

Od teatru moralności do teatralności nauki. Recenzja książki Waldemara Rapiora (2024), *Moralność milcząca. Odstanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr*, Kraków: Wydawnictwo Universitas

Katarzyna Niziołek 
Uniwersytet w Białymstoku

<https://doi.org/10.18778/1733-8069.21.3.06>

Katarzyna Niziołek

Doktor nauk społecznych, adiunkt w Zakładzie Socjologii Kultury na Wydziale Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku. Specjalizuje się w metodologii jakościowej i opartej na sztuce. Prowadzi badania poświęcone między innymi sztuce społecznej, partycypacji w sztuce, kulturze ludowej i pamięci zbiorowej. Autorka licznych publikacji i wystąpień na te tematy. Inicjatorka i koordynatorka Pracowni Sztuki Społecznej. Kuratorka uczestniczących projektów teatralnych. Aktualnie realizuje projekt badawczy „Socjologia tekstylna”.

e-mail: k.niziolek@uwb.edu.pl



Received: 18.05.2025. Verified: 23.05.2025. Accepted: 7.06.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Not applicable. **Conflict of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

Po torze pędzi wagonik. Za chwilę wpadnie w grupę ludzi. Możesz skierować go na inny tor. Wtedy wjedzie w jedną osobę. Co zrobisz? To „dylemat wagonika”, znany między innymi filozofom i kognitywistom. Wielu ludzi wybiera to drugie, „mniejsze zło”. Myślę, że też skierowałabym wagonik na drugi tor. Tak, żeby zamiast pięciu osób zginęła jedna. Prawdopodobnie zrobiłabym tak w eksperymencie zlokalizowanym w rzeczywistości wirtualnej. Prawdopodobnie postąpiłabym tak w innej, wykreowanej, czyli sztucznej, sytuacji eksperymentalnej, na przykład teatralnej. Myślę, to znaczy przypuszczam i wyobrażam sobie. Robię to jednak niechętnie, bo nigdy nie chciałabym znaleźć się w sytuacji przypominającej „dylemat wagonika”. I tak naprawdę nie wiem, co bym zrobiła, gdybym rzeczywiście stanęła wobec takiego czy podobnego wyzwania moralnego. A gdybym nie podejmowała tej decyzji sama, ale w grupie? Czy mogłaby być ona inna?

Czy może to wiedzieć (przewidzieć) socjolog? Czy są metody badawcze, które pozwalają nam zbliżyć się do tego rodzaju wiedzy o sobie lub innych? Czy interdyscyplinarność podejścia, na przykład połączenie badania socjologicznego z działaniem teatralnym, może nam w tym pomóc?

Waldemar Rapior, socjolog z Uniwersytetu Warszawskiego, podjął taką próbę. Wspólnie z grupą artystów (Wojtek Ziemilski, Wojtek Pustoła, Sean Palmer, Ula Hajdukiewicz¹) zaprojektowali interaktywne przedstawienie teatralne, będące jednocześnie sytuacją badawczą. Osoby zaproszone do udziału w tym eksperymencie postawili wobec różnych dylematów moralnych, by móc zaobserwować moralność *in situ* – to, jak jednostki w konkretnej sytuacji zbiorowo i dynamicznie definiują określone działania jako moralne. Projekt badawczy sfinansowany został przez Narodowe Centrum Nauki. Spektakl wyprodukował Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Proces i wnioski płynące z tego doświadczenia Rapior opisał w książce *Moralność milcząca. Odślanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr*, wydanej przez krakowskie Wydawnictwo Universitas w 2024 roku. Książka stanowi podsumowanie prawie dziesięcioletniej pracy nad projektem. Liczy blisko 250 stron (z bibliografią i indeksem osobowym). Podzielona jest na cztery części, poświęcone kolejno: tworzeniu sytuacji badawczej we współpracy z artystami, fabrykowaniu rzeczywistości moralnej w laboratorium i teatrze, interakcyjnemu podejściu do moralności oraz koncepcji moralności milczącej. Opatrzona została też wstępem i zakończeniem. Przywołany wyżej „dylemat wagonika” jest w niej punktem wyjścia; pojęcie moralności milczącej, czyli ustanawianej przez grupę w toku interakcji – punktem dojścia. Między tymi dwoma punktami rozciąga się spektakl naukowego dowodzenia i dyskusji. Słowa *spektakl* nie używam tu bynajmniej w znaczeniu pejoratywnym ani nawet krytycznym. Mam na myśli kolektywny i także interakcyjny proces konstruowania wiedzy naukowej, któremu możemy przyjrzeć się dzięki książce².

Warto odnotować, że nie było to pierwsze podejście autora do kwestii moralności w teatrze. Wcześniej zajął się tym tematem, przyglądając się naruszeniom i wyzwaniom etycznym w pracy teatralnej, czego

1 Imiona podaje w wersji zdrobniałej za Rapiorem.

2 Projekt „Moralność milcząca” pojawił się już na łamach „Przeglądu Socjologii Jakościowej” pod postacią zapisu dyskusji *O czym mówi Sean? Zapis panelu dyskusyjnego o sztuce, nauce i etyce* (Dobrowolski i in., 2019). Postaram się nie powtarzać tu obserwacji i argumentów wypowiedzianych przez jego uczestników.

efektem był zbiór tekstów i wywiadów z reżyserami oraz aktorami *Bezkarnie. Etyka w teatrze*, przygotowany pod jego redakcją (Rapior, 2019). Wśród nich znalazła się między innymi rozmowa przeprowadzona przez Zofię Małkowicz-Daszkowską z zespołem Rapiora. W publikacji podjęte zostały także wątki dotyczące uczestnictwa w teatrze (i sztuce w ogóle) nieprofesjonalistów, naturszczyków, „ekspertów codzienności”³. To ostatnie określenie, choć Rapior sam się nim nie posługuje, jest o tyle istotne, że „Moralność milcząca” powstała na podstawie udziału właśnie takich osób – aktorów społecznych niemających doświadczenia teatralnego, nieprzygotowanych do zadania, przez cały czas pozostających sobą. Jak pisał Jürgen Habermas (1996: 59), „eksperci codzienności”, z powodu braku specjalistycznej wiedzy i kompetencji, mogą wykorzystać doświadczenie sztuki „eksploracyjne do wyjaśnienia sytuacji życiowej i odnieść do problemów życia”. Tym samym doświadczenie to przesuwają się jednak ze sfery estetyki „w sferę kognitywnych znaczeń i normatywnych oczekiwań”.

Z socjologicznego punktu widzenia teatr jest konwencją, umową i instytucją społeczną. Oglądając przedstawienie teatralne lub uczestnicząc w wydarzeniu teatralnym – *nomen omen* i jedną, i drugą sytuację można śmiało nazwać spektaklem⁴ – umawiamy się na to, że to, czego doświadczamy, nie dzieje się naprawdę. Weźmy przykład skrajny: aktor czy uczestnik zastrzelony na scenie tak naprawdę żyje. To odróżnia teatr jako sztukę od Goffmanowskiego „teatru życia codziennego” (Goffman, 2000). Życie społeczne przypomina teatr, bo konstruujemy w nim nasze tożsamości i sytuacje, w których prezentujemy je sobie nawzajem⁵. Nie jest jednak tym samym co sztuka teatralna. Podobnie jak inne obszary życia społecznego teatr może być badany i opisywany przez pryzmat teorii dramaturgicznej Ervinga Goffmana. W świetle tej teorii aktorem społecznym jestem również jako widz teatralny lub uczestniczka partycypacyjnego spektaklu. Nie czyni mnie to oczywiście aktorem teatralnym. Aktorem społecznym jestem także jako badaczka, naukowiec, autorka recenzji książki. W „teatrze życia codziennego” wszyscy gramy jakieś role.

Współcześnie granica między teatrem jako instytucją społeczną a „teatrem życia codziennego” wydaje się jednak zacierać, a to w dużej mierze za sprawą rozwoju sztuki performans i takich nurtów w teatrze, jak teatr postdramatyczny, dokumentalny (verbatim) czy partycypacyjny. To zacieranie się granicy oznacza przede wszystkim zmianę form teatralnych i pojawienie się w obrębie teatru innych aktorów społecznych niż zawodowi twórcy teatralni, szczególnie wspomnianych już „ekspertów codzienności”. Wraz z nimi w przestrzeń społeczną teatru wkracza kategoria autentyczności, rozumiana jako możliwość bezpośredniego przeżycia, spotkania czy działania, a zaraz za nią możliwość połączenia działania teatralnego z działaniem badawczym. Skoro teatr przestaje być grą i przedstawianiem, a staje się życiem i przeżywaniem, to może stanowić pole „badań terenowych”. W ten kierunek przemian obejmujących pola nauki i sztuki wpisuje się też projekt Rapiora. Autor „Moralności

3 Habermas (1996) użył tego terminu w eseju *Moderna – niedokończony projekt* z 1980 roku. W przywołanym tu tłumaczeniu są to „eksperci dnia codziennego”. Terminem tym posługuje się także grupa teatralna Rimini Protokoll, tworząca spektakle partycypacyjne i dokumentalne.

4 Rapior (2024: 43) odcina się od tego pojęcia; pisze raczej o sytuacji badawczej, przedstawieniu, eksperymencie.

5 Oryginalny tytuł książki Ervinga Goffmana *The Presentation of Self in Everyday Life* przetłumaczony dosłownie na język polski brzmiałby *Prezentacja „ja” w życiu codziennym*.

milczącej” stawia znak równości między doświadczeniem teatralnym i badawczym, a także między doświadczeniem teatralnym i codziennym.

„Moralność milcząca” jest projektem socjologicznym. W odróżnieniu od psychologów czy kognitywistów Rapiora nie interesują jednostkowe reakcje, ale konstruowane w toku interakcji, wspólnie przez uczestników sytuacji społecznej, moralne znaczenia ich wzajemnych działań. Sytuacja ta ma charakter teatralny czy – trzymając się nazewnictwa autora i jego zespołu – post-teatralny. Została celowo wykreowana jako quasi-eksperyment, teatr moralności, pozwalający na obserwację reguł interakcyjnych w toku działania społecznego. Działanie to odbywa się w ramach teatru, ale ma nas informować także o prawidłowościach życia społecznego poza nim. W ten sposób skonstruowany projekt nosi niewątpliwie znamiona innowacyjności – tego rodzaju badania nie były wcześniej realizowane w Polsce. Nie jest jednak pełnym novum. Etnografia performatywna (Denzin, 2003), etno-dramat i etno-teatr (Saldaña, 2005; 2011) czy – bodaj najbliższa metodzie Rapiora praktyka – *play-building* (Norris, 2010) to znane na świecie przykłady mariażu metodologicznego nauk społecznych i teatru. W nurt ten wpisują się także moje działania w obszarze teatru partycypacyjnego (Niziołek, 2018; 2020; 2021; 2022; por. Rapior, 2024: 37–38⁶).

Pomimo innowacyjnej metody badawczej Rapior stara się trzymać utartych reguł naukowej analizy i interpretacji. Jego wybór pada na etnografię. Obudowuje projekt szerokim aparatem pojęciowym i teoretycznym, sięgając zarówno po instrumentarium socjologiczne (m.in. interakcjonizm symboliczny i etnometodologię), jak i teatralne (przede wszystkim koncepcję post-teatru). Podpowie dzi szuka w badaniach psychologicznych (Stanleya Milgrama, Philipa Zimbardo i innych). Prowadzi szczegółową dokumentację (notatki, zapisy audio i wideo z trzech kamer) oraz gęstą autorefleksję metodologiczną. Koduje i kwantyfikuje obserwowane cechy interakcji. To ma odróżniać „Moralność milcząca” jako projekt naukowy od projektu artystycznego. Tym samym jako naukowiec-badacz podejmuje grę w spektaklu naukowości, który służy uwiarygodnieniu jego obserwacji. Używając formy typowej dla badań jakościowych, robi to na przykład poprzez dobór ilustratywnych cytatów z wypowiedzi uczestników, współtwórców czy dyskutantów. Możliwość prześledzenia tego, w jaki sposób – jako socjolog posługujący się teatrem – konstruuje swój oparty na sztuce projekt (spektakl) naukowy, to, moim zdaniem, najbardziej interesujący aspekt książki. Znajdziemy w niej zarówno informacje o praktycznych problemach związanych z powstawaniem scenariusza sytuacji badawczej – przedstawienia *Sean powie parę słów o sobie*, jak i o budowaniu szerokiej sieci relacji i wymiany, a wraz z nimi prestiżu projektu w świecie nauki i sztuki.

Połączenie teatru moralności, który Rapior tworzy ze swoim zespołem, z „zabezpieczeniem metodologicznym i etyką naukową” socjologii ma być, w jego zamyśle, gwarancją etycznej jakości projektu

6 Sprostowanie: kuratorką projektu „Metoda Ustawień Narodowych” (w skrócie MUN, reż. Michał Stankiewicz), który przywołuje Rapior, byłam w latach 2014–2016. Pracowałam przy prezentacjach w Białymstoku (gościnnie w Galerii Arsenał w 2014 roku i w ramach Dni Sztuki Współczesnej w 2015 roku) oraz w Łodzi (festiwal „Dotknij Teatru”, w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w 2016 roku). Nie współpracowałam przy wydarzeniu, w którym wziął udział autor – w Scenie Roboczej w Poznaniu pod koniec 2016 roku ani przy żadnych późniejszych, w tym zagranicznych, realizacjach MUN.

(Rapior, 2024: 31). W badaniu przygląda się procesom społecznego wytwarzania moralności, a jednocześnie – wraz z zaangażowanymi artystami, uczestnikami przedstawienia oraz licznymi zewnętrznymi konsultantami i dyskutantami, a więc także społecznie i interakcyjnie – wytwarza etyczność „Moralności milczącej” jako projektu naukowego. Poza udziałem „ekspertów codzienności”, do czego jeszcze wrócę, praca zespołowa wyłania się z lektury jako jedna z kluczowych etycznych charakterystyk tego projektu. Te części książki, które Rapior poświęca współpracy w zespole, z pewnością przyciągną uwagę praktyków badań opartych na sztuce, dla własnych potrzeb rozpoznających możliwości interdyscyplinarnej współpracy z artystami. Rapior podkreśla przede wszystkim jej dynamiczny i rozumiejący charakter:

Wartość współpracy z artystami nie wynika ze zlecenia im wykonania dzieła, np. udramatyzowania dylematu moralnego, lecz ze „stawania się” – proces współpracy pozwolił mi zrozumieć nie tylko mechanizmy medium post-teatru, ale także społeczne mechanizmy istotne dla moralności (Rapior, 2024: 47–48).

Przedmiotem badania i działania teatralnego są w „Moralności milczącej”, o czym już wspomniałam, „procesy interakcyjne, w których sytuacja artystyczna nabiera moralnego charakteru dla jej uczestniczek” (Rapior, 2024: 51). Scenariusz wydarzenia zaprojektowany dla sześciu osób składa się z czternastu sytuacji wyboru, w których muszą one podjąć grupową decyzję. Wybory dotyczą zadań, które ma wykonać performer (w tej roli Sean Palmer), cała grupa lub jedna osoba z grupy. Zadania – jedne trywialne, inne poważniejsze, niekiedy fizycznie lub psychicznie przemocowe – sformułowane są tak, by decyzja miała potencjalnie sens moralny. Sytuacją badawczą (przedstawieniem) rządzi logika prowokacji, zapożyczona z pola sztuki, ale wykorzystywana też w badaniach opartych na sztuce (Leavy, 2017). Chodzi o sprowokowanie uczestników do działania (decyzji), a później, w toku dyskusji, do eksplikacji powodów dokonanego wyboru. Mamy więc do czynienia z eksperymentem artystycznym, który analizowany jest w sposób naukowy.

W toku działania współpraca uczestników i performerera zasadniczo odbywa się w obrębie umowy teatralnej. Uczestnicy zakładają, że aktor zgodził się na wykonanie wszystkich czynności przewidzianych w scenariuszu. Oni sami oczywiście też zgodzili się na udział w przedstawieniu. Nie znali jednak scenariusza, reguł gry ani prawdziwego celu badania (sic!). To powoduje, że decyzje dotyczące aktora (np. „Sean zje czekoladki”, „Sean pokaże nam tyłek”) lub uczestników – czasem wikłające ich w działanie („Ktoś z grupy solidnie spoliczkuje Seana”), czasem dotyczące ich dobrostanu („Sean obrazi kogoś z grupy”) – muszą zostać wynegocjowane. I zdarza się, że zostają zdefiniowane jako realne, a nie teatralne. Cały projekt opierał się zresztą na założeniu, że teatr wytwarza sytuacje zawieszone pomiędzy prawdą i fikcją. Zadania w większości zostały sformułowane tak, że nawet w ramie teatru polegały na realnym działaniu. Aktor zostawał naprawdę spoliczkowany, czekoladki były prawdziwe, a tyłek goły (to oczywiście figura retoryczna, bo jako czytelniczka książki nie wiem, które opcje zostały wybrane przez uczestników). Takie sytuacje, „gdy jedna osoba miała poczucie, że może zdarzyć się krzywda, a inna, że całe zdarzenie jest grą i zabawą” (Rapior, 2024: 62), jako niejednoznaczne, zawieszone między realnością i teatralnością doświadczenia uczestników, były najbardziej

interesujące dla badacza (Rapior, 2024: 53). Ambiwalentność sytuacji i doświadczenia uczestników jest podstawową kategorią analizy Rapiora. Jednocześnie z punktu widzenia etyki badania zaaranżowane w przedstawieniu sytuacji ujawniają wpisana w tego rodzaju procedurę badawczą przemocowość.

Pisząc o przemocowości, nie mam tu jednak na myśli spoliczkowania aktora czy obrażenia uczestnika. Tym sytuacjom, podążając za negocjacjami w grupach uczestników, Rapior poświęca wiele uwagi, także w swoich wcześniejszych publikacjach (np. Rapior, 2023). Chodzi mi o wpisane w strukturę przedstawienia podporządkowanie uczestników logice scenariusza i ograniczenie ich sprawczości do zamkniętych „epizodów” decyzyjnych. Nie jest to bynajmniej cecha wyłącznie „Moralności milczącej”, ale wielu współczesnych projektów artystycznych opartych na partycypacji (Bishop, 2012). Uczestnicy stają się w nich materiały sztuki – tu jednocześnie przedmiotem badania. Ich autonomia jest pozorna. W przedstawieniu wybór dokonywany jest spośród z góry narzuconych możliwości. Uczestnicy negocjują między opcją 1, 2 lub 3. Zgodnie z regułami gry mogą pominąć jeden wybór. Mogą też oczywiście zrezygnować w ogóle. Nie mogą jednak zaproponować własnego rozwiązania sytuacji – opcji 4. Wynagrodzenie uczestników (120 zł brutto) dodatkowo wzmacnia w nich poczucie zobowiązania do wytrwania w sytuacji badawczej pomimo ewentualnego dyskomfortu.

„Moralność milcząca” / *Sean powie parę słów o sobie* to typowy przykład projektu opartego na uczestnictwie heteronomicznym (reaktywnym), odbywającym się na etapie prezentacji czy ekspozycji sztuki (Kaitavuori, 2018). Uczestnicy stają wobec zaprojektowanych dla nich zadań dopiero w trakcie przedstawienia. Nie mieli wcześniej żadnego wpływu na jego kształt. Zostało ono zaplanowane z myślą o ich udziale, ale nie z nimi. W terminologii zaproponowanej przez badaczkę sztuki publicznej Kaiję Kaitavuori (2018) uczestnik tak skonstruowanej sytuacji artystycznej (tu jednocześnie badawczej) jest **celem** sztuki, a cała sytuacja nosi znamiona **interwencji**. Tego rodzaju sztuka ingeruje w codzienne życie uczestników, zmieniając je w niekoniecznie znanym kierunku. W tej nieokreśloności kryje się otwartość czy eksperymentalność dzieła lub działania artystycznego. Czy można tę logikę przenieść wprost z pola sztuki na pole nauki? Czy jako badacze możemy sobie pozwolić na podobną otwartość?

Interwencyjny charakter „Moralności milczącej” wybrzmiewa między innymi w słowach Palmera:

Według mnie spektakl się zaczyna, gdy schodzę ze sceny – to [co ważne] jest między wami, między widzami. To, co się dzieje z wami. To, co dzieje się na scenie, jest po to, aby budować relacje między wami, i badać, kim wy jesteście w tej sytuacji (Rapior, 2024: 51).

W odróżnieniu od eksperymentów psychologicznych czy kognitywistycznych socjologiczny quasi-eksperyment Rapiora nie pozwala na przewidywanie działań społecznych w codziennych, publicznych czy politycznych kontekstach. Innymi słowy, za jego pomocą nie dowiemy się, jak uczestnicy rozwiązaliby „dylemat wagonika” lub inny podobny. Pozwolił jednak zaobserwować, że niekiedy spotkanie kilku osób w sytuacji teatralnej może niepostrzeżenie, „milcząco” zamienić się w sytuację moralną. Habermas wiązał to z doświadczeniem sztuki przez „eksperta codzienności”; Rapior wyjaśnia za pomocą cech konkretnych sytuacji: „Czy zostaną odczytane jako moralne, zależy od ich

treści, wiedzy i umiejętności jednostek oraz dynamiki interakcyjnej i afektywnej” (Rapior, 2024: 206). To ważna lekcja dla tych, którzy posługują się teatrem w swoich badaniach naukowych i/lub działaniach artystycznych.

Rapior wprowadza problemy etyczne, z jakimi mierzy się od dawna świat sztuki, w pole badań społecznych. Na tym polega, moim zdaniem, jego zasługa i użyteczność jego projektu. Jeśli jako badacze chcemy posługiwać się sztuką, musimy rozumieć, jakie konsekwencje to za sobą pociąga. „Moralność milcząca” pokazuje przede wszystkim, że wykreowanie za pomocą teatru „bezpiecznej przestrzeni dylematu moralnego” (Rapior, 2024: 55) jest zadaniem bardzo trudnym, o ile w ogóle możliwym. Zestawiając doświadczenie opisane w książce z moim własnym, związanym z wieloletnią pracą metodą teatru partycypacyjnego, myślę, że jest to zadanie tym trudniejsze, im bardziej uczestnicy projektu są kontrolowani i kierowani przez artystów i badaczy. I odwrotnie, im więcej autonomii i kreatywności po stronie uczestników, tym większa ich odpowiedzialność za to, co się w sytuacji teatralnej czy badawczej dzieje. Sytuacja ta nie stanie się przez to bezpieczniejsza w sensie psychologicznym, ale mniej przemocowa w sensie strukturalnym. Nigdy jednak, jak się wydaje, nie będzie całkowicie bezprzemocowa. Wiele uwagi poświęca się zresztą w ostatnich latach dyskusji nad społecznym znaczeniem i funkcją obu tych pojęć: bezpieczeństwa i przemocy (np. Lukianoff, Haidt, 2018).

Połączenie nauki i sztuki z pewnością otwiera przed nami nowe możliwości, ale też generuje nowe problemy i wyzwania. „Lekkość”, „miętkość” i „niewinność” sytuacji zaprojektowanej przez badacza i artystów okazała się złudna (por. Rapior, 2024: 59 i nast.). Pomimo rezygnacji z „silnych bodźców” i zastąpienia ich złożoną i dynamiczną sytuacją udział w przedstawieniu wywoływał silne doznania. Mógł mieć też dla uczestników realne i nieprzewidziane konsekwencje wykraczające poza granice teatru czy badania (bez względu na to, jak definiowali sytuację w trakcie przedstawienia). Wspomniana wyżej interwencyjność projektu dotyczyła przecież tożsamości uczestników – jak powiedział Palmer: tego, „kim wy jesteście w tej sytuacji”. Projekt uruchamiał też procesy wytwarzania tożsamości zbiorowych: „my” – uczestnicy, „oni” – zespół badawczo-artystyczny i odwrotnie. Zaktywizował związane z tym społeczne nierówności. Badacz i artyści pozostali tymi, którzy mają władzę tworzenia „laboratorium artystycznego”. W końcu udział w badaniu (podobnie zresztą jak w sztuce) zawsze jest dla uczestnika realnym doświadczeniem biograficznym, nawet jeśli sama sytuacja postrzegana jest jako gra czy zabawa.

Moim zdaniem książka Rapiora więcej niż o uczestnikach mówi o badaczach i artystach. O tym, jak oni rozumieli wykreowaną przez siebie sytuację teatralną i jej uczestników. O tym, jak konstruowana jest sztuka i jak konstruowana jest nauka. Wreszcie o tym, jak wytwarzana jest etyczność projektu badawczego. W zakończeniu Rapior pisze:

Moralność milcząca jest także milcząca w sensie praktycznym: może służyć za usprawiedliwienie nierówności społecznych. Dlatego uczynienie milczącej moralności słyszalną jest tak ważne (Rapior, 2024: 210).

Poniekąd zgodnie z tym postulatem jego książka pozwala zajrzeć za kulisy etyczne projektu badawczo-teatralnego. Zobaczyć nie tylko reakcje uczestników na „sfabrykowane” dylematy i napięcia, co jest jej głównym tematem, ale też władzę ukrytą w relacji badacza i artystów z uczestnikami, wpisaną w zaprojektowaną przez nich sytuację teatralną i... moralną. W tym drugim aspekcie pozostawiła we mnie pewien niedosyt. Pytania i wątpliwości otwierają jednak przestrzeń dla refleksji i dyskusji. *Moralność milcząca* z pewnością zainteresuje nie tylko socjologów moralności, co sugerować może tytuł książki, ale także – a może nawet bardziej – socjologów poznawczych, krytycznych, jakościowych, postjakościowych, badaczy kreatywnych (tzn. korzystających z kreatywnych, opartych na sztuce metod badawczych), badaczy sztuki i praktyków teatru.

Bibliografia

- Bishop Claire (2012), *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London–New York: Verso.
- Denzin Norman K. (2003), *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Dobrowolski Piotr, Drozdowski Rafał, Jacyno Małgorzata, Jelewska Agnieszka, Molenda Adriana, Niedziejko Julia, Pańczak Joanna, Rapior Waldemar, Wasilewski Marek, Wiener Dawid (2019), *O czym mówi Sean? Zapis panelu dyskusyjnego o sztuce, nauce i etyce*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. XV, nr 2, s. 246–263.
- Goffman Erving (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przełożyli Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Habermas Jürgen (1996), *Moderna – nie dokończony projekt*, przełożyli Dorota Domagała, Stanisław Czerniak, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, nr 5(1), s. 47–61.
- Kaitavuori Kaija (2018), *The Participator in Contemporary Art. Art and Social Relationships*, London–New York: I.B. Tauris.
- Leavy Patricia (2017), *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches*, New York–London: Guilford Press.
- Lukianoff Greg, Haidt Jonathan (2018), *The Coddling of the American Mind. How Good Intentions and Bad Ideas are Setting Up a Generation for Failure*, New York: Penguin Books.
- Niziołek Katarzyna (2018), *Performing Memory. Between Document and Participation*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 18, s. 207–215.
- Niziołek Katarzyna (2020), *Przestrzeń możliwości. Teatr partycypacyjny jako środek budowania kapitału społecznego*, „Civitas. Studia z Filozofii Polityki”, nr 27, s. 217–249.
- Niziołek Katarzyna (2021), *Assemblage of Memory: On the Structure, Process and Creativity in Collective Memory*, „Creativity Studies”, vol. 14(1), s. 271–294.
- Niziołek Katarzyna (2022), *„I Remember Little. Almost Nothing”. Participatory Theatre as a Means to Access Subjugated Memories*, „Memory Studies”, vol. 15(2), s. 355–375.

Norris Joe (2010), *Playbuilding as Qualitative Research: A Participatory Arts-Based Approach*, Abingdon–New York: Routledge.

Rapior Waldemar (2023), *Mobilizowanie i relatywizowanie przemocy. Interakcyjny wymiar przemocy w stojącej przed dylematem moralnym grupie, w której pozycja żadnej osoby nie jest uprzywilejowana*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, nr 36, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/36-widzialnosc-i-niewidzialnosc-przemocy/mobilizowanie-i-relatywizowanie-przemocy> [dostęp: 5.05.2025].

Rapior Waldemar (2024), *Moralność milcząca. Odsłanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

Rapior Waldemar (red.) (2019), *Bezkarne. Etyka w teatrze*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Saldaña Johnny (2011), *Ethnotheatre: Research from Page to Stage*, Walnut Creek: Left Coast Press.

Saldaña Johnny (red.) (2005), *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, Walnut Creek: AltaMira Press.

Cytowanie

Katarzyna Niziołek (2025), *Od teatru moralności do teatralności nauki. Recenzja książki Waldemara Rapiora (2024)*, Moralność milcząca. Odsłanianie interakcyjnych mechanizmów moralności poprzez post-teatr, Kraków, Wydawnictwo Universitas, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. XXI, nr 3, s. 84–93, <https://doi.org/10.18778/1733-8069.21.3.06>