

ŁUKASZ MICHON

Państwowe Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy
„SKiBA”
Wrocław

O PEWNYM PROJEKCIE ANTROPOLOGII WSPIERAJĄCEJ PROCES KREOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Ludzie żyją z zamkniętymi oczami wśród magicznych przepaści. Niewinnie dotykają czarnych symboli, ich nieświadome wargi bezwiednie powtarzają straszne zaklęcia, te formuły podobne do rewolweru (Aragon 1971: 157).

Chciałbym rozpocząć tekst moim najszczerzym wyznaniem. Otóż, największą radość i satysfakcję w uprawianiu antropologii czerpię z postawy badawczej charakterystycznej dla etnografii surrealistycznej¹. W największym skrócie można ją określić jako atak na to, co swojskie, aby sprowokować wtargnięcie inności – tego, co nieoczekiwane (Clifford 2000: 161). Silna potrzeba takiego prowadzenia relacjonowania badań etnograficznych wynika z nieodpartej chęci połączenia trzech moich pragnień. Pierwsze z nich dotyczy zdania szczegółowej relacji ze specyfiki etnograficznej praktyki terenowej i wyjątkowych doświadczeń stąd płynących. Drugie pragnienie wynika z czerpania radości płynącej z procesu tworzenia. Trzecie związane jest z oddaniem należnego hołdu pewnego rodzaju wiedzy, która „jakakolwiek by ona nie była, od najściślejszej matematyki do najciemniejszych sugestii sztuki, nie jest dla uspokojenia duszy, lecz aby ją wprawić w stan wibra-

¹ „Etykieta «etnograficzne» implikuje charakterystyczną postawę obserwacji uczestniczącej pośród wytworów pozbawionej swojskości rzeczywistości kulturowej. Surrealiści byli żywo zainteresowani światami egzotycznymi, do których zaliczali także pewne oblicze Paryża. Choć ich postawa była porównywalna z postawą badacza terenowego, który usiłuje uczynić zrozumiałym to, co nieswojskie, skłonni byli działać w przeciwnym kierunku, czyniąc swojskie obcym” (Clifford 2000: 136-137).

cji i natężenia” (Gombrowicz 1997: 158). Te trzy pragnienia, które jako antropolog powinienem być może ukrywać i z nimi walczyć, decydują ostatecznie o tym, że moje życie prywatne i zawodowe jest jak dotąd niesamowitą przygodą, czego i innym także życzę. Być może właśnie z nieustannego umiłowania do przygód postanowiłem nigdy nie ograniczać się w kolejnych próbach uatrakcyjniania sposobów przedstawiania wiedzy płynącej z uprawiania antropologii. Najprościej rzecz ujmując chodzi o to, żeby nauczyć się patrzeć na interesujące mnie zjawiska z dwóch perspektyw jednocześnie. Naukowa jest jedną z nich, natomiast artystyczna, wykorzystująca kreatywne sztuki – drugą. Taka postawa jest niezbędna do tego, aby zobaczyć „artystyczną formę w naukach społecznych – radykalnie interpretatywną formę prezentacji” (Richardson, St. Pierre 2009: 464). Moja propozycja związana jest z próbami przekraczania dominującego w antropologii realizmu, traktowanego tutaj jako gatunek literacki (Hastrup 2008: 175-191).

Potrzeba zaspokojenia tych trzech wielkich pragnień, wraz z próbą przekraczania dominującego w antropologii realizmu, wynika przede wszystkim z mojego doświadczenia współczesności, które przypomina mi – jak wielu innym badaczom – „sen z otwartymi oczami” (Rydlewski 2007: 292). W związku z tym, często czuję się ze swoim poznanem niczym Nietzscheański śniący, który zbudził się „nagle wśród tego snu, lecz tylko dla świadomości, że właśnie śni i dalej śnić musi, aby nie zginąć: jak lunatyk dalej śnić musi, by nie runąć” (Nietzsche 2003: 61-62). Pozorny pesymizm poznawczy płynący z wiedzy, przecież radośnej, nie powinien antropologów zbytnio dziwić, jeśli pamiętają, że: „odpowiedzialność za antropologię, czy też zasługę za nią, można przypisać tylko tym romantynom, którzy ją wyśnili” (Geertz 2000: 189).

Zatem – jako śniący na jawie antropolog – bez większych oporów potrafię przyznać, że pomysły moich podróży antropologicznych mają swoje źródło gdzieś w głębokich i niejasnych zakamarkach snów, skojarzeń, marzeń i wyobrażeń nieosadzonych tylko w wiedzy naukowej. W tej mgławicy wizji i z pozoru nieprzystających porządków, w których żyję, rodzi się, często niespodziewanie, niejasna z początku potrzeba nabrania dystansu, wymyślenia „czegoś”, podróży „gdzieś”, gdzie jeszcze nie byłem, a przynajmniej tam, gdzie nie byłem jeszcze z intencją antropologiczną. To wtedy, nagle i niespodziewanie, pojawia się pomysł kolejnych surrealistycznych badań etnograficznych. Zawieszam wtedy pracę nad już nieco nużącymi tekstami związanymi z moim doktoratem (Michoń 2008b; Michoń, Pawlak 2009a)². Zdejmuję zbyt uwierający kostium naukowca-kapłana i zakładam nieco swobodniejsze ciuchy artysty-błazna (Czaja 2004: 21-43), aby w tym przebraniu po raz kolejny bezpiecznie przekroczyć od

² Moja praca doktorska dotyczy strukturalno-semiotycznej analizy działania mechanizmu rytualnego w wybranych dyskursach politycznych oraz możliwości odpowiedzialnego zarządzania dramatami społecznymi.

dawna otwarte granice między etnografią a sztuką. Moje więzi ze światem nabierają wtedy nieuchronnie charakteru sarkastycznego, a ja sam staję się dla siebie po raz kolejny człowiekiem-zagadką i jednym z nosicieli ruchomej łamigłówki (Willis 2005: 156), którą mam zamiar odkryć, będąc „tam” – w nieustannie magicznym, zmieniającym się i tajemniczym terenie. Z przyjemnością staję obok jasno określonych, sztucznych, konwencjonalnych i uwikłanych w różnego rodzaju relacje ról naukowca, doktoranta, męża, ojca, syna, brata i kuzyna, aby wcielić się w postać nieco ekscentrycznego badacza „czegoś tam znowu”, który stara się wciągnąć w swoją przygodę każdego, kto tylko ma na to ochotę. Dopiero w tym odmienionym stanie staram się prowokować sytuacje, które ujawniają cudowne momenty kreowania przez nas rzeczywistości.

W związku z tym, za najlepszymi przykładami surrealistów, odrzucam elitarystyczną ambicję naukowców na rzecz wezwania, aby wiedzę o rzeczach-w-ich-istotności tworzyli wszyscy. W konsekwencji, w trakcie badań terenowych i na kolejnych poziomach konstruowania relacji z tych badań uczestniczą różne osoby, które formalnie naukowcami nie są, ale w trakcie wspólnego działania budzą w sobie wrażliwość antropologiczną. Pierwszy cud zdarza się wtedy, gdy wszyscy zainteresowani znowu dziwią się, dostrzegając magię współtworzonej przez nich codzienności. We wzajemnej interakcji otwieramy sobie oczy na współczesność, czyli niedostrzegany dotąd i w swej banalności cudowny świat tajemniczych mechanizmów, w których działanie jesteśmy uwikłani. Zgadza się, choćby chwilo-wo, na taką postawę wobec otaczającego świata, inicjujemy intensywny i niezwykle twórczy proces denaturalizacji tego, co wcześniej zbyt pochopnie uważaliśmy za znane i oczywiste. Współobecność innej osoby jest niezbędna, bowiem refleksji i analizie podlegają także te zdarzenia, do których dochodzi właśnie tylko podczas współobecności i dzięki współobecności. Wspomniana praktyka, która nie pozwala działać samemu i w odosobnieniu, na każdym kroku przypomina: „że człowiek nie jest po to tylko, aby drugiego człowieka przekonać – że jest po to, aby go pozyskać, zjednać, uwieść, oczarować, posiadać. Prawda nie jest sprawą argumentów tylko – jest sprawą atrakcji, czyli przyciągania. Prawda nie urzeczywistnia się w abstrakcyjnym turnieju idei, ale w starciu osób” (Gombrowicz 1997: 109).

Zatem w terenie, wśród ludzi i przestrzeni bliskich – aczkolwiek nieoczywistych – staram się po raz kolejny odkryć i przedstawić niewyraźną w słowach poetykę spotkania z drugim człowiekiem, ciągle tajemniczą siłę dociekań intuicyjnych oraz moc inspirujących skojarzeń. Mogę przyznać, że interesuje mnie wtedy wszystko to, co egzotyczne, co kontrowersyjne, skandaliczne – jednym słowem wszystko to, co jest w stanie pełnić funkcję objawienia, zmuszając do zauważenia i refleksji nad zbyt konwencjonalnymi, znaturalizowanymi zachowaniami dnia codziennego. W tym celu bardzo ważne jest to, aby wywołać w sobie, a następnie u odbiorcy, sposób odczuwania bliskiego i oczywistego otoczenia za pomocą „szoku kulturowego” (Hastrup 2008: 29). Dlatego też staram się znaleźć w terenie trochę mimo woli, w drodze inscenizowanego przypadku obiektyw-

nego³, jak określiłby go André Breton. Parafrazując wynegocjowane z Markiem Pawlakiem stwierdzenie, które utrzymane zostało w kokieteryjnej stylistyce jednego z naszych artykułów, mogę jeszcze raz wyznać, że: ta praktyka przypomina skok na główkę do wody, przy czym nigdy nie wiadomo, na jakiej głębokości znajduje się dno. Nie można być także pewnym tego, czy bardziej pociąga mnie skok w nieznanne, czy poszukiwanie stabilnego gruntu, od którego można się odbić, aby spokojnie wypłynąć na powierzchnię akademickiego pisania „tu” (Michoń, Pawlak 2009b: 92). Takie postawienie sprawy nie powinno etnografów zbyt dziwić, bowiem jasnym dla nas jest, że „zaangażowanie w badania terenowe, zmuszające do stawiania czoła trudnościom, dylematom i zagrożeniom, oznacza danie sobie szansy na zaskoczenie, na przeżycie doświadczeń, tworzących nowy rodzaj wiedzy, której nie da się w całości przewidzieć i wyobrazić w chwili rozpoczęcia badań” (Willis 2005: 156).

Etnograf-surrealista w terenie

Jako badacz staram się przyglądać sobie i opisywać stosowane przez siebie metody, dzięki którym prowokuję pojawienie się zawsze przecież specyficznych danych etnograficznych. Jako badacz i autor nie ukrywam się przed czytelnikiem, nie bronię swojej niewinności. Mało tego, staram się działać dokładnie w sposób odwrotny. Z tego też powodu myślę i piszę o osobie dość często w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Myślę o sobie jako „o nim”. Stosując ten prosty zabieg literacki, staram się także podnieść efekt oniryczności opisywanej rzeczywistości. Zależy mi przy tym na nieustannym odsłanianiu kulisów antropologicznych poczynań w terenie, co oznacza zawsze pewnego rodzaju grę z odbiorcą, która ma na celu zatarcie granic między jawą a snem, pracą a zabawą, powagą a wygłupem, intelektualnym zajęciem a nieustannym poszukiwaniem rozrywki, co w efekcie stanowi sprawdzone źródło niesłabnącej kreatywności. Istotne jest to, że stosowanie tych zabiegów powinno być utrzymane w konwencji autoironicznych oraz autokrytycznych wyznań, które stanowią raczej przykłady antybiografii czy „dekonstrukcji autoportretu” (Kaniowska 2007: s. 270). W tym sensie nie staram się uprawiać antropologii autobiograficznej, ale jej zaprzeczenie poprzez demaskowanie sztuczności autokreacji w tego rodzaju narracji, którą najlepiej chyba wyraża termin, jakiego użył Salvador Dali, tworząc swój „autoportret anegdotyczny” (Dali 2001: 15 i n.). Postępując w ten sposób, staram się parodiować snobistyczne tony charakterystyczne dla prac naukowych, które określane są

³ Breton rozumiał pod tą kategorią „zapowiadane szeregiem znaków nieuchronne wydarzenie, wywołujące istotne przemiany w podświadomości; przypadek, w którym przejawia się tajemnica i nie w pełni jeszcze uświadomiona nieodwołalność, zdający się świadczyć o istnieniu innej, paralelnej do znanej nam rzeczywistości” (Taborska 2007: 71).

mianem „poważnych”. Poznawczą wartość takiej postawy bardzo dobrze opisał Dariusz Czaja, czerpiący z Richarda Rorty’ego:

Ironia jest postawą nieustannej czujności wobec uproszczeń rozumu, jest kontestowaniem tego, co obiektywne i historyczne. Nie znosi żadnej powagi i żadnej świętości. W ironię immanentnie wpisany jest dystans. Dystans nie tylko wobec świata, ale i wobec samego siebie. Ironia to strategia poznawcza umożliwiająca przenikliwy wgląd w rzeczywistość. Ale jest też nie dającym się niczym zastąpić narzędziem samopoznania (Czaja 2004: 24).

Podając przykład ironicznych wyznań, zaprezentuję fragment artykułu będący relacją z badań nad pochodzeniem akronimu HWDP:

Uciekając jednak od łatwych odpowiedzi, postanowiłem zapytać o etymologię tego skrótowca policjantów, czyli tych, którzy choćby potencjalnie mogą skrywać klucz (sic!) do całej zagadki. Z perspektywy czasu muszę przyznać, że był to pomysł raczej ryzykowny, choć okazał się nad wyraz płodny. Warto wspomnieć chyba, że mimo wrodzonego uroku osobistego o mały włos nie zostałem zatrzymany na przysłowiowe „cztery osiem”, którego specyfikę zdążyłem już kiedyś poznać. Na szczęście przekonałem – wyraźnie zbulwersowanych i oszołomionych moją bezpośredniością i dociekliwością – funkcjonariuszy, że jestem tylko ducha winnym studentem antropologii kulturowej, który prowadzi badania terenowe w kwestii „tajemniczego pochodzenia akronimu symultanicznego znanego powszechnie jako HWDP”... Szczerze mówiąc, do tej pory nie mam pojęcia, jak wpadłem na tak skuteczny pomysł wytłumaczenia się. Nie wiem także, dlaczego użyłem wtedy słowa „symultaniczny” i jak udało mi się skonstruować i wystrzelać z siebie tak logicznie powiązaną serię wyrazów tworzących karkołomne zdanie? Działalem w stresie, więc pewnie uaktywniłem jakiś ukryty dotąd potencjał. Ów nieznany mi wcześniej, lecz we właściwym momencie cudownie wzbudzony arsenał słów uchodzących za „mądre” w zupełności wystarczył, aby zaczarować rozmówców do tego stopnia, żebym w brawurowy sposób mógł ująć ze „śmiertelnie” niebezpiecznej pułapki zastawionej przez własną ciekawość i lekkomyślność. Z drugiej jednak strony, ominęła mnie przyjemność odbicia podróży sentymentalnej w miejsce, gdzie ściany aresztu cierpliwie znoszą wydrapane historie ludzi będących w zawitych relacjach z przesłuchującymi ich policjantami (Michoń 2008a: 95-105).

Jako autor staram się tworzyć teksty performatywne, aby skuteczniej oczarowywać odbiorców i zmuszać ich, jak i siebie, do nieustannej refleksji. Wynika to z tego, że surrealistyczna relacja z badań etnograficznych musi mieć moc wywoływania silnych emocji, bez względu na to, czy będzie to zachwyt i niedowierzanie, czy niepokój i zażenowanie. Musi stanowić coś w rodzaju przebłysku przed szeroko zamkniętymi oczami odbiorcy, i dlatego muszę być w swoich działaniach śmiały i prowokujący. Parafrazując inspirujące słowa Harolda Garfinkela,

mogę wyznać, że procedura postępowania badawczego, jak i artystycznego jest identyczna i przedstawia się następująco: wychodząc od znanych sytuacji, zadaje sobie pytanie, co by tu popsuć. Na tym etapie koncentruję się na operacjach, jakie trzeba by wykonać, żeby mnożyć nonsensy, wprawiać czytelników w osłupienie, wywoływać konsternację i zmieszanie, generować społeczne ustruktrowanie uczucia niepokoju, wstydu, winy i oburzenia. Wzbudzenie refleksji jest tym samym zorientowane na „wspomaganie leniwej wyobraźni” odbiorcy, która w ten sposób jest w stanie dostrzec niezwykle oblicze otaczającej go oczywistości (Garfinkel 2007: 54). Pisać do wielu, to pisać o rozpoznanych przez siebie zjawiskach społecznych w sposób inspirujący, atrakcyjny i nieoczywisty. Żeby sprostać tak postawionemu zadaniu, uważam, że cały czas „potrzeba nam myśli, która nie cofa się zmieszana przed okropnością; trzeba nam też samoświadomości nieuchylającej się od obowiązku eksploracji obszarów możliwego aż po jego końce” (Bataille 2008: 7). Taki rodzaj pisania wymaga intensywnego skupienia uwagi na poezji czy raczej kreatywności będącej wyrazem tworzenia poezji kulturowej⁴. Jej celem jest „zobowiązanie do spekulacji, eksperymentów, rozpoznań, zaangażowania i ciekawości, nie zaś demistyfikacji i odkrywania prawdy zamkniętej w miejscu, by wspierać rozpowszechniony obraz świata” (Stewart 2009: 544). Tym samym, znów za Kathleen Stewart, mogę wyznać, że „proszę czytelnika o czytanie aktywne – podążanie za tekstem, wczytywanie się, wyobrażanie sobie, czynienie dygresji, ustalanie niezależnych trajektorii i powiązań, niezgadanie się. Mój własny głos jest jednostkowy i stronniczy, miejscami ma tendencję do bycia surrealistycznym, onirycznym opisem zwyczajnych przestrzeni i zdarzeń” (Stewart 2009: 544).

Temat badań i sposób jego przedstawienia musi być zatem atrakcyjny, musi, jak już wspominałem wcześniej, rozbudzać wyobraźnię, musi gwarantować, że realizując go dotrę do ukrytej wiedzy o sobie i innych ludziach, którzy błędnie wydawali mi się zbyt dobrze znani, wręcz banalni. W ten sposób staram się zapewnić sobie i innym pełną atrakcji podróż w przestrzenie z pozoru tylko bliskie i znane, a w wyniku gry wyobraźni stające się kolejny raz tajemniczymi (Michoń 2009b: 105-110). Dla tej przyjemności wprowadzam się w iście schizofreniczny nastrój, który umożliwia badanie życia współczesnych z „drobiazgowością «egzotycznego» etnografa i posługując się jego metodami; aby stać się obserwatorem, obserwującym tych innych, którzy są nami i, w końcu, tego innego, który jest mną” (Jamin, za: Dąbkowska-Zydroń 1999: 101). Inspirację czerpię także z etnografii, którą Katarzyna Kaniowska (2007: 270-273) określiła mianem „odwróconej”. Jej projekt zakłada, że „badany obiekt rzuca światło na badanego;

⁴ Poezję kulturową rozumiem tutaj, za Kathleen Stewart, jako „dotyczącą czasu i miejsca, w których emergentne nagromadzenie powstałe z dzikiego pomieszania rzeczy – technologii, delikatności uczuć, przepływu władzy i pieniądza, fantazji na jawie, instytucji, sposobów doświadczania czasu i przestrzeni, bojów, dramatów, stanów cielesnych, niezliczonych praktyk dnia codziennego – staje się aktywnie produktywnie, wytwarzając szeroko zakrojone wpływy, skutki i formy wiedzy żyjące własnym życiem” (Stewart 2009: 546).

inność tego, co nieznanne, staje się pretekstem do poznania siebie, rozpoznania własnej inności, dostrzeżenia i opisanego nieznanego w sobie” (Kaniowska 2007: 270). Niezwykle istotną sprawą pozostaje to, że etnografia „odwrócona” wymaga od autora takiej narracji, która łączy relację z opowiadaniem, opis z refleksją, przedstawienie z emocją i grą skojarzeń, ogląd zewnętrzny z oglądem wrażenia, odczucia (Kaniowska 2007).

W surrealistycznych badaniach etnograficznych fundamentalną rolę odgrywa – co tutaj warto jeszcze raz podkreślić – wyobraźnia. To w niej, dzięki niej i za jej pośrednictwem w świecie coraz bardziej abstrakcyjnym staram się rozpoznać złożone treści kulturowe i ukryte znaczenia, które na nowo zostają przeze mnie dopasowane do elementów już tylko z pozoru znanych. Z tego też powodu, co wielu może bulwersować, w moich tekstach „zdarzenia rzeczywiste i imaginacyjne [potencjalnie możliwe – Ł.M.] są przedstawione z równą wiarygodnością, mają identyczną wartość ontologiczną” (Dąbkowska-Zydroń 1999: 120). Wynika to z tego, jak pisała Kirsten Hastrup, że „dokonywanie oceny terażniejszości pociąga za sobą odwołania zarówno do tego, co rzeczywiste, jak i do tego, co potencjalne” (Hastrup 2008: 25). Czy, jak zaznaczyła inna ceniona antropolożka, dlatego że: „życie jest pobudzane w równych częściach przez to, co możliwe, i to, co niemożliwe” (Stewart 2009: 547). Nie boję się stosowania tego zabiegu, ponieważ pamiętam o niezwykle inspirujących słowach Williama Blake’a, w których przypominał, iż to „co dziś dowiedzione, było wpięrow wyobrażone” (Blake 2002: 39). Gdy w końcu nabieram odpowiedniej odwagi teoretycznej, pozwalam się porwać rozgrzanej do czerwoności wyobraźni. Staję się podobny do dziecka bawiącego się beztrósko fragmentami z pozoru tylko dobrze znanej kultury. Żongluje jej – także z pozoru tylko – mało znaczącymi kawałkami, aby potem szukać dla nich jakiegoś ciekawszego, „innego”, ukrytego dotąd przede mną, kontekstu. Świetnie wyraża tę procedurę Paul Willis, pisząc tak:

Wyobraźmy sobie, że jestem rodzajem akademickiego wandalę, który stara się popelniać czyny barbarzyńskie w sposób jak najprzyjemniejszy dla otoczenia i zdyscyplinowany. Podejmuję pewne pomysły, rozwijam je lub wymyślam nowe (pozostając zanurzony w danych), a następnie, na zasadzie „co się stanie, jeżeli...?”, ciskam nimi w dane etnograficzne – realny, namacalny świat, nieuporządkowaną codzienność – by zobaczyć, jakie analityczne konsekwencje wynikają po drugiej stronie, potem je zebrać, podrasować i znowu cisnąć nimi w materiał (Willis 2005: 11).

Warto zaznaczyć, że gdy stosuję się do tej „wandaliczej” procedury, moje życie przypomina fantastyczną zabawę, w której wir mam zamiar wciągać wszystkich chętnych, łącznie z późniejszym odbiorcą.

Znajdując się w końcu w terenie, wśród ołbińskich „zbieraczy” (Michoń, Pawlak 2009b) czy amatorów mających potencjał do zaskakującego czasami kreowania znaczeń, czego doświadczyłem, badając między innymi pochodzenie akroni-

mu HWDP (Michoń 2008a) – wszędzie „tam” nie mam potrzeby szukania swojej metodologicznej tożsamości w obrębie stosowania jednej metody badawczej. Współczesność jest zbyt skomplikowana, aby przykładać do niej miarę jednej teorii i metodologii. Jak zauważył James Clifford: „rzeczywistość przestała być otoczeniem danym z góry, naturalnym, swojskim. Jażń, której kotwice zerwano, musi szukać znaczenia gdzie się da – oto najbardziej kłopotliwe położenie, które leży u podłoża zarówno surrealizmu, jak i nowoczesnej etnografii” (Clifford 2000: 135). Właśnie dlatego tak bardzo ważne jest dla mnie uprawianie sztuki zdziwienia i zaskoczenia. Ta umiejętność wymaga swobodnego przechodzenia z jednej teorii w drugą, z jednej metodologii w inną. Nie zawsze jest to łatwe, ale stanowi świetny sposób na poszerzenie kompetencji kulturowej, która stanowi kapitał symboliczny każdego badacza, artysty i amatora chcącego, z jednej strony, zrozumieć świat, w którym żyje, z drugiej – wziąć odpowiedzialność za proces kreowania rzeczywistości, którą zamieszkuje. W ten sposób moja „poważna” twórczość naukowa, utrzymywana w nurcie strukturalno-semiotycznym, oparta na analizach dyskursu, korelacji między tekstami świętymi, modelami rywalizacji i sposobami rozwiązywania konfliktów społecznych ujętych w procesualne ramy dramatu społecznego, stanowi ukryty, choć symultaniczny porządek mojej artystycznej działalności. Tak oto pozornie dwa nieprzystające do siebie rodzaje aktywności, dwa pozornie odrębne uniwersa teoretyczne i metodologiczne nieustannie stymulują się nawzajem, tworząc pewnego rodzaju reakcję łańcuchową, która, jak uważam, czyni mnie coraz uważniejszym i bardziej kreatywnym twórcą w każdym z tych pól.

Przenikająca całą praktykę terenową nieustanna gra wyobraźni zanurzonej w danych etnograficznych staje się jeszcze bardziej uzasadniona, gdy zrozumimy słowa Hastrup, która pisała:

Obserwacja uczestnicząca dziś oznacza obserwację samego uczestniczenia; nie jest wcale oczywiste, że uczestniczymy w realnym życiu obcych. Choć doświadczenie świata terenu jest częścią historii życia antropologa i momentem w ciągu historii lokalnej, znajduje się poza historią (rozumianą jako specyficzny tryb czasowy). Jest ono tak silnie naznaczone liminalnością, że zwykle następstwo zdarzeń ulega zawieszeniu (Hastrup 2008: 31).

To specyficzne poczucie „odrealnienia” wynikające z wymknięcia się czasowi (Leiris 2007: 36-47), jeśli zostanie przez badacza zauważone i należycie ocenione, może, po pierwsze – prowadzić do poważnych intelektualnych konsekwencji, po drugie – do specyficznego potraktowania zebranych danych etnograficznych. W moim przypadku wspomniana świadomość – podobnie jak u Michela Leirisa – umożliwia między innymi prowadzenie tak zwanej „gry fiszek”⁵:

⁵ Leiris rozwinął w ten sposób najbardziej znaną grę surrealistów, czyli „grę w papierki”, którą wymyślił w 1925 r. Jaques Prévert. Gra „wywiodła swoje zasady z dadaistycznych przepisów na kolaż

w której dochodzi do dopasowania („małżeństwa”) pomiędzy podobnymi fiszkami albo fiszkami mającymi podobnie znaczenie dla gracza. (...) Nie ma ogólnego planu, zasadą gry jest przechodzenie po kolei od fiszki do fiszki. Tylko wtedy, kiedy przejście uznane jest za ostateczne, gracz posuwa się dalej. (...) Rezultatem jest obiektywny subiektywizm, realizm oparty na faktach (...) portretujący proces badawczy, który pamięta, odkrywa, łączy i porządkuje” (Clifford 2007: 52).

W tym miejscu należy pamiętać, że fiszki mogą być wykorzystane w innych układach logicznych i kontekstach tekstów, o czym uczciwie zaświadczał chociażby Erving Goffman w swojej *Analizie ramowej* (Goffman 2010). Właśnie dlatego fiszka, która znaczyła coś w jednym kontekście, w drugim może znaczyć zupełnie coś innego albo być wykorzystana zupełnie w inny sposób, stając się częścią niezależnego opisu czy też fabuły. W końcu wszyscy jesteśmy bricoleurami.

Surrealistyczne gry z odbiorcą przedstawienia mają zachęcić go do intensywnej interakcji. Mają budzić wyobraźnię, przenosząc praktykę samotnego autora na szersze forum wspólnych działań możliwych do podjęcia i rozwinięcia w innej rzeczywistości i z innymi ludźmi. Zatem zadanie gier polega na „rozregulowaniu zmysłów” – jak to określił Arthur Rimbaud w swoim *Liście do jasnowidza* (Rimbaud 1993). Chodzi o to, aby użyte słowa, obrazy, dźwięki, cytaty, występujące postacie wyzwolić z ograniczeń racjonalnego dyskursu. W konsekwencji sztuczność i arbitralność przyjętej konwencji przedstawienia badań antropologicznych musi być, w surrealizmie etnograficznym, wręcz uderzająca. Stąd między innymi prezentacja *Etnograficznej podróży po Wrocławiu w poszukiwaniu ciszy* (Michoń, Pawlak 2007) otwarcie utrzymana została w konwencji dramatu rozpisanego na akty i sceny, a zainspirowanego *Kartoteką* Tadeusza Różewicza. Zbierając materiał do tego tekstu, przeżyliśmy to, co osiąga się w trakcie miejskiej peregrynacji bez wyraźnego celu. Uwielbiałem poszukiwania ciszy właśnie dlatego, że pozwalały wprawić się w specyficzny stan multisensorycznego doświadczania miasta. Pozwalało nam to na niczym nieskrępowane odkrywanie bezdźwiękowej warstwy hałaśliwego i pozornie dobrze znanego miasta. Żeby czerpać pełną przyjemność z tej abstrakcyjnej podróży, musieliśmy zerwać z racjonalnymi nawykami i własnymi ograniczeniami wrażliwości, które okazały się wtedy jeszcze bardzo silne. W podróży towarzyszyli nam przyjaciele, którzy wymienieni zostali także w tekście jako jego cisi, lecz znaczący współautorzy. Często to oni decydowali o tym, w jakich miejscach bywaliśmy i jak przebiegały „syntaktyczne związki między działaniami różnych, przebywających w swoim towarzystwie osób” (Goffman 2006: 3). Artykuł dostępny jest w dwóch wersjach – autorskiej i po korekcie redaktorskiej. Natomiast *Kłoszariada. Czyli antro-*

z ułożonych przypadkowo gazetowych wycinków. Każdy z uczestników pisał słowo, po czym zakrywał je, zaginając kartkę przed przekazaniem sąsiadowi. Ten robił to samo, aż do ostatniego gracza” (Tabor-ska 2007: 62).

łodzi po drugiej stronie zwierciadła (Michoń, Pawlak 2009b), nasz drugi tekst – sfabularyzowana relacja z badań nad ołbińskimi zbieraczami – jest efektem twórczej „gry fiszek”, która została utrzymana w zgodzie ze strukturalną budową charakterystyczną dla bajki magicznej, osobistych wyznań, strukturalnej analizy mechanizmów kształtujących społeczne znaczenie „nieczystości” i regulujących je przejawów myślenia magicznego. Ostatni z wymienionych tekstów oraz towarzysząca mu prezentacja zdjęć umieszczonych na serwisie *youtube.com*⁶ stanowiły jednoczesną próbę zastosowania narracji intermedialnej z wykorzystaniem znanych tekstów popkultury (Sieńko 2007).

Innym rodzajem tekstu jest *Spowiedź* (Michoń 2010: 83-88), napisana według reguł charakterystycznych dla autoetnografii (Jones 2009: 175-218). W ten sposób powstał tekst osobisty, który miał być krytyczną interwencją w życie społeczne w jego lokalnym, rodzinnym kontekście. W trakcie tworzenia tego tekstu interesowała mnie problematyka uwikłania – tego, co osobiste, rodzinne i zawodowe – która jeszcze zbyt często jest przemilczana w tekstach antropologicznych. Zależało mi także na próbie przedstawienia problemu w taki sposób, by czytelnik mógł łatwiej zrozumieć, w jakich okolicznościach osoba staje się jednocześnie przedmiotem i stroną dyskursywnej walki o tożsamość. Chciałem uchwycić dramatyzm walki, w którym moja tożsamość tylko chwilami bywała stabilna, żeby zaraz potem stać się znów zmienną, a niekiedy nawet wewnętrznie sprzeczną. Między innymi z tych kilku powodów postanowiłem przedstawić rodzinę w procesie dynamicznego rozdarcia pomiędzy kryzysem a różnymi sposobami jego rozwiązania. W konsekwencji, z perspektywy osoby pochodzącej z rodziny zorientowanej na osobowość, starałem się ukazać specyfikę sprawowania władzy w rodzinie pozycjonalnej (Douglas 2003: 65-74). Wspomnianą sytuację przedstawiłem w kontekście procesualnego modelu charakterystycznego dla rytualnego schematu dramatu społecznego (Turner 2005, 2010). Tekst ten został tak pomyślany, aby odbiorca nie mógł utrzymać bezpiecznego dystansu do zaproponowanej narracji i przedstawionego w ten sposób problemu. Innymi słowy, dążyłem do tego, aby w zgodzie z etnografią performatywną ucieleśnić kulturę, czyli „dążyć do tego, aby *uwikłać* badaczy i ich publiczność, tworząc doświadczenie, które – w sposób złożony, pełen sprzeczności i zarazem wymowny – łączy w sobie teorię i praktykę” (Jones 2009: 187). Jak podkreśla Zygmunt Bauman: „Tworzenie (a także odkrywanie) zawsze oznacza łamanie reguł. Przestrzeganie reguł jest zwyczajną rutyną, oznacza więcej tego samego, a nie akt kreacji” (Bauman 2009: 637).

Wszystkie wymienione zabiegi są efektem nieustannych poszukiwań odpowiedniej reprezentacji, która posiadałaby jeszcze większą siłę retoryczną

⁶ *Kloszariada. Antropolodzy po drugiej strony zwierciadła* – animacja stworzona ze zdjęć i utworów Boba Marleya oraz zespołu Dżem jest dostępna do obejrzenia pod tymi linkami: <http://www.youtube.com/watch?v=ohhQmpIROa8> i <http://www.youtube.com/watch?v=FrXOnWYTp5c> (7.04.2013).

i w rezultacie „wpływała na myślenie i uczucia innych, skłaniała do krytycznej refleksji nad przedstawieniami, które pierwotnie brano za dobrą monetę” (Willis 2005: 160). W konsekwencji zmiierzam cały czas do wykreowania postawy, dzięki której odbiorca uzna swoją rzeczywistość za jedną z wielu możliwości procesualnych, którą sam współtworzy i za nią odpowiada. Z tych dwóch powodów jeszcze raz, za Paulem Willisem, mogę wyznać, że:

jestem całkowicie otwarty na eksperymenty w zakresie pisania czy też uzupełniania konwencjonalnego tekstu pisanego, których celem jest osiągnięcie opisanego wyżej rezultatu – „jeżeli działa – to znaczy, że jest dobre”. Nie powinno się to, według mnie, odbywać w drodze ukrywania „autora” czy też jego destrukcji, lecz przeciwnie – w poważnym podejściu do jego odpowiedzialności i zamierzeń, jego prób zakomunikowania własnych wyobrażeń zakorzenionych w opisywanej lokalności (Willis 2005: 160).

Z drugiej strony, tekst powinien przemawiać do odbiorcy „nie jako przewodnik starannie prezentujący związki pomiędzy kategoriami teoretycznymi a realnym światem, ale raczej jako podmiot odczuwający silne napięcia pomiędzy tym, co może być poznane i opowiedziane, a tym, co pozostaje ukryte lub niewypowiedziane, ale mimo to jest realne” (Stewart 2009: 547). Dlatego jeszcze raz chcę podkreślić, że zastosowanie wspomnianych zabiegów wynika z chęci tworzenia tekstu, którego kardynalną cechą musi być atrakcyjność osiągnięta tak w procesie jego tworzenia, jak również zachowana z myślą o późniejszym odbiorcy. W rezultacie „pomiędzy mną a dziełem powstaje walka, taka jak pomiędzy wóźnicą i końmi, które go ponoszą. Nie mogę opanować koni, lecz muszę dbać, abym się na żadnym zakręcie tej jazdy nie wyrzucił. Dokąd zajadę – nie wiem, lecz muszę zajechać cało. Więcej – muszę przy sposobności wydobyć całą rozkosz z tej jazdy” (Gombrowicz 1997: 124).

W nieznane gnajmy światy!

Wspomniana praktyka wynika z jeszcze jednego, zbyt rzadko wymienianego w środowisku naukowym, powodu. Teksty naukowe, teksty antropologiczne są często beznadziejnie nudne i przewidywalne. Nie potrafię policzyć wszystkich książek i artykułów, których lektury nie ukończyłem, tylko dlatego że były napisane zbyt hermetycznym „językiem nauki”. Owszem, korzystam z zaszyfrowanych pozycji i nadal gorąco zalecam ich lekturę studentom, bowiem ich wartość merytoryczna jest niezaprzeczalna. Gdy pytają mnie jednak wszyscy ci, którzy antropologami nie są, o dobrą literaturę antropologiczną, to mam ogromne problemy, żeby taką pozycję wskazać i wziąć pełną odpowiedzialność za swój wybór. Oczywiście, zdarzają się prawdziwe perełki, z których każdy antropolog

powinien się bardzo cieszyć⁷, bowiem dobra literatura jest najlepszą reklamą naszej dyscypliny. Między innymi z tych właśnie powodów warto pamiętać o tym, co pod koniec lat 80. XX wieku pisał Victor Turner, który z nieskrywanym smutkiem wskazywał, że już od dawna „antropologia w wydaniu akademickim jest mało atrakcyjna: i dla wykładowców, i studentów” (Turner 2005: 147). Czy naprawdę ktoś jeszcze uważa, że ten kryzys szczęśliwie ominął polską literaturę antropologiczną⁸, a także akademickie sposoby prezentacji wiedzy antropologicznej?

Bardzo ważne jest, aby zrozumieć, że to badacz, z całym jego wrodzonym i wyuczonym warsztatem, jest najważniejszym narzędziem badawczym, a jego „terenowe” obserwacje, uczestnictwo w badanej kulturze, jest dostępne przede wszystkim dzięki jego umiejętności przedstawiania efektów swojej pracy. Z tego powodu tak ważne jest nieustanne doskonalenie warsztatu pisarskiego naukowca i eksperymentowanie z użyciem mediów, które powinno być tak samo poważnie traktowane, jak doskonalenie umiejętności przeprowadzania wywiadów narracyjnych, obserwacji uczestniczącej, krytycznej analizy dyskursów czy dokumentów stworzonych przez administrację rządową. Niech sceptykom otuchy dodadzą słowa Laurel Richardson i Elizabeth A. St. Pierre: „Nauka innego sposobu pisania nie odbiera tradycyjnych umiejętności w tym zakresie, tak samo jak nauka nowego języka nie redukuje znajomości języka ojczystego” (Richardson, St. Pierre 2009: 458).

Warto docenić wreszcie pisanie w kategorii metody badawczej, co zostało już uznane w nurcie badań jakościowych. W tym kontekście niezwykle pomocne mogą być chociażby kreatywne praktyki analityczne (w skrócie CAP – *creative analytical practices*), dzięki którym powstają etnografie CAP. „Pod tą etykietą może się mieścić w zasadzie każda praca etnograficzna, o ile autor w trakcie jej tworzenia wyszedł poza ramy konwencjonalnego pisania naukowego. (...) Tworzenie etnografii CAP łączy w sobie działania kreatywne i analityczne. Myślenie, jakoby te typy działania były ze sobą sprzeczne i nieprzystające do siebie, skazane jest na wymarcie” (Richardson, St. Pierre 2009: 461). Łączenie działań kreatywnych i analitycznych pozwala na swobodniejsze stosowanie różnych gatun-

⁷ Ostatnio czytałem książkę Mariusza Czubaja, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne* (Czubaj 2010), która jest fascynującą opowieścią o literaturze kryminalnej. Pozycja jest tym bardziej warta uwagi i polecenia, że napisał ją antropolog, będący także autorem poczytnych fikcji literackich, w tym wypadku kryminałów. Marta Mizuro – uznana krytyczka literacka oraz autorka kryminałów – o książce antropologa wypowiedziała się na swoim blogu w taki oto sposób: „Już dzięki czterem wydanym wcześniej książkom Czubaj zasłużył sobie na miano wybitnego znawcy tematu, który łączy praktykę z teorią, ale dopiero „Etnolog” czyni z niego w Polsce znawcę najwybitniejszego. Wręcz Cesarza Kryminału, zasługującego na specjalny Kaliber Największy za to, co dla gatunku robi. (...) Przedstawiając monografię naukową (zachowującą wszelkie akademickie rygory, ale wyróżniającą się lekkością stylu, więc świetnie się ją czyta) wyciąga popularny gatunek z getta, do którego uczeni zwyczajowo wrzucają rzeczy, jakimi nie wypada się zajmować” (<http://opowiadanie.org.pl/?p=376>, 23.09.2012).

⁸ Dariusz Czaja, uznany współczesny antropolog, otwarcie przyznaje, że nie czyta książek antropologicznych, bo zwyczajnie go nudzą.

ków przedstawieniowych, jednocześnie zacierając granice między nimi. Celem takiej praktyki, podobnie jak w grach surrealistów, „nie jest napisanie poprawnego tekstu (nikt bowiem nie określa kryteriów poprawności), lecz odmienne ujęcie danego zjawiska czy problemu” (Richardson, St. Pierre 2009: 462). Większa biegłość w posługiwaniu się językiem pisanym i korzystanie z rozwiązań, które podsuwa nam współczesna kultura, otwiera przed antropologami ogromne możliwości, jakie kryją się w gatunkach performatywnych, takich jak między innymi: poezja, dramat, teatr, opowiadania, rozmowy, listy, teksty wielogłosowe, komedia, satyra, teksty wizualne, hiperteksty, choreografia i wiele, wiele innych. Łatwo zrozumieć, że dzięki takiemu otwarciu nie tylko wzrasta jakość świadectw płynących z naszych badań, poszerzając, choćby potencjalnie, grupę odbiorców wiedzy antropologicznej. Równie ważne jest w tym kontekście zwrócenie uwagi badawczo-artystycznej na dynamiczny proces nieustannego poszukiwania optymalnych sposobów komunikowania się między ludźmi, co stanowi przecież odrębną umiejętność, której często brakuje adeptom antropologii. W konsekwencji chciałbym, aby powstawały tak napisane prace antropologiczne, by z łatwością mogły powstać na ich podstawie scenariusze filmów czy też przedstawień teatralnych, które, na konkretnym etapie edukacji, byłyby wspólnie realizowane przy współpracy ze środowiskami artystycznymi⁹. Umiejętności współpracy, kreatywności byłyby w tak sprzyjających okolicznościach dużo bardziej rozwijane, niż po przeczytaniu nawet najbardziej inspirujących tekstów na ten temat.

Po zwrocie postmodernistycznym, poststrukturalnym, tekstualnym, działaniowym, performatywnym, etnografia surrealistyczna jest jedną z bardzo wielu propozycji uprawiania i prezentowania antropologii. Czy najlepszą? Czy najbardziej atrakcyjną? To już każdy powinien ocenić sam. Szczerze przyznaję, że większość moich tekstów oraz zastosowanych w nich rozwiązań formalnych teraz nie podoba mi się tak bardzo, jak jeszcze kilka lat temu. Pozostałe teksty napisałbym zupełnie inaczej, bowiem tak uprawiane pisarstwo wymaga sprostania trudnym do osiągnięcia standardom jakości¹⁰. Jako osoba nieustannie doskonaląca swój warsztat naukowy i artystyczny bardzo dobrze wiem, że „możliwości pisania wartościowych tekstów, czyli książek, artykułów, scenariuszy, które «dobrze się czyta», jest wiele. Są one ekscytujące, ale i wymagające. Praca jest cięższa, a gwarancja sukcesu mniejsza” (Richardson, St. Pierre 2009: 463). Odmienione pisanie odmienia także postawę piszącego i czytającego wobec otaczającego ich świata. Teksty nabierają mocy, stając się atrakcyjnymi propozycjami dla przedstawicieli innych środowisk, którzy chcą współpracować przy próbach ich performowania. „Spotkania” między przedstawicielami różnych środowisk coraz częściej przynoszą efekt w postaci wspólnych projektów artystyczno-na-

⁹ Taki charakter miał projekt *EtnoArty*: <http://dzialaniaintermedialne.blox.pl/2010/10/EtnoArty-opis-projektu.html> (7.02.2013).

¹⁰ Propozycje takich kryteriów przedstawiają szczegółowo Richardson i St. Pierre (2009: 463-464).

ukowych¹¹, które gwarantują wszystkim rozwój, dają nam ogromną radość, satysfakcję oraz poczucie zaangażowanego uczestnictwa w kulturze w jej lokalnym, często sąsiedzkim wymiarze (de Certeau, Giard, Mayol 2011). Stanowią w ten sposób ciekawą propozycję w ramach uprawiania polityki rzeczy małych – przywołując tutaj kierunek myślenia Jeffreya C. Goldfarba (2012). Podążając tą drogą, jestem przekonany, że antropolodzy, w niedalekiej przyszłości, powinni uczyć się zawodowo, a następnie w praktyczny sposób przekazywać innym naukę, jak stwarzać optymalne warunki do nieustannego odbywania wspólnych (międzyśrodowiskowych) przygód związanych z odpowiedzialnym (świadomym) procesem kreowania rzeczywistości w jej lokalnym wymiarze. Taka antropologia przypominałaby wszystkim chętnym, że co prawda żyjemy w jednym ze światów możliwych, ale z pewnością nie jest to świat najlepszy z możliwych i jedynie współpracując możemy go nieustannie zmieniać, dążąc do stworzenia go takim, jaki śnił się tylko poetom!

Słowa kluczowe: etnografia surrealistyczna, kreowanie rzeczywistości, odpowiedzialność, pisanie kreatywne, współpraca, egalitaryzm, interdyscyplinarność, performatywność

LITERATURA

- Aragon L.
1971 *Wieśniak paryski*, przeł. A. Międzyrzecki, Warszawa: PIW.
- Bataille G.
2008 *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Bauman Z.
2009 *Refleksja końcowa. O pisaniu: o pisaniu socjologii*, przeł. K. Miciukiewicz, w: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 633-644.
- Blake W.
2002 *Małżeństwo Nieba i Piekła*, przeł. F. Wygoda, Wrocław: Rękodzielnia Arhat.
- Breton A.
Manifest surrealistyczny (I), <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article203> (5.01.2013).
- Certeau de M., Giard L., Mayol P.
2011 *Wynaleźć codzienność*, t. 2, *Mieszkać, gotować*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹¹ Wraz z grupą artystyczną „Miaostospółka” stworzyłem scenariusz audiowizualnego opowiadania *Brazylia*, którego trailery można zobaczyć na kanale *youtube.com*: <http://www.youtube.com/watch?v=KUXYBCD-EIY> (1.12.2012). Z Aleksandrem Wenglaszem napisałem scenariusz teatralny sztuki zatytułowanej *Zugzwang*, który czeka na realizację. Z Iwoną Morozow stworzyłem scenariusz postmodernistycznego filmu dokumentalnego przedstawiającego żalobę narodową po katastrofie smoleńskiej z kwietnia 2010 r., ujętą w ramy wydarzenia medialnego transmitowanego na żywo. Scenariusz oraz tekst jemu towarzyszący znajdzie się w przygotowywanym do druku tomie poświęconym prof. Adamowi Paluchowi.

- Clifford J.
2000 *Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i in., Warszawa: Wydawnictwo KR.
2007 *Metaforyczny realizm Michela Leirisa*, przeł. E. Dżurak, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 61: 3-4, s. 48-55.
- Czaja D.
2004 *Sygnatura i fragment – narracje antropologiczne*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Czubaj M.
2010 *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk: „Oficyńska”.
- Dali S.
2001 *Moje sekretne życie*, przeł. K. Jarosz, Katowice: „Książnica”.
- Dąbkowska-Zydroń J.
1999 *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Douglas M.
2003 *Symbole naturalne*, przeł. E. Dżurak, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Garfinkel H.
2007 *Studia z etnometodologii*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Geertz C.
2000 *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dżurak, S. Sikora, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Goffman E.
2010 *Analiza ramowa*, przeł. S. Burdziej, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
2006 *Rytuał interakcyjny*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Goldfarb J.C.
2012 *Polityka rzeczy małych. Siła bezsilnych w mrocznych czasach*, przeł. U. Lisowska, K. Liszka, A. Orzechowski, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe DSW.
- Gombrowicz W.
1997 *Dziennik 1953-1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Hastrup K.
2008 *Droga do antropologii*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jones S.H.
2009 *Autoetnografia. Polityka tego, co osobiste*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska, w: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 175-218.
- Kaniowska K.
2007 *Leiris i etnografia*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 61: 3-4, s. 270-273.
- Leiris M.
2007 *Dziennik 1922-1989 (fragmenty)*, przeł. J. Skomska-Godefroy, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 61: 3-4, s. 36-47.

- Michoń Ł.
 2008a *O antropologicznych zabawach z wyobraźnią*, „Tematy z Szewskiej”, *Wyobraźnia*, 1 (2), s. 95-106.
 2008b *O dialektyce rytualnej polityków Prawa i Sprawiedliwości*, w: B. Szklarski (red.), *Mity, symbole i rytuały we współczesnej polityce*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, s. 199-213.
 2009a *Ołbin i Nadodrze w zwierciadle kałuż*, „Tematy z Szewskiej”, *Zwierciadło*, 1 (3), s. 117-122.
 2009b *Spowiedź*, „Tematy z Szewskiej”, *Litość*, 2 (4), s. 83-88.
- Michoń Ł., Pawlak M.
 2007 *W poszukiwaniu ciszy. Etnograficzna podróż po Wrocławiu*, „Tematy z Szewskiej”, *Cisza*, 1, s. 11-21.
 2009a *Antropologia dramatu społecznego. O mechanizmach wykluczenia w walce politycznej Józefa Piłsudskiego*, w: B. Płonka-Syroka, K. Marchel (red.), *Wykluczenie. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum, s. 299-318.
 2009b *Kłozariada. Czyli antropolodzy po drugiej stronie zwierciadła*, „Tematy z Szewskiej”, *Zwierciadło*, 1 (3), s. 87-116.
- Nietzsche F.
 2003 *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Richardson L., St. Pierre E.A.
 2009 *Pisanie jako metoda badawcza*, przeł. M. Sałkowska, w: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 457-482.
- Rimbaud A.
 1993 *Wiersze; Sezon w piekle; Iluminacje; Listy*, przeł. J. Czechowicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Rydlewski M.
 2007 *Docenione dziedzictwo, czyli surrealizm etnograficzny dzisiaj*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 61: 3-4, s. 287-294.
- Sieńko M.
 2007 *Narracja intermedialna*, w: A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audio-wizualna jako przedmiot i metoda badań*, Wrocław: Wydawnictwo DSW, s. 152-160.
- Stewart K.
 2009 *Poezje kulturowe. O produktywności przedmiotów*, przeł. A. Wagner, w: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 2, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 545-566.
- Taborska A.
 2007 *Spiskowcy wyobraźni: surrealizm*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Turner V.
 2005 *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.

- 2010 *Proces rytualny*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Willis P.
2005 *Wyobrażenia etnograficzna*, przeł. E. Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Źródła internetowe:

- <http://www.youtube.com/watch?v=ohhQmpIROa8> (7.04.2013).
<http://www.youtube.com/watch?v=FrXOnWYTp5c> (7.04.2013).
<http://opowiadanie.org.pl/?p=376> (23.09.2012).
<http://www.youtube.com/watch?v=KUXYBCD-EIY> (1.12.2012).

Łukasz Michoń

THE PROJECT OF ASSISTIVE ANTHROPOLOGY AS A VEHICLE
FOR CREATING THE REALITY

(Summary)

The article aims to present the project of anthropology that refers to the well known tradition of practising ethnographic surrealism. Considering few modifications of action and qualitative research, the project rediscovers the „non-obvious” and „taken for granted” aspects of daily life and attempts to create the reality in a responsible manner. It is applied in artistic and scientific projects and may play a supportive role in the educational process and in the development of anthropological imagination.

Key words: surrealist ethnography, creating reality, responsibility, creative writing, cooperation, egalitarianism, interdisciplinarity, performativity