

„Przepraszam bardzo, co się tutaj dzieje...?” Badanie percepcji performansu „Folk Triadyczny” na podstawie wywiadów z przechodniami

Abstrakt

Celem artykułu jest zbadanie, jak obserwatorzy i obserwatorzy postrzegali performans „Folk Triadyczny”, który odbył się w przestrzeni miejskiej. Artykuł koncentruje się na opisach, interpretacjach wydarzenia, przypisywanych mu znaczeniach oraz na sposobach reagowania na wydarzenie artystyczne. W badaniu wykorzystano metody obserwacji uczestniczącej i swobodne wywiady nieustrukturyzowane. Projekt wnosi istotny wkład w rozumienie reakcji społecznych na improwizowaną sztukę w miejskiej przestrzeni publicznej.

Słowa kluczowe: performans, Folk Triadyczny, przestrzeń miejska, sztuka, jakościowe badanie kultury, wywiad nieustrukturyzowany, jawna i ukryta rola badawcza

Wprowadzenie

„Przepraszam bardzo, co się tutaj dzieje...?”. To pytanie stało się źródłem naszej refleksji dotyczącej różnorodnych opisów i sposobów interpretacji dwóch wydarzeń artystycznych, które odbyły się na warszawskim Dworcu Centralnym i w pasażu stacji Metro Świętokrzyska 18 i 19 października 2023 roku. Artyści i artystki z Teatru Sztuki Ciała zaprezentowali wówczas „Folk Triadyczny” – performans przedstawiający sześć kostiumo-rzeźb animowanych przez performerów i performerki, zaprojektowanych przez Agatę Uchman – artystkę, kostiumografkę i projektantkę mody.

Projekt stanowił połączenie tradycji polskiego folkloru i eksperymentalizmu baletowego, znanego z bauhasowskich dzieł Oskara Schlemmera. Agata Uchman w performansie „Folk Triadyczny” czerpała inspirację nie tylko z tradycyjnej sztuki kurpiowskiej, lecz także stworzyła dialog pomiędzy ludowym dziedzictwem a nowoczesnym, awangardowym podejściem do sztuki.

Jako zespół badawczy złożony ze studentów i studentek Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego w składzie – Adam Józefiak, Aniela Kryczek, Katarzyna Mikołajczyk oraz Maksymilian Nowotniak, postanowiliśmy zbadać w jaki sposób wskazane wydarzenie artystyczne oddziaływało na znajdujących się w przestrzeni miejskiej przechodniów. Przeprowadzenie badania było integralną częścią przedmiotu „Lokalność w teorii i badaniach”, którego opiekunem był dr Albert Jawłowski.

Naszym głównym celem było zidentyfikowanie oraz opisanie prób definicji, kategoryzacji i interpretacji performansu „Folk Triadyczny” przez postronnych przechodniów uczestniczących w wydarzeniu. Podczas realizacji projektu, korzystaliśmy z kombinacji obserwacji uczestniczącej ukrytej i jawnej oraz krótkich wywiadów nieustrukturyzowanych z osobami oglądającymi performans. Rozpoczynając rozmowę od prośby o wyjaśnienie, co się właściwie dzieje, skupialiśmy się na percepcji i interpretacjach choreografii prezentowanej w publicznych przestrzeniach tranzytowych. Wyniki przeprowadzonych wywiadów oraz refleksje osób badanych stanowią oś problematyki przedstawionej w niniejszej publikacji. Dzięki współpracy z autorką wydarzenia, projekt pozwolił nam zgłębić percepcję performansu „Folk Triadyczny” nie tylko w kontekście antropologicznym, lecz także poprzez pryzmat jej własnej wizji.

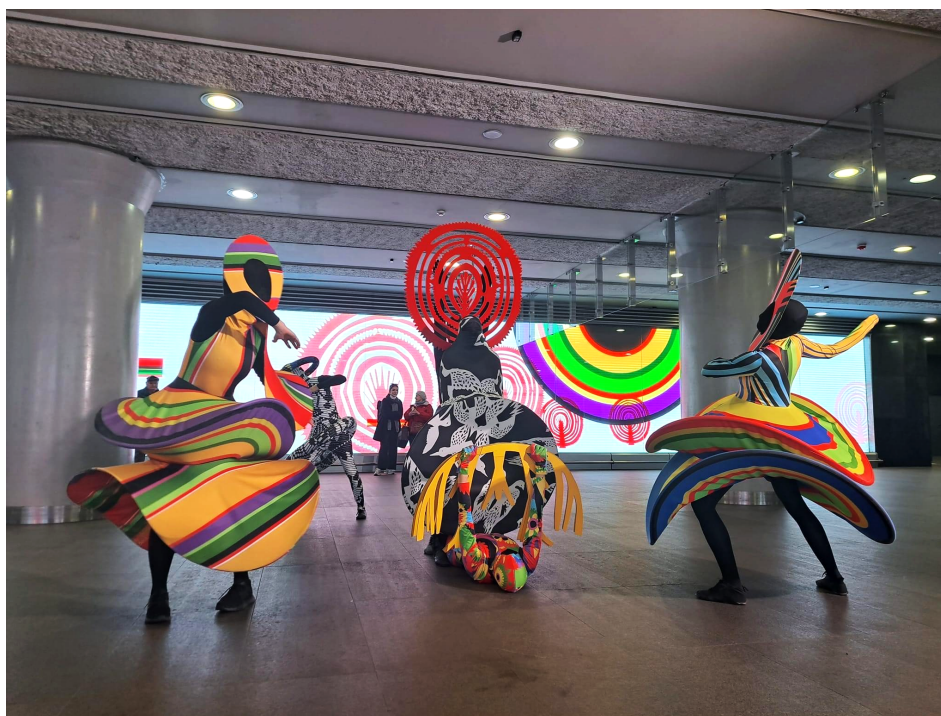
Niniejsza publikacja stanowi rezultat trzymiesięcznej pracy zespołu, w której poświęciliśmy się analizie odbioru performansu „Folk Triadyczny”. W kolejnych rozdziałach przedstawimy zastosowane techniki badawcze, analizę wyników, a także końcowe wnioski i interpretacje opisów performansów sformułowanych przez przechodniów.

Fot 1. Performans w hali Dworca Centralnego, Warszawa, 2023.



Źródło: dokumentacja fotograficzna wydarzenia, fot. Agata Uchman¹.

Fot 2. Performans w pasażu stacji Metro Świętokrzyska, Warszawa, 2023.



Źródło: dokumentacja fotograficzna wydarzenia, fot. Agata Uchman².

¹ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10231897740574371&set=pb.1471981213.-2207520000&type=3> [dostęp 21.2.2024 r.].

² <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10231903840966877&set=pb.1471981213.-2207520000&type=3> [dostęp 21.02.2024 r.].

1. Metodologia badania

1.1 Cel badania

Głównym celem badania było rozpoznanie oraz zrozumienie prób opisu i reakcji przechodniów na performans „Folk Triadyczny”, a także identyfikacja cech i interpretacji przypisywanych wydarzeniu bez wcześniejszej znajomości jego motywu.

1.2 Perspektywa badawcza

Projekt oparliśmy na jakościowych metodach badawczych, korzystając jednocześnie z założeń paradygmatu interpretatywnego. Przedstawiciel tej perspektywy – Clifford Geertz, twierdził, że „kultura jest zjawiskiem samoopisującym się, posiada własne wykładnie sensu, które antropolog może zaobserwować, a następnie zinterpretować, biorąc pod uwagę interpretacje ludzi, których kulturę stara się pojąć i lokalne konteksty wytwarzanych przez nich znaczeń”³. Co więcej, kultura nie jest odgórnie działającą, sprawczą siłą, która powoduje zaistnienie konkretnych wydarzeń, procesów, zachowań albo instytucji, tylko kontekstem, w obrębie którego można w czytelny sposób opisać jakiś wycinek rzeczywistości⁴. Chcieliśmy zatem dowiedzieć się, jak uczestnicy i uczestniczki wydarzenia tłumaczą swoje punkty widzenia, jak opowiadają o swoich zachowaniach, a także jakie wartości przypisują temu, co widzą. Wynikało to z przekonania, że emiczny model poznania, rozumiany jako wyjaśnianie zjawisk poprzez oddanie głosu przedstawicielom badanych grup, z którymi współtworzymy wiedzę o świecie, będzie najbardziej adekwatnym źródłem wiedzy o jego przejawach⁵.

Na etapie analizy danych inspirowaliśmy się opisem gęstym, czyli sposobem opracowywania materiału badawczego, który można porównać do próby odczytania „manuskryptu napisanego w obcym języku, wyblakłego, pełnego opuszczeń, niespójności, podejrzanych poprawek i tendencyjnych komentarzy”⁶. Wypowiedzi przyporządkowane do kategorii analitycznych ilustrujemy wieloma cytatami, aby jak najdokładniej odzwierciedlić opisy oraz interpretacje naszych rozmówców i rozmówczyń.

³ Katarzyna Majbroda, *Wpływ zwrotu interpretatywnego na metody badań jakościowych, czyli remodelowanie antropologicznych praktyk badawczych pod wpływem kategorii literaturoznawczych*, Uniwersytet Wrocławski, s. 50., http://www.zew.uni.wroc.pl/files/zew22_majbroda.pdf [dostęp: 20.02.2024 r.].

⁴ Clifford Geertz, Opis gęsty - w stronę interpretatywnej teorii kultury, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Marian Kempny, Ewa Nowicka, (red.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003, s.44.

⁵ Marvin Harris, *The Rise of Anthropological Theory: A History of Theories of Culture*, Walnut Creek, Lanham, Oxford: wyd. Altamira Press, 2001, s. 575.

⁶ Ibidem, s. 41.

1.3 Techniki badawcze

Obserwacja przestrzeni

Pierwszym elementem procesu badawczego było przeprowadzenie indywidualnych obserwacji przestrzeni dworca i metra przed planowanym wydarzeniem, co pozwoliło nam poznać standardową charakterystykę warszawskich przestrzeni tranzytowych. Obserwacja stanowiła także fundament dla analizy porównawczej funkcjonalności tych miejsc przed i w trakcie trwania performansu. Podczas obserwacji sporządzaliśmy notatki, w których koncentrowaliśmy się na opisie zachowań przechodniów oraz ich sposobu poruszania się w obszarze dworca i metra.

Obserwacja uczestnicząca ukryta i jawna oraz wywiady swobodne nieustrukturyzowane

Kolejnym etapem realizacji badania było przeprowadzenie wywiadów nieustrukturyzowanych oraz ukryta i jawna obserwacja uczestnicząca. Wykorzystanie wskazanych metod badawczych umożliwiło nam wprowadzenie do projektu bardziej heterogenicznej perspektywy, uwzględniającej swobodne opinie postronnych obserwatorów oraz refleksje zespołu badawczego. Przy próbie nawiązania kontaktu z osobami badanymi inicjowaliśmy konwersacje pytaniem wskazanym w tytule artykułu, będącym osią naszych kolejnych dyspozycji. Wybór tej formy nawiązania rozmowy nadawał relacji osoba badana-osoba badająca bardziej swobodny, i interaktywny charakter.

Kluczowym narzędziem badawczym były wywiady swobodne, oparte na dwóch pytaniach: „co tu się dzieje?“, zadawanym na wstępie oraz „co to może znaczyć?“, zadawanym w przypadku chęci kontynuowania rozmowy przez osobę badaną. Przed przeprowadzaniem wywiadów przygotowaliśmy scenariusze rozmów, obejmujące potencjalne postawy, reakcje i odpowiedzi rozmówców i rozmówczyń, co umożliwiło nam przygotowanie strategii rozwinięcia bądź zakończenia konwersacji. Elastyczny charakter przygotowanego narzędzia badawczego zapewnił nam dynamicznie dostosowywanie się do reakcji osób badanych i charakterystyki badanej przestrzeni.

Proces doboru badanych polegał na identyfikacji osób zainteresowanych performansem. Ważnym warunkiem kwalifikacyjnym był subiektywny dobór przechodniów ocenianych przez nas jako dorosłych. Osoby wybrane musiały wyrażać zaniepokojenie wydarzeniem poprzez różne działania, takie jak fotografowanie artystów i artystek,

przystawanie lub siedzenie i obserwowanie pokazu bądź też prowadzenie rozmowy na jego temat. Innymi słowy, próba była dobierana w sposób nielosowy i wygodny⁷.

Pierwszy dzień badania – Dworzec Centralny

W celu zminimalizowania wpływu własnej wiedzy o realizowanym performansie na reakcje osób badanych oraz zrozumienia reakcji przechodniów korzystających z miejskiej przestrzeni tranzytowej, w pierwszym dniu nie ujawnialiśmy swojej roli przed badanymi, przyjmując strategię obserwacji ukrytej⁸. Nie informowaliśmy potencjalnych rozmówców i rozmówczyń o zamiarze przeprowadzenia wywiadu czy nagrywania rozmowy. Zamiast tego, wcielaliśmy się w rolę „gawędziarzy”, starając się zintegrować z pozostałymi obserwatorami i obserwatorkami wydarzenia. Strategia maskowania naszej roli miała na celu uzyskanie jak najbardziej swobodnych, wiarygodnych i spontanicznych opisów i interpretacji wydarzenia.

Proces obserwacji niejawniej został połączony z rozmową i obejmował zbliżanie się do zainteresowanych, wspólne przyglądanie się performansowi oraz swobodne zadawanie pytań z krótkimi pauzami. W trakcie realizacji tego procesu analizowaliśmy reakcje osób badanych na nasze pytania, starając się zidentyfikować ich możliwość i chęć podjęcia konwersacji. Ta decyzja umożliwiła nam, w razie wystąpienia jakichkolwiek wątpliwości dotyczących przyjaznego charakteru rozmowy, wycofanie się i zapewnienie maksymalnego komfortu psychofizycznego zarówno przechodniom, jak i członkom i członkiniom zespołu badawczego. Mimo że nie wszystkie osoby obserwujące performans jasno wskazywały na chęć podjęcia rozmowy, zastosowana forma wywiadu pozwoliła na zebranie cennych informacji bez znacznej ingerencji w odbiór wydarzenia.

Prowadzenie niejawnego wywiadu na Dworcu Centralnym niosło ze sobą unikalne wyzwania. Podczas intuicyjnego prowadzenia rozmowy, musieliśmy jednocześnie utrzymywać rolę obserwatora lub obserwatorki, aby uniknąć potencjalnego odebrania próby nawiązania rozmowy jako niekulturalnego czy nietypowego zachowania. W sytuacjach, gdy nasza rola wymagała zdemaskowania, zdradzaliśmy swoją tożsamość przed badanymi.

Drugi dzień badania – Metro Świętokrzyska

Technika wywiadu niejawnego dostarczyła nam istotnych danych, lecz jednocześnie postawiła przed nami szereg etycznych i praktycznych dylematów, które zostaną omówione

⁷ Earl Babbie, *Badania społeczne w praktyce*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003, s.131.

⁸ Piotr Chomeczyński, Wybrane problemy etyczne w badaniach. Obserwacja uczestnicząca ukryta, (w:) *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 2/1, 2006, ss. 71-73.

na końcu pracy. Z tego powodu, drugiego dnia badania zmieniliśmy nasze podejście, decydując się na obserwację jawną i standardowy wywiad, w którym nasza intencja i rola jako badaczy i badaczek obserwowanego wydarzenia była jasno komunikowana na początku rozmowy^{9,10}. Zmiana była motywowana potrzebą uwzględnienia etycznych standardów związanych z jawnością badania, chęcią zmniejszenia naszego napięcia, wynikającego z wymogu łączenia ról osoby uczestniczącej i badacza lub badaczki, oraz refleksją dotyczącą potencjalnego wpływu imperatywu naukowego na odpowiedzi rozmówców i rozmówczyń. Przedstawialiśmy się jako studenci i studentki socjologii, pytając o chęć udziału w badaniu oraz uzyskując zgodę uczestników i uczestniczek na nagranie rozmowy. Ujawnienie roli naukowej miało wpływ na dynamikę relacji z badanymi. W większości przypadków osoby zainteresowane performansem były chętne do wzięcia udziału w badaniu. Niemniej jednak, nie wszystkie wyraziły zgodę na nagrywanie rozmowy, co wymusiło równoległe stosowanie transkrypcji i notatek podsumowujących wypowiedzi.

Zarówno pierwszego, jak i drugiego dnia, poruszaliśmy podobne zagadnienia, pomimo braku stałych dyspozycji w scenariuszu wywiadu. Analizowaliśmy opis i interpretację wydarzenia oraz oceny i opinie dotyczące organizatorów i organizatorek, symboliki kostiumów, czy sztuki w miejskiej przestrzeni publicznej.

1.4 Analiza danych

Analiza transkrypcji 53 rozmów z obserwatorami i obserwatorkami performansu stanowiła kluczowy etap naszego badania. Proces analizy obejmował podział zgromadzonych informacji na kategorie analityczne oraz wykorzystanie specjalistycznego oprogramowania do analizy danych jakościowych. Wywiady różniły się pod względem długości wypowiedzi, liczby zadanych pytań oraz zawartości tematycznej. Mimo dwóch różnych lokalizacji i niejednolitej formy wywiadu, uzyskaliśmy wartościowe interpretacje i oceny performansu.

Po przeprowadzeniu wywiadów każdą rozmowę poddaliśmy transkrypcji, a następnie sporządziliśmy notatki badawcze dotyczące przestrzeni. Materiał dotyczący definicji i interpretacji wydarzenia podzieliliśmy na sześć kategorii analitycznych, obejmujących różne aspekty uczestnictwa w performansie: „co to jest?” - opis jasny i niejasny, „co to znaczy?” – interpretacja jasna i niejasna, ocena emocjonalno-estetyczna oraz odpowiedzi „nie wiem”. Analizując fragmenty nacechowane emocjonalnie, podporządkowaliśmy im

⁹ Michał Bukowski, *Obserwacja Uczestnicząca*, Kraków: Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018, ss.167-191.

¹⁰ Rorbert G. Burgess, *The Unstructured Interview as a Conversation*, (w:) *Field Research*, 1982, ss. 164-169.

negatywną, pozytywną, neutralną lub ambiwalentną temperaturę wypowiedzi. Ten aspekt analizy pozwolił nam dogłębniej zrozumieć ton oraz emocjonalny kontekst wypowiedzi uczestników i uczestniczek badania¹¹. Proces analizy obejmował interpretację cytatów, wydobywanie kluczowych motywów, a także identyfikację wzorów i trendów w odpowiedziach badanych.

Do analizy zebranych danych wykorzystaliśmy oprogramowania do kodowania i analizy danych jakościowych: QDA Miner oraz Microsoft Excel. Te narzędzia umożliwiły precyzyjne przyporządkowywanie cytatów i informacji do odpowiednich kategorii analitycznych. Ułatwiły nam również systematyzację danych, co posłużyło nam jako podstawa do sformułowania konkretnych wniosków i interpretacji wyników badania performansu. W ostatnim etapie, po zakończeniu badania, przedstawiliśmy ogólne obserwacje i refleksje dotyczące procesu „bycia w terenie”. Refleksje te stanowiły kontekst dla próby naukowego opisu i interpretacji zgromadzonych danych, a także dostarczyły dodatkowych wniosków na temat naszego wpływu na całość procesu badawczego.

¹¹ B. Fatyga, Charakterystyka świata społecznego w polach semantycznych, (w:) Barbara Fatyga, (red.), *DWIE EUROPY. Młodzi Niemcy i młodzi Polacy - wzajemne postrzeganie pod koniec wieku*, Warszawa: Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2000, ss. 41-71.

2. Omówienie wyników badania

Wypowiedzi badanych podzieliliśmy na dwie główne kategorie analityczne: „jasne” i „niejasne”. Kategoria wypowiedzi jasnych odnosi się do subiektywnych opisów lub interpretacji sformułowanych w klarowny i precyzyjny sposób. Cytaty przyporządkowane do kategorii „niejasnej” obejmują z kolei odpowiedzi wskazujące na brak możliwości sformułowania interpretacji – „nie wiem” oraz fragmenty charakteryzujące się wysokim stopniem ogólności i wieloznaczności. Wykorzystywaliśmy tę kategorię, kiedy osoby obserwujące performans nie były pewne lub nie wiedziały, co dzieje się w miejscu badania, a także gdy deklarowały, że nie potrafią sformułować spójnej interpretacji. Ponadto, do grupy „niejasnych” fragmentów zaliczyliśmy fatyczne elementy konwersacji, których funkcja polega na inicjowaniu i podtrzymaniu rozmowy¹².

2.1 Opis jasny

Pierwszego dnia obserwacji, elementem wypowiedzi przechodniów, pojawiającym się najczęściej w trakcie rozmów dotyczących opisu zjawiska, była reklama. Osoby badane w odpowiedzi na pytanie „co się tutaj dzieje” stwierdzały, że są świadkami realizacji filmu promocyjnego. Niektórzy rozmówcy i rozmówczynie precyzowali, że chodzi o nagranie reklamy przedstawienia teatralnego, zabawek lub kosmetyków. Wpływ na ten tok myślenia mogła mieć obecność „sprzętu i ekipy nagrywającej”, jak zaznaczył jeden z rozmówców: „może oni coś kręcą. (...) tam są jakieś kamery (...) jakaś reklama, może...”. Ustawiona w centrum kamera na wysięgniku oraz zestaw oświetlenia fotograficznego dodatkowo wpłynęły na zmianę funkcji hali dworca z przestrzeni tranzytowej na plan firmowy. Ponadto, na marketingowy charakter wydarzeń wskazywać miał również ruch zespołu technicznego, realizującego nagranie performansu. Osoby nagrywające poruszały się za performerami, jednocześnie aktywnie animując choreografię pokazu.

Druga, najczęściej pojawiająca się próba definicji obserwowanego wydarzenia odwoływała się bezpośrednio do idei performansu, rozumianego przez przechodniów jako rodzaj teatru ulicznego, nieposiadającego jasno określonej, sztywnej struktury czy scenariusza. Kilkoro rozmówców i rozmówczyń opisało pokaz jako przedstawienie „żywych posągów”. Również w tym przypadku próba opisu sytuacji opierała się na zauważalnym zerwaniu ze standardową charakterystyką i funkcjonalnością przestrzeni Dworca

¹² Bronisław Malinowski, Problem znaczenia w językach pierwotnych, (w:) *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*, Krystyna Pisarkowa, (red.), Kraków: wyd. TAIWPN Universitas, 2000, s. 23.

Centralnego, która, w powszechnym rozumieniu, nie była przeznaczona do działań artystycznych.

Wpływ wspomnianej kamery i ekipy dźwiękowo-filmowej na percepcję obserwatorów i obserwatorek wpłynął również na odpowiedzi przedstawiające wydarzenie artystyczne jako realizację nagrania do teledysku. Jeden z rozmówców określił, że jest to „grafika z teledysku Mery Spolsky”. Osoby ubrane w kostiumy przemieszczały się po przestrzeni hali, schodząc i wchodząc po schodach z antresoli, wykonując ruchy swoim ciałem, przemieszczając się w sposób odbierany przez przechodniów jako układ taneczny, będący elementem teledysku.

Wiele osób odpowiadało, że w performansie dostrzega „ruch, ruch przede wszystkim”. Koncentracja na dynamicznym aspekcie wydarzenia mogła stanowić najbardziej intuicyjną formę refleksji osób badanych. „Ruch” był również często formą ucieczki od próby bardziej szczegółowej definicji sytuacji. Najbardziej pojawiająca się tego dnia próba odpowiedzi na pytanie „co się tutaj dzieje?” wskazywała na grupę studentów i studentek uczelni artystycznej, którzy prezentują swoją choreografię w ramach zaliczenia kursu lub przedmiotu. Skojarzenie z kształceniem artystycznym mogło wynikać z niekonwencjonalnej formy prezentacji przedstawienia, do tej pory niespotykanej dla naszych rozmówców i rozmówczyń. Osoby pobierające edukację miałyby w ramach poszukiwania innowacyjnych form sztuki, przedstawiać swoje koncepcje artystyczne w nietypowej, z perspektywy osób badanych, przestrzeni.

Co ciekawe, pierwszego dnia jedna z osób szczegółowo opowiedziała o projekcie: „to jest tak naprawdę ten folk triadyczny. [...] Tutaj są inspiracje naszym folklorem i baletami Schlemmera”. Można przypuszczać, że była to osoba związana z grupą artystyczną lub charakteryzująca się wysokim i specjalistycznym kapitałem kulturowym, umożliwiającym przedstawienie szczegółowej definicji wydarzeń artystycznych.

Również drugiego dnia większość rozmówców i rozmówczyń definiowała wydarzenie przez pryzmat realizacji kampanii marketingowej. Niektóre z osób określały dokładniej, że chodzi o reklamę firmy modowej lub materiał promocyjny nagrywany na media społecznościowe. Osoby znajdujące się w tym czasie w pasażu Metra Świętokrzyska stały się częścią samego planu filmowego. W odróżnieniu od performansu realizowanego na terenie Dworca Centralnego, w tym przypadku zespół zajmujący się scenografią wydarzenia wydawał bezpośrednie dyspozycje nie tylko artystom i artystkom, lecz także

starał się intencjonalnie zaangażować osoby obserwujące zjawisko, w tym pracowników i pracownice Metra Warszawskiego.

Część osób badanych nazwała sytuację „występem grupy teatralnej”. W żadnej z tego typu prób definicji obserwowanego zjawiska nie pojawiła się jednak nazwa lub charakterystyka artystycznego stylu grupy. Również w przypadku pasażu Metra Świętokrzyska, jedna z badanych osób sugerowała w rozmowie, że wydarzenie jest w rzeczywistości nagraniem teledysku. Wykorzystywany tego dnia delikatny podkład muzyczny mógł dodatkowo wpłynąć na skojarzenia związane z realizacją nagrania materiałów audiowizualnych.

Drugiego dnia słowo „performans” padło jedynie w jednym wywiadzie. Dodatkowo rozmówca ten zdefiniował wydarzenie jako „wyjście ze sztuką to ludzi”. Brak tak licznych wypowiedzi świadczących o performatywnym charakterze pokazu mógł być spowodowany większą widocznością kamer i bardziej dostrzegalnym, w porównaniu do Dworca Centralnego, zaangażowaniem zespołu technicznego w aranżację występu. Warto zauważyć, że przestrzeń performansu znajdowała się między filarami przejścia podziemnego, poza głównym ciągiem komunikacyjnym. Wydarzenie mogły zobaczyć jedynie osoby przemierzające się po pasażu zazwyczaj w dużym pośpiechu.

Podobnie jak pierwszego dnia, jedna z osób badanych przy próbie odpowiedzi na pytanie „co tu się dzieje” odwołała się do edukacji artystycznej i uznała, że jest to praca dyplomowa realizowana na uczelni artystycznej, co może potwierdzać, że w odbiorze całe wydarzenie zostało uznane za oryginalne i wcześniej niespotykane, stanowiące innowację w dziedzinie sztuki.

Zarówno w rozmowach na dworcu, jak i w pasażu pojawiły się wątki wskazujące na potencjalny brak spontaniczności wydarzenia. Jak stwierdziła jedna z osób badanych: „musi to być powiązane z dworcem” oraz „być zorganizowane przez władze metra”. Zespół realizujący nagranie oraz osoby odpowiedzialne za choreografię artystów i artystek niezmiennie zdawały się być głównym czynnikiem kształtującym całościowy obraz wydarzenia. Jak zauważył jeden z badanych: „pani w czerwonej marynarce organizuje wszystko. Tutaj są artystki, także mają wprawę. [...] A pani tutaj to jest pani menadżer”. Ingerencja osób kierujących wydarzeniem była szczególnie widoczna dla badanych, którzy dostrzegali przygotowany plan występu i jego choreografię.

W obu przypadkach, w wielu wypowiedziach, występowały słowa „artystyczny” bądź „sztuka”. Dla większości badanych pierwszym skojarzeniem związanym z pokazem była „sztuka” i jej pochodne znaczenia. Wśród osób badanych stwierdzających „to jest sztuka”,

pojawiały się jednak głosy przedstawiające całkowicie przeciwstawne opinie – np. „to na pewno nie sztuka”. Zróżnicowany odbiór wydarzenia może świadczyć o braku w podręcznej wiedzy osób badanych usystematyzowanej siatki pojęciowej, dotyczącej przedsięwzięć artystycznych.

Przy próbach definicji obu performansów pojawiały się tożsame odpowiedzi, takie jak: reklama, performans, teledysk, grupa teatru ulicznego czy nawiązanie do edukacji artystycznej. Pierwszego dnia odpowiedzi zawierały więcej szczegółów dotyczących hipotez lub prób kategoryzacji obserwowanego zjawiska. Drugiego dnia zaobserwowaliśmy większą tendencję ograniczania swoich wypowiedzi do prostych określeń. W ogólnym podsumowaniu danych najwięcej wskazań uzyskało nagranie reklamy, co można połączyć z widoczną obecnością i ingerencją kamer w przestrzeni, w której występowała grupa artystyczna.

2.2 Opis niejasny

W wypowiedziach rozmówców i rozmówczyń pojawiło się prawie 40 opisów sytuacji, które stanowiły domysły, a nie konkretne odpowiedzi na zadane pytanie. W 25 przypadkach, spotkaliśmy się z sytuacją, w której osoby badane nie podjęły próby zdefiniowania obserwowanej sceny, co usprawiedliwiano brakiem wiedzy lub przemyśleń.

Niejasne odpowiedzi na pytanie „co to jest” można zaklasyfikować do trzech grup sformułowań, różniących się od siebie sposobem odnoszenia się do przedmiotu badania. Rozmówcy i rozmówczynie, w zależności od tego, na czym skupiali się podczas obserwacji, komentowali różne właściwości wydarzenia.

Pierwszy sposób wypowiedzi charakteryzował się odniesieniami bezpośrednio do elementów samego performansu, czyli bazowaniem w swoich przemyśleniach na motywie przewodnim, wykonywanych czynnościach i przekazie, jaki całe wydarzenie mogło za sobą nieść. Na tej podstawie, wypowiedzi zostały zgrupowane jako aluzje do performansu („taniec”, „taniec”, „taniec”, „tańcem”, „ruchy są istotne”), do sztuki („abstrakcja”, „obiekty z muzeum”, „forma sztuki”, „sztuka”, „artystyczne”, „artystyczny”, „jacyś artyści”, „coś kulturowego”, „sztuka współczesna”) oraz do ubioru („kolorowe rzeczy”, „kolorowe kostiumy”, „mega kolorowe”, „kreacje”, „modowo”).

Osoby badane, podczas formułowania swoich myśli, koncentrowały na aktorach i aktorkach, biorących udział w performansie. Skupiały się więc nie na samym przekazie projektu, a na osobach, które ten przekaz niosły. Tę grupę można podzielić według odwołań bezpośrednio do aktorów-tancerzy i aktorek-tanecerek w trakcie ich pracy („ludzka

instalacja”, „ciekawe figury”, „coraz więcej osób”, „są mega kolorowi”, „jacyś ludzie”) oraz odwołań do organizatorów i organizatorek i ekipy nagrywającej („wygląda jak wideo”, „raczej to nie jest reklama”, „ktoś sobie wymyślił i nagrywają”, „wygląda na to, że coś nagrywają”, „też są kamery jakieś takie w ogóle”, „próba do czegoś, młodzi ludzie raczej”).

Trzeci sposób odniesienia, to próba abstrakcyjnego opisu zjawiska, w którym osoba badana, opisując co widzi, koncentrowała się na atmosferze obrazu lub jego przymiotnikowym opisie, a nie na podaniu konkretnego określenia („ciekawe”, „artystyczne”, „dziecięcy”, „kolorowe”, „podstawione, coś związanego z tańcem lub z teatrem”, „modowo”).

Poza niejasnym opisem zjawiska można było wyróżnić także odpowiedzi „nie wiem”, spośród których zdecydowana większość oznaczała stanowczą odmowę udzielenia konkretnej odpowiedzi („nie wiem”, „nie mam pojęcia”, „nie mam pomysłu”, „nie wiem, dlaczego i po co to jest”). Pojawiło się jednak parę wypowiedzi sugerujących, że niechęć lub brak pomysłu osoby badanej na podanie odpowiedzi wynikała z trudności sformułowania myśli („trudno powiedzieć”, „ciężko wyczuć”, „nie wiem czego ona dotyczy”, „trudno było powiedzieć, na co patrzą, bez znajomości szerszego kontekstu”). Drugi sposób wypowiedzi, sugerujący „niewiedzę” rozmówcy i rozmówczynie pozostawiał szersze pole do dalszej rozmowy niż pierwszy wariant, szczególnie, że w dwóch przypadkach skłaniał on mimo wszystko do konkretniejszych przemyśleń („nie wiem, może to być reklama”, „my nie wiemy, ale to chyba jakaś reklama”).

W sumie, większość osób badanych, próbując stworzyć opis obserwowanej rzeczywistości, koncentrowała się na artystyczności, kolorach, kreacjach i abstrakcyjnym wymiarze performansu, czyli tworzyła niejasne sformułowania, oscylujące wokół szeroko pojętej sztuki i estetyki. Część rozmówców i rozmówczyń odnosiła się do strojów („ciekawe figury”, „kolorowe kostiumy”, „inspiracja Bauhausem”) oraz do ruchu („ruchy są istotne”, „ludzka instalacja”, „jakiś taniec”).

Istotną obserwacją były pomysły rozmówców i rozmówczyń, sugerujące, że przedstawiany performans posiada głębsze znaczenie („coś podstawionego”, „coś zaplanowanego”, „nic spontanicznego, ktoś sobie wymyślił taką zabawę i nagrywają”, „jakieś warszawskie wymysły”). Ponownie, mogło być to spowodowane obecnością kamerzystów, którzy w trakcie wydarzenia nie zachowywali statycznej funkcji, lecz poruszali się razem z aktorami i aktorkami, otwarcie demaskując swoją rolę. Tak jak wskazywaliśmy uprzednio, wpływali oni tym samym na odbiór wydarzenia, którego przechodnie nie

interpretowali jako spontaniczny pokaz, lecz jako zaaranżowany projekt („próba do czegoś”, „wygląda na to, że coś nagrywają”, „też są kamery jakieś takie w ogóle”).

Z drugiej strony, wiele osób badanych zwracało uwagę nie na cel performansu, ale na jego sposób przekazu, odwołując się nie tylko do wcześniej wspomnianego artystycznego waloru wydarzenia, lecz także podkreślając jego infantylny charakter („bardzo przypomina to wszystkie takie dziecięce”, „Domisie”, „Teletubisie”, „ma trochę dziecięcy klimat”) oraz ekscentryczność („to jakieś wariactwo”, „coś dziwnego”, „dziwny taniec bez muzyki”, „coś creepy”, „dziwna atmosfera”). Jest to bardzo ciekawe zestawienie, w którym osoby z jednej strony odbierały występ jako dziecinny, a z drugiej strony jako dziwny, niepokojący. Mogło to wynikać z nietypowości ruchów tancerzy i tancerek oraz ich kolorowych, różnokształtnych strojów. Obrazuje to również trudność dotyczącą mierzenia temperatury emocjonalnej rozmówców i rozmówczyń. Tylko w jednym przypadku („warszawskie wymysły”) można wyraźnie odczuć negatywne nastawienie badanej osoby. Wypowiedzi z poszczególnych dni pokazu nie odznaczały się wyraźnymi różnicami, jednak istotnym faktem była zdecydowanie mniejsza liczba niejasnych odpowiedzi podczas performansu odbywającego się w Metrze Świętokrzyska, niż podczas wydarzenia na Dworcu Centralnym. Różnica mogła wynikać z większej pewności rozmówców i rozmówczyń podczas drugiego dnia oraz z różnicy w przestrzennym rozkładzie i odległościach między przechodniami oraz artystami i artystkami. W przejściu podziemnym metra osoby badane odczuwały większą bliskość z przedstawieniem, które skupiało się na mniejszej przestrzeni i mogły dzięki temu je swobodniej i dokładniej analizować.

2.3 Interpretacja jasna

Podczas analizy materiału badawczego udało się nam zidentyfikować 64 próby interpretacji obserwowanego performansu. Zaobserwowane w trakcie badania zmiany dotyczące terenu badawczego, jawności badacza i badaczki oraz charakteru performansu skłoniły nas do podziału przedstawionych przez rozmówców i rozmówczynie prób interpretacji na podstawie dwóch kryteriów – terenu badania oraz klarowności interpretacji. Wyodrębnienie tych kategorii pozwoliło nam na refleksję na temat możliwości wyjaśnienia rozbieżności między stopniami jasności formułowanych interpretacji. Analiza porównawcza interpretacji na poziomie poszczególnych miejsc badania wyraźnie wskazywała na różnicę między Dworcem Centralnym i stacją metra Świętokrzyska. Jasne interpretacje obserwowanego przez rozmówców i rozmówczynie przedstawienia stanowiły zdecydowaną większość wszystkich

prób interpretacji na stacji metra Świętokrzyska. Jednocześnie mniej niż połowa wszystkich prób interpretacji na Dworcu Centralnym została przez nas zidentyfikowana jako klarowna.

Osoby badane na stacji metra były potencjalnie bardziej skłonne do odpowiedzi na pytanie „jak Pan/Pani to interpretuje” w sposób jasny i bezpośredni, niż przechodnie obserwujący pokaz na Dworcu Centralnym. Wyjaśnienie obserwacji wymagało refleksji dotyczącej zależności proksemicznych w badanych miejscach, sposobu realizacji wywiadu i roli badacza lub badaczki oraz aktywności osób zaangażowanych bezpośrednio w realizację performansu. Interpretacja prezentowanej sztuki w ograniczonym, wąskim tunelu przejścia podziemnego wydawała się stwarzać bardziej sprzyjające warunki do koncentracji uwagi na wydarzeniu artystycznym. Elementy wizualne, takie jak animacje na billboardach oraz korzystniejsze warunki akustyczne mogły dodatkowo wzbogacać doświadczenia rozmówców i rozmówczyń. Mimo, że jednoznacznie tranzytowy charakter badanego terenu mógłby we wstępnej refleksji potencjalnie ograniczać możliwość zinterpretowania elementów otoczenia, to niewielka odległość przechodniów od performansu potencjalnie ułatwiała przedstawienie jasno sformułowanej interpretacji. Osoby badane w metrze najczęściej opisywały swoje skojarzenia dotyczące ruchu tancerzy i tancerek związane z naturą i środowiskiem przyrodniczym („natura właśnie, jeleń, tam jakieś drzewa”, „ja mam ewidentne skojarzenia z planetą”) lub z folklorem oraz tradycją i sztuką ludową – polską, latynoamerykańską lub afrykańską („wycinanki”, „kojarzy mi się jak w Afryce z jakimiś rytuałami”). W kilku wypowiedziach wskazane skojarzenia występowały jednocześnie, jawiąc się jako swoisty „pakiet interpretacyjny” („widzę, bardziej na tych ekranach, kolorowe elementy. Jak teraz tak patrzę to na jednym stroju są duże ptaki, jakieś łowicze elementy też, takie wycinanki. Folklor to może być trop”, „ja widzę i Meksyk, i rośliny”). Przy próbach interpretacji kilkakrotnie pojawiał się również wątek czasu i przemijania, niekiedy związany kontekstualnie z kulturą ludową i naturą („jest taka opcja, że to czerwone, to abstrakcyjne koło zębate.”, „przemijanie natury, zmiany klimatyczne, przemijanie ludowości lokalności, zastępowanie globalizacji, wpływający czas, zegar.”). Opisy bezpośrednio nawiązywały do kostiumu jednego z performerów, którego ruch miał imitować, zdaniem osób badanych, mechanizm zegarowy.

Również w tym przypadku wpływ na wyrazistość performansu zorganizowanego na stacji metra miało aktywne zaangażowanie obsługi technicznej wydarzenia oraz bezpośrednia animacja otoczenia performansu przez organizatorów i organizatorki (wraz z intencjonalnym zaangażowaniem przechodniów do udziału w nagraniu). Znaczenie aktywnego zaangażowania obsługi technicznej wydarzenia widoczne było w „pakietach interpretacyjnych”,

odwołujących się do realizacji kampanii reklamowych w kontekście wybranych tradycji i praktyk kulturalnych („myślałam, że jest to do reklamy, albo nawiązanie do jakiś tradycji afrykańskich”).

Klarowność i bezpośredniość interpretacji występujących w rozmowach z obserwatorami i obserwatorkami wydarzenia w metrze była potencjalnie warunkowana przez wykorzystywaną metodę badawczą. W odróżnieniu od badania realizowanego na Dworcu Centralnym, jako zespół badawczy od początku realizowaliśmy rozmowę w formie wywiadu jawnego, w którym padała deklaracja dotycząca celu badania. Naukowa legitymizacja rozmowy mogła wywierać na osobę badaną presję dotyczącą przedstawienia jasnej interpretacji, wynikającą z realizacji usankcjonowanego kulturowo „obowiązku” wobec nauki. Ukryta rola badacza i badaczki nie narzucała na osobę badaną presji związanej z obowiązkiem wobec nauki lub chęcią wsparcia realizowanego przez studentów i studentki.

Dodatkowo, charakterystyczne elementy terenu badawczego mogły znacząco oddziaływać na percepcję prezentowanego pokazu. Architektoniczne zróżnicowanie zagospodarowania przestrzeni (filary, schody ruchome, ławki, barierki), nieprzejrzystość otoczenia, duża liczba przemieszczających się i oczekujących osób oraz zanieczyszczenie hałasem w większym stopniu utrudniały przedstawienie czytelnej interpretacji prezentowanej sztuki. Przechodnie w swoich interpretacjach odwoływali się do wskazanej uprzednio tradycji i sztuki ludowej („folklorystyczne, wycinanka łowicka”) oraz środowiska naturalnego („otchłań oceanu”, „morze”, „kojarzy mi się z kolorowymi ptakami”). Podczas realizacji badania na Dworcu Centralnym pojawiały się także refleksje dotyczące promocji różnorodności, inkluzywności i problematyki politycznej („może jakąś różnorodność ludzi, którzy tutaj są. Może to jakoś uderza właśnie o aspekty uchodźcze”, „moim zdaniem chodzi o to, że ludzie są różni”) lub intertekstualności i nawiązań performansu do innych dziedzin sztuki („z Salvadorem Dalí ewentualnie kojarzy”, „to można porównać do baletu”, „to są niby żywe posągi, ale to jest ukierunkowane ewentualnie pod jakiś podkład muzyczny”).

Podobny stosunek liczebności obserwacji skategoryzowanych na podstawie terenu badania oraz klarowności wypowiedzi dotyczył również zakodowanych odpowiedzi na pytanie dotyczące celu i znaczenia performansu. Refleksja osób badanych dotycząca spektaklu najczęściej sprowadzała się do środowiska naturalnego oraz kultury ludowej, występujących tak jak w przypadku interpretacji, w pakiecie z koncepcją przemijania lub zmian zachodzących w czasie („przemijanie natury”, „zmiany klimatyczne”, „ten gościu, który tam stoi, ma coś wskazywać - on jest czasem - coś ulatuje”, „zanika ludzkość tych

postaci, gdy wykręcają się w dziwnych pozycjach”) lub potrzeby zatrzymania się i krytycznego spojrzenia na współczesne stosunki społeczne („dla mnie jest to po prostu zatrzymaj się, popatrz gdzie jesteś, co robisz, czym się zajmujesz, co możesz zrobić dla innych, co możesz zrobić dla planety”, „tak socjologicznie to, żeby się człowiek zatrzymał i porzebywał sam ze sobą”).

Interpretacja wniosków z analizy wskazuje na głębokie znaczenie przestrzeni w procesie interpretacji artystycznej. Dynamika relacji między kostiumami i otoczeniem performerów oraz elementów architektonicznych i rozwiązań multimedialnych towarzyszących sztuce była szczególnie zauważalna w interpretacjach przedstawionych przez osoby badane na Dworcu Centralnym. Widoczne kontrasty barw i dźwięków między performansem a stałymi elementami otoczenia były opisywane jako próba zmuszania przechodniów do krytyki otaczającej nas „społecznej szarości” lub jako symboliczne odniesienie do granic czy konfliktów na płaszczyźnie politycznej. Warto również zauważyć, że w relacji proksemicznej to elementy kostiumu oraz związany z nimi ruch performerów i performerek mogły wyznaczać między innymi chronologiczną, folklorystyczną lub biologiczną płaszczyznę interpretacji sztuki.

2.4 Interpretacja niejasna

Zarówno na Dworcu Centralnym, jak i w pasażu stacji Metra Świętokrzyska wiele osób badanych nie potrafiło podać szczegółowej odpowiedzi na pytania „co to może znaczyć?”, „jaki ma to sens?”, „co to symbolizuje?”, „jaki ma to przekaz?”. Pierwszą, wręcz odruchową, reakcją wielokrotnie okazywało się deklaratoryczne niewiedzy (17 wypowiedzi). Komunikaty tego typu były jednak dość zróżnicowane i można podzielić je na co najmniej cztery kategorie. Kilka osób wprost stwierdziło, że nie wie, jaki może być przekaz lub cel obserwowanego zjawiska („nie wiem“, „nie wiem, jaki był zamysł“, „a tutaj pokazują, szczerze mówiąc, nie wiadomo co“, „no ja właśnie nie mam pomysłu. Tak jak normalnie są jakieś koncepcje, gdzie coś się rzuca, to tutaj tak ... nie wiem“, „w ogóle nie mam żadnych skojarzeń”). W przeciwieństwie do pytania „co tu się dzieje” wątek interpretacji pojawiał się zazwyczaj później, kiedy osoby badane wykazywały zainteresowanie sytuacją oraz zaangażowały się w konwersację. Były wtedy mniej skłonne do zerwania kontaktu i przynajmniej próbowały opowiedzieć, jak rozumieją to, na co patrzą. Z tego powodu liczba niepogłębionych sformułowań typu „nie wiem” była relatywnie niska.

Inna grupa osób była przekonana, że performans coś znaczy albo ma wpłynąć na otoczenie w określony sposób, ale nie potrafiła precyzyjnie tego nazwać („na pewno jakiś cel jest [...], ale nie powiem jaki”, „no jakiś cel poznawczy ma na pewno”, „raczej nie jest to żadna, że tak powiem, głupota”, „na pewno, nie sądzę, że oni tańczą sobie tak po prostu!”, „nie wiem nawet, co mi to przypomina [...]. Nie widziałam nigdy nic takiego. Może ma to wzbudzić w ludziach jakieś refleksje, ale nie wiem czego one dotyczą”). Niektórzy sugerowali się także obecnością kamer, „kwestią tego, że to jest nagrywane”, w wyniku czego zakładali istnienie konkretnej, prototypowej symboliki wydarzenia. Jedna z rozmówczyń stwierdziła, że występ „oczywiście” ma jakiś przekaz. Nie chciała jednak podzielić się swoją interpretacją. Podkreśliła, że percepcja sztuki jest relatywna i zależy przede wszystkim od indywidualnych cech odbiorcy – „każdy to inaczej odbiera. [...] Każdy ma inny gust i każdy wewnątrz. Tak odbieramy ludzi i świat. Przez kolory, dotyk, barwy, muzykę, zapach. Wszystkie bodźce zewnętrzne i wewnętrzne. Nasze, innych”. Następnie porównała proces interpretacji do terapii psychologicznej. Z jej wypowiedzi można wywnioskować, że zarówno artykułowanie swoich przemyśleń na temat sztuki, jak i tworzenie jej, to sposoby na „wyrażanie siebie”, którymi trudno podzielić się z obcą osobą. Ponadto jedna osoba sarkastycznie zauważyła, że „dzisiaj wystarczy włożyć sobie na głowę worek na śmieci albo nałożyć oponę, więc kto wie, może to też jest jakieś nawiązanie”. Innymi słowy, wymieniła przedmioty, które potocznie nie kojarzą się ze sztuką, ale współcześnie mogłyby zostać uznane za desygnat wzniosłych idei, czego sama prawdopodobnie nie aprobuje.

Kolejna grupa badanych nie potrafiła sformułować własnej interpretacji, podając jako powód brak możliwości zapoznania się z okolicznościami wydarzenia („no... bez kontekstu chyba nie wymyślę”, „właśnie ciężko jest mi złapać jakikolwiek punkt zaczepienia, żeby móc zrozumieć po co”). Jeden z rozmówców stwierdził, że „de facto to coś widać, ale niekoniecznie można cokolwiek powiedzieć, jeśli nie jest to w całości pokazane i skomponowane do muzyki”. Mógłby więc zastanowić się nad znaczeniem sytuacji dopiero po obejrzeniu jej w postaci zmontowanego nagrania z podkładem muzycznym. Kilka osób zakładało istnienie jednej, poprawnej interpretacji narzuconej przez autorkę, lecz nieznaną kontekst lub poczucie zbyt niskich kompetencji kulturowych uniemożliwiało im dalszą refleksję („w głowie to mamy niewiele”, „wie pan, to tak jak z interpretacją wiersza, co autor miał na myśli nie do końca jesteśmy pewni. Powiem panu szczerze, że nie mam przekonania, żeby tak to oceniać. Bo widzi pan, jakbym znał tytuł tego przedstawienia, sam tytuł, to pewnie coś bym skojarzył”).

Odczytanie znaczenia utrudniały również kostiumy tancerzy i tancerek, które w całości zakrywały ich ciała. Nawet twarze występujących były zasłonięte czarnym, lekko prześwitującym materiałem. Z tego powodu możliwość nazwania wyrażanych przez nie emocji była ograniczona, na co uwagę zwróciły trzy rozmówczynie: „trudne to jest do określenia, bo twarzy nie widać, więc tutaj nie za bardzo wiem jak to ugryźć”, „przez zasłonięte twarze ciężko wyczytać emocje”, „artyści nie mają twarzy”.

Jedna osoba stwierdziła, że „jak cokolwiek dziewczyny robią, to ja po premierze nie mogę nic powiedzieć, bo ja jestem skupiona na (imię). Dopiero jak przyjdę następnym razem, to mogę całość oglądać”. Nie potrafiła zatem odpowiedzieć na pytanie z powodu emocjonalnego zaangażowania w oglądanie występu swojej wnuczki, a nie grupy jako całości.

Odpowiedzi z kategorii „nie wiem” częściej pojawiały się podczas rozmów przeprowadzonych na Dworcu Centralny, kiedy ukrywaliśmy funkcję badawczą. Dwie osoby odesłały nas wówczas do autorytetów, które dysponowały pełnym zestawem informacji – organizatorów i organizatorek, choreografki, menadżerki, a także artystów i artystek („ale lepiej niech pani spyta o to organizatorów”, „pani w czerwonej marynarce organizuje wszystko. Pani już wszystko pani powie. [Badaczka: Wygląda na zajęta. Ma to jakieś przesłanie według pań?] Oczywiście! Tutaj są artystki, także mają wprawę. Proszę pytać jak skończą. A pani tutaj to jest pani menadżer”).

Następnego dnia, gdy wydarzenie odbywało się w pasażu Metra Świętokrzyska, mówiliśmy badanym o naszej roli na początku konwersacji. W związku z tym, automatycznie włączano nas do grupy autorytetów i kilkakrotnie proszono nas o zdradzenie oficjalnego opisu i interpretacji („a to powie nam pani?”, „to powie nam pani, co tu się dzieje?”, „może pani nam powie?”, „powie mi pani, co tu się dzieje?”, „czy ta postać z koroną to drzewo? Co oni symbolizują?”). Potrzeba poznania „właściwego” kontekstu była tak silna, że osoba spiesząca się na metro specjalnie zawróciła, żeby poprosić badaczkę o opowiedzenie jej o prawdziwym znaczeniu tego, co przed chwilą zobaczyła.

W porównaniu z liczbą odpowiedzi z kategorii „nie wiem”, niewiele osób ze zdecydowaniem przyznawało, że to, na co patrzą „nic nie znaczy”. Pomimo początkowej konsternacji część rozmówców i rozmówczyń podejmowała próbę wytłumaczenia znaczenia obserwowanego zjawiska. Były to zwykle wypowiedzi niejasne, fragmentaryczne, urwane, a nawet zawierające elementy sprzeczne. Występ wydawał się przechodniom odgórnie zaplanowany, przygotowany, „organizowany szerzej”. Pojedyncze osoby kojarzyły go z „potrzebami rozrywkowymi” lub „treningiem” przed premierą. Uznawano go też za coś

wyjątkowego, wyróżniającego się na tle codziennego życia. Był postrzegany jako kontrastowy, łamiący normy społeczne obowiązujące w przestrzeni publicznej – „To coś innego jest, zwłaszcza że tutaj na centralnym wszystkim tak idzie w biegu, a tu jakiś przekaz”. Podobny wydźwięk miał komentarz „miało być normalnie po wyborach, a jest jak jest”. Ironicznie nawiązanie do wyborów parlamentarnych, które odbyły się kilka dni przed realizacją badania, wskazuje na „nienormalność” doświadczanej sytuacji.

Dość duża grupa, szczególnie na terenie Dworca Centralnego, zwróciła uwagę nie tylko na ruch całej grupy artystycznej, lecz także na sposób poruszania się jej poszczególnych członków i członkiń. Nazywano ich między innymi „posągami”, które „coś przedstawiają”, „jeżdżą i schodzą”. Kilka elementów szczególnie przyciągały uwagę, na przykład „czarna postać”, „kształty postaci z owalnym stelażem”. Co ciekawe, jedna osoba nazwała performans „obrazami na żywo”, po czym powiedziała, że nie jest to dla niej sztuka, ponieważ w sztuce „musi być jakiś przekaz, tu go nie widzę. To po prostu ma ładnie wyglądać”. Z jednej strony, sposób poruszania w przestrzeni można uznać za trop interpretacyjny, potencjalnie naprowadzający przechodniów na refleksję związaną z procesualnością lub „płynnością”. Z drugiej strony, osoby badane nie zawsze postrzegały ruch jako szczególny nośnik znaczenia. Przeciwnie, część uważała, że „oni wjeżdżają, zjeżdżają schodami, to jest coś pokazane, ale nic z tego nie wynika” i „takie proste ruchy nic nie mówią”.

Oprócz tego, po raz kolejny istotne okazały się okoliczności, a dokładniej sceneria wydarzenia. Jedna osoba podkreśliła, że aktywności wykonywane przez artystów i artystki nabrałyby sensu w innym, bardziej komfortowym wnętrzu, na przykład w sali ze sceną i miejscami siedzącymi. Dopiero w takich warunkach warto byłoby interpretować ruch postaci, o czym świadczy wypowiedź „wjeżdżają, zjeżdżają, jakieś ruchy. Co ja mogę powiedzieć. A tak to usiądziesz na jakimś seansie półgodzinnym, wyjdą, pokażą, jakiś podkład do tego – i mniej więcej możesz coś na ten temat powiedzieć. A tu wjeżdżają, zjeżdżają, jakieś ruchy spowolnione. No co o tym można powiedzieć? No nic nie powiesz”.

3. Tropy interpretacyjne

3.1 Reklama

Analiza obserwacji oraz wypowiedzi w kontekście performansu w hali głównej Dworca Centralnego i pasażu stacji metra Świętokrzyska ukazuje dlaczego wiele osób interpretowało zaistniałą sytuację jako proces nagrywania reklamy. Kluczowymi czynnikami, które przyczyniły się do tej refleksji, były różnorodne wskazówki wizualne i behawioralne związane z obecnością zespołu technicznego oraz sprzętu nagrywającego, takiego jak kamery, czy oświetlenie fotograficzne. Jak zaznaczył jeden z rozmówców: „może być kręcona reklama (...), skoro tyle tu sprzętu i ekipy nagrywającej”. Te elementy stanowiły typowy zestaw atrybutów produkcji reklamowej, szczególnie w kontekście „otaczających nas non stop reklam, służących do promocji wydarzeń”. Jedna z osób „czekała aż po prostu wyłoni się nareszcie napis z nazwą firmy, której przedstawienie właśnie ogląda”. To mogło skłaniać ludzi do wniosku, że to, co obserwowali, było częścią takiego przedsięwzięcia.

Zachowania artystek i artystów biorących udział w performansie również wpłynęły na percepcję osób badanych. Artystyczne ruchy wykonywane zgodnie z instrukcjami, oraz polecenia wydawane przez osoby odpowiedzialne za realizację wydarzenia sugerowały raczej zaplanowany i dokładnie wyreżyserowany charakter całości choreografii. W optyce osób badanych kamera na wysięgniku oraz pozostały profesjonalny sprzęt nagrywający zmieniły miejską publiczną przestrzeń tranzytową w studio filmowe, zrywając ze standardową funkcją Dworca Centralnego i Metra Świętokrzyska.

Finalnie popularność reklamy w interpretacjach przedstawianych przez rozmówców i rozmówczynie może świadczyć o wpływie narracji marketingowej, obecnej w mediach masowego przekazu, na postrzeganie rzeczywistości społecznej. W sytuacji niedoboru informacji osoby badane w swoich interpretacjach mogły odwoływać się do znanych i najbardziej intuicyjnych elementów kultury, mieszczących się w ich wiedzy podręcznej. W tym przypadku wyjątkowo często pojawiały się odniesienia do reklamy i konsumpcji. Oprócz wcześniej opisanych wskaźników, takich jak kamera, czy oświetlenie studyjne, próby interpretacji mogły być torowane przez wszechobecną w społeczeństwie informacyjnym narrację kapitalistyczną, która „za pomocą narzędzi storytellingu (...) zawłaszcza sztukę opowiadania” i „podporządkowuje ją konsumpcji”¹³.

¹³ Byung-Chul Han, *Kryzys narracji i inne eseje*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024, s. 137.

3.2 Folklor

Jedną z najpopularniejszych prób interpretacji przedstawienia sformułowana była przez pryzmat folkloru i tradycyjnej sztuki ludowej. Jednocześnie folklor był jedynym elementem interpretacji negatywnej, opartej na wskazaniu czym obserwowana sztuka dla osób badanych „nie-jest” oraz jakiego znaczenia „nie-posiada”. W trakcie realizacji badania na terenie warszawskiego Dworca Centralnego dwie osoby jasno wskazały przy swojej próbie interpretacji, że obserwowane zjawisko nie może być interpretowane jako folklor („nie folklor”, „żaden folklor”).

Wybór tradycyjnej sztuki ludowej jako osi interpretacyjnej najczęściej wynikał bezpośrednio z refleksji rozmówców i rozmówczyń, dotyczącej barw i kształtów kostiumów oraz dynamiki ruchu performerów i performerek („kolory (...) także pewnie jakaś ludowa [sztuka - przyp. red.]”, „[to inspiracja folklorem - przyp. red.] No tak. To tak by można... chociaż na początku nie miałam takiego wrażenia. Ale jak teraz patrzę na kolory i sztukę, to tak”). Osoby badane podejmowały się również etnokułturowej charakteryzacji performansu. Zdaniem rozmówców i rozmówczyń folklor lub tradycyjna sztuka ludowa przynależały do kultury polskiej, latynoamerykańskiej lub afrykańskiej („folklorystyczne, wycinanka łowicka”, „wycinanki”, „kojarzy mi się jak w Afryce z jakimiś rytuałami”, „ja widzę i Meksyk i rośliny”). Ostatni z przedstawionych cytatów stanowi przykład wielowymiarowego opisu zjawiska, łączącego kulturowe oraz naturalne tropy interpretacyjne. Podczas analizy zebranego materiału zespół badawczy zbudował trójelementowy „pakiet interpretacyjny” na podstawie złożonych interpretacji performansu. Osoby badane posługujące się owym „pakietem” w swoich wypowiedziach odwoływały się do skojarzeń opartych jednocześnie na folklorze i sztuce ludowej, środowisku naturalnym oraz skończoności ludzkiego czasu i wizji przemijania cywilizacji („widzę, bardziej na tych ekranach, kolorowe elementy. Jak teraz tak patrzę to na jednym stroju są duże ptaki, jakieś łowicze elementy też, takie wycinanki”, „przemijanie ludowości, lokalności i zastępowanie jej globalizacją”).

Obraz heterogenicznych interpretacji rozmówców i rozmówczyń przybliżyła nam w tym wypadku refleksja badawcza dotycząca roli barw, kształtów, ruchów i zależności proksemicznych związanych z konstrukcją kostiumów performerów i performerek. Osoby badane zwracały szczególną uwagę na jedną z postaci występującą w czerwonym kostiumie, którego głównym elementem była wycinanka łowicka znajdująca się na klatce piersiowej, zbudowana na planie okręgu o średnicy ok. 1 metra. Konstrukcja stroju w znacznym stopniu

ograniczała ruchy performerera występującego w pokazie, zmuszając go do wykonywania gestów w orientacji pionowej. Ruch i konstrukcja stroju postrzegane były przez osoby badane jako tarcza zegara, która w kontekście pozostałych, różnorodnych barw i kształtów była odbierana jako symboliczny wyraz doczesności rzeczywistości społecznej, upadku kultury lokalnej i globalizacji lub przemijania natury i zmian środowiska naturalnego.

Przedstawiane przez osoby badane próby interpretacji obserwowanego zjawiska opierały się więc w szczególności na analizie barw oraz kształtów kostiumów tancerzy i tancerek. Tkanina jawiła się w tym przypadku jako obecny w sieci społecznej nośnik symboliczny komunikujący znaczenie. Analogicznie do idei „axis mundi”, wprowadzonej do nauk społecznych przez słynnego rumuńskiego intelektualistę – Mirceę Eliadego, wzory kostiumów nawiązujące do elementów natury zawartych w wycinankach kurpiowskich były dla części obserwatorów i obserwatorek wyrazem wewnętrznej synergii koncepcji kultury, natury i czasu¹⁴.

Osoby badane w swoich interpretacjach podkreślały również różnicę między barwami kostiumów oraz dynamiką ruchów artystów i artystek, a charakterystyczną dla przestrzeni tranzytowych anonimowością i szarością. Prezentowana forma sztuki zdawała się zaburzać lub redefiniować w interpretacjach rozmówców i rozmówczyń standardowe funkcje Dworca Centralnego oraz stacji metra. Wskazane przestrzenie wypełniają przedstawioną przez francuskiego antropologa Marca Augé definicję „nie-miejsca” będącego „przestrzenią, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej”¹⁵. Performans, poprzez symboliczną komunikację z przechodniami, wprowadził do anonimowej przestrzeni relacje i proksemiczne aksjomaty niezgodne ze standardowymi „zasadami poruszania się w przestrzeniach, w których przewiduje się, że jednostki będą wchodziły w interakcje wyłącznie z tekstami tylko takich nadawców jak podmioty prawne lub instytucje”¹⁶. Element zaburzający standardową charakterystykę czasoprzestrzenną dworca, czy stacji metra zerwał z jednolitością, aktualnością i presją chwili. Typowa dla „nie-miejsca” miara wyrażana zazwyczaj w jednostkach czasu mogła być również podstawą opisanych uprzednio tropów interpretacyjnych osób badanych.

¹⁴ Mircea Eliade, *Sacrum a profanum*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008, s. 34.

¹⁵ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011, s. 20.

¹⁶ Ibidem, ss. 53-71.

3.3 Ocena emocjonalno-estetyczna

W badaniu odbioru performansu wyodrębniliśmy 55 wypowiedzi wyrażających emocje obserwatorów i obserwatek, spośród których, 18 zawierało również ocenę estetyczną wydarzenia. Emocje towarzyszące rozmówcom i rozmówczyniom podzieliśmy na pozytywne, do których zaliczają się odpowiedzi wyrażające szereg uczuć od akceptacji po zachwyty; negatywne, rozumiane jako ogólnie krytyczny stosunek do wydarzenia oraz ambiwalentne, których wydźwięk był niejasny lub trudny do zidentyfikowania.

Wśród ocen emocjonalnych najczęściej pojawiały się oceny pozytywne, rzadziej ambiwalentne, a najrzadziej negatywne. W przypadku ocen odnoszących się do estetyki obserwowanego wydarzenia, zdecydowana większość miała wydźwięk pozytywny. Przewaga opinii pozytywnych wśród ocen estetycznych mogła wynikać z faktu, że są to wrażenia zmysłowe esencjonalnie związane z odczuwaniem przyjemności, co sprawia, że częściej wyrażane są w przypadku podziwu niż krytyki obserwowanego zjawiska¹⁷.

Osoby badane najczęściej artykułowały swoje odczucia słowami „fajne”, „ładne”, „ciekawe”. Podczas gdy pierwsze dwa sformułowania miały wydźwięk pozytywny, wyrażenie zaciekawienia nie można już tak łatwo zaklasyfikować, a intencja takiego sformułowania w dużej mierze zależała od szerszego kontekstu danej wypowiedzi.

Przy ocenie emocjonalno-estetycznej najczęściej skupiano się na całokształcie performansu, jednak w wielu przypadkach uwaga badanych koncentrowała się także na jego konkretnych elementach takich jak stroje aktorów i aktorek, kolory, wzory, czy muzyka. W przypadku ocen pozytywnych, wiele osób odnosiło się również do wpływu wydarzenia na otoczenie i ludzi, tłumacząc, że jest to coś nowego, co przykuwa uwagę, wybija z monotonii i umila dzień.

Wśród pozytywnych emocji można wyróżnić dwa rodzaje reakcji: stonowane („wygląda ok”, „znaczy mi się podoba ogólnie”, „miłe zaskoczenie”, „nice, i like it”, „no wesoło”) oraz ekspresywne („ja jestem wzruszona!”, „niesamowite, bardzo pozytywne!”, „bardzo mi się podoba”, „bardzo dużo pozytywnej energii”). Podczas, gdy wypowiedzi pozytywne oscylowały wokół zachwyty, przyjemności i zainteresowania wydarzeniem, komentarze o negatywnym wydźwięku wyrażają strach, przybicie lub dyskomfort odczuwany podczas obserwowania performansu.

Wyraźnie widoczna była dwoistość nadawanych znaczeń. Muzyka była określana zarówno jako przepiękna, jak i przerażająca, tworząca dziwną atmosferę. Kostiumy były

¹⁷ Piotr Przybysz, O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych, (w:) *Estetyka i Krytyka*, nr 46, 2017, ss. 41-58.

z jednej strony „kolorowe”, „dobrane”, przykuwające uwagę, a z drugiej strony wprawiały niektórych badanych w dyskomfort. Tak samo cały performans był jednocześnie nazywany ciekawym, przyjemnym, fajnym jak i dziwnym, czy nawet strasznym.

Więcej odpowiedzi nacechowanych negatywnie i ambiwalentnie można było zauważyć podczas drugiego dnia badania na terenie Metra Świętokrzyska. Osoby badane twierdziły, że projekt jest ciekawy, lecz jednocześnie wprawia ich w dyskomfort i budzi w nich strach. Powód może dotyczyć powszechnego stanu emocjonalnego towarzyszącego nam w miejscach tranzytowych, takich jak przejście podziemne metra – pośpiech, rozproszenie, zaferowanie, stres, czy skupienie. W przypadku hali Dworca Centralnego, przechodnie znajdowali się w innej sytuacji. Czekaając na pociąg, mogli odczuwać znudzenie, spokój i cierpliwość. Z tego względu byli bardziej skłonni by postrzegać performans jako rozrywkę, która „fajnie przebija szarość kurtek”, „zwraca uwagę”, „otwiera głowę”, co zostało już wykazane przy opisie elementów, na których skupiały się osoby badane przy swojej ocenie.

3.4 Dywagacje na temat sztuki

Rozmowy z obserwatorami i obserwatorkami wydarzenia były zwykle krótkie i rzadko wykraczały poza problematykę opisu oraz interpretacji zjawiska. W związku z brakiem jednolitego scenariusza wywiadu, niekiedy zadawaliśmy dodatkowe pytania, które dawały możliwość pogłębienia wypowiedzi na temat sztuki (np. „co to jest sztuka dla pana”, „w takim razie co pan myśli o sztuce w przestrzeni publicznej?”, „performans, co masz na myśli?”) albo koncentrowaliśmy się na zdobyciu podstawowych informacji o percepcji „Folku triadycznego”.

Obserwowana sytuacja, zaraz po reklamie, najczęściej kojarzyła się przechodniom z jakąś formą sztuki. Co najmniej dziesięć osób badanych, bez naszej sugestii, nazwało ją „performansem” lub „performansem artystycznym”. Niestety, trudno odtworzyć dokładny sposób rozumienia tego wyrażenia na podstawie zebranego materiału, ponieważ zwykle nie dopytywaliśmy, co oznacza ono dla badanych. Jedna osoba opisała je jako „wyjście ze sztuką do ludzi” a inna utożsamiała je ze „sztuką współczesną dla przechodniów”. Można zatem powiedzieć, że performans kojarzył się przede wszystkim z kontaktem ze sztuką w przestrzeni publicznej. Osoby badane zauważały, że rzadko uczestniczą w tego typu inicjatywach artystycznych, jednak były otwarte na to doświadczenie. Twierdziły, że „różne wydarzenia mogą się dziać w przestrzeni publicznej”, a nawet nazywały tę lokalizację

„świętą“. Jedna rozmówczyni założyła, że „każde miejsce jest odpowiednie”, ale dopóki działania „nie przeszkadzają innym ludziom”. Pojawiły się też odpowiedzi reprezentujące odmienny punkt widzenia – niektóre osoby charakteryzowały się bardziej konserwatywnym podejściem, twierdząc, że przenikanie porządku sztuki i życia codziennego zakłóca odbiór występu. Jeden badany stwierdził, że woli „mieć z nią kontakt w muzeach. Wtedy łatwiej się skupić”. Natomiast inny wspomniał, iż chętniej obejrzałby ten „balet” podczas półgodzinnego seansu w sali z miejscami siedzącymi, co może świadczyć o potrzebie klarownego podziału na scenę i publiczność.

Działanie artystów i artystek było również przyporządkowywane do ogólnej kategorii „sztuka współczesna”. Wydawała się ona niezrozumiała („ja takiej sztuki nigdy nie rozumiałem, ja jestem klasycyzm bardziej. Sory”), błaha („dzisiaj wystarczy włożyć sobie na głowę worek na śmieci albo nałożyć oponę, więc kto wie, może to też jest jakieś nawiązanie”) lub niezastługująca na miano sztuki („może to ma być sztuka współczesna dla przechodniów, jakiś performans, ale osobiście na sztukę mi to nie wygląda”).

Oprócz tego, pojawiały się sprzeczne wypowiedzi związane z pojęciem „abstrakcja”. Obserwowane wydarzenie nazywano „abstrakcją”, czyli czymś trudnym do zrozumienia („dla mnie to totalna abstrakcja. Ja wiem, że jest też sztuka abstrakcyjna, wolność wyrazu i tak dalej, ale nie przemawia to do mnie osobiście”) lub pokazującym coś za pośrednictwem figur geometrycznych („widać tu różne figury geometryczne. Trochę jak obrazy na żywo”). Jedna osoba zajęła stanowisko przeciwne – uznała, że na pewno nie jest to abstrakcja, ponieważ „coś to pokazuje, coś to przedstawia”.

Osoby badane zwykle zakładały, że sztuka powinna, a nawet „musi”, mieć jakieś znaczenie, przesłanie czy symbolikę, nawet jeśli nie potrafiły podać własnej interpretacji. Jeden rozmówca wyraził niezadowolenie, że „takie warszawskie wymysły” mogą pełnić wyłącznie funkcję estetyczną („to po prostu ma ładnie wyglądać”). Inna kobieta stwierdziła jednak, że „przedstawianie takich rzeczy dla sztuki samej w sobie” napawa ją nadzieją. Jej wypowiedź wyróżniała się na tle pozostałych, podobnie jak stwierdzenie badanej, która podkreśliła, iż interpretowanie i tworzenie sztuki jest sprawą bardzo osobistą. Z tego powodu nie można domyślić się, jaka była intencja autorki dzieła – „właśnie, to jest sztuka i nikt tego nie rozumie. To jest tak jak faceci mówią, że nie rozumieją kobiet”.

4. Podsumowanie wyników badania

Najwięcej osób badanych utożsamiało obserwowaną sytuację z planem filmowym, a dokładniej z nagrywaniem reklamy lub teledysku. Druga grupa pod względem liczebności kojarzyła ją z performansem lub podawała inne asocjacje ze sztuką – tańcem, teatrem albo uczelniami artystycznymi.

Wielu rozmówców i rozmówczyń nie podało precyzyjnej odpowiedzi na pytanie „co tu się dzieje”. Osoby badane skupiały się wówczas na właściwościach wydarzenia, które podzieliliśmy na trzy kategorie. Po pierwsze, odnosiły się do elementów performansu, takich jak ruch, działalność artystyczna i kostiumy. Po drugie, zwracały uwagę na artystów i artystki lub zgromadzoną wokół wydarzenia grupę organizatorów i organizatorek oraz ekipę obsługującą kamery i oświetlenie. Po trzecie, zamiast nazwania zjawiska wprost, opisywały je za pomocą, zwykle nacechowanych emocjonalnie, przymiotników lub epitetów. Liczną kategorię stanowiły również odpowiedzi z kategorii „nie wiem”. Osoby obserwujące wydarzenie mogły korzystać z deklaracji braku wiedzy w dwojaki sposób. Z jednej strony, używały jej, żeby zasugerować partnerowi lub partnerce interakcji ogólny brak chęci do uczestniczenia w rozmowie. Z drugiej strony, komunikowały wówczas trudność ze sformułowaniem odpowiedzi na zadane pytanie.

Treść interpretacji zależała od proksemiki Dworca Centralnego oraz pasaży stacji Metra Świętokrzyska. Wpływała na nią również nasza strategia wchodzenia w interakcję z przechodniami. Pierwszego dnia badania najczęściej pojawiały się interpretacje związane z tradycją oraz sztuką ludową. Nasi rozmówcy i rozmówczynie rozpoznawali również w kostiumach oraz ruchach artystów i artystek symbole należące do świata natury. Co więcej, zdaniem badanych, wydarzenie miało promować różnorodność i inkluzywność, a tym samym prowokować do przemyśleń z zakresu problematyki polityczno-społecznej. Odpowiedzi te mogły wynikać z przeprowadzenia badania trzy lub cztery dni po weekendzie, podczas którego odbyły się wybory parlamentarne. Kilka osób wskazało również na intertekstualny charakter performansu – wspomniano o obrazach Salvadora Dalego, teledysku Mery Spolsky, balecie i rzeźbiarstwie. Drugiego dnia badania zgromadziliśmy więcej szczegółowych interpretacji. Wówczas na sposób rozumienia zjawiska istotnie oddziaływała bliskość ekipy filmującej oraz animacje wyświetlane na ekranach. Ponownie dominowało skojarzenie z folklorem, jednak tym razem pojawiało się w „pakiecie interpretacyjnym” wraz z aluzjami do środowiska przyrodniczego. Wiele osób wspominało także o czasie i przemijaniu, często sytuując je w szerszym kontekście kultury ludowej. Podkreślano

kontrastowy, wanitatywny wymiar performansu, skłaniający odbiorców oraz odbiorczynię do zatrzymania się i kontemplacji nad ulotnością ludzkiego życia, pomimo zgiełku charakterystycznego dla centrum Warszawy.

Osoby badane rzadko zakładały, że performans nic nie znaczy. Nawet kiedy nie były pewne jak zinterpretować zaistniałą sytuację, zwykle podejrzewały, że niesie ona jakiś konkretny przekaz. Jednakże brak znajomości szerszego kontekstu, trudności w odczytaniu emocji artystów i artystek oraz niejasny podział przestrzeni na scenę i publiczność utrudniały odczytanie „drugiego dna”. Część rozmówców i rozmówczyń zakładała istnienie jednej, poprawnej interpretacji wymyślonej przez autorkę przedsięwzięcia. Nie czuli się jednak na tyle kompetentni, aby zgadywać, jakie dokładnie miała intencje. Jeśli ktoś podejmował próbę opowiedzenia o swoim sposobie rozumienia, to najczęstszym tropem interpretacyjnym był ruch, procesualność i płynność.

Większość widzów i widzek pozytywnie oceniła widowisko. Performans zachwycał, ciekawił, umiłał czas oraz zaburzał monotonię. Korzystnie wypowiadano się również o warstwie estetycznej występu, czyli o kostiumach, muzyce oraz lokalizacji. Rzadziej pojawiały się odczucia negatywne, takie jak strach, przybicie czy dyskomfort. Warto zauważyć, że uczucie niepokoju występowało częściej drugiego dnia badania. Wynikało to prawdopodobnie ze specyficznego „genius loci” pasażu stacji Metra Świętokrzyska, gdzie panował większy pośpiech niż na terenie poczekalni Dworca Centralnego¹⁸.

W rozmowach rzadko pojawiały się spontaniczne rozważania na temat sztuki. Mimo to, na podstawie zebranego materiału wywnioskowaliśmy, że słowo „performans” było definiowane przez osoby badane jako sztuka w przestrzeni publicznej. Występ kilkakrotnie zaliczano do niejednoznacznej kategorii „sztuka współczesna” albo „abstrakcja”. Dominowało również przekonanie, że prawdziwe arcydzieło powinno symultanicznie sprawiać odbiorcom przyjemność estetyczną i być nośnikiem istotnego przekazu.

¹⁸ Zbigniew Rykiel, Marika Pirveli, *Przestrzeń miasta a duch miejsca - przykład Rzeszowa*, (w:) Józef Styk, (red.), *Przestrzeń antropogeniczna miasta Lublina: waloryzacja, wytwarzanie, użytkowanie. Część pierwsza materiałów z konferencji*, Lublin: wyd. UMCS, 2009, ss. 177-178.

5. Obserwacja ukryta i jawna – refleksja nad etycznym wymiarem badania

Pierwotnie zaplanowana i zaimplementowana metoda obserwacji uczestniczącej ukrytej miała jedną zasadniczą zaletę, to jest uzyskanie spontanicznej, swobodnej odpowiedzi poprzez wspólne doświadczenie badających i badanych. Naszą główną motywacją była chęć poznania szczerej opinii na temat obserwowanego wydarzenia, dlatego zdecydowaliśmy się nie ujawniać naszej roli oraz utrzymywać przeprowadzone rozmowy w tajemnicy przed rozmówcami i rozmówczyniami, by zachować partnerską relację w interakcji. Dość prędko zdaliśmy sobie jednak sprawę, że taka metoda badawcza niesie ze sobą więcej problemów niż korzyści.

Po pierwsze, brak świadomej zgody interlokutora lub interlokutorki na udział w badaniu już po kilku rozmowach wzbudził w nas dysonans związany z wątpliwą etyką tego zadania. Możliwość uzyskania „naturalnej” wypowiedzi okazała się dla nas mniej istotna, niż szansa na świadomy udział osoby w badaniu. Tak jak podkreślają Frankfort-Nachmias i Nachmias, zastosowanie techniki obserwacji ukrytej może budzić wątpliwości etyczne, związane z brakiem możliwości wyrażenia sprzeciwu przez osoby badane¹⁹. Co więcej, Irena Kleszcz wskazuje, że zastosowanie obserwacji uczestniczącej ukrytej ma sens w sytuacji, gdy nie ma możliwości zbadania danej grupy w inny sposób lub gdy anonimowość badacza lub badaczki jest wyjątkowo potrzebna (np. ze względów bezpieczeństwa)²⁰. Choć taka metoda poszerza możliwości zbadania grup mało dostępnych lub o niskiej ufności wobec obcych, autorka podkreśla, że niesie za sobą poczucie niemoralnego postępowania i niesprawiedliwego traktowania osób badanych. Dodatkowo, obserwacja ukryta wymusza bezustanne kontrolowanie swojego zachowania oraz nakłada konsekwencje związane z sytuacją, gdy rola badacza lub badaczki zostaje zdemaskowana. Kierując się tym przekonaniem, już w trakcie pierwszego dnia część z nas zrezygnowała z niejawnego przeprowadzania wywiadów i zdradzała badanym swoją tożsamość, automatycznie zmieniając obserwację uczestniczącą ukrytą na jawną.

Po drugie, spontaniczność wypowiedzi uzyskanych na drodze obserwacji ukrytej spowodowała, że zgromadziliśmy znacznie więcej niejasnych odpowiedzi lub sformułowań

¹⁹ Chava Frankfort-Nachmias, David Nachmias, *Metody badawcze w naukach społecznych*, Poznań: Zysk i S-ka, 2001, s. 317.

²⁰ Irena Kleszcz, Wykorzystanie ukrytej obserwacji uczestniczącej w badaniu stylu życia szarej strefy, (w:) *Kultura i Społeczeństwo*, nr 2, 2004, ss. 189-191.

„nie wiem”, niż w przypadku wywiadów przy obserwacji jawnej. Jawność przełożyła się na niespodziewany wniosek, iż osoby badane odczuwały większą swobodę i chętniej udzielały odpowiedzi, gdy miały świadomość udziału w badaniu. Choć niektóre sformułowania wydawały się wypracowane i bardziej zachowawcze w porównaniu do wywiadów z ukrycia, jakość materiałów uzyskanych za pomocą drugiej metody była zdecydowanie wyższa.

Dostosowanie strategii obserwacyjnej do zmieniającego się kontekstu badawczego umożliwiło nam nie tylko uzyskanie bardziej zróżnicowanych i pełniejszych reakcji uczestników i uczestniczek na performans, lecz także zapewniło nam poczucie bardziej etycznego, racjonalnego postępowania zgodnie z własnym przeczuciem, a nie bezrefleksyjnym podążaniem za odgórnie założoną metodą. Ukrywanie funkcji badawczej, poza refleksją etyczną, wywołało również realne, nieprzyjemne sytuacje. Pierwszego dnia doszło do dość agresywnej (werbalnie) reakcji ze strony osoby badanej, przed którą jedna z badaczek ujawniła swoją rolę pod koniec rozmowy. Osoba ta zabroniła nam wykorzystać jakiegokolwiek elementy jej wypowiedzi w procesie badawczym, dlatego nie zamieszczamy dokładnej charakterystyki tego zdarzenia, a jedynie wspominamy, że miało ono miejsce.

Bibliografia

Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Babbie Earl, *Badania społeczne w praktyce*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.

Bukowski Michał, *Obserwacja Uczestnicząca*, Kraków: Repozytorium Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.

Burgess Robert G., *Field Research*, Londyn: Taylor & Francis, 1982.

Chomczyński Piotr, Wybrane problemy etyczne w badaniach. Obserwacja uczestnicząca ukryta, (w:) *Przegląd Socjologii Jakościowej*, nr 2/1, 2006.

Eliade Mircea, *Sacrum a profanum*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.

Fatyga Barbara, (red.), *DWIE EUROPY. Młodzi Niemcy i młodzi Polacy – wzajemne postrzeganie pod koniec wieku*, Warszawa: Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, 2000.

Frankfort-Nachmias Chava, Nachmias David, *Metody badawcze w naukach społecznych*, Poznań: Zysk i S-ka, 2001.

Han Byung-Chul, *Kryzys narracji i inne eseje*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024.

Harris Marvin, *The Rise of Anthropological Theory: A History of Theories of Culture*, Walnut Creek, Lanham, Oxford: wyd. Altamira Press, 2001.

Kempny Marian, Ewa Nowicka, (red.), *Badanie Kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2003.

Kleszcz Irena, Wykorzystanie ukrytej obserwacji uczestniczącej w badaniu stylu życia szarej strefy, (w:) *Kultura i Społeczeństwo*, nr 2, 2004.

Majbroda Katarzyna, Wpływ zwrotu interpretatywnego na metody badań jakościowych, czyli remodelowanie antropologicznych praktyk badawczych pod wpływem kategorii literaturoznawczych, (w:) *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, nr 1/22, 2015.

Pisarkowa Krystyna, *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*, Kraków: TAIWPN Universitas, 2000.

Przybysz Piotr, O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych, (w:) *Estetyka i Krytyka*, nr 46/3.

Styk Józef, (red.), *Przestrzeń antropogeniczna miasta Lublina: waloryzacja, wytwarzanie, użytkowanie. Część pierwsza materiałów z konferencji*, Lublin: wyd. UMCS, 2009.

Spis rycin - źródła internetowe

Fot.1 Performans w hali Dworca Centralnego, Warszawa, 2023,
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10231897740574371&set=pb.1471981213.-2207520000&type=3>

Fot.2 Performans w pasażu stacji Metro Świętokrzyska, Warszawa, 2023,
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10231903840966877&set=pb.1471981213.-2207520000&type=3>