

Małgorzata Czapiga  
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ

## Graffiti. Kilka uwag o zmienionych sytuacjach i kontekstach

SCENA 1: Dach jednego z wieżowców. Raczkujący chłopiec zbliża się do krawędzi płaskiego dachu, ciągnąc za sobą na sznurku samochodzik – ciężarówkę.

SCENA 2: Metalowe, szare, odrapane drzwi tylnego wyjścia budynku o niewiadomym przeznaczeniu z wieńczącą je podmurówką. Na porośniętym kłęczami betonowym sześcianie profil dziewczynki, siedzącej na skraju stopnia, patrzącej przed siebie.

SCENA 3: Pusta, cicha klatka schodowa. Rozchodzące się od starości drewniane framugi w białej ścianie z płatami odchodzącej farby. Dziewczynka z warkoczami związanymi wstążkami wspina się na palcach, by sięgnąć palcem wskazującym do włącznika windy. Obok niej otwarte drzwi obnażające ziejące szarością dwa puste szyby windy. Czarne zastygłe plamy postaci, unieruchomione w swoich pozach.

Opisane sytuacje nie są, jak można by przypuszczać, scenopisem sztuki teatralnej, lecz stanowią próbę opisanego zjawiska, obok którego trudno przejść obojętnie. Wszystkie trzy postaci to graffiti powstałe na murach Czarnobyla opuszczonego po katastrofie w wyniku awarii reaktora w 1986 r. Czarne sylwetki dzieci i dorosłych, przypominające cienie zostawiane przez ludzkie postaci na ścianach budynków, a w przestrzeni 30-kilometrowej strzeżonej Strefy, która do niedawna była 50-tyśięcznym miastem, pełnym ludzi żyjących w sąsiedztwie elektrowni atomowej, także na domu kultury, placach zabaw, ścianach kin, przedszkoli, bibliotek, hali sportowej, basenu, w parkach i wesołym miasteczku, zyskują zupełnie nowe, nieoczekiwane znaczenia. W wyludnionym mieście-widmie graffiti postaci odgrywających swój niemy teatr zmuszają do refleksji. Strefa jawi się jako coś nienaturalnego i wbrew zdrowemu rozsądkowi. Czarnobyl, powołany do istnienia z założeniem gromadzenia ludzi i stanowienia przestrzeni wspólnoty, przypomina teraz miasto z koszmaru – pustynny, senny labirynt, w którym nie można odnaleźć drogi. Niepokojąca jest wszechogarniająca cisza, nieobecność, pustka, która

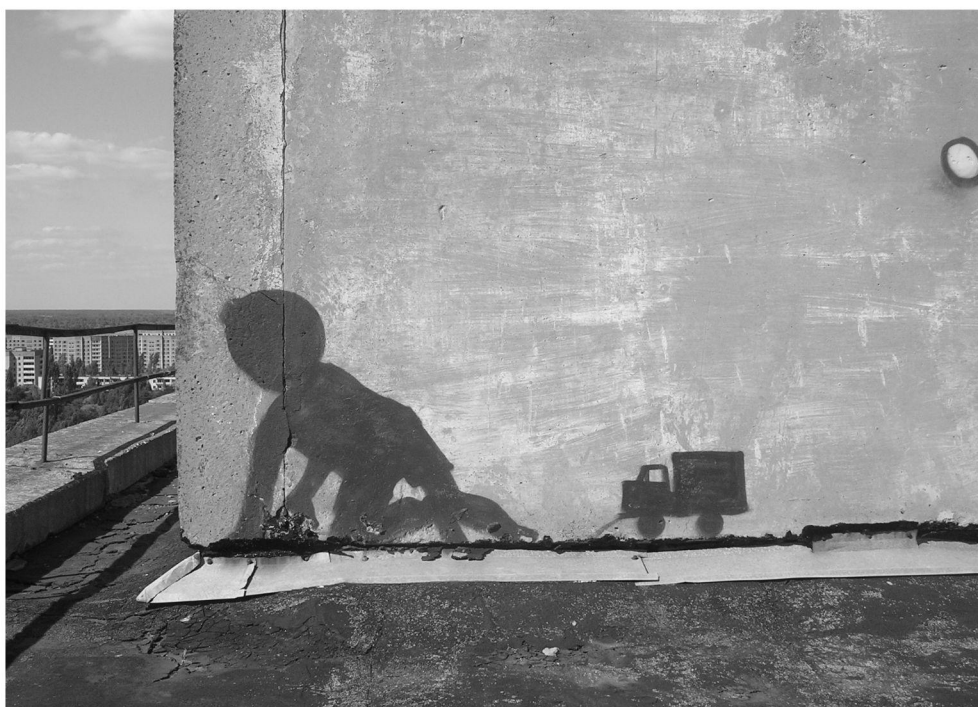
bywa na ogół utożsamiana ze śmiercią albo z nieistnieniem. W ten sposób przypisuje się jej rolę drugiej strony, zaprzeczenia życia, a nawet jego jedynej sensownej formy – życia społecznego. Pustka sama w sobie nie istnieje, może być zdefiniowana jedynie

negatywnie, jako przeciwieństwo tego, czym nie jest. Przez swoją nieokreśloność i nieopisywalność zyskuje aspekty nadnaturalne, niczym Bóg, którego według niektórych opisać można co najwyżej słowami takimi, jak przepaść, samotność, cisza, nieobecność, które to określenia kojarzą się przede wszystkim z pustką (Kociatkiewicz, Koster 1997, s. 81).

Strefa zyskuje konotacje śmiertelnej krainy z jednej strony przez nieobecność i pustkę, a z drugiej przez historię miejsca, w którym czas nie płynie – wszystko zostało zatrzymane: buciki dzieci w przedszkolu stoją, jak stały, poukładane równiutko w rzędach małych szafek, pociągi wstrzymane w środku trasy, porzucone barki, budynki przystrojone propagandowymi symbolami wciąż czekające na majowe święto, które już nigdy nie nadejdzie. Jedynym przejawem egzystencji wydaje się teatr cieni – szablonowe graffiti wprowadzone na ściany bloków, mieszkań, magazynów, życie toczące się mimo wszystko, w przestrzeni śmierci i zatrzymanym czasie.

\*

Przykład graffiti z Czarnobyla i Prypeci – miast, które otoczono drutem kolczastym i odcięto od reszty świata – nie byłby może tak wymowny i szokujący, gdyby nie szczególna przestrzeń, w której można je oglądać. Właściwie przecież rysunki te nie są przeznaczone do oglądania, bo do Strefy, oficjalnie nadal uznawanej za teren silnie skażony promieniowaniem, wchodzić tylko mężczyźni pracujący przy roz-



Graffiti w Czarnobylu, fot. K. Bilński

biórcie starego reaktora oraz, nielegalnie, amatorzy – poszukiwacze przygód. Tym większa jest ekspresja obrazów, które w pustce nie mogą znaleźć swoich odbiorców, są autoteliczne i nieme, jak miasta po katastrofie.

Być może lekcja tych graffiti jest tak dramatyczna również dlatego, że w dzisiejszym urbanistycznym krajobrazie przechodząc często przesuwa wzrokiem po mijanych obiektach, coraz rzadziej naprawdę je dostrzega. Dlatego też graffiti wtopiło się w codzienność kolejnych dni i przestało być zauważalne, a w każdym razie: czytane.

A jednak widzenie jest najbardziej ludzką, aktywną i otwartą reakcją na unaoczniającą się przestrzeń miasta. [...] Rzecz zatem raczej w tym, że widzenie wypierane bywa często w modernistycznej przestrzeni miejskiej przez patrzenie i spoglądanie. Patrzenie to czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi. Spoglądanie jest nieuważne i omylne. Jedno i drugie pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń. Ten brak odpowiedzialności możemy odczytać jako swoistą obronę przed nadmiarem wizualnych wrażeń (Rewers 1997, s. 46)

Graffiti w znanej do dziś postaci pojawiło się na murach polskich miast w latach 90. XX w., nie było jednak czymś radykalnie nowym, lecz wyrastało ze zjawisk wcześniejszych. Napisy, inskrypcje, rysunki, szablony naścienne to przecież jedna z form małego sabotażu podczas II wojny światowej. W marcu 1942 r. ogłoszono konkurs na znak patriotyczny, który mógłby być rozpowszechniany, aby podtrzymać na duchu społeczeństwo i przeciwdziałać propagandzie hitlerowskiej. Konkurs wygrała studentka tajnego Uniwersytetu Warszawskiego, a jej projekt to znana do dziś i rozpoznawana „kotwica” – znak Polski Walczącej. Kotwicę malowano na murach, słupach ogłoszeniowych i elektrycznych, na przystankach tramwajów i znanych pomnikach. Początkowo używano trudnej do usunięcia farby smołowej i pędzla, ostatecznie stworzono szablon i pieczętkę, ułatwiające pracę harcerzom, którzy zostali wyznaczeni do prowadzenia akcji (zob. Welker 2000).

Czasem, w którym przeprowadzano podobne akcje, choć może bez tak bardzo charakterystycznych i rozpoznawanych do dzisiaj znaków, był oczywiście okres PRL-u, kiedy walka z władzą ludową przejawiała się również w podobnej formie aktywności: wypisywaniu na murach haseł „konkurencyjnych”, polemicznych i pamfletowych wobec plakatów i sloganów propagandowych. Znaczące były nie tylko same napisy czy szablony, ale mówiące były także ślady pozostałe po ich zniszczeniu przez opresyjne władze.

Kiedy policja zamalowywała graffiti Solidarności, zostawiała bezkształtne plamy na murach. Po domalowaniu kilku dodatkowych plamy te przypominały krasnoludki – jak gdyby zgodnie z myślą Hegła teza i antyteza prowadziły do syntezy. [...] Frydрых nazwał to malarstwem taktycznym. Chciał zachęcić społeczeństwo do samodzielnego tworzenia napisów i zmienić poprzez to szatę graficzną miasta. Miało to w efekcie prowadzić do „totalnej surrealistycznej rewolucji społecznej” (Paczoska 2008, s. 81).

O analogicznej sytuacji znaczenia „nieobecnego” wspomina Richard Shusterman, przytaczając opowiadanie berlińskiego pisarza Kurta Tucholsky’ego *Plamy*.

Opisuje on plamy nieobecnego koloru na brązowym granitowym murze byłej akademii wojskowej na Dorothenstrasse w dzielnicy Mitte. Te „niekończące się” listy ofiar Wielkiej Wojny, listy, które obróciły się w proch i stały się nieobecne, tak samo jak wymieniane przez nie ofiary, lecz pozostały upiornie widoczne dzięki białym plamom, symbolem czarnych wspomnień o gorzkiej porażce (Shusterman 2007, s. 149).

Zamalowywane przez policję napisy zostawiane przez członków Pomarańczowej Alternatywy czy Solidarności być może nie mają w sobie aż tyle dramatyzmu, co te z Mitte, ale w obu przypadkach są wyraźniej obecne przez swoją nieobecność właśnie. Ślad pozostaje zapisem pamięci – ekspresywnie nacechowanym anarchicznym gestem.

Polskie graffiti, wykorzystując kontestatorski potencjał nielegalnego malowania ścian, rodziło się zatem w czasie zniewolenia, stanowiło głos buntu i dawało podstawy do tworzenia wspólnoty, z którą można by się utożsamiać. Sprzyjały temu okresy przełomów, przewartościowań, budzenia się świadomości. Jednocześnie wiązało się z zachowaniami nieformalnych grup młodych ludzi ze szkół, osiedli, którzy stanowili zróżnicowaną, lecz pod wieloma względami w miarę spójną subkulturę. Zjawisko w Polsce miało zatem inne przyczyny niż w Stanach Zjednoczonych, gdzie wypracowano te formy ekspresji, które przyjąć się miały także w Polsce.

W Stanach Zjednoczonych zaistnienie graffiti było nierozzerwalnie związane z muzyką hiphopową. Połączył je topos walki z opresorami i poczucie alienacji wobec zewnętrznej, oficjalnej władzy. Oba zjawiska powstawały od lat 70. XX w.<sup>1</sup>, najpierw na przedmieściach Nowego Jorku, żeby potem objąć całe Stany, przenieść się do Europy, a ostatecznie w najdalsze zakątki świata<sup>2</sup>. Najpodatniejszym gruntem dla amerykańskiego graffiti były getta mniejszości etnicznych Bronksu i Brooklynu.

Termin „getto” został użyty po raz pierwszy w 1516 r. w Wenecji na oznaczenie specjalnej dzielnicy, w której Żydzi zostali przymusowo odseparowani i gdzie kazano im mieszkać. Oficjalne zamykanie Żydów w specjalnych dzielnicach stało się powszechną praktyką w tych miastach chrześcijańskiej Europy, które posiadały znaczną populację żydowską, zaś termin „getto” przyjął się jako ogólna nazwa takich miejsc (Shusterman 2007, s. 46).

---

<sup>1</sup> W tym czasie na rynku amerykańskim pojawiły się pisaki wodoodporne, które pozwalały na tworzenie najpierw *tagów* – podpisów graffitiarzy, a potem bardziej skomplikowanych rysunków. Technika szybko się rozwijała, powstawały coraz to nowe style w graffiti – *bubble style* czy *wide style*. Ostatecznie zaczęto rysować całe obrazy – przyczyniło się do tego z pewnością pojawienie się sprayów z kolorowymi farbami i różnorodnymi końcówkami, dających nieograniczone możliwości.

<sup>2</sup> Dziś graffiti tworzy się także w najodleglejszych rejonach Ameryki Południowej, Azji i Afryki. Dorobek najslawniejszych writerów zebrany został w albumie *Świat graffiti. Sztuka ulicy z pięciu kontynentów* (Gane 2008).

Znaczenie terminu szybko się rozszerzyło i stało się właściwie synonimem przestrzeni alienowanej, odseparowanej, naznaczonej piętnem obcości, izolacji i strachu. Gettami zaczęto nazywać przedmieścia wielkich metropolii, zamieszkiwanych przez przedstawicieli mniejszości rasowych bądź etnicznych. Tu właśnie swoje korzenie ma graffiti. W języku hiphopowców i *writerów* – twórców graffiti, częściej pojawia się jednak określenie *hood* – dzielnica. Identyfikacja z własną dzielnicą jest silniejsza niż rasowa czy narodowa, choć często się one pokrywały. Społeczność nie organizuje się tu wokół tradycyjnego domu – wydającego się jedynym w przestrzeni miejskiej miejscem uporządkowanym i skupiającym wartości (a więc miejscem jako takim), nad którym mieszkańcy mają władzę i jednocześnie wokół którego, jako punktu centralnego, organizują swe życie. W nowej sytuacji teren wspólnoty obejmuje dzielnicę i ulicę, na której toczy się życie.

Ulica, a nie dom, jest miejscem, gdzie nawiązuje się najwięcej kontaktów. Wynika to przede wszystkim z tego, że często wielodzietne rodziny żyjące w gettach miały do dyspozycji małe mieszkania: naturalnym środowiskiem dla dorastających dzieci były tereny poza domem. Tak więc ulica odgrywała rolę pierwszego domu, podczas gdy znaczenie właściwego domu rodzinnego jest marginalizowane (Piekarska-Duraj 2008, s. 179).

Jedyną wartością zachowaną z pola semantycznego domu pozostaje instytucja i autorytet matki. Getta kierują się własną polityką i zasadami, odrzucają znaczenie domu jako podstawowego waloru, świętością pozostaje jednak matka jako uosobienie wartości i poczucia ładu w znaczeniu przestrzennym, ale także i czasowym – jako organizator losu jednostki. Nie przeszkadza to oczywiście zaistnieniu zjawisk z kategorii *Black English*, czyli rytualnych obelg w angielszczyźnie Murzynów amerykańskich i generalnie brutalizacji języka. Nastoletni czarni chłopcy uprawiają pewną formę „mowy ulicznej”, związanej z rodzajem bitwy słownej – tzw. *dozens*. Są to zbiorowe, męskie zajęcia podejmowane dla zabawy, które angażują publiczność i polegają na mówieniu obraźliwych rzeczy o słuchającym, ale bez rzeczywistego zamiaru obrażenia go (Wierzbicka 1997). W bitwach tych często pojawiają się obelgi dotyczące matek, ale mogą one wystąpić tylko w takim kontekście.

Przeludnione, małe mieszkanka w obskurnych dzielnicach, gdzie powszedniość wyznacza bieda, zwalczające się gangi i narkotyki powszechniejsze niż woda, to obraz, który niedługo potem mogliśmy spotkać już w większych miastach Europy Zachodniej. Przykładem niech będzie Francja, w której problem różnorodności etnicznej i wielokulturowości szybko stał się udziałem przedmieść nazwanych przez prezydenta François Mitteranda „dzielnicami bez duszy”:

Jakie nadzieje może mieć młody człowiek, który przychodzi na świat w dzielnicy bez duszy, dorasta w ohydny bloku, otoczony szarymi murami w szarym pejzażu na całe szare życie? Co ma myśleć o społeczeństwie, które woli odwracać od niego wzrok, a interweniuje, gdy wypada się na coś oburzyć albo czegoś zabronić? (za: Krawiec 2008, s. 6).

Młodzi ludzie, mimo pesymistycznej perspektywy „szarego życia”, nie poddają się ostatecznie tej wizji przegranych i wykluczonych; grupa ta odnalazła w swojej izolacji poczucie dumy i szacunku – paradoksalnie czerpie je z tych samych źródeł, które uznano za godne pogardy.

Z ową dialektyką dumy i wstydu powiązana jest dialektyka wzajemnego wykluczenia, polegająca na tym, że wykluczona, prześladowana mniejszość umacnia się dzięki temu, że chlubi się swoim wykluczeniem oraz czystością etniczną, jaką to wykluczenie gwarantuje, i wzajemnie wyklucza dominującą większość jako w pewnym sensie gorszą, niebezpieczną i niegodną przyjęcia, tak samo jak większość wykluczyła ją – i z podobnych powodów (Shusterman 2007, s. 47).

Duma owa znalazła skuteczne narzędzia ekspresji w postaci graffiti i hip-hopu, jako środków ekspresji umożliwiających wykrzyczenie własnych problemów, ciężkiej sytuacji, ale też swojej wyższości nad pogardzaną „resztą” – w przypadku Stanów Zjednoczonych: rasistowską klasą białych. W Polsce przeważa raczej postawa antysystemowa – szczególnie widoczna w czasach PRL-u, ale także później, w latach 90. XX w. Grupami dominującymi, przeciw którym zwracają się kontestatorzy reprezentujący różne systemy wartości, są „oni”: w hasłach graffiti były to przede wszystkim władze państwowe („Dosyć burdelu PRL-u”, „Komuno wróć. Do Moskwy” – Gregorewicz, Waloch 1991), szkolne (jeśli graffiti pojawiało się na terenie szkoły albo w jej pobliżu), wojsko („Fuck the army!”) i duchowieństwo („Księża na Księżyc”), a więc to, co mieści się w kulturze oficjalnej, w swobodnie definiowanym establishmentie. Niechęć wyrażana w graffiti dotyczyła też przedstawicieli innych subkultur – nie oszczędzano przede wszystkim skinów („Zabij skina, zgwałć mu żonę, miejsce w niebie zapewnione”, „Jeszcze Polska nie skinęła, Punki my żyjemy”). Podobnie jednak graffiti lat 90. i późniejsze skupiło się przede wszystkim na przedmieściach i na dużych osiedlach – blokowiskach, gdzie poczucie odizolowania i anonimowości dawało się odczuć ze szczególną intensywnością. Tu narodziło się analogiczne poczucie dumy, np. przejawiające się podkreśleniem, że wychowało się „na (Nowej) Hucie” – nie w Krakowie, i tęsknota za wspólnotą, przełamującą anonimowość wyznaczoną przez socjalistyczny typ przestrzeni wielkomiejskiej.

Poczucie, doświadczenie, również potoczne myślenie, wszystko podpowiada, że potrzebujemy czegoś, co nie pozwoli nam się roztopić w anonimowej masie. Potrzebujemy poczucia odrębności w granicach miasta, w którym mieszkamy. Przestrzeń, w której się wychowujemy, jest przecież znacznie mniejsza. Mija kilka albo nawet kilkanaście lat naszego życia, zanim zaczniemy poznawać miasto jako całość. To dzielnice i osiedla są naszą pierwszą małą ojczyzną. Poszczególne dzielnice nie są dla nas anonimowe, obojętne. Ich nazwy coś znaczą. Nawet jeśli ich nie znamy, mamy na ich temat pewne wyobrażenia. Jedne są synonimem niespotykanych luksusów, inne krainą zamieszkałą przez smoki i ludożerców – i te przekonania w jakimś stopniu przenoszą się na ich mieszkańców. Mieszanka stereotypów i wspomnień tworzy nasze prywatne narracje o mieście (Parafianowicz 2008, s. 41).

Potrzeba porządkowania przestrzeni i naznaczania jej przez własne w niej uczestnictwo, a równocześnie uporczywe poszukiwanie wspólnoty podobnych do siebie – niekoniecznie równych pod względem fizycznym, psychicznym czy intelektualnym – jest doświadczeniem pożądanym: oto co dawało się odczytać z działań odbieranych jako chuligańskie niszczenie wspólnej własności, tzn. budynków czy małej architektury miejskiej.

Wobec pustki anonimowej przestrzeni dramatyczne musi być poszukiwanie poczucia wspólnotowości, w wersji najpełniejszej objęte przez Turnera określeniem *communitas* (Turner 1974). Jest ono chyba stale obecne w początkach tworzenia graffiti. Człowiek żyjący w strukturze układów prawnych, politycznych, społecznych, w których odgrywa coraz to nowe role, tęskni w gruncie rzeczy za *communitas* – odnajdując ją w pielgrzymkach do miejsc świętych, w festiwalach, w meczach piłkarskich. Wspólnota graffiti (grafficiarzy, tych, którzy potrafią czytać inskrypcje czy tagi) byłaby analogicznym konstruktem, w którym dojść do głosu mogła krytyka niesprawiedliwości, poniżenia, a równocześnie tęsknota za wyjściem z samotności.

Piotr Kowalski, analizując pojawiające się pod koniec lat 80. ubiegłego wieku inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia, pisze o tworzeniu się takich wspólnot wśród dzieci zostawiających swoje napisy na ławkach szkolnych, w toaletach, na murach.

W radosnym akcie kreślenia na ścianach, chodnikach, ławkach znajduje ona [działalność dzieci – M.C.] urodę twórczego instynktu, spontaniczności, lekkość i beztrudną wadzenia się z oporem tworzywa [...]. W tym poczynaniu tkwi jednak także i egzystencjalna potrzeba – dzieci owym gestem „zawłaszczają” przestrzeń. [...] Gest „malowania” jest więc bliski opanowania świata, jakie dokonuje się w ramach tzw. synkretyzmu magicznego. [...] Mają one również walor integracyjny: porządkowanie przestrzeni jest wykładnikiem konstytuowania się grupy (współtwórcy znający kody), ustalania ich hierarchii, jak też ich wewnętrznych linii demarkacyjnych (gesty przyjęcia i wykluczenia) (Kowalski 1993, s. 85–86).

Graffiti, choćby z racji swojego anarchicznego charakteru, było związane z łamaniem tabu, dlatego często posługiwano się wewnątrz grupy tworzącej dane napisy czy rysunki zakazanymi formami. Język tajemny zapewniał szansę na budowanie jedności grupy. Jeśli napisy dotyczyły wyznań miłosnych – tylko zorientowani wiedzieli, kto komu wyznaje miłość, jeśli inskrypcja obrażała nauczyciela – dzieci używały raczej „ksywek” nadawanych belfrom, jeśli obrażano władzę – często odwoływano się do pseudonimów, znaków charakterystycznych, rzadko stosowano całe nazwiska czy nazwy partii. Łamanie tabu łączyło się czasem z podkreśleniem ekspresji przez użycie wulgaryzmu czy słów powszechnie uważanych za niestosowne, ale służyło to stwarzaniu pewnej emocjonalnej aury – wulgaryzmy nie oznaczają w takich przypadkach swoich leksykalnych desygnatów, lecz są często elementem komunikacyjnej gry inkluzji i ekskluzji. Dziwić zatem muszą radykalne opinie typu:

„Graffitiery mają skłonności nacjonalistyczne i są ksenofobami”. I dalej: „Wyrazem bezsilności, rozgoryczenia są wyrażenia obsceniczne i wulgaryzmy oraz licznie zgromadzone seksualizmy” (Stępień, Żakowska 2005, s. 186 i 190).

Zaskakujący jest już sam termin używany przez autorki – „graffitierzy” – który brzmi nieswojo i chyba zbyt poważnie, żeby nie powiedzieć „majestatycznie”; obserwacje poczynione później są jednak równie zagadkowe i zbyt jednoznacznie, arbitralnie klasyfikujące. Być może wynika to z pytania, które często zadawane jest w dyskursie publicznym – czy graffiti to sztuka czy wandalizm – na które w przeważającej części odpowiada się jednak: wandalizm. Jak pisze Halina Zgółkowa:

Zjawisko graffiti jest bardzo często przedmiotem refleksji publicystycznej, z reguły nacechowanej emocjami, takimi jak niechęć, sprzeciw, oburzenie, w najlepszym wypadku zaś potraktowanie tych napisów jako czegoś egzotycznego (Zgółkowa 2005, s. 244).

Choć środki wyrazu writerów bywają niekiedy nieporadne, innym razem wulgarne czy po prostu szokujące, graffiti jest dziś nadal przejawem osvajania przestrzeni i szukania wspólnoty w świecie, w którym już tak naprawdę wszystko wolno, każdy może być tym, kim chce. Warunki, w których można było zyskać wolność, przynosiły nie wyzwolenie, lecz raczej konieczność dokonywania wyborów w świecie naznaczonym kryzysem wartości, w trudnych warunkach ekonomicznych itd. Wolność w połączeniu z zasadami *political correctness* może jedynie prowadzić do pogłębienia poczucia samotności (Baudrillard 1998, s. 126).

Najgłębszą i najmniej uleczalną z dolegliwości tego życia, jak powiada Alf Harnborg, jest „szamotanie się między tęsknotą za *communitas*, żądzą bycia częścią czegoś potężniejszego od ułomnej jaźni, a strachem przed utratą jestestwa” – szamotanie się bezskuteczne, kończące się z reguły odkryciem, że wolność bez wspólnoty równa się szaleństwu, a wspólnota bez wolności jest niewolą (Bauman 1997, s. 147).

Pytanie o to, czy graffiti jest wandalizmem czy sztuką, jest źle postawione, bo ono może być i jednym, i drugim. Graffiti przez to, że cechuje je anonimowość, a co za tym idzie – bezkarność tekstu, który jest oderwany od nadawcy, w poczuciu wolności ekspresji posługuje się często wulgaryzmami, ale ma też pokazać i wzmocnić negację ładu społecznego, kulturowego czy politycznego i bunt wobec niego, ale prawie nigdy nie wiąże się z nihilizmem, a stanowi raczej próbę rozwiązania problemu.

\*

Nowoczesne graffiti ma już blisko pół wieku i jak każda forma kontestacyjnej ekspresji, pewna postać komunikacji i tworzenia, zaczyna stopniowo stawać się klasyką: choć wciąż bywa częścią działań wynikających z młodzieńczego buntu i anarchicznych gestów, to jednocześnie niektóre prace są akceptowane i poszukiwane, wolne od destrukcyjnych intencji i wpisują się w panoramę współczesnej sztuki. Za-

legalizowane i pożądanе jako towar, coraz częściej bywa oceniane w kategoriach arcydzielnosci i stanowi przedmiot zabiegów marszandów. Wkomponowuje się w dziesiętną przestrzeń miejską i nie razi już swoją obecnością zarówno w Nowym Jorku, jak i Nowej Hucie. Okazuje się, że

jednostka w społeczeństwie masowym musi w coraz większym stopniu polegać na samej sobie, ma do dyspozycji coraz mniej wspólnot czy instytucji, w których odnajduje tożsamość i wartości jej bliskie oraz posiada coraz mniejsze wyobrażenie o moralnie właściwych sposobach życia, dzieje się tak, ponieważ społeczeństwo masowe, ze względu na procesy, które je uformowały, nie może dostarczyć podstaw trwałego ładu społecznego i harmonii moralnej (Strinati 1998, s. 19).

Dodatkowo globalizacja przyczyniła się znacząco do rozwoju lokalnych ruchów kulturowych, do „glokalizacji”, a dzięki mediom cyfrowym to, co atrakcyjne, a nawet buntownicze, mogło być powielane w niezliczonych wersjach i w różnych miejscach globalnej wioski. Graffiti przestało być niszową, awangardową sztuką ulicy. Mieszkaniec miasta przyzwyczaił się do jego obecności, a sami twórcy porzucili już *tagowanie* (umieszczanie własnych podpisów) na rzecz tworzenia indywidualnych *wrzutów* (mniejszych rysunków) czy *murali* (wielkoformatowych obrazów), którymi nie rządzi już w pierwszej kolejności potrzeba formowania trwałych wspólnot. Poza tym często tworzenie takich wypowiedzi przestaje być anarchizującą i nielegalną działalnością, a spotyka się z życzliwym przyjęciem, a nawet niekiedy sponsoringiem ze strony władz miejskich.

Coraz częściej tworzone są graffiti takie jak to w Krakowie, przy al. Powstańców Śląskich – nazwane *Silva Rerum*. Mural długości 90 m i wysokości 5 m jest największym na świecie projektem o charakterze historycznym. Stworzono go w 2007 r. w ramach obchodów jubileuszu 750-lecia lokacji miasta. Projekt graficzny obrazu został opracowany przez studenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Jerzego Rojkowskiego „Impasa”, i skonsultowany z miejscowymi historykami. Do wykonania go zaproszono czołowych polskich artystów graffiti. W pracy przedstawiającej 1000-letnią historię Krakowa uwzględniono zdobycze krakowskiej sztuki zdobniczej, odwzorowano przemiany formy w kaligrafii, typografii, grafice, architekturze i malarstwie (Całkowska 2007).

Na to, że graffiti zaczęło przybierać nowe formy, wpłynęło kilka czynników: z jednej strony zaostrenie prawa, prywatyzacja przestrzeni publicznej, z drugiej – co wydaje się najistotniejsze – komercjalizacja samej sztuki ulicy (zob. Biskupski 2008). Na pierwszym planie sytuuje się jednak funkcja estetyczna graffiti i innych przejawów *street-artu*, które charakteryzuje „przede wszystkim zabawa formą, dokładne projektowanie działań oraz zawarte explicite wątki krytyczne” (Biskupski 2007, s. 169).

I choć graffiti w założeniu miało wyprowadzić sztukę na ulicę – pomysł znany z ruchów awangardowych np. futurystów, artystów sztuki ziemi spod znaku Roberta Smithsona czy brytyjskiego ruchu *community arts* – ostatecznie... trafiło do galerii i muzeów!

Współczesne malowidła uliczne, pozostawione na murach znaki, autografy, hasła, rysunki stają się przedmiotem specjalnie do tego celu organizowanych wystaw i kolekcji. Stają się tematem obszernych katalogów, sporów o artystyczną wartość. Ta współczesna moda na kontestującą sztukę awangardową, utożsamienie niemal wszystkiego ze sztuką, nie pozwala już na proste oddzielenie grubą linią tego, co „wysokie”, od tego, co „niskie”, tego, co na ulicy, od tego, co w galerii (Ciarka 1990, s. 33).

Jednym z pierwszych (dość wczesnych) przykładów może tu być wystawa monachijskiego muzeum życia codziennego i kultury ludowej – *Alltag und Volkskultur*, dokumentująca zjawiska z przestrzeni miejskiej, w tym graffiti, której owocem był album *Das Graffiti-Lexikon. Wand-Kunst von A bis Z* (Krauzer 1986).

Dzisiejsze graffiti jest dzieckiem kultury popularnej, która ma prawdziwą wartość artystyczną, a przy tym służy pewnym celom społecznym: jest nastawiona na

komunikowanie wartości opozycyjnych wobec systemu dystrybucji władzy w kulturze, podejmowanie krytyki późnej nowoczesności oraz gospodarki kapitalistycznej w warunkach prywatyzacji i monopolizacji środków komunikacji (mediów i innych nośników) (Żakowski 2006, s. 74).

Przy tym jednak współczesne graffiti zwraca na siebie uwagę nie tylko wielkim kunsztem i krytyczną postawą, ale również dużą dawką dystansu i humoru. Jeden z czołowych przedstawicieli dzisiejszej sceny graffiti, nieznany z imienia i nazwiska Banksy, którego dzieła można oglądać w Londynie, Nowym Jorku, ale też na jego stronie internetowej ([www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)), bardzo dosadnie krytykuje np. pokolenie konsumpcyjne – jedna z prac przedstawia typową współczesną rodzinę, której członkowie z prawą ręką na sercu, w skupieniu oddają hołd naciągniętej na maszt fładze: jednorazowej, plastikowej torbie Tesco. Na innym rysunku Banksy wykorzystuje malarski cytat – to scena opłakiwania, gdy kobiety pod krzyżem, z dramatycznie wyciągniętymi rękami rozpaczają, patrząc na mękę Chrystusa. Na graffiti brakuje krzyża i Chrystusa, a kobiety załamują ręce, patrząc na napis: „Sale ends today”.

Prace Banksy’ego spotykamy na ulicach. Ale też na aukcjach w domu Sotheby’s osiągają ponoć ceny kilkudziesięciu tysięcy funtów, a wśród nabywców są *celebrities* (Biskupski 2008, s. 175). Polscy *writerzy* prawdopodobnie nie odnoszą tak spektakularnych sukcesów, jakie przypadły w udziale brytyjskiemu grafficiarzowi, ale często pracują dziś w dużych koncernach reklamowych i firmach zajmujących się grafiką komputerową, tworzą za pieniądze własne dzieła dla przyjemności swojej i innych. Część wychodzi oczywiście na ulicę, bo widzimy nowo powstałe wrzuty, w których jednak nadrzędną jest już funkcja estetyczna.

Ja pokazuję, a oni to widzą. Wraz z daną rzeczą widzą mnie jako tego, kto pozwala im ją oglądać. Podziwiają ją, podziwiają mnie. *Miratio*, która odnosi się do tego, co warte oglądania, przemienia się w *admiratio*, która odnosi się do tego, kto ją ma i kto ją pokazuje. [...] To, co wytworzyliśmy współzawodniczy ze sobą – podobnie jak my

sami – o przyciągnięcie uwagi. Rzeczy rywalizują o optyczne zainteresowanie, a my robimy to samo za ich pomocą (Sommer 2003, s. 67–69).

Coraz częściej grafficiarze nie muszą już nielegalnie malować pociągów czy zbierać się po zmroku, żeby zostawić swój *piece* – wrzut (od ang. *masterpiece* – arcydzieło) na murze sąsiedniego budynku, gdyż powstają takie inicjatywy, jak te podejmowane przez warszawskie stowarzyszenie *MiastoMojeAwNim*, polegające na wygospodarowywaniu przestrzeni do legalnego malowania.

W dzisiejszej przestrzeni postindustrialnej nie sposób już ulec zdziwieniu, szokowi czy oburzeniu na widok graffiti. Przez lata wrosło ono w nasze życie i staliśmy się wobec niego raczej bierną publicznością niż aktywną społecznością. Nadmierna semiotyzacja przestrzeni miejskiej doprowadziła paradoksalnie do jej odsemantyczenia. Naszą obojętną akceptację mogą złamać już tylko gesty, rzeczy, obrazy szczególne, o wyjątkowym ładunku emocjonalnym i znaczeniowym.

Takimi właśnie są ludzie-cienie ze Strefy. Rysunki mające na murach świadczą o dramatycznej próbie przywrócenia życia na tym pustynnym obszarze – próbie za wszelką cenę i mimo wszystko. Chcą być świadectwem – to tu kiedyś toczyły się normalne rozmowy, pracowano, odpoczywano. W opuszczonym mieście zniszczonym przez katastrofę – notabene jej sprawcami byli ci, którzy wcześniej stworzyli miasto dla ludzi – komunikacja nie jest

możliwa, bo nie ma nikogo, kto zastanawiałby się nad przesłaniem malowanych postaci. Być może właśnie dlatego, że w ciszy opuszczonych przestrzeni graffiti zdają się do nikogo nie mówić, ich milczenie jest tak tragiczne i pełne sensu. Zupełnie inaczej niż to, co widuje się na murach, pociągach, małej architekturze – w kakofonii napisów i kolorów nie słychać już niczego ważnego.



Graffiti w Czarnobyli, fot. K. Biliński

## Bibliografia

- Baudrillard J.  
1998 *Ameryka*, Warszawa
- Bauman Z.  
1997 *Wśród nas nieznanomych – czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań, s. 145–158
- Biskupski Ł.  
2008 *Graffiti i street-art.: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (4), s. 163–180
- Całkowska A.  
2007 *Największe graffiti powstaje w Krakowie*, „Gazeta.pl Kraków”, 21 maja  
<http://miasta.gazeta.pl/krakow/1,35823,4150804.html> (dostęp 28.04.2009)
- Ciarka R.  
1990 *Napisy na murach i etnografia współczesnego miasta*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, nr 2, s. 33–34
- Gane N.  
2008 *Świat graffiti. Sztuka ulicy z pięciu kontynentów*, Warszawa
- Gregorewicz R., Wałoch J.  
1991 *Polskie mury. Graffiti: sztuka czy wandalizm*, Toruń
- Kociatkiewicz J., Kostera M.  
1997 *Antropologia pustych przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań, s. 73–82
- Krachoń E.  
2008 *„Dzielnice bez duszy” – filmowy obraz przedmieścia*, „Kultura Miasta. Miasto w Kulturze”, nr 2/3 (2), s. 6–13
- Krauzer P.  
1986 *Das Graffiti-Lexikon. Wand-Kunst von A bis Z*, Wilhelm Heyne Verlag, München
- Kowalski P.  
1993 *Samotność i wspólnota. Inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia*, Opole
- Paczoska K.E.  
2008 *Pomarańczowy karnawał we Wrocławiu*, „Kultura Miasta. Miasto w Kulturze”, nr 2/3 (2), s. 79–88
- Parafianowicz W.  
2008 *Žižkov, Praga 3. W poszukiwaniu lokalnej wspólnoty*, „Kultura Miasta. Miasto w Kulturze”, nr 2/3 (2), s. 41–45

- Piekarska-Duraj Ł.  
2008 *Z Bronksu do Nowej Huty – początki hip-hopu w Polsce*, w: *Tworzenie i odtwarzanie kultury*, red. G. Kubica, M. Lubaś, Kraków
- Rewers E.  
1997 *Ekran miejski*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań, s. 41–50
- Sommer M.  
2003 *Zbieranie*, Warszawa
- Stępień A., Żakowska M.  
2005 *Obraz współczesnej rzeczywistości w graffiti*, w: *Humanista wobec tradycji i współczesności. Prace z etnolingwistyki i logopedii*, red. S. Wasiuta, M. Wójcicka, Lublin, s. 181–191
- Shusterman R.  
2007 *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, Wrocław
- Strinati D.  
1998 *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań
- Turner V.  
1974 *The Ritual Process Structure and Anti-Structure*, Harmondsworth
- Welker L.  
2000 *Symbolika znaków Polski Walczącej 1939–1989*, Toruń
- Wierzbicka A.  
1997 *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach*, w: *Język umysł, kultura*, Warszawa, s. 228–269
- Zgółkowska H.  
2005 *Agresja na murze, czyli o tekstach graffiti*, „Język a Kultura”, t. 17, Wrocław, s. 243–250
- Żakowski M.  
2006 *Street-art i indywidualizacja. W stronę tożsamości awangardowej*, „Kultura Popularna”, nr 2, s. 71–79