

Ewelina Grygier

Muzyk(a) ulicy. Pomiędzy sztuką, a żebractwem.

Wstęp

Muzyka ulicy towarzyszy nam gdy jesteśmy w drodze (do pracy, szkoły, do kina): pojawia się w tramwaju czy metrze na jeden-dwa przystanki, jedną-dwie melodie i równie szybko znika. Dopada nas podczas robienia zakupów na bazarze, wieczornego spaceru po Starym Mieście i wizyty na cmentarzu 1 listopada. Często spiesząc się nie zauważamy siedzącego na bruku muzyka, często jest zbyt głośno, by go w ogóle usłyszeć. Innym razem mamy słuchawki na uszach i słuchając ulubionego zespołu przemykamy wzrokiem po muzyku-aktorze niemego kina stojącym w przejściu podziemnym jednego z najbardziej ruchliwych węzłów komunikacyjnych.

Miejsca, jakie wybierają muzycy dla swoich ulicznych występów są najczęściej ulokowane w centrum miasta lub w pobliżu głównych węzłów przesiadkowych. Wynika to z faktu obecności dużej liczby ludzi w tych miejscach, a tym samym wielu potencjalnych słuchaczy, którzy zechcą wynagrodzić muzyka za jego grę.

Trudno jednoznacznie stwierdzić czy dana muzyka jest bardziej sztuką, czy też oscyluje w kierunku procederu żebractwa. Często jest to uzależnione od kontekstu. Historia muzyki zna wiele przykładów biografii artystów, którzy bądź to zaczęli swoją karierę na ulicy, bądź też gra na tzw. strecie, jak z angielskiego¹ nazywa się czynność muzykowania ulicznego, była etapem na ich drodze artystycznej. Nierzadko na ulicy grywali artyści powszechnie znani i cenieni. Wystarczy tu wymienić takie nazwiska jak: Maciej Maleńczuk², Joshua Bell (Weingarten 2007), czy z mniej znanych akordeoniści: obecnie z powodzeniem koncertujący na największych wiedeńskich scenach Krzysztof Dobrek (Tošić 2004) czy Janusz Wojtarowicz³, również akordeonista, członek Motion Trio.

Czy muzyka zarejestrowana na płycie Motion Trio „Pictures from the street”, rozbrzmiewająca na koncercie jest lepszą muzyką, od tego, co grał Wojtarowicz na ulicy? Także Maciej Maleńczuk wydał płyty („Cały ten seks”, „Pan Maleńczuk”) z utworami, które przez siedem lat grał na ulicy, po wyjściu z więzienia, do którego został skierowany za odmowę służby wojskowej⁴. Joshua Bell, który wziął udział w dziennikarskim eksperymencie, w waszyngtońskim metrze grał na swoich wartych ponad 3 mln dolarów skrzypcach Stradivariususa z 1713 roku z takim samym zaangażowaniem, z jakim podchodzi do wszystkich swoich koncertów. Pomimo tego,

1 Dość powszechne jest także używanie angielskiego słowa *busker* na określenie muzyka grającego na ulicy, czy nieco rzadsze nazywanie miejsca gry *busker spot*.

2 <http://www.malenczuk.art.pl/biografia.html> (data wglądu 31.03.12)

3 <http://www.motiontrio.com/pl/aktualnosci:1-news> (data wglądu 31.03.12)

4 <http://www.malenczuk.art.pl/biografia.html> (data wglądu 31.03.12)

niewiele osób w ogóle go zauważyło, a zarobił kwotę nieco tylko większą od ceny jednego biletu na swój koncert (Weingarten 2007).

Rodzi się pytanie, jak to możliwe, że podczas gdy za przyjemność usłyszenia tak wybitnego skrzypka w sali koncertowej jedni są gotowi wydać wielkie sumy pieniędzy, inni, mając możliwość posłuchania tego samego artysty w przestrzeni publicznej przechodzą obojętnie obok, spiesząc się do pracy. Oczywiście nie każdy człowiek dojeżdżający do pracy metrem musi być melomanem i znawcą tzw. muzyki klasycznej, jednakże wydaje mi się, że na brak szerszego zainteresowania grą Bella, i szerzej – grą muzyków ulicznych w metrze, węzłach przesiadkowych i temu podobnych miejscach wpływ ma przede wszystkim tymczasowy i tranzytowy charakter tych lokacji. Odwołując się do francuskiego socjologa Marca Augé, przestrzeń te określić można by jako „nie-miejsca”, a więc miejsca, które w każdej szerokości geograficznej wyglądają podobnie, a ich cechą charakterystyczną jest to, że przychodzimy do nich tylko po to, by je jak najszybciej opuścić. Z tego schematu wyłamują się historyczne centra miast, w których kwitnie muzyka ulicy. Spacerujący w tych obszarach turyści, mają – w porównaniu do spieszących się do pracy pasażerów metra – relatywnie dużo czasu na zwiedzanie, kontemplowanie architektury i słuchanie muzyki. Jednakże prawie zawsze muzyka ulicy występuje w nie do końca dogodnych dla siebie warunkach akustycznych.

Wśród muzyki wykonywanej w otwartych przestrzeniach publicznych usłyszeć można utwory z gatunku muzyki klasycznej, rockowej, tradycyjnej, folklor miejski oraz własne kompozycje⁵. Termin „muzyka ulicy” nie jest zatem określeniem gatunku, a raczej pewnej sytuacji. Jak zauważa Maria Dembińska „cechą konstytutywną muzyki ulicznej jest przestrzeń, w której ma ona miejsce oraz towarzysząca jej atmosfera [i z tego powodu -przyp.E.G.] – samo sformułowanie «muzyka uliczna» wskazuje na to, że chodzi raczej o rodzaj wydarzenia, a nie o konkretny gatunek muzyczny – toteż na pierwszy plan wysuwa się społeczny kontekst występów” (Dembińska 2007: 9). Implikuje to fakt, że muzykę obecną w przestrzeni publicznej postrzegamy nie tylko słuchowo (zwłaszcza ze względu na niekorzystne warunki do jej odbioru, tj. hałas w otoczeniu: rozmowy, odgłosy silników, etc.), a często wręcz możemy ją najpierw zobaczyć, zanim ją usłyszymy. Na kategoryzację procederu ulicznego muzykowania wpływ mają także następujące czynniki: umiejętności gry, repertuar, wygląd zewnętrzny i sposób zachowania, forma zbierania datków, istniejące normy prawne.

Wynagrodzenie

5 Szerzej o gatunkach i repertuarze muzyków ulicy: E.Grygier, *O czym śpiewa ulica w: Tubyłcy własnego świata. W stronę antropologii bliskości*, red. W. Kuligowski, Wyd. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2011, s.137-149.

Istnieją dwa podstawowe sposoby zbierania wynagrodzenia: do postawionego przed muzykiem futerału (kapelusza, miski, skarbonki bądź innego przedmiotu, do którego można wrzucać pieniądze) oraz przez podchodzenie do słuchaczy celem zebrania pieniędzy osobiście (czynność tę może wykonywać zarówno sam muzyk jak i specjalnie do tego zaangażowana osoba tzw. *sępa*). Pierwsza metoda nie jest nachalna. Przechodzień-słuchacz wrzuca pieniądze, jeśli ma ochotę, nie jest nagabywany przez podchodzącą doń osobę, nakłaniającą do sięgnięcia po portfel. Rola sępa, od którego nierzadko zależy wielkość uzyskanych dochodów jest tak ważna, że wynagrodzenie dzieli się w równych częściach między niego a osobę grającą. Wynika z tego, że sępy traktuje się na równi z muzykami. U muzyków występujących bez towarzystwa osoby nagabującej przechodniów tego typu działalność budzi negatywne skojarzenia z żebractwem: akordeonista Tadeusz grywający na ulicy zarówno sam, jak i z członkami Kapeli z Chmielnej wypowiada się następująco: „nie żebram, nie chodzę, nie żebram, nie stoję z czapką, tylko gram, a myślę, że to nie jest żaden wstyd” (16.12.09, godz. ok. 13:40, Dworzec Centralny, Warszawa).

Wygląd

Ważnym aspektem w postrzeganiu muzykującego w przestrzeni publicznej artysty jest jego wygląd zewnętrzny. Jak zauważa Bronisław Geremek „ciało spełnia wszak w wypadku żebraków rolę instrumentu zarabiania; pokaz wychudzonych członków, okrytego wrzodami i ranami ciała miał budzić współczucie” (Geremek 1989: 8). Podobnie jest z muzykami, którzy niejednokrotnie starają się, by ich ciało mówiło, że z jednej strony są artystami, a z drugiej starają się po prostu zwrócić na siebie uwagę przechodniów-słuchaczy. Muzycy występujący w przestrzeni publicznej stosują dwie podstawowe strategie służące zwiększeniu zainteresowania ich osobą: specyficzny lub schludny ubiór i obecność rekwizytów. Maria Dembińska podkreśla fakt, że „z powodu słabej akustyki istotną część występów stanowią elementy pozamuzyczne, związane z wizerunkiem muzyków oraz formami kontaktu z publicznością [a] muzyk musi włożyć wysiłek w to, aby w niej [przestrzeni publicznej – przyp. E.G.] zaistnieć i zwrócić na siebie uwagę” (Dembińska 2007: 29,27). Wśród rekwizytów najczęściej pojawiają się zwierzęta, najczęściej psy, ale też i papuga (w przypadku warszawskiego katarzyniarza Piotra Bota). Nierzadko też sam instrument, ze względu na swoją specyfikę i niecodzienność jest elementem przyciągającym, tak jest w przypadku buskerów grających na harfie wczesnoceltyckiej (Barbara Karlik), dudach (Adam Sznabel) czy innych mniej spotykanych instrumentach. Kwestia wyglądu, to dla niektórych sprawa pierwszorzędna: „dla grającego na ulicy dobre miejsce to, jak w handlu – połowa sukcesu. Druga to towar - czyli

muzyka. I bardzo ważny jest wygląd. Zawsze grałem w czystusięńskiej, białej koszuli w nutki i dbałem o to, by mieć czyste pudełko, zadbane akordeon. To wszystko miało świadczyć, że nie występuję jako żebrak, ale uliczny artysta” (Janusz Wojtarowicz⁶).

Regulacje prawne

Kolejnym aspektem wpływającym na percypowanie ulicznych grajków są regulacje prawne. Sankcjonują one występy muzyczne, odcinając je od żebractwa, które jest nielegalne. Wygląda to rozmaicie w poszczególnych miastach Polskich: Gdańsk, Kraków i Wrocław wprowadziły własne przepisy określające gdzie w przestrzeni publicznej można grać i ile trzeba za to zapłacić⁷, natomiast w pozostałych miastach takie odrębne przepisy nie istnieją. W takim przypadku należy się liczyć z zarzutami o trzy rodzaje naruszeń prawa: zajęcie pasa zieleni lub pasa drogowego, zakłócanie porządku (śmiecenie, hałasowanie itp.), natarczywość i żebractwo (w przypadku grup występujących z tzw. sępem). Jak zauważa komendant Straży Miejskiej w Olsztynie Józef Kłosek: „podstawowym warunkiem ulicznego muzykowania jest, aby odbywało się to w sposób nieuciążliwy dla przechodniów. Dodatkowo osoby grające nie mogą popełniać innych wykroczeń, np. nie wolno spożywać alkoholu, zaśmiecać miejsca publicznego oraz zbierać datków za granie w sposób natarczywy” (Straż Miejska w Olsztynie).⁸

O ile mi wiadomo, jedynym polskim miastem, które stara się walczyć z muzykami ulicznymi jest Poznań. W stolicy Wielkopolski muzycy oficjalnie zostali zaliczeni w poczet osób żebrzących.

W zarządzeniu Prezydenta Miasta Poznania nr 370/2008/P w sprawie Programu Przeciwdziałania Procederowi Żebractwa⁹ na terenie miasta Poznania na lata 2008-2010¹⁰ czytamy, że objętymi programem są m.in. osoby, które „świadczą tzw. usługi, na przykład grajek uliczny, czy osoba sprzedająca kwiaty w kwaciarniach na Starym Rynku”¹¹. W pracach przygotowawczych omawianego programu brał udział zespół złożony z pracowników: poznańskiej Straży Miejskiej, Wydziału Zdrowia i Spraw Społecznych Urzędu Miasta Poznania, Miejskiego Ośrodka Pomocy

⁶ <http://www.motiontrio.com/pl.aktualnosci:1-news> (data wglądu 31.03.12)

⁷ Jedynie we Wrocławiu pozwolenia na grę na ulicy są bezpłatne.

⁸ Informacja uzyskana dnia 23/07/10 drogą poczty elektronicznej od Komendanta Straży Miejskiej w Olsztynie
Józefa Kłoska.

⁹ Warto dodać, że właśnie w Poznaniu w 1937 roku odbył się, jak dotąd jedyny, Pierwszy Ogólnopolski Zjazd Przeciwzebraczy (Król 2010: 35).

¹⁰ Realizacja programu przedłużona została do roku 2015 zarządzeniem Nr 807/2011/P Prezydenta Miasta Poznania.
www.poznan.pl/mim/main/aktualnosci,p,14111,14114.html

¹¹ <http://bip.poznan.pl/bip/zarzadzania-prezydenta/nr-370-2008-p,k,370-2008-P/> (data wglądu 31.03.12)

Rodzinie w Poznaniu oraz Kolegium Pracowników Służb Społecznych (Król 2010:172-173). Jednym z członków komisji była dr Kazimiera Król (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie; Kolegium Pracowników Służb Społecznych w Poznaniu), autorka publikacji „Żebractwo we współczesnej Polsce jako kwestia społeczna”. Publikacja ta oparta jest m.in. na badaniach własnych autorki, w ramach których przeprowadziła ona dwieście wywiadów i obserwacji osób zebrzących, a także uzyskała dane ze stu ankiet z bezdomnymi korzystającymi z pomocy poznańskiej Fundacji Pomocy Wzajemnej „Barka” oraz Schroniska dla Bezdomnych Mężczyzn w Poznaniu-Szczepankowie. Ponadto autorka prowadziła także rozmowy z przechodniami napotkanymi w pobliżu osoby zebrzącej. Na podstawie tych badań Kazimiera Król poszerza dotychczasowy katalog typów żebraczych zaproponowany przez Stanisława Marmuszewskiego i Jerzego Światłowskiego w artykule „Rola żebracza i jej ekspresja” (1995). Wspomniani autorzy zanalizowali środowisko osób zebrzących (ich charakter, ekspresję, stosowane socjotechniki służące zdobywaniu jałmużny, architekturę w jakiej się pojawiają etc.), wyodrębniając kilka figur żebraczych, które to „figury są przede wszystkim «postaciami», schematami poznawczymi pozwalającymi przechodniom w sposób całościowy, pomimo wielości znaków i odniesień, częstokroć intuicyjnie, uchwycić sens i znaczenie autoprezentacji żebraka. W większości przypadków figury są również idiomatycznymi wzorami kulturowymi, odwołującymi się do tradycji, a przez to ożywiającymi na nowo dawne znaczenia i sensy.” (Marmuszewski, Światłowski 1995: 130-131). Do katalogu figur żebraczych opisanych przez Marmuszewskiego i Światłowskiego obejmującego takie typy postaci jak: figura „nikt”, „ofiara losu”, „kaleka”, „kwestarz”, „współczesny trędowaty”, „dziad”, „menel”, „zebrak okazjonalny” i „wędrowiec” (ibidem: 131-143), Kazimiera Król dodała kolejne kategorie: „figura komunikacyjna”, „figura z rekwizytem” (dziecko, pies), dziecko w różnych figurach żebraczych (figura „kaleka”, „figura modlitewna”), „figura grajek uliczny”, figura „kościół w tle” (Król: 2010:105-106).

Grajek uliczny to figura, której akcesoriami są instrumenty muzyczne, czasem także (o czym Kazimiera Król już nie wspomina) kartka z wypisaną nazwą lub adresem strony internetowej zespołu, zwierzę (najczęściej pies, ale i papuga). Komunikat wysyłany przez tę postać jest następujący: „«Ja nie żebrzę, ja pracuję, nie proszę o wsparcie, lecz oferuję usługi». W tym wypadku granice między «normalnością» a innością świata żebraczego zanikają już prawie zupełnie, kiedy kontakt «proszący – jałmużnik» zmienia się i nabiera pozorów wymiany. Schludny wygląd, koloryt postaci wynikający z posiadanego instrumentu i wydobywanie bardziej lub mniej profesjonalnego dźwięku to charakterystyczne cechy tej figury. Dobrze komponuje się ona z przestrzenią uliczną, wzbudza dobre emocje; grajek jawi się jako człowiek czynu. Tym, co go wyróżnia spośród otoczenia, jest posiadany instrument i gra na nim. Grajek budzi nawet pewien

podziw: «Popieram taką formę proszenia o pieniądze. On chociaż coś stara się robić, bardzo ładnie gra, stara się, jak może, zarobić trochę grosza, nawet go podziwiam» (wypowiedź starszej pani, zapytanej, co sądzi o takiej formie zebractwa, Poznań 2000)” (Król 2010:122).

W świetle istniejących w Polsce przepisów w Poznaniu muzyk będzie zatem żebrakiem, a w Krakowie, Wrocławiu i Gdańsku traktowany jest jak artysta, muzyk uliczny.

Skrajnie odmienne podejście do gry, tym razem na terenie metra, reprezentują władze w stolicach Niemiec i Polski. Na stronie internetowej berlińskiego metra czytamy: „muzykowanie na naszych stacjach metra stało się już tradycją. W dzisiejszym pędzącym świecie muzyka w metrze powinna dać pasażerom trochę radości”.¹² W Warszawie natomiast zabrania się gry na instrumentach muzycznych w środkach transportu oraz na stacjach metra (§ 13, pkt. 10. Regulaminu przewozu osób i bagażu środkami lokalnego transportu zbiorowego w m.st. Warszawie13). W praktyce jednak również i w stolicy Polski muzykuje się w tak w środkach lokomocji jak i na stacjach metra. Muzykowanie w tramwaju czy autobusie charakteryzuje się częstą zmianą linii, choć nierzadko odbywa się na tej samej trasie (np. na trasie Danielewicz – Rondo ONZ, czy pl. Starynkiewicza – Metro Centrum, szczególnie w godzinach popołudniowych, 15:00-16:00). W przypadku grania na stacjach metra muzycy mają utrudnione zadanie, gdyż służba metra ma obowiązek zareagować, i wyprosić muzyka z terenu metra¹⁴. W praktyce realny czas gry może trwać od 10 do 30 minut. Po tym czasie zjawia się strażnik i wyprasza grającą osobę z metra, proponując ewentualnie granie przed wejściem do metra (z czego wiele osób korzysta). Z własnego doświadczenia wiem, że w przeciągu półgodzinnej gry w metrze można zarobić od 17 do 25 złotych. Z racji prowadzonych obserwacji oraz konieczności ciągłego przemieszczania się wywołanego interwencjami służb miejskich próbowałam uzyskać pozwolenie na grę w metrze, przedstawiając ją jako element prowadzonych badań, jednakże odmówiono mi uzyskania takiego zezwolenia: „Zarząd Transportu Miejskiego przedstawiając swoje stanowisko wyjaśnia, iż wyrażenie zgody na tego typu działalność mogłoby prowadzić do uciążliwości i dyskomfortu dla użytkowników metra oraz przede wszystkim ograniczać i utrudniać korzystanie w normalny sposób z tego typu środka transportu. Oddziaływanie muzyki mogłoby ponadto spowodować subiektywne odczucia wśród użytkowników metra i zakłócić prawidłowe funkcjonowanie przedmiotu użytkowania”.¹⁵ Przedstawiciele Metra Warszawskiego sp. z o.o. dodają, że „gra na instrumentach muzycznych w miejscach występowania wzmożonego ruchu pieszego, wpływa na warunki bezpieczeństwa pasażerów, ponieważ pogarsza płynność tego ruchu. Może również pogarszać

12 <http://www.bvg.de/index.php/de/3876/name/Musikgenehmigung.html> (data wglądu 29.03.12)

13 <http://www.ztm.waw.pl/?c=134&l=1> (data wglądu 29.03.12)

14 Teren stacji metra „przebiega od pierwszego stopnia zejścia do metra, a dla podstałych budowli zgodnie z obrysem zewnętrznym”. Grzegorz Dziemiszczuk, Pion Handlowy, Zarząd Transportu Miejskiego. korespondencja własna.

15 Kierownik działu informacji i przepisów Sylwia Różycka-Jaroś, korespondencja własna

warunki odbioru dźwiękowych komunikatów, nadawanych przez system nagłaśniający stacji lub Dźwiękowy System Ostrzegawczy, przez osoby przebywające na terenie metra.”¹⁶

Zakończenie

Zastanawiając się nad tym, czy gra na ulicy jest bardziej próbą zarabiania na sztuce, czy też zajęciem z pogranicza żebractwa, należy mieć na uwadze charakter sztuk, a zwłaszcza muzyki. Istnieje potoczne wyobrażenie artysty jako człowieka wolnego, nieskrępowanego, o bogatej wyobraźni, nie troszczącego się o doczesność: „główne miano artysty należy się malarzom, rzeźbiarzom, architektom, muzykom, aktorom, tancerzom, niemniej oraz poetom i w ogóle wszystkim pisarzom, których dzieła oparte są na działaniu wyobraźni, a zatem wymagają twórczości pomysłu i artystycznego obrobienia (...) lichy artysta traktujący swoją sztukę jedynie jako rzecz chlebobajną, równie łatwo może stać się niegodnym tego tytułu i zniżyć się do znaczenia rzemieślnika” (Encyklopedia powszechna. 1860:248). Idealną sytuację ma ten artysta, który nie musi troszczyć się o sprawy doczesne i może całkowicie poświęcić się swojej twórczości. Najczęściej jednak jest to niemożliwe, i nierzadko forma działalności artystycznej musi być kompromisem, wypadkową pomiędzy twórczym działaniem, a czynnością mającą na celu uzyskanie środków do życia. Dylematy dotyczące muzyków ulicy budzić może sposób zbierania przez nich pieniędzy. Wrzucanie drobnych „do kapelusza” - upodabnia muzyka do żebraka stojącego z wyciągniętą po jałmużnę ręką. Jednakże zdarza się (co prawda nie w Polsce), że także na koncertach organizowanych w miejscach do tego przeznaczonych pieniądze zbierane są w ten sposób; dzieje się tak zarówno w pubach, jak na przykład w wiedeńskim Cafe Concerto, jak i w poważnych instytucjach, np. podczas koncertów w Wiener Volksliedwerk; tzw. freie Spende (dobrowolny datek) nie jest tam niczym osobliwym.

Dla wielu moich respondentów-muzyków gra na ulicy była wynikiem splotu sytuacji życiowej, raczej koniecznością – niż wyborem. Niektórzy deklarują jednak, że wręcz wolą muzykować w przestrzeni publicznej, ponieważ „to daje luz i niezależność. Wiem, że jak nie mam kasy, wyjdę, zagram dwa utwory i zarobię” (Wiesław Kuszewski, 28.04.10, Warszawa). Gitarzysta Valery Gaydenko (14.12.09, Warszawa) twierdzi, że dużo swobodniej czuje się grając na ulicy, niż w sali koncertowej. Jednakże wielu muzyków wyraża dezaprobatę z powodu swojego miejsca koncertowania: „musisz grać na ulicy, cóż tu jest super?...to okropne... [śmiech] że z takim wykształceniem i muszą ludzie grać tutaj (...) już była kariera, już za późno na karierę” (ukraińska skrzypaczka, 21.12.09, Poznań). Widać więc, że wśród samych muzyków zdania na temat

16 Prokurent Alicja Urbańska, korespondencja własna.

charakteru grania na ulicy są podzielone.

Nie ulega wątpliwości, że pewne cechy muzyka ulicznego zbliżają go do żebraka: występowanie w tej samej przestrzeni, używanie podobnych socjotechnik czy podobny sposób zbierania wynagrodzenia. Wskaźnikiem tego, czy dana osoba jest bardziej muzykiem-artystą, czy też raczej należałoby ją określić jako osobę żebrzącą mógłby być poziom wykonania, skala trudności technicznych utworu czy umiejętności danej osoby. Jednakże nie jest to jednoznaczne kryterium; gdzie miała by przebiegać granica pomiędzy muzykiem, a żebrakiem? Czy jeśli ktoś o gra dobrze trzy melodie to jest „bardziej” muzykiem, niż ten kto gra dwie melodie i do tego trochę fałszuje?

Bibliografia:

Geremek B., *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV-XVII wieku*, PIW, Warszawa 1989.

Dembińska M., *Artyści czy żebracy? Wizerunek ulicznych muzyków w Berlinie*, praca mgr na kierunku Etnologia w zakresie antropologii miasta, napisana pod kierunkiem dr hab. prof. UW Jerzego S. Wasilewskiego, Warszawa 2007

Król K., *Żebractwo we współczesnej Polsce jako kwestia społeczna*. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie, Konin 2010

Marmuszewski S., Światłowski J., *Rola żebracza i jej ekspresja w Żebracy w Polsce*, Wydaw. Baran i Suszczyński, Kraków 1995.

Ljubiša Tošić, *Eine Quetsch'n voller Strassenmusik*, „Der standard”, 2/2004 (4.02.2004)

Weingarten G., *Pearls before Breakfast*, „Washington Post” (8.04.2007)

Encyklopedia Powszechna, Nakład druk i własność S. Orgelbranda księgarza i Typografa. Warszawa 1860, Przedruk: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984

Źródła internetowe:

<http://www.bvg.de>

<http://www.ztm.waw.pl>

<http://www.motiontrio.com>

<http://www.malenczuk.art.pl>

www.poznan.pl/zebractwo