

CZEŚĆ DRUGA: SPRAWOZDANIA I PRZEGLĄD LITERATURY SOCJOLINGWISTYCZNEJ

Socjolingwistyka XXXI, 2017

PL ISSN 0208-6808

W. MOCH: *STREET ART I GRAFFITI. LITERY, SŁOWA I OBRAZY W PRZESTRZENI MIASTA*, WYDAWNICTWO UCZELNIANE WYŻSZEJ SZKOŁY GOSPODARKI, BYDGOSZCZ 2016, SS. 298.

Książka Włodzimierza Mocha jest pracą interdyscyplinarną. Należy zarówno do filologii, jak i teorii sztuki. Nieprzypadkowo recenzentkami publikacji były dr hab. prof. IS PAN Grażyna Bobilewicz, kulturoznawczyni zajmująca się związkami literatury z malarstwem, i dr hab. prof. UKW Grażyna Sawicka, językoznawczyni. We wstępie autor jasno formułuje cel monografii: „Niniejsza praca jest nową, pierwszą w polskiej humanistyce próbą przedstawienia graffiti i street artu przez pryzmat języka (głównie słownictwa) jako zjawiska o charakterze społeczno-kulturowym i artystycznym” (s. 8). Badane obiekty tekstowe i graficzne jawią się jako teksty kultury, nośniki idei oddziałujące na wyobraźnię i emocje. Praca charakteryzuje się przejrzystą budową. Dzieli się na siedem części zawierających od dwóch do pięciu rozdziałów. Część pierwsza: *Ewolucja graffiti i street artu* (s. 17–42) mieści w sobie między innymi krótki wprowadzenie, ale podstawowy dla dalszych rozważań rozdział *Sztuka publiczna, sztuka miasta, sztuka ulicy* (s. 19–21). Część druga: *Lingwistyczno-kulturowy portret graficiarza i streetartowca* (s. 43–92) poświęcona jest charakterystyce ulicznego artysty w świetle języka, którym się posługuje. W części trzeciej: *Społeczno-polityczne treści i formy przekazów sztuki ulicy* (s. 93–138) autor zmierza w kierunku socjologicznego i politologicznego ujęcia problematyki. Część czwarta (*Graffiti i street art jako czynniki zmiany krajobrazu miasta*, s. 139–172) i szósta (*Znaczenie graffiti i street artu we współczesnym świecie i w kulturze*, s. 211–225) traktują o funkcjach graffiti i street artu w przestrzeni miejskiej i w ogóle w kulturze wizualnej, część piąta (*Strategie i praktyki artystów ulicy*, s. 173–209) koncentruje się natomiast na przedstawieniu sylwetek poszczególnych writerów i malarzy.

Graffiti i street art nie są zjawiskami nowymi. Umieszczanie indywidualnych znaków w otaczającym środowisku wydaje się jedną z podstawowych potrzeb człowieka. Szczególnym przypadkiem obrazu ściennego jest mural, czyli kompozycja wielkoformatowa, obejmująca nieraz całą elewację budynku. Mural jest przede wszystkim nazwą dzieła sztuki, toteż z zasady nie używa się tego terminu dla określania wizerunków o treści

reklamowej. Nierzadko na ściany budynków są przenoszone obrazy należące do klasyki światowego malarstwa.

Graffiti i murale budzą skrajne emocje, od pełnej aprobaty po ostry sprzeciw. Są uważane za akty wandalizmu albo za dzieła sztuki o ważnym przekazie społecznym. Duży wpływ na moralną ocenę ma sytuacja, w jakiej napisy albo obrazy zostały wykonane. Autor przywołuje lata wojny i okupacji niemieckiej, jak również stanu wojennego, kiedy umieszczanie haseł patriotycznych, wolnościowych i demokratycznych było aktem odwagi i mogło się spotkać z daleko idącymi konsekwencjami, ze śmiercią włącznie. Współcześnie podejście do ulicznych napisów i obrazów zmienia się, a one same ewoluują w kierunku większej estetyki. Coraz częściej są akceptowanymi przez ogół malowidłami, wręcz wykonywanymi na zamówienie. Są artyści specjalizujący się w wielkoformatowych obrazach naściennych, jak też fotograficy wykonujący zdjęcia tych kompozycji (m.in. Czesław Czapliński¹). Autor monografii potwierdza, że „Coraz częściej graficiarskie napisy, wykonane legalnie, zyskują rację bytu w «oficjalnej» przestrzeni miasta” [...] (s. 168) i „Wydaje się czymś naturalnym, że po latach «undergroundowego» bytu sztuka ulicy, przynajmniej w pewnym zakresie, ulega urynkowaniu i staje się elementem oferty kulturalnej” (s. 107).

Napisy i obrazy na murach, wykonywane zazwyczaj farbą nakładaną pędzlem albo rozpylaną pod ciśnieniem, niekiedy przy użyciu odpowiednich szablonów zapewniających powtarzalność obrazu, stanowią stały element rzeczywistości zurbanizowanej, pozostając w opozycji do takich systemowych znaków graficznych, jak szyldy i reklamy, znaki drogowe, tablice informacyjne i pamiątkowe. Są często wyrazem indywidualnego albo zbiorowego sprzeciwu wobec czegoś. Za czasów PRL obiektem kontestacji był przede wszystkim nieakceptowany przez dużą część społeczeństwa system polityczny, obecnie celem wizualno-wербalnych ataków bywa system ekonomiczny. Jak dawniej sprzeciwiano się monopolowi władzy, tak teraz krytykuje się dominację wielkich korporacji dyktujących warunki na rynku. W tym ostatnim wypadku twórczość graficiarzy ma na celu zrównoważenie presji ze strony wszechobecnych znaków firmowych i reklam.

Badacz zajmuje się też wpływem estetyki komiksu na sztukę uliczną (s. 38–42). Wykorzystanie charakterystycznej dla opowieści obrazkowych stylistyki plastycznej o uproszczonych liniach, mocnych konturach i wyrazistych barwach nie jest w malarstwie nowe. Występowało ono w nurcie pop-artu. W największym stopniu do klasycznego komiksu odwoływał się amerykański malarz Roy Lichtenstein.

Włodzimierz Moch bada interesujące go zjawiska językowe i plastyczne nie tylko na gruncie polskim. Uwagę poświęca twórczości ulicznej także na Litwie, Łotwie i w Rosji (s. 116–126). Rozważania te są szczególnie cenne w odniesieniu do niepodległych obecnie państw, które wcześniej wchodziły w skład Związku Radzieckiego. Złożona sytuacja narodowościowa i językowa tych krajów znajduje wyraz także w twórczości ulicznej. W świetle przeanalizowanych przykładów polski street art jawi się jako podobny pod względem jakościowym do sztuki ulicznej z innych krajów środkowoeuropejskich (s. 220).

¹ Kulisy warsztatu Czesława Czaplińskiego, *Foto* 4/1991, s. 14–15.

Włodzimierz Moch ma wiele doświadczeń w badaniu języka młodzieży i jej subkultury. Zajmuje się nią od dawna, co zaowocowało monografią *Hip hop — kultura miasta*². Wskazuje zresztą, że hip hop wywarł wpływ i na graffiti, i na street art (s. 26). Analizuje psychologiczne i socjologiczne uwarunkowania graffiti i street artu. Podkreśla istotną rolę potrzeby wolności osobistej i swobody ekspresji, jak również tworzenia więzi wspólnotowych o charakterze lokalnym lub pokoleniowym (s. 95). W działaniach graficiarzy zwraca uwagę na wartości zasługujące na aprobatę, dostrzegając w ich aktach twórczych propagowanie idei pozytywnych, takich jak miłość, równość, wolność, patriotyzm i zachowanie tożsamości. Twierdzi, że sztuka uliczna służy nie tylko środowisku jej twórców, ale także mieszkańcom miasta i osobom przyjezdnym (turystom). Jego zdaniem sztuka ulicy nie prowadzi do niszczenia substancji miasta, wręcz przeciwnie — przyczynia się do rewitalizacji zdewastowanych budynków, a nawet całych zaniedbanych od dawna dzielnic (s. 218).

Uważając dążenie do wolności za jeden z podstawowych motorów działalności graficiarskiej, autor konkluduje: „W wymiarze politycznym uliczni artyści traktują wolność jako obszar suwerenności i bezwzględne prawo, zarówno jednostek, jak i narodów lub grup społecznych, do życia nieskrępowanego wołą polityków” (s. 95). W innym miejscu stwierdza: „Bliski streetartowcom jest także artystyczny wymiar wolności” (s. 96). Pojmuje sztukę ulicy jako wyraz obrony indywidualizmu w świecie zdominowanym przez wytwarzane na masową skalę produkty i ich znaki firmowe. Ulica jest w jego ujęciu nie tylko wycinkiem zurbanizowanej przestrzeni, ale i pojęciem kulturowym³. Co więcej, pisząc: „Innym zadaniem streetartowców stała się walka z dewastującą przestrzeń publiczną wszechobecną korporacyjną reklamą napędzającą konsumpcję” (s. 106), upatruje w niej działania celowe. Sugeruje, że wielki biznes zastąpił miejsce dyktatury politycznej, będącej obiektem sprzeciwu w poprzednich dziesięcioleciach. Obserwuje też, że „Polscy twórcy do największych zagrożeń wolności człowieka zaliczają rozbuchany konsumpcjonizm, wywołany strategią i działaniami światowych korporacji banków i mediów, dla których zysk jest najważniejszym celem” (s. 106). Polemizuje z Aldoną Jawłowską, autorką opublikowanej w 1975 roku książki *Drogi kontrkultury* (s. 175), zarzucając jej brak naukowego obiektywizmu i zideologizowane podejście do opisywanego tematu.

Badacz konstatuje, że w wypadku sztuki ulicznej nie istnieje konflikt między przekazem werbalnym a graficznym (s. 205). Uważa, że językowe i plastyczne środki wyrazu współlistnieją w ramach jednego spójnego przekazu ideowego, co wynika z obserwacji, że „Często graficiarskie malowidło jest inkrustowane pojedynczymi słowami, podpisami lub krótkimi frazami o różnym charakterze i funkcji” (s. 203). Stwierdza wprost: „Artyści ulicy, jak mało kto, docenili sprawczą moc słowa i znaku literowego w swoich pracach” (s. 219).

² W. Moch, *Hip hop — kultura miasta. Leksyka subkultury hip-hopowej w Polsce*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Gospodarki, Bydgoszcz 2008.

³ Tamże, s. 218.

Omawiając język subkultury graficyarzy, Włodzimierz Moch zauważa jej nasyconie słownictwem pochodzenia angielskiego, które w wielu wypadkach ma charakter specjalistycznej terminologii technicznej. Słowa te są bezpośrednimi zapożyczeniami z angielskiego, najczęściej z jego amerykańskiej odmiany (*impakt, rooftop*), jak również rodzimymi derywatami od angielskich podstaw (s. 229). Poza typowymi formacjami afiksalnymi (zarówno czasownikowymi, jak i rzeczownikowymi oraz przymiotnikowymi: *hejtować, krosować/skrosować, sprejować; muralista, muralowiec, streetarterka, streetartowiec, toystwo, urbanartowiec, writerka; fejmowy, oldschoolowy, rootsowy, writerski*) nierzadkie są też derywaty paradygmatyczne (*daleksy, litery, numery, pośpiechy; insajdy, lokalsi, prosy, rollery*).

Moch wielokrotnie wskazuje, że twórcy street artu mają dobrą orientację w kulturze wysokiej i do tej kultury się odwołują. Pokazuje to na przykładach murali nawiązujących do uznawanych powszechnie za wybitne osiągnięcia współczesnej literatury powieści *Ptasiek* Williama Whartona (s. 205) i *Śniadanie mistrzów* Kurta Vonneguta (s. 206). Sądzi również, że w zakresie plastyki dzieła street artu kontynuują prądy malarstwa XX wieku: surrealizm, dadaizm, ekspresjonizm czy futurizm (s. 217).

Graficyarze stanowią zwartą społeczność, kierującą się swoistym kodeksem honorowym. Ważna jest dla nich solidarność grupowa, która nie pozwala na przykład na ucieczkę w sytuacji, kiedy jeden z nich zostaje zatrzymany na gorącym uczynku przez służby porządkowe. Autor podkreśla, że wspólnotowość ta z założenia jest pozbawiona struktury hierarchicznej, ponieważ właśnie wszelkim hierarchiom twórcy sztuki ulicznej się przeciwstawiają (s. 95). Dążenie do tworzenia wspólnot lokalnych, osiedlowych może być, jego zdaniem, odczytane jako sprzeciw wobec odgórnie narzuconej globalizacji. Píše: „Publiczne wyrażanie patriotyzmu w skali lokalnej staje się w Polsce coraz modniejsze, choć często stanowi element aktualnej walki politycznej” (s. 114). Sztuka ulicy jest wyrazem postaw i przekonań młodego pokolenia, a także wrażliwości estetycznej samych twórców, nawet jeśli działają w obrębie konkretnej grupy artystycznej albo się wypowiadają w imieniu całej graficyarskiej wspólnoty. Uczony sceptycznie podchodzi do poglądu, według którego kultura obrazkowa ogłupia wystawionego na jej oddziaływanie człowieka: „Hegemonia obrazu we współczesnej kulturze i nowych mediach stała się faktem, ale niekoniecznie owa wizualna rewolucja oznacza zagrożenie dla procesów percepcji i myślenia” (s. 201). Kolorowe ilustracje zawarte w książce nie tylko podnoszą jej atrakcyjność wizualną, ale przede wszystkim zwiększają jej wartość merytoryczną. Czarno-białe reprodukcje nie oddałyby wszystkich niuansów złożonych kompozycji naściennych.

Część siódma, *Słownik polskiego graffiti i street artu* (s. 227–275), zawiera leksykę specyficzną dla środowiska twórców ulicznych napisów i obrazów (s. 84). W związku z tym, że duża jej część — jak już wspomniano — to pochodzące z Ameryki („kolebki współczesnego graffiti”, s. 87) zapożyczenia angielskie w ortografii pierwotnej albo spolszczonej (*fejm/fame, gumbas, insajdy, lajtowy, lewel/level, rooftop* czy *stencil*) oraz derywaty od nich powstałe na gruncie polskim, autor zaproponował własną koncepcję opracowania tego materiału. Mianowicie w jednym artykule hasłowym łączy warianty, nawet kosztem alfabetycznej kolejności haseł: STREET ART, STREETART, STREET

ARCIK, STREET, SZTUKA ULICY; WHOLE TRAIN, HOLKA, CALAK; LEPKA, VLEPKA, STIKER. Część z nich powiązana jest z hasłem głównym przez odsyłacze. Na hasło, poza wokabulą, składają się definicja i przykłady użycia oraz odesłania do innych haseł pozostających z nim w relacjach semantycznych:

HEJTER ‘zawistnik, ktoś niezyciwy, rozsiewający negatywne opinie o innych’. *Taki to był nasz czas, bez barier, bez pozerów, bez hejterów...* (GGE 28; ts. MSS, tak się nazywa wrogów **graffiti**, a także tych **grafciarzy**, którzy **krosują** czyjeś prace lub je zamalowują; określenie znane **hh** i całej popkulturze, podobnie (*hater*) GwP 270, ze sl. am. *hater* ‘zawistnik’ UD, zob. **hating**, **hejtować**, **fan** (s. 245)⁴.

Wśród uwzględnionych leksemów jest także wiele neosemantyzmów, takich jak *alkomat* ‘człowiek upojony alkoholem’, *blacha* ‘praca graffiti wykonana na blaszanej ścianie wagonu, budynku itp.’, *nakrętka* ‘inspiracja, wzajemna motywacja do działań’, *skład* ‘grupa graficiarzy’ itp. Niewątpliwie ten fragment omawianej monografii może stanowić źródło odniesienia dla innych prac leksykograficznych.

Jak zaznaczył sam Włodzimierz Moch, „Sporo miejsca poświęcono w tej pracy zjawiskom miękkiej kontestacji — interwencjom estetycznym, służącym odzyskiwaniu i oswojaniu wspólnej przestrzeni zawłaszczonej przez instytucje, urzędy i firmy” (s. 221). Wydaje się, że autor pracy, przy zachowaniu naukowego obiektywizmu i dystansu do opisywanych zjawisk, odnosi się z sympatią do street artu i tworzących go artystów. Niektóre sformułowania książki świadczą o empatii badacza w stosunku do ludzi, o których pisze. Z pewnością nie dezawuuje ulicznych napisów i malunków, tak jak liczni publicyści postrzegający sztukę naścienną wyłącznie w kategoriach wandalizmu. Niewątpliwie uczony zdołał znaleźć płaszczyznę porozumienia ze swoimi informatorami. Solidaryzuje się z ich środowiskiem. Dostrzega też możliwość zawłaszczenia niezależnej sztuki przez system, przeciwko któremu się ona opowiada, gdy pisze: „Realnym zagrożeniem dla sztuki ulicy jest niebezpieczeństwo komercjalizacji i instytucjonalizacji” (s. 219).

Pracę zamyka jedenastostronicowy wykaz literatury przedmiotu i wykorzystanych źródeł, zarówno drukowanych, jak i internetowych (s. 277–289). Bibliografia ta dowodzi, że omawiana problematyka stanowi przedmiot naukowych refleksji stosunkowo od niedawna. Większość opracowań opublikowano bowiem po roku 2000. Zgodnie z nowszymi standardami monografia jest uzupełniona streszczeniem w języku angielskim (*Street art and graffiti. Letters, words and images in urban space*, w tłumaczeniu Katarzyny Szalli-Neumann, s. 291–298).

Publikacja Włodzimierza Mocha jest obszernym i wyczerpującym opracowaniem tematu sztuki ulicznej, opartym na gruntownej, interdyscyplinarnej analizie. Autor posługuje się metodą zarówno ściśle filologiczną, leksykograficzną i stylistyczną, jak i socjolingwistyczną, postrzegając opisywane zjawisko w szerszym kontekście społecznym, politycznym i ekonomicznym. Nie poprzestaje przy tym na deskrypcji ma-

⁴ Rozwiązanie skrótów (za *Literaturą*): GGE — *Graffiti Goes East*, MSS — *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, GwP — *Graffiti w Polsce*, UD — *Urban Dictionary*.

teriału wyłącznie polskiego, ale ukazuje twórczość rodzimą w kontekście europejskim i światowym, przywołując przykłady zarówno z krajów ościennych, jak i z bardziej odległych, dochodząc przy tym do wniosku, że nie ma wyraźnych różnic między street artem polskim i obcym.

Wiktor Jarosław Darasz
Kraków