

Upamiętnienie i odnowa – graffiti Banksy’ego na tle ruin

ABSTRACT. Michalina Lubaszewska, *Upamiętnienie i odnowa – graffiti Banksy’ego na tle ruin* [Commemoration and renewal – Banksy’s graffiti on ruins]. „Przestrzenie Teorii” 43. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 285–297. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.43.15>.

The text presents an analysis of the works of one of the most famous street art artists, Banksy, left in a landscape consisting of ruins (in the literal sense or referring to a place where there were ruins in the past). I first interpret the graffiti from New York and Paris, which are tributes in memory of the victims of the attack on the World Trade Center and the attack on concert attendees at the Bataclan club. These images – already created in a ‘renewed’ landscape – take on the function of ephemeral memorials. I then analyse graffiti from the embattled areas of the Gaza Strip and Ukraine. There, amidst the rubble and ruins, Banksy leaves images on the remains of buildings, blending almost organically into this altered landscape. These paintings, ludic in their form and message, are a call for renewal – both physically and spiritually – while their commemorative function remains in the background. What the graffiti from the ‘renewed’ landscape and that consisting of ruins have in common is their functioning, which can be seen in Gadamerian terms of play, symbol and festival.

KEYWORDS: Banksy, street art, ruins, Palestine, Ukraine

W twórczych działaniach Banksy’ego – artysty, który nie pytając o zgodę, zagarnia ściany miast, by przemieniać je w dostępne dla wszystkich obrazy¹ – znalazło się także miejsce dla graffiti mających służyć upamiętnieniu. W niniejszym tekście skupię się jednak wyłącznie na malunkach, które zostały stworzone w przestrzeniach dotkniętych działaniami zbrojnymi – przestrzeniach, które wypełnia lub niegdyś wypełniał krajobraz przedstawiający ruiny i zgliszcza.

Rozpocznę od zaprezentowania dzieł pozostawionych na ścianach budynków w Nowym Jorku i Paryżu, będących symbolicznym oddaniem hołdu ofiarom ataków terrorystycznych. W obu przypadkach artysta nawiązał do tragicznych wydarzeń w momencie, kiedy ich fizyczne ślady zostały już zatarte; akt upamiętnienia nastąpił zatem w nowym, „odbudowanym”

¹ Graffiti tworzone przez Banksy’ego stały się sławne głównie dzięki antykapitalistycznym i antywojennym przekazom. Jak artysta napisał w jednej ze swoich książek, zatytułowanej *Wall and Piece*: „Mów łagodnie, ale weź ze sobą dużą puszkę farby”. To stwierdzenie o charakterze manifestu zostało dodane jako komentarz do jego wczesnego obrazu z 2001 roku, przedstawiającego Mona Lisę trzymającą ręczną wyrzutnię rakietową. *Vide Banksy, Wojna na ścianie*, przeł. K. Kamińska, Kraków 2021, s. 22.

krajobrazie. W październiku 2013 roku na obszarze zwyczajowo zwanym Tribeca (część dolnego Manhattanu) na fundamentach budynku przy Jay i Staple Street Banksy umieścił mikroskopijny (w skali całej ściany) szablon przedstawiający bliźniacze wieże World Trade Center. Zgodnie ze stosowaną najczęściej przez bristolskiego artystę kolorystyką obraz utrzymany jest w całości w czerni. Ta czern – odpowiadająca też żałobnemu charakterowi szablonu – zostaje jednak złamana żywą barwą kwiatu pomarańczowego² przytwierdzonego do jednej z wież. Z biegiem czasu Nowojorczycy sami zaczęli ozdabiać dzieło oraz zostawiać w jego pobliżu płonące znicze. Wskazana praca stanowi część *opus magnum* artysty, zatytułowanego *Better out than in*, które rozgrywało się na ulicach Nowego Jorku. Banksy rzucił wyzwanie Nowojorczykom, wciągnął ich w grę o ustanowionych przez siebie regułach – każdego dnia października zostawiał jakiś ślad wizualny (niekoniecznie graffiti), o którym informował za pośrednictwem strony internetowej, ale bez podawania dokładnej lokalizacji dzieła. Ta miesięczna „rezydencja” – jak określił swój projekt – w mieście narodzin graffiti stanowiła dla niego sposobność nie tylko do ironicznego potraktowania klasycznej formy uprawiania tej sztuki (ograniczającej się właściwie do tagowania³), lecz także do zwrócenia uwagi na bardziej fundamentalne problemy, takie jak polityczna i kulturowa ekspansywność Ameryki⁴.

Gdy Banksy tworzył swój szablon upamiętniający tragiczne wydarzenia z 11 września 2001 roku, w tzw. strefie Grand Zero nie było już ruin. Na ich miejscu wznosił się prawie ukończony nowy wieżowiec One World Trade Center – najwyższy w Stanach Zjednoczonych, symbol odnowy, niezłomności i dziedzictwa czterech stuleci (1776 stóp wysokości nawiązuje

² Tak przedstawiała się oryginalna wersja dzieła, którego fotografia została umieszczona przez Banksy’ego m.in. na Instagramie, służącym jako medium uwierzytelniające jego prace.

³ Tagowanie, czyli wyjściowa, najstarsza forma graffiti, sprowadzająca się do pozostawiania na murach napisów (najczęściej po prostu sygnatur samych autorów). *Vide* A. Grałińska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Łódź 2019, s. 54–63.

⁴ Jedną z prac obrazujących i jednocześnie krytykujących nieustanne militarne zaangażowanie USA w konflikty zbrojne była instalacja nawiązująca do wydarzenia z 2007 roku z Bagdadu. Stacjonujący tam amerykańscy żołnierze omyłkowo ostrzelali ludność cywilną (w tym dzieci). Nagrania, które zarejestrowały ten atak, ujawniają też, iż żołnierze nie udzielili pomocy rannym. Z kolei pracą, która w bardzo jaskrawy sposób wskazuje na rolę Ameryki w procesach unifikacji kulturowej, jest rzeźba przedstawiająca Ronalda McDonalda – postać kłowna będącego „maskotką” jednej z najbardziej emblematycznych amerykańskich sieci restauracji szybkiej obsługi. Ta rzeźba – ustawiana w różnych lokalizacjach przed nowojorskimi restauracjami McDonald’s – stanowiła centrum performansu, który polegał na pucowaniu przez aktora, biorącego udział w scenie, karykaturalnego, ogromnych rozmiarów buta kłowna. Warto dodać, że artystyczne interwencje Banksy’ego zostały skrytykowane przez ówczesnego burmistrza Nowego Jorku Michaela Bloomberg’a, który określił je jako działania niemające nic wspólnego ze sztuką.

do daty ogłoszenia Deklaracji niepodległości). Artysta odnosi się do tego odmienionego krajobrazu za pośrednictwem komentarza umieszczonego na stronie internetowej poświęconej wydarzeniom rozgrywającym się w trakcie trwania jego nowojorskiej „rezydencji”⁵. Określa tam nową wieżę jako „zdradę” (wszystkich tych, którzy zginęli w atakach), dokonującą się za pośrednictwem miernej jego zdaniem estetyki⁶. W tym kontekście szablon przedstawiający nieistniejące już bliźniacze wieże to nie tylko upamiętnienie ofiar ataków z 11 września, lecz także *requiem* dla dawnego stylu i ducha Ameryki.

Innym dziełem oddającym hołd ofiarom zamachu terrorystycznego jest szablon pozostawiony w 2018 roku w Paryżu na drzwiach ewakuacyjnych klubu muzycznego „Bataclan”, w którym w listopadzie 2015 zginęło kilkadziesiąt osób. W momencie gdy artysta zostawiał w tym miejscu swój wizualny przekaz, wyremontowany klub, działający od jakiegoś czasu, nie był już naznaczony widzialnymi śladami ataku. Szablon przedstawia postać kobietą w żałobie. Choć pracę tę należałoby łączyć wyłącznie z jej funkcją upamiętniającą tragicznie zmarłych uczestników koncertu, to podobnie jak dzieło przedstawiające wieżę World Trade Center należy ona do cyklu dzieł stworzonych w tym samym czasie w rozmaitych miejscach stolicy Francji, nawiązujących do najbardziej emblematicznych wydarzeń historycznych oraz sytuacji politycznej tego kraju⁷.

Namalowana przez Banksy’ego kobieta postać ubrana jest w kombinezon strażacki (co można odczytać również jako hołd dla służb ratowniczych), jednak osłona jej twarzy przywodzi na myśl zarówno przyłbicę ochronną, jak i woalkę – znak żałoby⁸. Ambiwalencję tej figury – postaci spowitej w biel, namalowanej na czarnym tle drzwi ewakuacyjnych – wzmacniają dwa atrybuty należące do przeciwstawnych pól semantycznych. W prawej ręce postać trzyma bowiem teczkę (przypuszczalnie z dokumentacją), w lewej zaś – haftowaną chusteczkę. Warto wspomnieć, że drzwi z malunkiem upa-

⁵ Ta strona już nie istnieje. Początkowo Banksy planował umieścić swój list otwarty w „The New York Times”, jednak gazeta ostatecznie odrzuciła tekst, uznając jego treść za niestosowną.

⁶ Vide <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/28/banksy-criticises-design-world-trade-center> (dostęp: 15.03.2024).

⁷ Banksy pozostawił wówczas w Paryżu m.in. pracę przedstawiającą męską postać o zasłoniętej twarzy, siedzącą na koniu, inspirowaną portretem Napoleona autorstwa Jacques’a-Louisa Davida, opatrzoną odautorskim przewrotnym hasłem: „Liberté, Égalité, Cable TV”, oraz szablon upamiętniający protesty z maja 1968 roku. Artysta nawiązał także do kryzysu migracyjnego, tworząc szablon na obrzeżach Paryża w dzielnicy skupiającej głównie emigrantów.

⁸ W niektórych komentarzach pojawia się przypuszczenie, że Banksy inspirował się rzeźbą Giovanniego Battisty Lombardiego z 1869 roku.

miętniającym ofiary ataku terrorystycznego zostały skradzione w 2019 roku i odnalezione rok później na prowincji Włoch, zaś przejęcie dzieła przez władze francuskie nastąpiło w rocznicę zburzenia Bastylii 14 lipca 2020 roku i przeobraziło się w swoistą manifestację o zabarwieniu narodowym⁹.

Oba omówione szablony można postrzegać jako swoiste – bo ulotne jak cały *street art* – miejsca pamięci. Należą one jednocześnie do dwóch porządków: symbolicznego i materialnego, a przy tym pełnią funkcję upamiętniającą¹⁰. Miejsca te – by posłużyć się słowami Pierre’a Nory – mają charakter „ulotnych świętości w społeczeństwie, które desakralizuje [...], [sa] znakami przynależności grupowej [...]”¹¹. Można też określić je jako ślady pamięci kulturowej¹², ponadindywidualnej, która zgodnie z wykładnią Jana Assmanna służy „przekazywaniu i urzeczywistnianiu istotnych dla danej kultury znaczeń”¹³. Biorąc zaś pod uwagę performatywny potencjał tych malunków – aktualizujący się w momencie, kiedy Nowojorczycy w spontanicznym odruchu składają kwiaty przy szablonie przedstawiającym wieże oraz w trakcie podniosłej ceremonii, w którą przekształca się przekazywanie władzom francuskim drzewi będących hołdem dla ofiar – zaczynają one też w pewnym sensie funkcjonować w kategoriach gadamerowskiej triady: gra–symbol–święto¹⁴. Przede wszystkim obrazy te (należące oczywiście do porządku symbolicznego) wyzwalają w uczestnikach przestrzeni miejskiej rodzaj ludycznej interakcji, przekształcającej się w chwilowe święto. Ludyczność nie przekreśla wymiaru upamiętnienia; pierwiastek wzniosłości przeplata się z elementem zabawy i pozwala na tymczasowe zawiązanie się wspólnoty, oddającej hołd tym, którym dedykowane jest dzieło, a jednocześnie czerpiącej radość z kolektywnego, opartego na wspólnych wartościach doświadczenia.

Jednak najpełniej ten uniwersalny, ponadczasowy model percepcji i oddziaływania sztuki, oparty na trzech kategoriach: grze, symbolu i święcie,

⁹ Po odzyskaniu dzieła władze miasta rozpoczęły batalię sądową o prawo do własności budynku, w którym mieści się klub. Ostatecznie sąd orzekł na korzyść właścicieli nieruchomości. Zapadły też wyroki skazujące złodziei szablonu.

¹⁰ P. Nora, *Między pamięcią a historią*, przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2022, s. 124.

¹¹ *Ibidem*, s. 103–104.

¹² Vide J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 35.

¹³ *Ibidem*, s. 37.

¹⁴ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993. Na sztukę Banksy’ego z perspektywy rozważań Gadamera patrzy też Cynthia R. Nielsen, jednak badaczka nie zajmuje się przykładami dzieł pełniących funkcję upamiętnienia ani tymi, które są umieszczane w krajobrazie wojennym. Vide C.R. Nielsen, *Banksy, Street Art and a Benjaminian Coda*, [w:] *eadem, Gadamer’s hermeneutical aesthetics: art as a performative, dynamic, communal event*, New York 2023, s. 94–123.

będący „antropologiczną bazą naszego doświadczenia sztuki”¹⁵ – jak określa triadę sam filozof – uwidocznia się w tych dziełach Banksy’ego, które powstały w krajobrazach wśród ruin. Malowane na szczątkach budowli – „szczątkach przeszłości”¹⁶, jak powiedziałby Paul Ricœur – w wymiarze fizycznym stają się ich częścią, przejmują niejako organicznie przypisaną ruinom funkcję miejsc pamięci. Stają się „śladem, świadectwem niepisany”¹⁷. W sferze przekazu aspekt upamiętnienia pozostaje w tle, w obszarze niewyrażonego. Na pierwszy plan wysuwa się nawoływanie do zachowania nadziei i podjęcia próby odbudowywania tego, co zostało zniszczone – zarówno w wymiarze materialnym, jak i duchowym. Artysta zdaje się przemycać w swoim wizualnym przekazie ideę odnoszącą się do atawistycznej wręcz, wpisanej w naturę ludzką woli przetrwania, którą w takich oto słowach przedstawił Yi-Fu Tuan:

Wydaje się, że gwiazdy poruszają się wokół naszego miejsca zamieszkania; dom jest ogniskiem kosmicznej struktury. Taka koncepcja miejsca powinna nadawać mu najwyższą wartość: trudno sobie wyobrazić, że można taki dom opuścić. Jeśli nastąpiłoby zniszczenie takiego domu, można słusznie przypuszczać, że ludzie straciliby poczucie wszelkiego sensu; ruina ich domu oznaczałaby ruinę ich kosmosu. A jednak nie musi tak być. Istoty ludzkie mają ogromną siłę trwania. Koncepcje kosmiczne mogą być dostosowywane do zmieniających się okoliczności. Jeśli jedno „centrum wszechświata” ulega destrukcji, można zbudować nowe tuż obok albo w całkiem innej okolicy i wtedy to ona właśnie stanie się „środkiem świata”¹⁸.

Jako ilustracje posłużą mi prace artysty pozostawione na terenie Palestyny oraz w Ukrainie.

*

W 2015 roku Banksy opublikował dwuminutowy film składający się z kilku migawkowych ujęć rejestrujących jego artystyczne działania w Strefie Gazy¹⁹. Film w subwersywny sposób wykorzystuje schemat kiczowatych reklam biur podróży. Najpierw widzimy zatem mocno opatrzoną kompozycję przedstawiającą widok z okna samolotu: błękitne niebo i fragment skrzydła. Obrazowi towarzyszą orientalne dźwięki. Na tym tle pojawia się hasło: „Make this the year YOU discover a new destination” („Spraw, aby ten rok był rokiem, kiedy to TY odkryjesz nowy cel podróży”), a zaraz potem pojawia

¹⁵ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 29.

¹⁶ P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007, s. 226.

¹⁷ *Ibidem*, s. 226.

¹⁸ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 189–190.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=3e2dShY8jIo> (dostęp: 18.12.2025).

się powitanie: „Welcome to Gaza”. Następnie film pokazuje urywki podróży po Strefie Gazy: artysta wieziony jest do miejsca, w którym zaczyna się sieć nielegalnych tuneli prowadzących do terenów osiedli mieszkalnych zbombardowanych w 2014 przez siły zbrojne Izraela podczas operacji „Ochronny brzeg”. Przedostanie się przez podziemne przejścia wymaga wiele wysiłku. Widzimy Banksy’ego opuszczającego się po linie, kiedy indziej znów przemierzającego się na czworakach. Gdy artysta wydostaje się wreszcie na zewnątrz, jego i naszym oczom ukazują się ruiny zbombardowanych domostw. Widzimy dzieci bawiące się wśród gruzów, a nieopodal przechodzących uzbrojonych żołnierzy. Dalsze syntetyczne kadry przedstawiają realia życia w nowym krajobrazie wypełnionym ruinami – każdy z tych fragmentów filmu opatrzone sarkastycznym komentarzem: „Miejscowa ludność tak lubi to miejsce, że nigdy go nie opuszcza (bo nie ma na to pozwolenia)”, a dalej: „Znajduje się ono w ekskluzywnym otoczeniu (oddzielonym z trzech stron murem, a z czwartej strzeżonym przez ustawione w szyku kanonierki straży przybrzeżnej)”, „Jest strzeżone przez życzliwych sąsiadów”²⁰. W kadry te zostają wplecione reporterskie ujęcia przedstawiające ataki i bombardowania z 2014 roku. Pod koniec pojawiają się słowa: „Możliwości rozwoju są wszędzie (od czasu bombardowania niedozwolone jest sprowadzanie cementu)”²¹. Po tak nasycenym wizualnie i znaczeniowo wstępie następuje punkt kulminacyjny – mamy niezwykle rzadką sposobność, by zobaczyć artystę w działaniu (ujętego jednak od tyłu i zakapturzonego), malującego wśród gruzów o świcie (rozwidnia się, słychać pianie koguta). Banksy tworzy postać przedstawioną w pozie siedzącej, z pochyloną głową, zasłaniającą twarz jedną ręką – symbol nieukojonego lamentu. Malunek powstaje na drzwiach osadzonych w jedynej ścianie, która pozostała po zrujnowanym budynku²². A potem następuje przegląd reszty pozostawionych przez artystę obrazów (jeden z nich zostanie omówiony przez tubylca), które łączy wspólny odautorski komentarz: „Plenty of scope for refurbishment” („Wiele możliwości odnowy”), stanowiący kodę dla poprzednich przewrotnych uwag.

Ikonicznej inspiracji dla postaci namalowanej na drzwiach w jedynym ocalałym fragmencie muru dopatrywać się można zarówno w hellenistycznych rzeźbach przedstawiających postaci kobiece, jak i w słynnej rzeźbie

²⁰ „The locals like it so much they never leave (Because they’re not allowed to)”, „Nestled in an exclusive setting (Surrounded by a wall on three sides and a line of gun boats on the other)”, „Watched over by friendly neighbours”.

²¹ „Development opportunities are everywhere (No cement has been allowed into Gaza since the bombing)”.

²² Fotografia tego obrazu została – jako jedyna z tego palestyńskiego cyklu – umieszczona przez artystę na Instagramie. *Vide* <https://www.instagram.com/p/zhVCCqK-1o/> (dostęp: 18.12.2025).

Auguste'a Rodina *Myśliciel*²³. Obraz Banksy'ego zyskuje w ten sposób wielowarstwową wymowę, staje się jednocześnie symbolem żałoby i głębokiej zadumy nad drogą do odrodzenia. Kolejne prace ukazały bardziej wyrazisty i jednoznaczny głos artysty.

Pierwsza z nich przedstawia wieżę strażniczą – typowy element krajobrazu Strefy Gazy – przekształconą w karuzelę dla dzieci. Na ocalałym od zbombardowania murze widnieją utrzymywane w całości w czerni szablony: wieża przeistacza się w słup stanowiący oś, wokół której obracają się huśtawki z siedzącymi na nich dziećmi, rozbawionymi, wprawiającymi karuzelę w ruch. W charakterystyczny dla siebie sposób Banksy nadaje ludyczny wymiar rzeczywistości wojennej, ofiarowując tym, którzy muszą w niej trwać, wizualny znak nadziei – inspirację do działania i podejmowania prób odbudowywania zburzonego porządku. Wcześniej (w 2005 roku) podobne zabiegi, oparte na wprowadzaniu motywu dziecięcej, niczym nieskrępowanej zabawy do realiów świata zdominowanego przez działania wojenne, artysta wcielił w życie, wykorzystując do tego mur bezpieczeństwa oddzielający Izrael od Strefy Gazy. Wówczas płaszczyzna muru posłużyła do iluzjonistycznej gry – Banksy stworzył rozmaite scenki utrzymane w konwencji *trompe l'oeil*, przedstawiające m.in. dzieci zaglądające na drugą stronę muru, za którym ukazywał się idylliczny obraz lazuru nieba, złocistego piasku i spokojnego morza. Chyba jednak najbardziej emblematycznym szablonem pozostawionym w owym czasie na murze bezpieczeństwa jest ten przedstawiający wzbijającą się w powietrze dziewczynkę trzymającą w ręku pęk baloników.

Drugie dzieło, utrzymane w podobnym – bo ludycznym, na przekór wszystkiemu – duchu, to wizerunek kota bawiącego się – jak kłębkami wełny – zwiniętymi w kulkę zardzewiałymi drutami. Namalowany na ścianie zrujnowanego budynku kot jest biały (Banksy wykorzystał pobielony mur), otoczony czarnym konturem, z różową kokardką na szyi. We wspomnianym wcześniej filmie widać, jak graffiti to przyciąga dzieci. Malunek interpretowany jest też „na gorąco” przez przejeżdżającego akurat tamtędy mieszkańca Gazy, ojca rodziny, któremu Banksy oddaje głos. Stwierdza on, że malunek przedstawiający kota to kapitalna metafora sytuacji, w jakiej znalazła się ludność cywilna Gazy. Jego zdaniem kot „stracił radość życia”,

²³ Niektórzy autorzy śledzący artystyczne działania Banksy'ego dopatrywali się tu odniesień do mitu o Niobe. *Vide* W. Ellsworth-Jones, *Rewolucjonista spod ściany*, przeł. A. Wajcovicz-Narloch, Warszawa 2022, s. 149. Jednak w moim przekonaniu najbardziej znane rzeźbiarskie reprezentacje Niobe ukazują ją wraz z postaciami dzieci. Jeśli chodzi natomiast o skojarzenia z *Myślicielem* Rodina, to dodatkowo uprawomocnia je fakt, że Banksy stworzył w 2004 roku parodystyczną wersję tej rzeźby i nadał jej tytuł *The Drinker*. *Vide* S. Lazarides, *Banksy captured*, vol. I, Lazarides Photography 2019, s. 184–191.

jednak ostatecznie znalazł coś do zabawy. „Ale co z naszymi dziećmi?” – pyta na koniec retorycznie. Wydaje się, że odpowiedź jest zawarta w samych malunkach. Mają one bowiem potencjał uruchamiania chwilowej atmosfery święta, zawieszania czasu kojarzącego się z realiami konfliktu zbrojnego. Stanowią zachętę do współuczestnictwa w nim i – w planie treści – motywują do zachowania pogody ducha. Jednak ten przekaz symboliczny niekoniecznie musi być stale oczywisty, bowiem ludyczne w formie malunki na pierwszy rzut oka mogą wydawać się jedynie infantylnym ornamentem. Pozostaje to w zgodności z dotyczącymi istoty sztuki uwagami Gadamera, który mówi o niekończącej się grze skrywania i odkrywania sensu²⁴. Malunki zmieniają też wygląd samej przestrzeni przepełnionej ruinami i zgłiszczaczami. Wrastają niejako w ten niezgodny z naturalnym porządkiem krajobraz, który przyjmuje je jako swą naturalną część. Ujawnia się tu mechanizm geniuszu twórczości, opisany przez Kanta i przywoływany w rozważaniach Gadamera – graffiti na pozostałości po zbombardowanych budowlach zaczyna funkcjonować tak jak przyroda: jako coś wzorcowego, a nie jako wytwór ukształtowany wedle wypracowanych wcześniej reguł²⁵.

Ostatnim dziełem pozostawionym przez Banksy’ego w Strefie Gazy w 2015 roku jest graffiti składające się z samego napisu o treści: „If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we don’t remain neutral” (‘Jeśli umywamy ręce od konfliktu pomiędzy potężnymi i słabymi, opowiadamy się po stronie tych pierwszych – nie pozostajemy neutralni’). Zbliżeniem na czerwone litery tego napisu, widniejącego na białym tle muru, kończy się też film artysty zdającego relację z jego podróży. Jednak w oficjalnym oświadczeniu wydanym na łamach „The New York Timesa” artysta w przewrotny sposób zaznacza, że jego celem nie było opowiedzenie się po którejś ze stron, a jedynie zwrócenie uwagi świata na toczący się na terenie Gazy konflikt i realia tamtejszego życia, które odbierając nadzieję, skłaniają do zasilania szeregów organizacji terrorystycznej²⁶.

Kilka lat później – dokładnie jesienią 2022 roku – Banksy pozostawi na objętym wojną terenie Ukrainy kilka szablonów, z których jednoznacznie przebiegać będzie moralne wsparcie dla walczącego o wolność, brutalnie na-

²⁴ H.G. Gadamer, *op. cit.*, s. 44–45.

²⁵ *Ibidem*, s. 28. Cf. *idem*, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 77–80.

²⁶ „I don’t want to take sides. But when you see entire suburban neighborhoods reduced to rubble with no hope of a future – what you’re really looking at is a vast outdoor recruitment center for terrorists. And we should probably address this for all our sakes”. [Cyt. za:] <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2015/02/26/389284591/banksys-murals-turn-up-in-gaza-strip> (dostęp: 16.03.2025).

padniętego narodu. Jak sam to podsumuje: „Ci, którzy walczą w okopach, potrzebują poetów walczących”²⁷ – choć można by go też określić mianem artysty-partyzanta, o czym pisałam w innym miejscu²⁸.

Podobnie jak w przypadku wyprawy do Strefy Gazy, Banksy dokumentuje swoje artystyczne działania w Ukrainie, których fragmenty możemy oglądać w filmie umieszczonym przez niego na Instagramie²⁹, poprzedzonym publikacją fotografii jednego z szablonów otwierających cykl, przedstawiającego namalowaną na fundamentach zbombardowanego wieżowca stojącą na rękach gimnastyczkę³⁰. Funkcja upamiętnienia – podobnie jak w przypadku malunków pozostawionych na ruinach w Strefie Gazy – nie została wyrażona *explicite*. Sam krajobraz po bombardowaniu (właściwie cmentarzysko), przejmujący rolę swoistego płótna, na którym artysta pozostawia swoje wizualne przekazy, jest niemym uhonorowaniem tragicznie zmarłych.

W pewnym sensie strategia prezentacji artystycznych dokonań Banksy’ego z terenu Ukrainy powiela schemat wypracowany w odniesieniu do Palestyny. Można pokusić się o stwierdzenie, że artystyczne interwencje w Strefie Gazy „przygotowały” misję ukraińską – zarówno pod względem samej natury działań artystycznych, jak i późniejszej relacji z nich. Z tym jednak wyjątkiem, że prezentacja interwencji w Ukrainie została utrzymana – jak się zaraz przekonamy – w tonacji wolnej od sarkazmu. Banksy wyraźnie staje po stronie narodu ukraińskiego, choć nie rezygnuje z konceptu ludyczności. Pozostawione przez niego w rejonie Kijowa szablony – tak jak te w Strefie Gazy – nawiązują do idei zabawy i karnawalizacji rzeczywistości. Mają one być wizualnym bodźcem podbudowującym morale walczących i przemieniającym na chwilę wojenne realia we wspólnotowe święto.

Film relacjonujący wyprawę Banksy’ego do Ukrainy rozpoczyna się od ujęć wykonanych z samochodu (opatrzonej datą „listopad 2022”), ukazujących drogę pełną zasieków i blokad – w ten sposób od razu zostajemy wprowadzeni w realia wojny. Od pierwszych kadrów w tle słyszymy popularny

²⁷ Taki komentarz Banksy’ego można znaleźć w katalogu retrospektywnej wystawy artysty zatytułowanej *Cut&Run. 25 Years Card Labour*, która odbyła się w Glasgow w 2023 roku: „No-one fighting in the trenches ever called out for more war poets”. *Vide* Banksy, *Cut&Run. 25 Years Card Labour*, Cut&Run Productions Ltd. 2023, s. 104. To zdanie, umieszczone w katalogu, zostało ujęte w cudzysłów, jednak nie udało mi się zlokalizować tego cytatu ani nawet ustalić, czy rzeczywiście jest to przytoczenie czyichś słów. Prawdopodobnie Banksy – nazywający się poetą wojennym – nawiązał tu do grupy brytyjskich żołnierzy-poetów tworzących w okopach w czasie I wojny światowej, m.in. Ruperta Brooke’a, Wilfreda Owena i Siegfrieda Sassoon.

²⁸ *Vide* M. Lubaszewska, *Pokojowy partyzant. O strategiach twórczych Banksy’ego*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 2024, nr 4, s. 259–264.

²⁹ <https://www.instagram.com/p/CIeAVDJOPaM/> (dostęp: 18.12.2025).

³⁰ https://www.instagram.com/p/Ck1bqL6MsMu/?img_index=2 (dostęp: 18.12.2025).

ukraiński utwór *Czerwona Ruta*³¹, wykonywany – jak się okaże – przez młode artystki występujące w przejściu podziemnym, akompaniujące sobie na lirze. Tekst pieśni, napisanej w 1968 roku przez Wołodymyra Iwasiuka, nawiązuje do rodzimego folkloru i opowiada historię miłosną, w której pojawia się motyw magicznego kwiatu. Odmalowany w pieśni oniryczny, baśniowy świat, przedstawiony jaskrawo, kontrastuje z rzeczywistością wojenną.

Następnie widzimy migawkowe ujęcia przedstawiające artystę przy pracy – najpierw wycinającego szablon w jakimś sekretnym miejscu, a później nanoszącego malunki na ruiny budynków. Kamera przechodzi od zbliżeń na poszczególne obrazy do ukazywania ich z dalszej perspektywy – wtopionych w krajobraz składający się z ruin. W ten sposób zyskujemy wgląd w skalę zniszczeń. Jako pierwsze pokazane zostaje graffiti przedstawiające pogodnego starca³², stylizowanego trochę na starożytnego myśliciela, jakby nigdy nic szorującego plecy szczotką w staroświeckiej wannie. Szablon został umieszczony na ścianie w głębi zbombardowanego budynku – w miejscu, gdzie rzeczywiście mogła się znajdować łazienka (wskazują na to kafelki ściennie). Oderwane od muru, zwisające nad malunkiem płachty tapety tworzą zaś złudzenie powieszonego nad wanną sznurka z suszącym się praniem. Kamera oddala się i widzimy teraz znajdującą się w wannie postać starca zlewającą się z ogromem opustoszałego, zrujnowanego budynku mieszkalnego, z otworami zamiast okien we framugach i balkonami pełnymi gruzu. Postać starca jawi się w tym kontekście widmowo, nie przystaje do całości, choć z drugiej strony zaczyna funkcjonować jako załączek nadziei na odnowę.

Jako kolejne ukazane zostaje graffiti przedstawiające postać kobiecą w szlafroku, w wałkach na włosach i masce przeciwgazowej, z gaśnicą trzymaną w ręku tak, jakby to był odkurzacz. Kobieta stoi na krześle porzuconym przed zniszczoną, osmaloną od ognia, opuszczoną przez ludzi kamienicą, co potęguje komiczny wymiar przedstawienia. Znów wkrada się tu duch zabawy. Na pierwszy rzut oka niepasujący do realiów wojny malunek ujawnia swą performatywną moc, niesie wizualnie przewrotne przesłanie, aby trwać i zachować optymizm. Oba wspomniane do tej pory obrazy łączą ludyczna przekorność; ustanawiają one niejako nowy porządek, stają się symbolem odradzającej się siły.

Następnie widzimy dwie postacie gimnastyczek namalowane na ruinach. Pierwsza z nich to dziewczyna z szarfą na fundamentach zbombardowanej

³¹ Historię zawartą w tekście pieśni można też łączyć z ludowymi wierzeniami odnoszącymi się do nocy kupały, kiedy to – jak chce tradycja – znaleziony w Karpatach kwiat ruty (naturalnie koloru żółtego) zakwita na czerwono.

³² O obrazach pozostawionych w Ukrainie wspominałam już wcześniej w innym miejscu, ale tam ich opis stanowił część prezentacji strategii partyzanckiej Banksy'ego. *Vide* M. Lubaszewska, *op. cit.*, s. 261–264.

budowli, stojąca tuż ponad wyrwą w ścianie. Druga stoi na rękach i została umiejscowiona na podwalinach budynku – wieżowca ogromnych rozmiarów. Wreszcie widzimy sylwetki bawiących się dzieci: chłopca i dziewczynki na huśtawce, w którą przeistacza się blokada przeciwpancerna, ustawiona przy prowizorycznie ułożonej betonowej barykadzie, gdzieś w centrum Kijowa; w tle słychać syreny ostrzegające przed atakiem powietrznym³³. W tej serii graffiti po raz kolejny dominuje duch zabawy i niezłomności – czas wojny zostaje jakby zawieszony, a dokonują tego (odwrotnie niż w przypadku poprzednich szablonów) przedstawiciele nowego pokolenia, przyszłość narodu ukraińskiego.

Oba te mikrocykle ustanawiają swoiste święto oparte na grze polegającej na przechodzeniu od ukazywania aktualnego morale mieszkańców kraju do prób prognozowania przyszłości. Ukazują w metonimicznym skrócie niepodającą się losowi wspólnotę narodową, której wizualna reprezentacja staje się jednocześnie medium dla samego symbolicznego przekazu, będącego nawoływaniem do zachowania nadziei na odrodzenie. Pojawia się tu zatem pewien nadmiar; obserwujemy fenomen „samoprezentacji żywotności”³⁴ – by posłużyć się określeniem Gadamera – który czerpie wzorzec z przyrody.

Serię przedstawiającą tę swoistą galerię postaci dających świadectwo niezłomności oraz wskazujących na drzemiący w narodzie potencjał odnowy (i jednocześnie nawołujących do niej) wieńczy graffiti ukazujące chłopca pokonującego w sztukach walki dorosłego mężczyznę (oba odziani są w charakterystyczne białe stroje karateków, podtrzymywane czarnymi pasami). Jest to wizjonerskie spojrzenie w przyszłość, kiedy to Ukraina pokona na jeźdźcę. Na początku 2023 roku ukraińska poczta wyemitowała znaczek z reprodukcją tego jakże symbolicznego graffiti. Szablon został naniesiony na pozostałości budynku, w którym niegdyś mieściło się przedszkole. Dowiadujemy się tego od matki z dzieckiem, z którą artysta nawiązuje rozmowę. Następnie kamera się oddala, by ukazać ścianę z graffiti w kontekście całego krajobrazu. Uwidocznia się dzięki temu skala zniszczeń – w okolicy widać właściwie tylko ruiny, a wśród nich powiewa flaga narodowa. Wreszcie pojawia się napis końcowy: „In solidarity with the people of Ukraine” („W dowód solidarności z narodem ukraińskim”)³⁵. Jest to podniosły akcent,

³³ Zabieg wplatania do dzieł elementów zastanych jest często stosowany przez artystów *street artu*, nie tylko przez Banksy’ego. *Vide* A. Gralińska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Łódź 2019, s. 167–181. Sam Banksy nazywa ten rodzaj artystycznego działania grą z otoczeniem („Playing with the environment”). *Vide* Banksy, *Cut&Run...*, *ed. cit.*, s. 40.

³⁴ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 30.

³⁵ Artysta raz jeszcze – w grudniu 2022 – ujawnił wprost swoje poglądy. Wystawił bowiem na sprzedaż (za pośrednictwem fundacji charytatywnej Legacy of War, niosącej pomoc również w Ukrainie) limitowaną serię odbitek graficznych swojej pracy zatytułowanej *Fragile*, a cały dochód przeznaczył na rzecz Ukrainy, a dokładniej – jak sam to określił – „naszych

w którym artysta werbalnie ujawnia swoje poparcie dla walczącej o wolność Ukrainy. Jednakże, jak się okazuje, film ma podwójne zakończenie. To drugie utrzymane jest w tonacji buffo i nawiązuje do jeszcze jednego szablonu, zupełnie nieprzystającego do wszystkich pozostałych. Przedstawia on wyrzutnię raketową oznakowaną symbolem najeźdźcy. Szablon anektuje wcześniej zastany na murze obsceniczny malunek: męskie genitalia, które przekształcają się teraz w rakietę. Obraz ten pojawił się już wcześniej, tuż przed zaprezentowaniem ostatniego graffiti (tego ukazującego dwóch zawodników sztuk walki). Jednak kiedy pojawia się niejako nadmiarowo, w ramach kolejnego zakończenia, w rubaszny sposób uzupełnia subtelną wymowę dzieła przedstawiającego walkę Dawida z Goliatem (jak można je też opisać) i jeszcze wyraźniej eksponuje postawę samego artysty. Na koniec Banksy oddaje głos przechodniom, którzy w dosadny sposób wypowiadają się na temat działań rosyjskiego agresora.

*

Pozostawione w Nowym Jorku i Paryżu dzieła Banksy'ego upamiętniające ofiary ataków terrorystycznych pełnią przede wszystkim funkcję ulotnych miejsc pamięci. Stają się na chwilę częściami odnowionego pejzażu i przypominają o tragedii, której materialne ślady nie są już widoczne. Z kolei dzieła umiejscowione przez artystę w krajobrazie wojennym niejako stapiają się z nim, stają się organicznym przedłużeniem ruin, na których powstają. Tu funkcja upamiętniająca pozostaje niejako w tle, a malunki wśród zniszczeń stają się raczej wizualnym znakiem mającym za zadanie podtrzymać morale tych, którzy zostali dotknięci wojną; są też symbolicznym nawoływaniem do duchowej i fizycznej odnowy. W obu przypadkach jednak graffiti brytyjskiego artysty – nasycone symbolicznie, zapraszające do podjęcia ludycznej interakcji – wytwarzają atmosferę swoistego święta i podtrzymują ducha wspólnoty.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Banksy, *Cut&Run. 25 Years Card Labour*, Cut&Run Productions Ltd. 2023.
- Banksy, *Wojna na ściany*, przeł. K. Kamińska, Kraków 2021.

przyjaciół w Ukrainie”. Vide https://www.instagram.com/p/Cl9Gqb2sa4S/?img_index=1 (dostęp: 21.03.2025).

- Ellsworth-Jones W., *Rewolucjonista spod ściany*, przeł. A. Wajcovicz-Narloch, Warszawa 2022.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzymieniowa, Warszawa 1993.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Gralińska-Toborek A., *Graffiti i street art. Słowo, obraz, działanie*, Łódź 2019.
- Lazarides S., *Banksy captured*, vol. I, Lazarides Photography 2019.
- Lubaszewska M., *Pokojowy partyzant. O strategiach twórczych Banksy'ego*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” 2024, nr 4, s. 259–264.
- Nielsen C.R., *Banksy, Street Art and a Benjaminian Coda*, [w:] eadem, *Gadamer's hermeneutical aesthetics: art as a performative, dynamic, communal event*, New York 2023, s. 94–123.
- Nora P., *Między pamięcią a historią*, przeł. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2022.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2007.
- Tuan Y.-F., *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

Michalina Lubaszewska – doktor nauk o sztuce. Pracuje w Zakładzie Lingwistyki Komputerowej UJ. Autorka książki *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności* (2020). Publikowała w „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej”, „Tekstualiach”, „Śląskich Studiach Polonistycznych” i „Pamiętniku Literackim”. Zajmuje się problematyką sztuki zaangażowanej i kultury popularnej. ORCID: 0000-0001-5281-5883. Adres e-mail: <michalina.lubaszewska@uj.edu.pl>.

Michalina Lubaszewska – PhD, works in the Department of Computational Linguistics at the Jagiellonian University. Author of the book *Rzecz w teatrze Jana Klaty. Kolekcja, zabawa, efekt teatralności* (2020). She has published in “Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, “Tekstualia”, “Śląskie Studia Polonistyczne”, “Pamiętnik Literacki”. Her research interests resolve around issues related to socially engaged art and pop culture. ORCID: 0000-0001-5281-5883. E-mail address: <michalina.lubaszewska@uj.edu.pl>.

