka Anny Skorecki. Do współtworzenia projektu zaprosiły kilkoro łódzkich artystów, m.in.: Agnieszkę Chojnacką, Piotra Szczepańskiego, Adama Klimczaka oraz Justynę Wencel.
- <sup>3</sup> Relację pomiędzy labiryntem a choreografią świetnie prezentuje Juliusz Grzybowski w artykule *Krótki rzut oka na trzy greckie obrazy choreografii* w niniejszym tomie.