

Krystian Darmach

Wywiad z samym sobą albo antropologiczne oblicza performansu

Tematy z Szewskiej nr 2(12), 43-51

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WYWIAD Z SAMYM SOBĄ ALBO ANTROPOLOGICZNE OBLICZA PERFORMANSU

Krystian Darmach | Łódź

ABSTRAKT

Tekst w formie wywiadu to performatywna próba metodologicznej wiwisekcji – post factum – dotyczącej terenowego studium na temat lizbońskiej Pastelarii. To zarazem próba spojrzenia na badania i ich tekstową „re-prezentację” przez pryzmat pojęcia performansu, które odegrało znaczącą rolę w trakcie realizacji tego przedsięwzięcia. W badaniach chodziło o studium przypadku oraz praktyczną aplikację metody obserwacji uczestniczącej – opisaną przez James’a P. Spradleya – zakończoną, co istotne, pogłębioną refleksją o charakterze metodologicznym. W artykule podejmuję zatem swoistą próbę syntezy oraz synoptycznego spojrzenia na różne możliwe interpretacje i afiliacje pojęcia performans w odniesieniu do antropologii kultury.

słowa kluczowe: antropologia i performans, *Pastelaria*, teoria w praktyce terenowej, reprezentacja, metodologia, antropologiczne pisarstwo

Proszę powiedzieć skąd wziął się pomysł, by podążać w swych badaniach za pojęciem performansu?
Podczas pierwszego wyjazdu do Lizbony, siedząc w kątce *Pastelarii* obserwowałem obsługę; powtarzalność i niewymuszoną teatralność ich gestów i dotarła do mnie nagle rzecz z gruntu oczywista – to

przecież czysty performans, działanie posiadające wyraźne znamiona performansu. W tym czasie szukałem odpowiedniej teoretycznej ramy pojęciowej, wystarczająco otwartej i chłonnej, by odpowiadała sposobom patrzenia, obserwacji i recepcji analizowanych wydarzeń tamtejszej „zamkniętej” w *Pastelarii* codzienności. Nagle, jako widz i uczestniczący obserwator poczułem własną świadomość; poczułem, że chwyciłem narzędzie, które otwiera nowe perspektywy, nowe ścieżki praktycznej realizacji projektu i może dostarczyć także ciekawej perspektywy teoretycznej. To wszystko, czym mieniła się tamtejsza interesująca mnie kulturowa rzeczywistość – widziana przez pryzmat performansu – domagało się jakiejś mniej typowej formy interpretacji i wyrazu. Rozpoznałem dla siebie wyjaśniającą moc metafory performansu, zacząłem rozczytywać się w coraz liczniejszej i łatwiej dostępnej literaturze poświęconej idei performansu, performatywności, performatyce, *etc.*, pojęciom dość już dobrze zakorzenionym w rodzimej humanistyce. Zresztą idea człowieka w teatrze życia codziennego była mi dobrze znana dużo wcześniej, dlatego dość przekornie postanowiłem w pracy swej do Ervinga Goffmana się nie odwoływać; próbować innych jeszcze ścieżek, wchodzić w szczeliny, przełamywać konwencje i skojarzenia. Zacząłem bawić się pojęciem performansu, żonglować, rzutować go na własną badawczą praktykę i efekty w postaci pisanego – jednak – tekstu.

Jakie jest Twoje zdanie na temat krytyki tzw. „zwrotu performatywnego”, nadużyć idei performansu, swego rodzaju mody na interdyscyplinarny performans?

No właśnie, zawsze jest potrzebne meta-dyscyplinarne spojrzenie i w ramach antropologii kultury chyba o nie najłatwiej. Zgadza się, ostrze krytyki (którą popieram) uderza głównie w możliwość częstej nadininterpretacji pojęcia performansu. Pojęcie to staje się niejednokrotnie swoistą przesłoną, wytrychem, który traci swą heurystyczną siłę rażenia i operacyjność. Wszystko jest performansem, każdy aspekt, nie tylko, kulturowej rzeczywistości można ująć i wyjaśnić za pomocą tej kategorii. Płodna metafora i ciekawy klucz do rozważań i badawczych afiliacji łatwo może się skruszyć, rozmyć i stracić na znaczeniu, bo skoro wszystko jest performansem, to nic nim nie jest.

Zatem, zważając na powyższą krytykę, nie ma takiej potrzeby, by to ujęcie stało się jakimś uprzywilejowanym poznawczo paradygmatem.

Zresztą nie interesowało mnie, czy to banalne, czy też modne. Odkrywałem po prostu sam dla siebie Amerykę, sprawdzałem to na własnej skórze. Okazało się to najlepszym dla mnie sposobem terenowej percepcji, działania i przede wszystkim wyrażania oraz konstrukcji pracy.

Cofnijmy się na chwilę do początku. Na czym polegała Twoja praca (także terenowa) i czego przede wszystkim dotyczyła. Czym jest owa *Pastelaria*?

Pastelaria stała się dla mnie przedślonką portugalskiej kultury – miejscem, w którym i z którego można obserwować to, co typowe dla sfery codzienności właściwej tej kulturze. *Pastelaria* to instytucja formalna i nieformalna zarazem – przestrzeń, która krzyżuje (odwołując się teraz do skojarzeń z innymi

kulturami) cechy baru i kawiarni, również pubu, lecz przy tym kreująca charakterystyczny, odrębny „świat” – z jego niepowtarzalnym czasowym rytmem, z jego – jedynym w swoim rodzaju – wypełnieniem ludzkimi interakcjami, często całkiem osobistymi, prywatnymi. Tak naprawdę wolałbym i tego nie tłumaczyć, by nie zatracić wrażenia niepowtarzalności i oryginalności *Pastelarii*. Nazwy portugalskiej nie chcę też w żadnym razie zastępować jakąś polską językową przeróbką. W istocie cała moja dysertacja nastawiona jest na wytłumaczenie, czym jest *Pastelaria* – twór kultury portugalskiej, zwłaszcza ta ulokowana w stołecznej Lizbonie.

Jak zatem chciałem – jako antropolog – rozpoznać kulturową osobliwość lisbońskiej *Pastelarii*, w czym zatem upatrywałem dla siebie szansy na dopracowanie się takiego wytłumaczenia?

Osiągnięciu tego celu służyły samodzielnie przeprowadzone, w sumie ponad półroczne badania terenowe w Lizbonie (pierwszy wyjazd to lipiec – wrzesień 2008, drugi to lipiec – październik 2009, kolejny zaś wyjazd to sierpień – wrzesień 2010). Chciałem, aby moje wnikanie, zanurzanie się w odmiennej kulturze – przede wszystkim ze względu na ograniczoną ilość czasu – odbywało się w przemyślany i uporządkowany sposób. Od momentu podjęcia decyzji o przeprowadzeniu badań i rozpoczęciu badawczej pracy do efektu końcowego w postaci naukowego, antropologicznego tekstu powinien trwać nieustannie, przemyślany, trzymający mnie w ryzach proces – proces, który chroni przed zagubieniem się w gąszczu – jak się czasem okazuje – niepotrzebnych danych i przed mieliznami, które czekają na mało doświadczonego adepta etnografii. Teoretycznej podstawy organizującej ten proces i narzędzi do pracy w terenie dostarczyła mi metoda obserwacji uczestniczącej Jamesa P. Spradleya.

James Spradley był amerykańskim antropologiem, znakomitym praktykiem i w późniejszej działalności teoretykiem etnograficznych badań terenowych, autorem wielu książek, z których te najbardziej znane (metodologiczne), będące podsumowaniem jego wieloletniej praktyki terenowej i pisarskiej, dotyczą wywiadu etnograficznego oraz metody obserwacji uczestniczącej. Autor ten w Polsce jest mało znany i – o ile mi wiadomo – na język polski jeszcze dotąd nie tłumaczony.

Myśl teoretyczna Spradleya, ściśle – i zwrotnie – sprzęgnięta z praktyką badawczą, zakorzeniona jest w określonym modelu nauki, tak zwanym starym paradygmacie, zakładającym między innymi asymptotyczne zbliżanie się do „jakiejsz” (najczęściej rozumianej jako „logiczna”) prawdy o badanym świecie. Model ten oparty jest na przeświadczeniu o prawdziwości wyników osiągniętych dzięki użyciu naukowej, stale weryfikowanej i intersubiektywnie sprawdzalnej metody. Odpowiednio do tego w ten model wpisuje się założenie o obiektywnym istnieniu świata i rzeczywistości kulturowej, wzmocnione przekonaniem o możliwości jej adekwatnego opisu i przedstawiania. Spradley, jak wspominałem, uznaje ten model, choć zatwardziały realista nie jest. Dość odważnie, jak na swoje czasy, dopuszcza w swojej metodzie stosowanie w różnych postaciach „miękkiego” subiektywizmu, terminów i pojęć pochodzących z języka potocznego, zabarwionych zatem emocjonalnie i często nieweryfikowalnych, *etc.*

Z takim rozumieniem nauki współgra, krytykowana już za jego czasów, metoda obserwacji uczestniczącej. Spradley dobrze zdawał sobie sprawę z tego, że nie ma uprzywilejowanego, przezroczystego

punktu widzenia, z którego badacz jest w stanie w łatwy sposób, a na dodatek sterylnie, ferować naukowe sądy o przedmiocie badań. Paradoksalnie, im bardziej sobie uświadamiał, że obserwacja to uczestnictwo, a zatem żywe doświadczenie, tym większą starał się narzucić temu doświadczeniu dyscyplinę, precyzyjną procedurę, która zwiększałyby stopień obiektywności w pozyskiwaniu danych. Ten ciągły dialektyczny stosunek doświadczenia i analizy zaowocował skrupulatnie przez niego opracowaną, dobrze znaną od zarania antropologii i wyróżniającą ją pośród innych dyscyplin – metodą obserwacji uczestniczącej.

Moim celem zasadniczym – od czasu drugiego wyjazdu – stała się zatem krytyczna analiza koncepcji obserwacji uczestniczącej Jamesa P. Spradleya, ze szczególnym uwzględnieniem jej możliwości i ograniczeń we współczesnej etnograficznej praktyce terenowej. W pracy przyglądam się temu, jak badawczy program Spradleya organizuje i porządkuje moje własne przedsięwzięcie terenowe, czyli badania właśnie w lizbońskiej *Pastelarii*. Ponadto – wracając już do głównego wątku – *Pastelarie* czy też „świat” *Pastelarii* traktuję jako teatr życia codziennego, jako spektakl, jako kulturowy performans, w którym kondensują się i manifestują znaczenia lizbońskiej rzeczywistości kulturowej. Przyjęcie tej perspektywy teoretycznej otwiera – jak sądzę – nowe ścieżki możliwych interpretacji, zmuszając do choćby tylko powierzchownego rozpatrzenia takich pojęć jak performans, performatywność, performatywne piarstwo antropologiczne czy działanie społeczne jako performans.

Decyzja o przyjęciu tej właśnie perspektywy teoretycznej sprawiła nie tylko to, że moje obserwacje, moje działania i ich opisy czynione w *Pastelarii* nabrały nowego, szczególnego sensu. Nie pozostała ona także bez wpływu na samą konstrukcję mojej pracy i na jej literacką formę. Kompozycja dysertacji opiera się na „metaforycznym” wykorzystaniu nomenklatury związanej z dziedziną teatru, tak by warstwy pojawiające się w pracy (krytyczno-metodologiczna i opisowo-interpretacyjna) wzajemnie się przeplatały i uzupełniały. Jej kolejne rozdziały (a jest ich trzynaście) pogrupowałem przeto wedle trzech przeplatających się kolejno kategorii, które nazwałem: Scena, Antrakt i Kulisy.

Czy dobrze rozumiem, że idea performansu wpływa także na formalną konstrukcję pracy? Proszę to wyjaśnić.

Właśnie tak. *Scena* przedstawia opisowo *Pastelarię*, krok po kroku według wskazówek Jamesa P. Spradleya. Ujawniam tu zawarte w jego koncepcji metodyczne rozwiązania, a przede wszystkim to, co jest wynikiem moich terenowych obserwacji. *Antrakt*, jak nazwa wskazuje, to przerwa między scenami. Podczas „przerwy” rekonstruuje wprost koncepcję Spradleya, odtwarzam więc kolejne stadia procesu określonego metodą obserwacji i badań terenowych. W każdej takiej części jest także miejsce na pogłębioną metodologiczną analizę i komentarz, na antropologiczne sprobmatyzowanie pojawiających się u niego pojęć. Natomiast *kulisy*, by wywołać się ze skojarzeń z E. Goffmanem (którego języka ani idei w pracy w ogóle nie wykorzystuję), nie będą kulisami *Pastelarii*, lecz kulisami moich badań terenowych. Za „kulisami” pojawiają się moje poszerzenia bądź uzupełnienia myśli Spradleya, czyli wyjaśnienia, jak udaje

mi się stosować jego metodę i jak wyglądała moja konfrontacja z nią w terenie. Opowiadam tutaj o doświadczeniu terenowym, o wejściu w teren i wychodzeniu z niego, wchodzeniu zatem i wychodzeniu z „tamtejszej” codzienności. Opowiadam o jej familiaryzacji, powstawaniu notatek, przygotowaniach do podróży, o samej podróży, o moich problemach i wątpliwościach, zajmowanych w Lizbonie mieszkaniach, *etc.* Tutaj właśnie, za „kulisami”, jest również miejsce na anegdotę i autokomentarz, także ten metodologiczny (pracę dodatkowo ilustracyjnie otwierają i zamykają kolaże wykorzystujące fotografie Agnieszki Fontańskiej oraz mojego autorstwa).

Trzy wydzielone przeze mnie w ten sposób kategorie analityczne, jako wątki wzajemnie się dopełniają, przeplatają, objaśniają, działają niejako równolegle. Konstrukcja sama zyskuje dzięki temu charakter performatywny. Jej forma – w pisarskim performansie – staje się nośnikiem treści niewypowiedzianych bezpośrednio, ukrytych w „scenicznej” grze wątków.

Praktyka naukowa w świetle tych słów polega na nieustannym mieszanu się składników teoretycznych z praktyką empirycznego badania. Chciałem, by moja praca była z tego „mieszania się” (choć może nie zamieszania) rzetelnym sprawozdaniem. Język, którego w pewnych jej miejscach używam, by wyrazić swoje terenowe doświadczenia, by przekonać do pewnego widzenia „inności”, by najwyżej wprowadzić czytelnika w świat *Pastelarii*, jest dla mnie niejako „naturalnie”, lecz również z wyboru – środkiem wyrazu o zdecydowanie literackim charakterze. Służy „wrzuceniu” czytelnika w grę kulturowych znaczeń, wywołaniu emocji, zawładnięciu jego wyobraźnią tak bardzo, by poczuł i choćby przeżył namiastkę opisywanego przeze mnie „spotkania” z *Pastelarią*. Język literacki użyty jest więc tu nie po to, by – jak w literaturze „czystej fikcji” – stworzyć nieistniejące światy. Jest on raczej wynikiem przeciwnego dążenia – wynika z poszukiwania prawdziwości sprawozdania, i – przy zachowaniu określonych kryteriów epistemologicznych przynależnych antropologii jako naukowej dyscyplinie – może służyć opisywaniu doświadczenia świata obserwowanego w terenowym badaniu. Moje dążenie do uchwycenia przynajmniej posmaku „jakiejs” prawdy o kulturowej rzeczywistości lizbońskiej *Pastelarii* nie ma nic wspólnego z tej rzeczywistości odzwierciedlaniem i kopiowaniem. W żadnej mierze nie chodzi mi o zachowanie symetrii, czy klasycznej relacji korespondencji, izomorfizmu *etc.*, między tą rzeczywistością a językiem, przyjętą przeze mnie formą opisu. Nie chodzi mi też – co istotne – o uzyskanie przez to w tekście pełnej reprezentacji myśli i emocji, jakie wywołuje *Pastelaria*. Wystarczy mi, że w tym tekście – odpowiednio literacko ukształtowanym – wyrażam się „ja-cały”, świadomy (tak mi się przynajmniej wydaje) własnego kulturowego bagażu oraz własnego punktu widzenia, i że w takiej właśnie formie autoryzuję li tylko swoją w terenie i tekście obecność.

Tak jak nie ma neutralnego antropologicznego spojrzenia, tak samo nie wszystko jest nic nie mówiącym o świecie i kulturowej rzeczywistości wynikiem mniej lub bardziej świadomego stosowania retorycznych zabiegów, fikcją w jej potocznym rozumieniu. Artykułując w ramach własnej praktyki badawczej treści pochodzące z rzeczywistego świata, wprowadzamy je na inny poziom – na poziom terminów profesjonalnej kultury antropologicznej. Przypomina to fotosyntezę (i tak – przez analogię – traktuję

swoje antropologiczne pisanie), w której to energia słoneczna przekształcana jest w szeregu określonych reakcji w energię chemiczną. . .

To wykorzystanie idei performansu na poziomie konstrukcji tekstu, pisarstwa, ale proszę powiedzieć w jaki jeszcze sposób można tę ideę odnieść do antropologii. Co to jest antropologia performatywna? Na czym polega jej heurystyczna wartość?

Struktura, o której wspominał wszakże sama w sobie niesie, niejako performatywnie, dość istotny przekaz dotyczący nie tylko przedmiotu badań, ale także „uwikłania” podmiotu w badawczy, ugruntowany teoretycznie i terenowo badawczy proces.

Po pierwsze – „coś”, zjawisko postrzegamy jako performans, wtedy kultura nam się manifestuje na styku słów, gestu, ruchu, *etc.*, jako konfiguracja czasu, przestrzeni, rzeczy, a performans próbuje zamknąć to w całość. Zakłada się wtedy zewnętrżność podmiotu badawczego. Po drugie – badanie jako performans i badacz jako performer. W tej perspektywie badacz kształtuje, wpływa na zjawisko, ma świadomość tego wpływu i czyni z niego pożytek, tzn. może na przykład, eksperymentować, rozbijać daną sytuację, porządek, odsłaniając dzięki temu sens rzeczy oczywistych. To jest też rozpoznanie terenu, osvajanie go, chodzenie po polu minowym, kształtowanie siebie; przećwiczone teoretycznie gamy postępowania naukowego ulegają konfrontacji w zetknięciu z terenem, eureka! Zaczynamy rozumieć teorię, to jak ją doświadczamy. Tu się objawia heurystyczna wartość. Objawia się również przez dystans, operowanie dystansem, zbliżenie i oddalenie. Po trzecie – antropologiczny performatywnizm czyli użycie wspomnianych środków literackich, formy, *etc.*, gdzie podmiot, znak, rzecz stykają się ze sobą tworząc estetyczne doświadczenie, które wciąga czytelnika wyobraźnię. Autor niejako rzuca zaklęcia, stosuje odpowiednie techniki, by czytelnika uczynić naiwnym, właśnie wciągając go do środka, podważając jego dotychczasową wiedzę, wyczulił na złożoność sytuacji, w której autor znajdował się przeprowadzając badania i właśnie tworząc z nich sprawozdanie.

Język rozumiany performatywnie ukazuje bieg myśli. Powstający na naszych oczach tekst odsyła do swej konstrukcji, odsłania szwy. Słowo, kompozycja i forma używana z pełną świadomością są budulcem antropologicznego przedstawienia. Performatywność – o której rozmawiamy – wpływa na doświadczenie czytania. Różnicuje możliwość interpretacji, wskazuje, akcentuje proces badawczy, pozyskiwanie danych oraz proces powstawania tekstu.

To są przecież skoki, zatrzymania, obracanie się wkoło. Performatywność służy pokazaniu, jak radzi sobie badacz z rzeczywistością, jak ją problematyzuje na kolejnych etapach, od bycia w terenie do końcowego efektu w postaci tekstu, książki, wystawy, prezentacji *etc.*

Rzeczywistość, także ta kulturowa, bez antropologicznego opisu byłaby tylko zbiorem plam: to właśnie autor/badacz dopiero je w swej pracy odpowiednio, z relatywną znajomością warsztatu komponuje, zestawia i przede wszystkim objaśnia. Oczywiście, że takie jego działanie jest do pewnego stopnia kreacją obciążoną mnóstwem niewypowiedzianych, wartościujących opis idei, podtekstów i aluzji. To

jednak *pharmakon*, strategia pisarska, którą należy stosować – moim zdaniem – we właściwych proporcjach, nie przedawkować po to, by zachowana została stabilność myślowego, wypracowanego już systemu wiedzy danej dziedziny.

Język, literacki styl, strategie narracyjne, retoryczne triki, nieuświadomione założenia, palimpsestowe warstwy kulturowo ukształtowanego dyskursu i własne w nie uwikłanie.

Od dawna już dobrze o tym wiemy. I co dalej? Jak się świadomie w tym pisaniu odnaleźć i jaką perspektywę czytelnikowi zaproponować, przekonując go wyraźnie do „własnego” punktu widzenia, rzecz jasna w ramach naukowego dyskursu naszej dyscypliny?

Metody prezentacji treści/tekstu jako rezultatu etnograficznych badań terenowych doczekały się już – w języku angielskim – całkiem sporej liczby opracowań. Autorzy podejmują w nich kwestie związane z istotnymi dla przekazu treści strategiami prezentacji tekstu. Ponadto podsumowują i obejmują refleksją nowo powstające formy i poszukiwania z zakresu antropologicznego pisarstwa performatywnego. Wystarczy wymienić takich autorów jak: Carolyn Ellis, Ronald J. Pelies, Ken Gale, Jonathan Wyatt, Alfredo Gaitán, Annette N. Markam, Daniel W. Heaton oraz – przede wszystkim – kilku autorów piszących swe prace w duchu antropologicznego performatywizmu: Tim Ingold, Judith Hamera, Lauren Richardson, Marta Savigliano.

Dobrze, czy mogą na koniec, dziękując za rozmowę, poprosić o odczytanie fragmentu własnego tekstu, owej próby „zaczarowania” wyobraźni czytelnika?

To może zaproponuję następujący fragment:

Skupienie. Oscylacje. Odwrócenie spojrzenia. Duży wiatrak przy suficie, duża szyba, na niej poprzyklepane kartki, zduszone światło w środku, krzątania przy sąsiednim stoliku, przesuwanie ciężkich krzeseł, które drżą i brzęczą, uderzając o kiwający się stolik i maszt ogromnego parasola. Poruszenie jednej rzeczy na tym wąskim chodniku powoduje prawem domina zmianę położenia innych, zmianę położenia ciała, ustawianie nogi, szukanie komfortu obserwacji i zespolenia z przestrzenią. Coś jakby niżej, trochę do tyłu, lekko kołysze, niestabilnie, można łatwo wyłączyć kawę, łatwo coś potrącić. Łatwo się pomylić. Łatwo też o życzliwość. Łatwo również o anonimowość i spokój, i także z obsługą łatwo zainicjować kontakt lub rozmowę. Trudno wstać, trudno się z miejsca ruszyć.

Dwie godziny. Minęły szybko, ale jakby długo. Dłuży się upał, choć teraz już powoli słabnie.

Krótki kontakt wzrokowy, podejście do lady, krótkie przypomnienie. Klik, cyk. Rachunek łąduje na srebrnej tacce. Banknot, reszta w monetach. Dzięki, do zobaczenia, do jutra. *Obrigado, ate logo, ate amanha.*

Nie do jutra. Jeszcze dzisiaj. Wciągają ulice i nęcą zaułki, czar południowej scenografii niemal obywatelstwa wyostrzoną podróżą wrażliwość. Łatwo i trudno zarazem (etnograficznie) ją zaspokoić. Delikatnie zapada zmierzch, a ulica jakby wypełnia się blaskiem. Dwudziesta druga i piętnaście minut. Te minuty kąpią niby wolniej, spływają spokojnie do zakręcającej za skrzyżowaniem rzeki. Lizbona Cię obejmuje, nad Tobą się zasklepia. Wiatr tylko przypomina o ogromnej przestrzeni dookoła, ogromnych odległościach i końcu zachodniej Europy. Rzeka odbija światła, ciemnieją w oddali budynki, wysoki mocny eukaliptus

wyrasta wprost z ziemi, tuż przy ścianie kamienicy, i jakby ją podpierał, wtula się w jej dumne i zmarszczone oblicze.

Ulica opada w dół. Tramwaj terkocze i dzwoni zmuszając, by trzymać się krawężnika, by przystanąć i dotknąć plecami rozgrzanej za dnia kamiennej fasady. Pootwierane okna, małe drewniane drzwiczki, odgłosy „kolacji”, urwane rozmowy, niedokończzone myśli, wycieńczone nogi. Początek intymnej kartografii miasta. Początek nocy na samym końcu ulicy. W *Pastelarii*. Gdzie wytchnienie Cię otwiera, zniewala i popycha w ramiona Obcości, by zaryzykować i jej się poddać. Może wystarczy, że usiądziesz, spojrzysz, rozejrzysz się, zapytasz? Wiele niezajomych twarzy, odmiennych oczu, różnych gestów, niby podobnych zachowań, niby podobnych potrzeb, niby podobnych odpowiedzi, niby prostych skojarzeń, niby, niby. . . jakby, mniej więcej, czy coś koło tego. . . osoby grube, chude, osoby wysokie i niskie, jak wszędzie, ale ich gesty, mimika twarzy opowiadają jakby inną opowieść. . . siedzenie to inna opowieść, stanie to inna opowieść, kroki to inna narracja, oparta na innych wątkach, odmiennej fabule, gdzie puenta przebiegle skrywa się przed pobieźnym rzutem oka.

Dialektyka nieznanego. Odmiana przez wszystkie przypadki. Obcość przełamywana wspólnym – moim i ich – doświadczeniem. Siłła porównań. Zielona świetlista witryna rozjaśnia na kilka metrów chodnik i karoserie kilku samochodów. Stary czarny Citroen, o który opiera się ktoś palący papierosa, piszący esemesa. Krzyk dziecka rozbrzmiewa w wąskiej uliczce. Klik, pik. Dochodzą wiadomości. Drzwi otwarte. W środku parę osób, zsunięte krzesła, porządki, chrobocze pusta łódówka przypominająca kabinę solarium i wyłaniają się detale schowane zazwyczaj w porannym zamieszaniu; obsługa oparta o wysokie blaty, by odciążyć nogi, tak jak reszta obecnych wpatrzona w duży ekran telewizora na tylnej ścianie. Wchodząc nie rozpraszam uwagi, ledwo widoczne skinienie głową daje do zrozumienia, że zostałem zauważony. Głośny telewizor w głównej roli, miga serial lub teleturniej, padają kąśliwe komentarze. Pan nie odwracając wzroku od ekranu przesuwa się wzdłuż blatu w moją stronę. Starsza pani w fartuchu w groszki oparta łokciami o stół, nachylona do przodu, z nogami skrzyżowanymi pod krzesłem, kiwa się jak zahipnotyzowana, pod nosem komentuje, dziadek pod ścianą – skazany na ich codzienną obecność – przysypia rozparty w krzesle, w pozie z nogą na nogę przypomina rzeźbę w zaułkach centrum miasta; spokój zakłóca zakolczykowany młody chłopak, który zwiesza się przy kasie, pyta głośno czy może wcisnąć guzik, który pozwala kupić papierosy z automatu na przeciwległej ścianie, prosi jeszcze o zimne piwo i spotykając kogoś stoi przed drzwiami, rozmawia, pan z obsługi wraca zmęczonym krokiem wzdłuż lady, przesuwa po niej ręką, strąca okruchy lądujące wśród zgniecionych białych papierków po cukrze, w zlewie stos naczyń, nie ma pośpiechu, już późno, ale chwila zamknięcia przesuwa się w nieskończoność. Po twarzach widać, że dzień był podobny do poprzednich, pracowity i dość przewidywalny; kuchnia nie działa, spadły ceny niektórych produktów, teraz brzęczą i klekoczą butelki, delikatne, puszyste kieliszki, tłoczą się i przewalają przy zlewie jak pisklaki; porto, anyżkowy Liquor de Beirão. Po całym dniu rozmów komunikacja ogranicza się do dawania znaków, jak sygnalizacja świetlna sterująca ruchem późnego wieczoru. Zagadkowo dzień się ulatnia w czyste pozorności. Zimne małe piwo Sagres siedemdziesiąt centów, do tego wliczone termosos, czerwone policzki od świeżej opalenizny, rozluźniające porto jeden euro dwadzieścia centów za kieliszek, pękata ciemna butelka na szklanej półce, obok jaskrawe owoce, brzuchate grejfruty i księżycowy melon. Zamyślane twarze odbijają się w szybach, emblematy, etykiety, portret w ruchu, portret zagranicznych rzeczy, widzę w nich morze, widzę statki, odwagę zmagających z przyrodą, widzę więcej, warstwa po warstwie, wielotorowo. Na skraju spojrzenia tworzy się obraz, by zaraz w ciszy się rozsypać. . .

Krystian Darmach

Absolwent Instytutu Etnologii i Antropologii UŁ. W 2012 roku obronił na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego pracę doktorską pt. *Lizbońska Pastelaria. Antropolog jako uczestniczący obserwator obcej kultury. Studium metodologiczne*. Pracownik Zakładu Studiów Latinoamerykańskich na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: metodologiczne zagadnienia antropologii, antropologia współczesności, narratywizm, performatyka, kultura lusofońska.

SUMMARY

Interviewing Myself or anthropological views of performance

In this paper attempt is made to present the various contexts of using the notion *performans* and *performativity* in the humanities, especially in the cultural anthropology. To do so I use the form of auto-interview to bring about some methodological considerations related with my investigations in Lisbon Pastelaria, and then writing particular text.

During my fieldwork I have been trying to examine the James P. Spradley theory of Participant Observation in practice by prism of anthropological view of using the form of *performance* and *performativity* as an interpretative metaphor and the way of doing and writing ethnography.

Keywords: anthropology and performance, Pastelaria, theory and fieldwork, methodology, problem of representation, anthropological writing
