

MICHALINA LUBASZEWSKA

Zakład Lingwistyki Komputerowej, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0001-5281-5883>

Pokojowy partyzant. O strategiach twórczych Banksy’ego

The Peaceful Partisan. On Banksy’s Creative Strategies

Artykuł recenzowany

Abstract

An analysis of the artistic strategies applied by Banksy – the creator of street art – based on partisan methods. The partisan strategies used by the Bristol-born artist are treated in a metaphorical manner (in accordance with the ascertainments of Carl Schmitt, who perceives the figure of a partisan also as that of a non-conformist who does not reach for weapons) and possess two dimensions. The first refers to the contents of Banksy’s rebellious graffiti, and the second is connected with a tactic based on stratagems rendering illegal artistic activity possible. Nonetheless, the series of works left behind in wartime Ukraine breaks out of this scheme since in this case the artist’s relative strategy refers also to the primary significance of the term: “partisan” – Banksy takes part in the battle by opting for one of the sides.

Keywords: Banksy; street art

Abstrakt

Tekst przedstawia analizę artystycznych strategii stosowanych przez twórcę street artu – Banksy’ego – opierających się na metodach partyzanckich. Strategie partyzanckie bristolskiego artysty traktowane w sposób metaforyczny (zgodnie z konstatacjami Carla Schmitta, który na figurę partyzanta patrzy również jak na nonkonformistę nie sięgającego po broń) mają dwa wymiary. Pierwszy odnosi się do planu treści buntowniczych graffiti Banksy’ego, drugi zaś wiąże się z taktyką opartą na fortelach, umożliwiających nielegalną działalność artystyczną. Jednak cykl prac pozostawionych na objętym wojną terytorium Ukrainy wyłamuje się z tego schematu, gdyż tu strategia twórcza artysty nawiązuje także do prymarnego znaczenia wyrazu partyzant – Banksy bierze udział w walce opowiadając się po jednej ze stron.

Słowa kluczowe: Banksy; street art

O autorce

Michalina Lubaszewska – adiunktka w Zakładzie Lingwistyki Komputerowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Rzecz w teatrze Jana Kłaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności* (2020). Publikowała między innymi w „Kontekstach”, „Tekstualiach” i „Śląskich Studiach Polonistycznych”. Jej zainteresowania koncentrują się wokół problemów związanych ze sztuką zaangażowaną i popkulturą.

Pokojowy partyzant. O strategiach twórczych Banksy'ego

Banksy – jeden z najbardziej rozpoznawalnych artystów street artu – tworzy sztukę społecznie zaangażowaną. Za pośrednictwem pojawiających się w przestrzeni miejskiej całego świata szablonów oraz instalacji brytyjski artysta komentuje bieżące wydarzenia odnoszące się przede wszystkim do sfery polityki, obyczajowości i sztuki. Ten ukrywający swoją tożsamość twórca autorstwo swoich prac potwierdza na oficjalnej stronie internetowej oraz na Instagramie, gdzie umieszcza wpisy przypominające zapiski z osobistego dziennika¹. Z tworzonych przez Banksy'ego wizualnych znaków odczytać można jego postawę ideową: postawę pacyfisty, antyglobalisty, anarchisty, twórcy sprzeciwiającego się komercjalizacji sztuki. Dziełem, które można uznać za manifest światopoglądowy artysty, jest umiejscowiona w Betlejem, stworzona w 2003 roku praca zatytułowana *Rzucający kwiatami*, przedstawiająca zamaskowanego bojownika, który zamiast koktajlem Mołotowa, granatem czy kamieniem rzuca bukietem kwiatów. W wydanym w 2005 roku albumie zatytułowanym *Wall and Piece* Banksy, pisząc komentarz do tego szablonu, stwierdza, że bierna manifestacja światopoglądu, przejawiająca się jedynie w upodobaniu do gadżetów symbolizujących rozmaite idee, jest bezwartościowa; świat należy zmieniać w sposób aktywny, lecz pacyfistyczny, choćby za pośrednictwem sztuki².

Patrząc z jeszcze szerszej perspektywy na tę opowiadającą się przeciw zastanemu porządkowi społecznemu, wyjętą spod prawa twórczość, należałoby ją określić mianem działalności „partyzanckiej”. Sam Banksy zaczyna się wówczas jawić jako partyzant – w rozumieniu metaforycznym, zgodnie z konstatacjami Carla Schmitta³, mówiącymi, że charakteryzować można w ten sposób każdego nonkonformistę, niekoniecznie sięgającego po broń. Działania Banksy'ego odrzucają ideę walki zbrojnej, lecz nawiązują do idei czynnego oporu, który u bristolskiego artysty przyjmuje postać aktu twórczego.

Należy jednak zauważyć, że oprócz współistniejących obok siebie dwóch – traktowanych metaforycznie – wymiarów postawy partyzanckiej Banksy'ego: wymiaru odnoszącego się do treści idei głoszonych przez artystę oraz wymiaru związanego z praktyczną stroną nielegalnego umieszczania ich na ścianach całego świata, w przypadku serii dzieł pozostawionych przez artystę w Ukrainie (zajmę się tym szerzej później) – można też mówić o trzecim, dosłownym wymiarze partyzanckiej działalności twórczej bristolskiego artysty, który pojawia się równoległe z metaforycznym. Zgodnie z wykładnią Schmitta⁴ wymiar dosłowny wiąże się przede wszystkim z prymarnym znaczeniem terminu „partyzant”, które odnosi się do specyficznej formy działań militarnych, cechujących się nieregularnością (chodzi tu o nieusystematyzowany, chaotyczny sposób walki i niepoddającą się harmonijnemu rytmowi częstotliwość ataków), podwyższoną mobilnością, zaangażowaniem politycznym i tellurycznością⁵. Jak zobaczymy, cykl artystycznych interwencji Banksy'ego na terenie zaatakowanej Ukrainy nie podlega żadnemu schematowi: ma-

lunki pojawiały się nieregularnie w rozmaitych miejscach, najczęściej na ścianach zrujnowanych przez bomby budynków. Związane są zatem ściśle z żywiołem ziemi i dodatkowo – jak zobaczymy – mocno zaangażowane politycznie. I wreszcie – o paradoksie! – te utrzymane w pacyfistycznym duchu malunki z objętego działaniami wojennymi terytorium w subtelny sposób zyskują rys militarny, stając się częścią prowadzonej przez Ukraińców walki obronnej. W przypadku tego cyklu graffiti Banksy odstępuje bowiem od niepisanej zasady ludycznej dwuznaczności i wyraźnie opowiada się po stronie narodu ukraińskiego.

Jak już zaznaczyłam, element partyzancki – traktowany metaforycznie – obecny jest w twórczości Banksy'ego na dwóch płaszczyznach: wiąże się zarówno z planem treści (z nonkonformistycznym, nieraz buntowniczo-przewrotnym przekazem), jak i z samą taktyką nielegalnego i utajnionego przenoszenia na ścianę wcześniej przygotowanego szablonu lub ustawianiem instalacji. Od kiedy bristolski artysta wykorzystuje medium Instagramu, niekiedy – obok fotografii dzieł własnego autorstwa – zamieszcza tam także filmiki odsłaniające okruszki kulis swojej nielegalnej działalności. Napięcie pomiędzy tym, co ujawnione, a tym, co ukryte; tym, co autentyczne, i tym, co należące do obszaru mistyfikacji, na stałe wpisane jest w jego twórczość. Zanim przejdę do analizy jego wybranych najnowszych prac – pozwalającej zastanowić się nad tym, na jakich artystycznych i partyzanckich strategiach Banksy opiera swoje wizualne przekazy buntu i protestu – chciałabym wspomnieć o niektórych sztandarowych fortelach wykorzystywanych przezeń przy tworzeniu wcześniejszych graffiti. Pozwoli nam to lepiej zrozumieć ducha sztuki ulicznej.

Przyjrzyjmy się zatem kulisom powstania kilku wcześniejszych szablonów Banksy'ego, stanowiących próbkę zreczności i przebiegłości nieodrodną przy działalności artystycznej znajdującej się poza granicami prawa. Będą to przykłady, które zaklasyfikować można jako egzemplifikacje strategii partyzanckiej rozumianej w sposób metaforyczny, czyli tej, która łączy buntowniczy lub subwersywny plan treści graffiti z fantazyjną i zuchwałą techniką nanoszenia ich na ściany budynków.

W 2008 roku w Londynie, w okolicy Newman Street na murze budynku należącego do Royal Mail brytyjski artysta stworzył pracę będącą głosem w debacie na temat bezpieczeństwa publicznego i monitoringu. Ambiwalencję pożytków płynących z ulokowanych w przestrzeniach miejskich kamer kwituje mocno subwersywnym, wieloznacznym hasłem⁶: „ONE NATION UNDER CCTV” („zjednoczony naród pod nadzorem”), akcentującym inwigilacyjny charakter nagrań pochodzących z kamer przemysłowych. Szablon Banksy'ego przedstawia zakapturzonego młodego chłopca poprawiającego ostatnie litery wspomnianego napisu, znajdującego się w zasięgu rzeczwiśtej, działającej kamery, ulokowanej na tym samym murze. Wandala fotografuje pracownik ochrony, trzymający na smyczy psa (jego podobizna umieszczona jest w lewym rogu ściany). Aby wykonać to dzieło, Banksy użył przewrotnego konceptu: działał na legalnie zainstalowanym rusztowaniu, udając pracownika miejskiego konserwującego mur⁷.

Podobny chwyt zastosował również wcześniej, przy pracy nad *Człowiekiem zwisającym z okna* (2006) – graffiti przedstawiającym nagiego mężczyznę, który – jak możemy się domyślać, patrząc na dwie postacie wyglądające przez okno: ubranego w garnitur mężczyznę i roznegliżowaną kobietę – próbuje uniknąć konfrontacji z przybyłym za wcześniej zdradzonym mężem. Ludyczny wymiar szablonu potęguje fakt, że umiejscowiony on został na ścianie kliniki zdrowia seksualnego przy Frogmore Street w Bristolu. Z opowieści przyjaciela brytyjskiego artysty dowiadujemy się, że Banksy „zorganizował ekipę, która postawiła rusztowanie przy budynku tak, aby go zakryć. Wyglądało to, jakby przeprowadzali prace remontowe. W niedzielę, kiedy rusztowanie już stało, [Banksy] ukrył się za plandeką i namalował ten mural”⁸.

Z relacji samego Banksy'ego, zawartej w albumie *Wall and Piece*, poznać można inną historię, odsłaniającą kulisy jego nielegalnej akcji artystycznej na terenie ogrodu zoologicznego w Barcelonie⁹. Artysta, który nie przewidział dodatkowego nocnego patrolu ochrony, zmuszony do szybkiego znalezienia prowizorycznej kryjówki, natyka się na kangura. W popłochu gubi kartkę z hiszpańskim tłumaczeniem napisu, który zamierzał umieścić przy jednej z klatek ze zwierzętami. Ostatecznie decyduje się improwizować i zamiast wcześniej obmyślanego napisu pozostawia w rozmaitych miejscach ogrodu malunki przypominające te wykonywane przez więźniów na ścianach celi: pionowe przekreślone kreski oznaczające dni wyroku, które już minęły, oraz te jeszcze nieskreślone, symbolizujące czas, który pozostał do wyjścia na wolność. W ten oto sposób, trochę przez przypadek, powstała kapitalna metafora ogrodu zoologicznego – więzienia dla zwierząt. Banksy, zapytany o to, czy zrzęczość jest niezbędna przy wykonywaniu street artu, odpowiada: „Tak, to jedna z tych rzeczy wpisanych w tę robotę. Każdego idiotę da się złapać. Sztuka polega na tym, żeby się nie dać złapać, i z tego ma się największą frajdę”¹⁰. Tę postawę przyrów-

nać można do aktywności, którą Richard Schechner nazywa „czarną grą”, czyli krótkotrwałym „żartem, błyskiem szaleństwa, ryzyka albo upojenia”¹¹.

Pora teraz przyjrzeć się wybranym najnowszym pracom Banksy'ego, próbując dostrzec zawarte w nich artystyczne strategie służące twórcy do wyrażania buntu lub protestu, a jednocześnie zwracając uwagę na przemyślane taktyki (o ile pozwoli nam na to sam autor, odsłaniając fragmenty tajników swojej pracy), dzięki którym partyzanckie z ducha malunki graffiti mają szansę zaistnieć. Prezentacje poszczególnych dzieł wymykać się jednak będą porządkowi chronologicznemu, ponieważ moim głównym zamiarem jest wychwycenie mechanizmów rządzących stosowanymi przez artystę partyzanckimi strategiami – rozumianymi głównie w sposób metaforyczny. Choć, jak zobaczymy na przykładzie cyklu graffiti pozostawionych w Ukrainie – niekiedy wymiar metaforyczny praktyk partyzanckich współistnieje równoległe z tym odnoszącym się do ich prymarnego znaczenia.

15 marca 2023 Banksy potwierdził autorstwo swojej pracy zatytułowanej *Morning is broken*, ulokowanej na ścianie staroświeckiego, przeznaczonego do rozbiórki domu, znajdującego się w Herne Bay – nadmorskim miasteczku na południowo-wschodnim wybrzeżu Anglii. Szablon – swoista scena rodzajowa – przedstawia rozczochnego, dopiero budzącego się małego chłopca odsłaniającego okno. Dziecku w porannych czynnościach towarzyszy kot. Ludyczność formalnej płaszczyzny tego dzieła wynika z faktu, że wizerunek chłopca rozpoczynającego kolejny dzień został umieszczony w miejscu wcześniej istniejącego okna, które jednak zostało zabite deskami i osłonięte przed deszczem blachą. Banksy wykorzystał zastane elementy elewacji budynku¹²: wystający podłużny fragment muru, wcześniej pełniący funkcję parapetu, która to funkcja została mu na nowo przywrócona, oraz karbowaną blachę, która – podzielona na pół i zgięta po obu stronach – przeistoczyła się w zasłony. Umieszczone przez Banksy'ego na jego oficjalnej stronie internetowej i na Instagramie fotografie ukazują opisywane graffiti trochę z oddali, dając wyobrażenie o charakterze kompozycji w kontekście całego budynku, oraz w zbliżeniu, umożliwiając przyjrzenie się detalom. Ostatnie ujęcie przedstawia widok zrujnowanej już ściany, na której znajdował się szablon... To właśnie to zdjęcie Banksy opatrzył przewrotnym komentarzem, funkcjonującym zarazem jako tytuł: „Morning is broken”, będący grą słów ponieważ w wolnym tłumaczeniu to hasło mogłoby brzmieć: „Zrujnowany poranek”, ale jego prymarne znaczenie odwołuje się do konotacji związanych ze „świttem”, z „nastającym dniem”. Tę interwencję Banksy'ego odczytać można jako wyraz protestu przeciw komercjalizacji sztuki. Możemy się domyślać, że brytyjski twórca celowo wybrał budynek przeznaczony do rozbiórki, aby mieć pewność, że dzieło jego autorstwa zostanie zniszczone. Jest to ciekawy przykład odautorskiego – w swoim wydźwięku charakterystycznego dla ponowoczesności – gestu ikonoklastycznego¹³, strategii, która uczy-

niła możliwym zawaolowany bunt przeciwko traktowaniu sztuki jako fetysza towarowego. Jak bowiem pisze David Freedberg: „Wszyscy współcześni ikonoklaści znają wartość ekonomiczną, kulturową i symboliczną dzieł, które padają ofiarą ich ataków”¹⁴.

W przypadku tego dzieła element partyzancki najbardziej obecny jest w planie treści. To bardzo ciekawy przykład działalności Banksy'ego, ponieważ w polu semantycznym tej pracy bristolskiego artysty skrywa się również w pewnej mierze wątek autotematyczny, jeśli traktować wydźwięk tego graffiti nie tylko jako protest przeciw komercjalizacji sztuki, lecz także jako ogólną refleksję na temat sztuki ulicznej: ulotnej, funkcjonującej jako chwilowy, błyskotliwy żart.

Niezależnie od upodobania bristolskiego artysty do wypowiedzania się na temat charakteru street artu, naczelnym motywem jego twórczości pozostaje jednak komentowanie bieżącej sytuacji społeczno-politycznej. Ważną serię prac poprzedzających niezwykle aktualne, antywojenne malunki w Ukrainie, do których za chwilę nawiążę, stanowią komentarze Banksy'ego odnoszące się do stanu pandemii. Z opartych na strategii dwuznaczności i groteski przekazów (na przykład instalacja przedstawiająca brudną łazienkę, opatrzona napisem: „Moja żona nie cierpi, kiedy pracuję zdalnie z domu”¹⁵, czy też bristolski szablon ukazujący kichającą bez skrępowania staruszkę, której wypada przy tym sztuczna szczeka¹⁶), wyłania się zakamuflowany protest artysty przeciwko nadmiernym obostrzeniom sanitarnym (ograniczeniom wolności). Celem Banksy'ego było między innymi zwrócenie uwagi na ekonomiczne konsekwencje utrzymywanych restrykcji – w tym duchu artysta przeprowadził latem 2021 roku artystyczną akcję zatytułowaną *A Great British Spraycation* – polegającą na pozostawianiu rozmaitych śladów wizualnych (szablonów, instalacji) w nadmorskich miasteczkach wschodniego wybrzeża Anglii, najbardziej dotkniętego spowodowanym pandemią zanikiem turystyki. Te artystyczne interwencje, zarejestrowane w postaci filmiku umieszczonego na Instagramie¹⁷, odsłaniają przy okazji tajniki partyzanckiej z ducha pracy Banksy'ego, wymagającej – jak wiadomo – stałego kamuflażu. Widzimy zatem turystyczny kamper, którym porusza się artysta, widzimy, jak zakapturzony przemieszcza się w ciągu dnia po plaży, dla niepoznaki niosąc przenośną turystyczną łódkę, a w niej, jak później się okazuje, ukryte przybory malarskie. Działania w ramach *A Great British Spraycation*, których kulisy zostały w części odsłonięte dzięki udostępnionemu przez Banksy'ego filmikowi, w bardzo barwny sposób pokazują przede wszystkim współistnienie obu aspektów strategii partyzanckiej traktowanej metaforycznie. Ukazują bowiem stale obecny związek między wywrotową wymową graffiti i przewrotną, wymagającą mistyfikacji techniką wykorzystywaną przy ich tworzeniu.

Najbardziej dobitnym wyrazem buntu przeciw przedłużającemu się lockdownowi jest jednak interwencja z 2020 roku, rozgrywająca się w londyńskim metrze, udo-

kumentowana w krótkim filmiku umieszczonym na Instagramie¹⁸. Zamaskowany Banksy – przebrany w kombinizon pracownika dezynfekującego wagony metra – wykorzystuje ten kamuflaż, by swobodnie umieścić we wnętrzu pojazdu malunki przedstawiające pozostające w ciągłym ruchu szczury – jakże charakterystyczne motywy dla jego twórczości. Na drzwiach wagonu Banksy pozostawia zaś napis: „I get lock down but I get up again” („Jestem w zamknięciu / w izolacji, ale się z tego wydostanę”), będący grą słowną odnoszącą się do sytuacji lockdownu oraz nawiązującą do słów popularnego utworu wykonywanego przez brytyjski anarchopunkowy zespół Chumbawamba: „I get knocked down but I get up again” – „Jestem znokautowany (zwalony z nóg), ale się pobieram (stanę na nogi)”, funkcjonujący jako „hymn” tych, którzy nie poddają się opresyjnemu systemowi społecznemu. Akcja ta również stanowi ciekawy przykład scalenia dwóch porządków składających się na strategię partyzancką – traktowaną metaforycznie – wykorzystywaną przez bristolskiego artystę: zarówno tego uruchamianego na poziomie buntowniczej treści, jak i tego odnoszącego się do praktyk pozwalających tworzyć sztukę oporu. Filmik opatrzony jest bowiem następującym komentarzem: „If you don't mask, you don't get”, czyli „Jeśli się nie zamaskujesz (nie założysz maski), to (się) nie dostaniesz”. Znów, jest to hasło niezwykle przewrotne i wieloznaczne, które odnosi się do obowiązującego w czasie pandemii reżimu sanitarnego, ale i do taktyki twórcy street artu, który, aby kreować sztukę zaangażowaną, musi działać w ukryciu. „Krocze zamaskowany” („Larvatus prodeo”)¹⁹ – zdaje się mówić Banksy, zgodnie z mottem, które zawarł w swojej książce *Existencilism*, brzmiącym: „If you want to say something and have people listen then you have to wear a mask. If you want to be honest then you have to live a lie” – „Jeśli masz coś do przekazania innym i chcesz, by cię wysłuchano, musisz założyć maskę. Jeśli chcesz podążać za prawdą, musisz uciec się do kłamstwa”²⁰.

Przejdźmy wreszcie do zaprezentowania słynnych malunków pozostawionych przez Banksy'ego na terytorium zaatakowanej Ukrainy. Dla bristolskiego artysty antywojenne komentarze to wręcz znak rozpoznawczy²¹. 11 listopada 2022 roku Banksy potwierdził autorstwo szablonów, które pojawiły się w objętej wojną Ukrainie²²: malunki umieszczone zostały na ruinach budynków Kijowa oraz zgliszczach domów w miasteczkach obwodu kijowskiego: Borodziance, Irpieniu, Horence i Hostomelu. To miejsca, gdzie dokonywane były akty ludobójstwa, ale też punkty heroicznego oporu przeciwko rosyjskiemu najeźdźcy. Umieszczony na Instagramie kilka dni później filmik²³ będący przeglądem wszystkich znajdujących się na terenie centralnej Ukrainy prac nosi tytuł: *In solidarity with Ukrainian People (W solidarności z narodem ukraińskim)*. Cykl siedmiu prac otwiera²⁴ malunek umieszczony na zgliszczach zbombardowanego osiedla w Borodziance, przedstawiający stojącą na rękach młodą gimnastyczkę. Graffiti umieszczone jest na samym dole ruin wieżowca, z którego

pozostał jedynie szkielet, przypominający o jego niegdyśszych rozmiarach. Owo umiejscowienie sprawia, że oglądając malunek, mamy złudzenie, jakby to dziewczyna podtrzymywała swoim ciałem ruinę i nie dopuszczała do jej całkowitego zawalenia się. Jest to, rzecz można, odwrócona figura kariatydy, tak jak obecny porządek świata jest porządkiem wywróconym na opak – chwilowo zło triumfuje, a niewinni ponoszą ofiarę.

W podobnym duchu – sygnalizującym waleczność i nieugiętość – przedstawiona została na jednym ze zrujnowanych budynków Irpienia postać innej gimnastyczki (tym razem wykonującej układ z wstążką), występującej w kołnierzu ortopedycznym. Wymowę dzieła potęguje jego lokalizacja: szablon umiejscowiony został bowiem bezpośrednio nad ogromnym wylodem w ścianie; spoglądając na gimnastyczkę, można odnieść wrażenie, jakby stapała nad przepaścią.

Zestawić warto także dwa kolejne szablony z Horenki i Hostomelu, które wydają się względem siebie komplementarne – a mianowicie graffiti przedstawiające kąpiącego się starca oraz malunek prezentujący kobietę w masce gazowej, z gaśnicą w rękach. Rysem łączącym oba dzieła jest odwołanie do codzienności, do zwykłych domowych czynności. W przypadku tego drugiego graffiti na pierwszy rzut oka może się to wydawać nieoczywiste. Jednak wygląd postaci (kobieta ma na głowie wałki do loków i ubrana jest w szlafrok) wyraźnie wskazuje na odniesienie do życia codziennego. W takim porządku odczytania tego

malunku nawet gaśnica zaczyna przypominać odkurzacz. Jedynym znakiem wojny jest maska gazowa, która jednak, wzięwszy pod uwagę cały kontekst, zaczyna się jawić w sposób karykaturalny, tym bardziej że kobieca postać namalowana jest na murze w taki sposób, iż wydaje się stać na krześle znajdującym się pod ścianą zniszczonego budynku (to częsty chwyt Banksy'ego, polegający na włączaniu do dzieła trójwymiarowych elementów zastanych).

Groźę wojny niweluje także szablon przedstawiający kąpiącego się w wannie starca (o twarzy mającej przypominać – jak wolno przypuszczać – Archimedesę; a może ma po prostu symbolizować figurę starożytnego mędrca) energicznie myjącego szczotką plecy. Mamy tu zatem do czynienia z karnawałowym, tymczasowym zawieszeniem stanu wojny (czyli kondycji świata na opak). Wojenny krajobraz opanowany zostaje na chwilę przez żywioł zabawy oraz spontanicznej, wolnej twórczości – jeśli założymy, że postać mężczyzny w wannie przypomina Archimedesę, który, jak głosi legenda, doznał naukowego olśnienia właśnie podczas kąpieli.

Przy okazji opisywania wymienionych szablonów zaznaczałam, iż wojenna rzeczywistość, w jakiej zaczynają funkcjonować te malunki, jest światem na opak. Wojna jest wszak odejściem od normy. Wprowadzane przez Banksy'ego do tych wojennych realiów elementy ludzkie zawieszają jednak stan wojny i odsyłają do czasów pokoju, czasów normalności. Można powiedzieć, że zarysowuje się tu ciekawy mechanizm odwrócenia Bachtinow-



Znaczek pocztowy z pracą Banksy'ego wyemitowany przez Ukrposhtę w 2023 roku.

skiej idei karnawału²⁵, traktowanego przez badacza jako okres rozprężenia, chwilowo likwidującego obowiązujący porządek, zezwalającego między innymi na obecność elementów ekscentryczności, profanacji czy obsceniczności.

W cyklu ukraińskich malunków Banksy'ego znalazło się w Kijowie jedno graffiti, które odzwierciedla w jakimś stopniu koncepcję karnawału w rozumieniu Michaiła Bachtina. Jest to szablon przedstawiający mobilną wyrzutnię raketową opatrzoną emblematycznym „Z” – symbolem najeźdźcy. Miejsce, które wybiera dla tego szablonu Banksy, nie jest przypadkowe. Maluje bowiem ten militarny pojazd tuż pod znajdującym się wyżej, już zastanym graffiti – męskimi genitaliami, które, dzięki połączeniu ze znajdującym się niżej szablonem przedstawiającym wyrzutnię, przeistaczają się w raketę. Banksy wykorzystuje obecny już element obsceniczności, zonglując w zasadzie dwoma rozumieniami idei karnawału naraz; trzymając się swojego głównego konceptu, wprowadza on przecież element zabawy do przestrzeni objętej działaniami wojennymi. Na chwilę uruchamia ironiczny dystans wobec ich tragicznego wymiaru – i w pewnej mierze ośmiesza barbarzyńskie działania najeźdźcy. Wyrzutnia z genitaliami przeistaczającymi się w raketę jest niejako odautorskim komentarzem ukazującym stosunek artysty do tych, którzy rozpętali wojnę.

Inne graffiti z tej ukraińskiej serii, również umieszczone w Kijowie, opiera się z kolei na często wykorzystywanym przez Banksy'ego chwycie anektowania nieikonicznych elementów zastanych, należących do tkanki miejskiej. Bristolski artysta użył jednej z licznie rozmieszczonych na ulicach stolicy Ukrainy zapór przeciwpancernych – symbolu broniącego się przed atakami miasta. Zapora, ulokowana tuż za barykadą ułożoną z bloków betonu, za sprawą pomysłowości artysty – której nieustannie patronuje duch zabawy – przeobraża się w huśtawkę dla dwojga domalowanych na betonowym tle dzieci i zaczyna symbolizować niegasnącą nadzieję i wolę życia.

Chyba najbardziej wymownym z cyklu malunków, które Banksy pozostawił w Ukrainie, wydaje się szablon z Borodzianki przedstawiający małego chłopca, który w grywa w sztukach walki z dorosłym, bardziej doświadczonym zawodnikiem. Graffiti to powszechnie odczytywane jest jako metafora walczącej, niepoddającej się Ukrainy – biblijnego Dawida, który pokonuje Goliata. W lutym 2023 roku poczta ukraińska wydała nawet znaczek pocztowy przedstawiający to dzieło. Graffiti prezentujące dziecko nokautujące dorosłego przeciwnika zyskało jeszcze dodatkowy wymiar dzięki ujęciu ze wspomnianego już filmiku zamieszczonego przez Banksy'ego na Instagramie, będącego przeglądem malunków z Ukrainy, ale dodatkowo ukazującego migawki odsłaniające artystę przy pracy. W sekwencji filmu, w której pojawia się to dzieło, namalowane na ścianie zrujnowanego przedszkola, Banksy umieszcza urywek rozmowy z matką i jej dzieckiem, które do tego przedszkola uczęszczało. Jesteśmy zatem świadkami uchwyconego przewrotnego momentu, kiedy Banksy

ujawnia się jako pokojowy partyzant, ale pozostaje nierozpoznany; jak bowiem przyznała mimowolna bohaterka tego filmowego fragmentu, nie wiedziała, że artysta graffiti, z którym rozmawia, to właśnie Banksy²⁶.

Można powiedzieć, że dominującym rysem wszystkich ukraińskich antywojennych graffiti jest żywioł zabawy, cechujący się swoistą lekkością, pogodą ducha i wskazujący na to, że życie będzie się toczyło dalej pomimo trwających zbrojnych napaści; symbolizujący zwycięstwo radości nad rozpaczą. Protestując przeciwko wojnie, Banksy próbuje w zaatakowanym przez wroga mocarstwo kraju uruchomić załóżek święta – oznakę nieugiętości i oporu oraz zwiastun wygranej. Strategia ta przywodzi na myśl wspomnianą już Bachtinowską koncepcję karnawału²⁷ – czyli czasu, w którym zawieszeniu ulegają obowiązujące prawa oraz normy podtrzymujące ustanowiony porządek i połączone zostają rozmaite przeciwieństwa. Oczywiście, powtórzmy raz jeszcze: w przypadku działań Banksy'ego w Ukrainie mamy do czynienia z karnawalem na opak, dochodzi tu bowiem do tymczasowego zawieszenia stanu wojny i przywrócenia normalności. Karnawał, jak pisze Bachtin, „w weselnym związku kojarzy świętość i świętokradztwo, wzniosłość i pospolitość, wielkość i nicość, mądrość i głupotę”. Wprowadzone przez Banksy'ego swoiste święto pozwala na połączenie rozpacz i nadziei: wojna spleta się tu z czasem pokoju, a duch walki z duchem nieskrępowanej zabawy. Te przekorne zabiegi bristolskiego artysty, w swojej wymowie antywojenne, a na poziomie formy wyzwalające żywioł ludyczności, zdają się korespondować również z rozważaniami Rogera Caillois, który przyrównując funkcję współczesnej wojny do funkcji tradycyjnego święta²⁸, dostrzega w wojnie sposobność do zjednoczenia i odrodzenia – niemożliwą obecnie do osiągnięcia w żaden inny sposób. Jak stwierdza Caillois: „Wojna burzy ład powolnego umierania, zmuszając człowieka, by na straszliwych ruinach budował nową przyszłość”²⁹. Warto jednak zauważyć, że Banksy, tworząc – jakże ważny, bo dający nadzieję – cykl graffiti w Ukrainie, odwołuje się do stale obecnej w jego artystycznych działaniach idei pacyfizmu, niezmiennie wykorzystując w tym celu strategię partyzancką, której metaforyczny i dosłowny wymiar w tym wypadku stale się na siebie nakładają. Oczywiście w dużej mierze wynika to z faktu, że Banksy za przestrzeń swoich działań obiera terytorium objęte wojną. Element partyzantki łączy się więc tu nie tylko z poziomem treści ukraińskich graffiti (żywioł zabawy jako wyraz buntu przeciwko wojnie) i taktyką umieszczania malunków na murach w taki sposób, aby nie zostać przyłapanym w trakcie ich wykonywania. Działalność bristolskiego artysty w Ukrainie opiera się na strategii wykorzystującej jednocześnie wszystkie cechy partyzantki wymienione przez Carla Schmitta. Szablony Banksy'ego pojawiały się nieregularnie i w rozmaitych miejscach; nie są podporządkowane żadnemu oczywistemu, przewidywalnemu schematowi. Wszystkie cechuje polityczne zaangażowanie oraz telluryczność – wszak pojawiały się na ruinach domów.

I, co najważniejsze, wszystkie mają też paradoksalnie rys militarny. Albowiem Banksy, pozostając nadal pokojowym partyzantem, „czynnie” wspiera Ukraińców uczestniczących w walkach zbrojnych, zaznaczając wyraźnie, po czyjej stronie się opowiada. Świadczy o tym dobitnie szablon przedstawiający chłopca pokonującego w sztukach walki starszego zawodnika oraz ten z wyrzutnią raketową. Seria graffiti pozostawionych przez Banksy'ego na objętym wojną terenie Ukrainy wydaje się zatem jak dotąd najbardziej partyzanckim³⁰ – również w dosłownym rozumieniu – dziełem bristolskiego artysty.

Przypisy

- 1 Zob. Michalina Lubaszewska, *Instagram jako forma dziennika osobistego – przypadek Banksy'ego*, „Tekstualia” 2020, nr 2, s. 73–80.
- 2 *Wojna na ściany*, przeł. Kamila Kamińska, Sine Qua Non, Kraków 2021, s. 41.
- 3 Carl Schmitt, *Teoria partyzanta. Uwagi na marginesie pojęcia polityczności*, przeł. Borys Cymbrowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 36. Carl Schmitt, tworząc swą teorię partyzanta, zaznacza, że termin ten stale zmienia znaczenie, a wynika to z szybko ewoluującej rzeczywistości społeczno-politycznej. Chcąc poprzeć swoją tezę, odwołuje się do rozważań Rolfa Schroersa, który w wydanej w 1961 roku pracy aktualizuje definicję terminu partyzant, określając tym mianem „prowadzącego nielegalną walkę bojownika ruchu oporu i działacza podziemia”. Zob. Rolf Schroers, *Der Partisan: ein Beitrag zur politischen Anthropologie*, cyt. za: C. Schmitt, *Teoria partyzanta*, dz. cyt., s. 36.
- 4 C. Schmitt, *Teoria partyzanta*, dz. cyt.
- 5 Tamże, s. 37–38.
- 6 Hasło „ONE NATION” jest przewrotnym nawiązaniem do rozpoczętych w 2007 roku prób odłączenia się Szkocji od Zjednoczonego Królestwa. Hasło to stworzone zostało przez zwolenników jednolitej Wielkiej Brytanii. Skrót CCTV zaś oznacza telewizję przemysłową o zamkniętym obwodzie. Zob. też komentarz do tej pracy w albumie zatytułowanym *Banksy. Stanowisz akceptowany poziom zagrożenia*, przeł. Ewa Gorządek, Aleksandra Krasoń, Arkady, Warszawa 2018. Tu na pierwszy plan wysuwane jest skojarzenie z tekstem przysięgi amerykańskiej, zawierającej zdanie: „One nation under God”. O podejmowanej kilkakrotnie przez Banksy'ego polemice w sprawie monitoringu w przestrzeni miejskiej pisze Sophie Limare, sytuując analizy prac artysty w szerszym kontekście odnoszącym się do nowych strategii kontroli oraz ludycznych, przewrotnych odpowiedzi na nie ze strony artystów street artu. Zob. Sophie Limare, *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2015, s. 25–29.
- 7 Patrick Porter, Gary Shove, *Banksy, stanowisz akceptowalny poziom zagrożenia*, przeł. Ewa Grządek, Aleksandra Krasoń, Wydawnictwo Arkady 2018.
- 8 Steve Wright, *Banksy, Nie ma jak w domu*, przeł. Paulina Makles, Kamila Kamińska, Sine Qua Non, Kraków 2013, s. 64.
- 9 Banksy, *Wojna na ściany*, dz. cyt., s. 119.
- 10 Wywiad przeprowadzony z Banksym dla „The Guardian” w 2003 roku. Cyt. za: *Nie ma jak w domu*, dz. cyt., s. 60–62.
- 11 Richard Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. Tomasz Kubikowski, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 43.
- 12 Jest to strategia często wykorzystywana przez artystów street artu – nie tylko przez Banksy'ego. Zob. Agnieszka Gralińska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 167–181.
- 13 Wcześniejszą nieudaną próbę zniszczenia własnego dzieła Banksy podjął w trakcie aukcji *Dziewczynki z balonikiem*. Artysta zamontował w ramach obrazu zdalnie sterowaną niszczarkę, którą uruchomił w trakcie wyceny. Płótno z kopią szablonu zostało częściowo postrzępione, jednak akcja nie powiodła się, gdyż nie odstręczyło to zainteresowanego kupnem obrazu od nabycia go, a na dodatek wartość uszkodzonego dzieła jeszcze bardziej wzrosła.
- 14 David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 415.
- 15 www.instagram.com/p/B_Aqdh4Jd5x/, dostęp: 3.12.2024.
- 16 www.instagram.com/p/CIn6guyMPeS/, dostęp: 3.12.2024.
- 17 www.instagram.com/p/CSHWMUwFKkI/, dostęp: 3.12.2024.
- 18 www.instagram.com/p/CCn800cFIbe/, dostęp: 3.12.2024.
- 19 Słynna sentencja Kartezjusza, mówiąca o konieczności wykorzystania swoistego kamuflażu umożliwiającego funkcjonowanie w nieprzyjnym otoczeniu. Zob. Kartezjusz, *Cogitationes privatae*, 1619, [w:] Ferdinand Alquié, *Kartezjusz*, przeł. Stanisław Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1989, s. 172.
- 20 Banksy, *Existencjizm*, 2002.
- 21 Najśłynniejszą chyba dzieła Banksy'ego, wśród których znalazł się między innymi szablon *Dziewczynka z balonikami*, umieszczone zostały na murze bezpieczeństwa dzielącym Autonomię Palestyńską i Izrael.
- 22 www.instagram.com/banksy/?img_index=1, dostęp: 3.12.2024.
- 23 www.instagram.com/p/CIEaVDJOPaM/, dostęp: 3.12.2024.
- 24 To graffiti jako pierwsze pojawiło się prowadzonym przez Banksy'ego koncju na Instagramie.
- 25 Michail Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 188–189.
- 26 BristolLive, www.bristolpost.co.uk/news/uk-world-news/banksy-ukrainian-mum-spoke-artist-8191877, dostęp: 6.05.2023.
- 27 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, dz. cyt., s. 188–189.
- 28 Roger Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995, s. 187–206.
- 29 Tamże, s. 197.
- 30 Graffiti pozostawione w Autonomii Palestyńskiej są bardziej neutralne, dzięki zdecydowanie mocniej zaakcentowanemu, pacyfistycznemu charakterowi.