

Metafora w kulturze popularnej. Przypadek graffiti

ABSTRACT. Kraska Mariusz, *Metafora w kulturze popularnej. Przypadek graffiti* [Metaphor in popular culture. The case of graffiti]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 159-171. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The author acknowledges graffiti as a medium creating its own situation of communication. Referring to Scott Lash conception of *regime of signification*, he underlines that graffiti is critical and destructive to official cultural discourse. This is a kind of anarchistic revolt which is shown within graffiti by a metaphor. It means, unlike to other writings of culture, invalidation of a cognitive function to pragmatic one. One can prove that graffiti metaphor, as a kind of activity, is mainly used in language and through it. In the field of poetics it is presented by destruction of general language forms, irony and humor, quotation and spelling variations as well as vulgarisms and punnonsens.

Tak sformułowany tytuł obliguje autora do poczynienia pewnych zasadniczych zastrzeżeń, które – być może – unieważniają nawet pomysł napisania tego tekstu. Pozwalają bowiem stwierdzić, że odczytywany literalnie tytuł obiecuje więcej, niż w rzeczywistości daje sygnowana nim praca.

Po pierwsze dlatego, że zjawiska graffiti nie zamierzam opisywać w jego pełni, albowiem dziś pojęciem tym operuje się w odniesieniu do bardzo różnych zjawisk kulturowych. Graffiti to pojawiające się na murach i elewacjach budynków wszelakiego rodzaju nieoficjalne napisy, zalicza się do nich również „palimpsesty” wypisywane na ławkach szkolnych, ścianach i drzwiach toalet itp. Ale graffiti to równocześnie obecne w przestrzeni publicznej propagandowe, ideologiczne bądź po prostu surrealistyczne szablony, a przede wszystkim malowane sprayem malowidła, których charakterystyczna stylistyka na drodze estetycznej dyfuzji jest coraz powszechniej wykorzystywana w sztuce, reklamie. Co więcej, samo pojęcie „graffiti” zyskuje dziś status kategorii opisującej pewien autonomiczny młodzieżowy model kultury, na który składa się określony styl ubierania, gusta muzyczne, własny slang itd.

Z tego olbrzymiego morza zjawisk, z racji własnych literaturoznawczych zainteresowań, na marginesie prowadzonych tu rozważań chciałbym pozostawić wszystko, co łączy graffiti ze sztukami wizualnymi *sensu stricto*, w tym z malarstwem przede wszystkim. Przyznając się do tego gestu rezygnacji, mam wszakże poczucie, że nie jest on tak oczywisty,

zważywszy zwłaszcza na centralny problem tego tekstu, jakim jest metafora w swych różnych wcieleniach i zastosowaniach.

Dzieje się tak z dwóch powodów. Jednym z nich jest obowiązujące już na prawach oczywistości spostrzeżenie, iż w kulturze popularnej intermedialność, a więc współwystępowanie czy łączenie w obrębie jednego przekazu kilku kodów, stanowi o szczególnej postaci jej symbolicznego uniwersum. W zasadniczej części graffiti, podobnie jak reklama, jest przykładem obowiązywania tej zasady, a jej skrajną realizacją są choćby tagi, czyli ukryte w naściennych malunkach inicjały albo pojedynczego autora, albo symbol grupy *writerów* (określanej mianem składu czy załogi) sygnującej w ten sposób swoje zbiorowe dzieło.

Drugi powód wydaje się jeszcze ważniejszy, ponieważ ma bezpośredni związek z metaforą. Mianowicie – w wielu tekstach kultury popularnej, której układem ośrodkowym jest przecież ikoniczność, mamy do czynienia z sytuacją intersemiotycznego przekładu, rozpoznawaniem reguł retoryki słowa w sferze wizualnej. Umberto Eco, zajmujący się tą kwestią w kontekście znakowej postaci reklamy, jako jeden z pierwszych już kilkadziesiąt lat temu nawoływał do stworzenia swoistej „mapy” wizualnych figur i opisu ich relacji z warstwą słowną¹. Ten jego apel nie pozostał bez odpowiedzi. Niedługo potem Gui Bonsiepe zaproponował własny, choć rażący nadmiernym uproszczeniem model retoryki wizualno-werbalnej. Jego podstawą stało się założenie, że chcąc „zdefiniować figurę wizualno-werbalną, nie wystarczy już zastosować kryterium «odejścia od normalnego życia», jak w figurach werbalnych; nie da się bowiem ustalić, jakie związki między znakami werbalnymi i wizualnymi stanowią normę, od której można by odejść. Odpowiedniejsze zatem wydawałoby się oparcie w definicji na możliwościach wzajemnego oddziaływania, jakie tkwią już w samych znakach. Tak więc wizualno-werbalna figura retoryczna to połączenie znaków dwojakiego typu, których skuteczność w komunikacji zależy od napięcia między ich cechami semantycznymi. Łączny efekt tych znaków polega nie na ich prostym zsumowaniu, ale raczej na ich wzajemnych relacjach”².

Ten sposób myślenia wśród badaczy kultury popularnej – i słusznie – stał się obowiązującą normą, o czym świadczy bogata bibliografia przedmiotu, w której zależności między słowem a obrazem rozpatrywane są z różnorodnych perspektyw³.

¹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972.

² G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 307-308.

³ Z racji wielości tytułów pozwolę sobie tylko na przykładowe odwołanie się polskich prac, w których bezpośrednio, w większym bądź mniejszym stopniu, pojawia się m.in. te-

Właśnie po części z racji powszechnego zainteresowania tą sferą oddziaływania kultury popularnej, czuję się zwolniony z obowiązku eksplorowania tego kontekstu. Nie chodzi tu bynajmniej o przekonanie, że wszystko w tej materii zostało powiedziane. Jestem raczej przeciwnego zdania. Rozległość problemów, które wynikają z rzetelnego podejścia do kwestii relacji słowa i obrazu w graffiti, jest doskonałym pretekstem do napisania nie skromnego artykułu, lecz książki. Staje się to tym bardziej oczywiste, jeśli głównym tematem refleksji ma stać się metafora, która sama w sobie jest zjawiskiem niezwykle złożonym.

Zamiast tego więc wolałbym dokonać zmiany perspektywy, co mimo wszystko pozwoli również uwzględnić kontekst ikoniczny, inaczej wszakże rozumiany i w innych kategoriach opisywany. Mówiąc wprost, aczkolwiek metaforycznie – mój pomysł polega na tym, by metaforę w graffiti uznać za scenę, na której spotykamy się z destrukcją oficjalnego dyskursu kulturowego, tzn. że obecność pewnego typu mechanizmów metaforycznych proponowałbym potraktować jako przejaw autonomicznego, szczególnego stylu odbioru – odgraniczony obszar, na którym panują swoiste zasady aktywnego uczestnictwa w znakowym uniwersum kultury.

Lecz podejmując się tak rozumianej próby opisu, wypada zaznaczyć, że wśród niemałej liczby prac o graffiti metaforze nie poświęcano wiele uwagi. W pewnym sensie jest to wytłumaczalne, gdyż w znacznym zakresie uliczne napisy z metaforą nie mają wiele albo nic wspólnego. Trudno tu o stanowcze stwierdzenie, ale dokonany przeze mnie przegląd nie pozwala stwierdzić, że metafora jest wśród nich figurą wyjątkowo uprzywilejowaną. Z pewnością bardzo często w graffiti spotkamy się z gramiami opartymi na specyficznym operowaniu znaczeniem, tyle że nierzadko są to jednak chwytły budowane na zasadzie polisemii (np. „Chodzenie po bagnie wciąga”, „Mam pociąg. Kolejarz”) lub odwołują się do innych tropów i środków stylistycznych i myślowych, takich jak: ironia, hiperbola, porównanie, paradoks itp.

Za to w wielu artykułach publicystycznych, ale też naukowych, reprezentujących zresztą odmienne orientacje badawcze: antropologiczną, socjologiczną, językoznawczą czy psychologiczną – dominowało ujęcie różne od tego, które chciałbym zaprezentować. Jeśli pojawiały się w nich próby jakichś uściśleń natury strukturalnej, to najczęściej przyjmowały formę typologii, mającej za podstawę semantykę.

mat metafory wizualnej: U. Jarecka, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999; P. H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999; M. Kochan, *Slogany w reklamie i w polityce*, Warszawa 2002; E. Szcześna, *Metafora transsemiotyczna*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.

Tak więc np. Katarzyna Mokanek wyróżniła wśród graffiti: hasła polityczno-patriotyczne, artystyczno-abstrakcyjne, sportowe, egzystencjalne, dotyczące seksu, używek, a także sięgające po prowokację i zabawę słowną, a wreszcie wypowiedzi celowo posługujące się błędną ortografią i wulgaryzmami⁴. Jak widać, podział to wielce arbitralny, w którym nie sposób doszukać się wyrazistego kryterium selekcji, bo – chociażby – jaki sens ma wyróżnianie graffiti celowo łamiących ortografię od haseł, których autorzy stosują prowokację? Czy jedno wyklucza drugie? Oczywiście, podobnych wątpliwości można wskazać więcej, wywołują je również inne propozycje, zresztą bardzo podobne do przedstawionego tutaj schematu⁵.

Jednakowoż nie jest moim celem totalna negacja przedstawionej tu metody. W jakimś stopniu tworzenie uporządkowanych, tematycznych katalogów ma sens; pozwala zrozumieć, czym „żyją” grafficiarze, wokół jakich spraw zorganizowany jest ich świat, a to było mniej lub bardziej eksplicytnie wyrażanym zamiarem tych prac. Ale jednocześnie trzeba być świadomym ograniczeń, jakie niesie ta metodologia. Rozsądne przecież wydaje się zastrzeżenie, że ma ona nadmiernie redukcyjny charakter, gdyż prowokuje np. do pytań o jakościowe różnice między graffiti i pospolitymi kawałami, plotką itp., w których z pewnością także odnajdziemy podobne tematyczne kręgi.

Zatem bardziej obiecująco rysuje się kierunek badań skupionych na graffiti jako medium, które zakłada własną sytuację odbioru w porównaniu z innymi technikami komunikacji. W tej perspektywie graffiti wymusza niejako na nowo konieczność przynajmniej postawienia, jeśli nie zrewidowania kilku zasadniczych dla różnych dziedzin humanistyki pytań i kategorii. Jednym z nich jest chociażby centralna kategoria tekstu, czego świadectwem są choćby obserwacje Teresy Skubalanki, wedle której – z punktu widzenia językoznawstwa – graffiti można uznać za zjawisko tekstowe tylko przy zastosowaniu jego najszerszej definicji⁶. Jak postaram się to wykazać w dalszej części, te same napisy można będzie jednocześnie uznać za przejaw czystej znakowości, przewrotnie jednak traktowanej. Podobne problemy wywołuje też metafora, jak w odniesieniu do badań nad zjawiskami kultury popularnej pokazują to także doświadczenia kognitywizmu.

W kontekście graffiti chciałbym jednakże odwołać się do innego rodzaju instrumentarium poznawczego nawiązującego do ustaleń Scotta

⁴ K. Mokanek, *Socjologiczny fenomen graffiti*, „Opcje” 1999, nr 1, s. 32-38.

⁵ Zob. np. M. Wołk, *Graffiti dialogiczne na tle innych form twórczości grafficiarzy*, „Prace Językoznawcze” (Olsztyn), 2000, z. 2.

⁶ Por. T. Skubalanka, *Język graffiti*, „Stylistyka”, t. 8 (1999), s. 91.

Lasha, jednego z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych obecnie badaczy nowoczesności. Chodzi tu oczywiście o kategorię paradygmatu kulturowego rozumianego jako pewien system sygnifikacji (*regime of signification*). Zmiany zachodzące w tym paradygmacie przedstawia Lash jako przejście od modernizmu do postmodernizmu, co znajduje symboliczny wymiar w postaci przeciwstawienia Dyskursu Figurze⁷.

Jak dowodzi autor *Socjologii postmodernizmu*,

dyskursywność (*the discursive*): 1. daje pierwszeństwo słowom wobec obrazów; 2. ceni jakości formalne obiektów kulturowych; 3. głosi racjonalistyczną wizję kultury; 4. przypisuje zasadniczą wagę *znaczeniom* tekstów kulturowych; 5. jest raczej wrażliwością *ego* niż *id*; 6. operuje poprzez zdystansowanie widza wobec obiektu kulturowego. Figuralność (*the figural*) zaś: 1. jest wrażliwością raczej wizualną niż literacką; 2. dewaluuje formalizmy i przeciwstawia sobie elementy znaczące wzięte z banału życia codziennego; 3. przeciwstawia się racjonalistycznym i (lub) „dydaktycznym” wizjom kultury; 4. zapytuje nie o to, co tekst kulturowy „znaczy” (*means*), lecz o to, co „czyni”; 5. Promuje rozciągnięcie – w kategoriach Freudowskich – procesu pierwotnego na domenę kulturową; 6. działa poprzez zanurzenie widza, stosunkowo niezapośredniczone ulokowanie jego pragnienia w obiekcje kulturowym⁸.

Bezpośrednie wykorzystanie ogólnokulturowej teorii Lasha do opisu werbalnego graffiti oczywiście nasuwa pewne trudności. Najważniejszą z nich jest przeciwstawienie modernistycznego słowa postmodernistycznej dominacji wizualności, które sugeruje jednocześnie przeciwstawienie sobie medium werbalnego ikonicznemu, co w znacznym stopniu problematyzuje możliwość zastosowania tego kryterium do badań nad literaturą czy paraliteraturą. Sprawa chyba jednak nie jest tak beznadziejna, jak mogłoby się wydawać. Trudno przypuszczać, by obie te kategorie należałyby umieszczać wyłącznie w ich wąskim semantycznym polu odniesień. Znajduję przynajmniej dwa dobre powody uprawniające do takiej opinii.

Po pierwsze, Lash przedstawiając rolę opisanych przez siebie paradygmatów, nieustannie używa określenia „wrażliwość”, które jako element słownika estetycznego wskazuje raczej na reakcje tak twórcy, jak i odbiorcy, niż samą naturę wytworzonego obiektu kulturowego. Sugeruje to, że w przeciwstawieniu słowa i obrazu nie tylko natura samego medium jest kluczowa dla opisu „trybów oznaczania”, lecz także charakteryzujące uczestników kulturowej komunikacji specyficzne nastawienie na „narracyjność” bądź „ikoniczność” przekazu.

⁷ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 2004.

⁸ Tamże, s. 475.

Po drugie zaś, stanowisko znanego badacza odnosi się do szeroko pojmowanego pojęcia „tekstu kulturowego”, co naturalnie zakłada bardzo pojemne rozumienie języka umożliwiające zestawienie na wspólnej płaszczyźnie inrnorodnych zjawisk znakowych.

Idąc tym tropem – przytomnie zauważa jeden z komentatorów Lasha – można przełożyć dominację dyskursywności w trybie sygnifikacji na wyakcentowanie funkcji symbolicznej działania znaczącego, dominację figuralności zaś na położenie nacisku na funkcję ikonyczną. Ujęcie różnicy między dyskursem i figurą jako nadrzędnej funkcji reprezentamenu uwolniłoby określenie modernizm – postmodernizm od nakładanego nań podziału na rodzaje sztuki, co z kolei pozwala mówić o ikoniczności literatury ponowoczesnej, a więc jej „cytatowości” czy też charakterze paradyjnym⁹.

Wziąwszy pod uwagę te twierdzenia, jasne jest chyba, że graffiti w dużej mierze, także w wymiarze werbalnym, można uznać za zjawisko figuralne w sensie nadanym temu słowu przez Lasha. Wciąż jednak otwarte pozostaje pytanie, w jaki sposób rozumienie przynajmniej części graffiti za emanację postmodernistycznej „wrażliwości” rzutuje na rozumienie metafory i jej funkcji. Pora to wyjaśnić odwołując się do kilku skrótowych analiz.

Przykład I:

SPRZEDAM ZESTAW NOŻY DO ZABIJANIA CZASU

Wypowiedzenie to reprezentuje jeden z najczęstszych sposobów operowania językiem, jaki cechuje poetykę graffiti. Podstawą użytego w nim chwytu jest – po pierwsze – odwołanie się do wyraźnie sformalizowanego stylu gazetowego anonsu; po drugie – sięgnięcie po funkcjonujący w języku ogólnym frazeologizm ‘zabijać czas’ stosowany zwykle do opisanego stanu drażniącej, dokuczliwej nudy. Obie te spetryfikowane formy właśnie na skutek ich kontaminacji dokonanej dzięki kojarzącemu się z agresywnością, ostrością rzeczownikowi ‘nóż’ wywołują efekt metaforyczny, który związany jest z ożywieniem martwej zleksykalizowanej przerośni.

Jako się rzekło, nie jest to dla graffiti przypadek szczególny. Przeciwnie – w kontekstualnej de-frazeologizacji języka prowadzącej do nadania potocznej komunikacji nowej barwy emocjonalnej, a bardzo często również przerośnej – należy widzieć jeden z najważniejszych morfologicznych wyróżników graffiti. Przy czym nie chodzi tu o fakt, że z podobnym zabiegiem nie spotkamy się gdzie indziej. To naturalnie byłoby

⁹ P. Wawrzyszko, *Od modernizmu do postmodernizmu. Scotta Lasha koncepcja zmiany paradygmatów kulturowych*, w: *Odkrywanie modernizmu...*, s. 514.

twierdzeniem absurdalnym. W graffiti na polu poetyki (może wyjąwszy niektóre przypadki gier opartych na naruszaniu zasad pisowni lub kontaminacji i adaptacji języków obcych/odmiennych kodów) nie znajdziemy reguł oryginalnych. Kluczową za to sprawą jest częstotliwość używania jednych chwytów kosztem innych, gdyż przekłada się to na funkcjonalny aspekt stosowania tych środków.

Nie wydaje się przesadnym ryzykiem teza, że w graffiti, pozwalającym się zdefiniować jako efekt figuralnego trybu oznaczania, metafora winna być rozpatrywana w innym porządku niż tradycyjnie. Dotyczy to zarówno porównania z rolą metafory w kulturze wysokiej, gdzie metaforyka – jak zauważa Ricoeur – jest właściwym tylko sobie sposobem postrzegania rzeczywistości, którego istotą jest „ujawnienie pokrewieństwa tam, gdzie potoczne widzenie nie dostrzega żadnego związku”¹⁰, jak i w kulturze popularnej, gdzie dominującą funkcją przenośni jest funkcja impresywna. Nie ukrywam, że wybrany przeze mnie perswazyjnie przykład daje podstawy do modelowego uchwycenia odmiennego statusu większości przenośni i skłania do przyznania im odmiennej roli.

W analizowanym haśle bowiem akt metaforyzacji dokonuje się na zasadzie paradoksalnego „gwałtu na języku”. Ale spotkamy się tu z odwróceniem sytuacji przedstawianej przez Ricoeura, kiedy rekonstruuje model odbioru metafory.

Interpretacja metaforyczna – powiada autor *Symboliki zła* – zakłada interpretację dosłowną, która sama się unicestwia dzięki sprzeczności znaczeniowej. To właśnie ten proces autodestrukcji wymusza rodzaj wypaczenia słów, rozszerzenia ich znaczenia, dzięki któremu możemy znaleźć sens tam, gdzie interpretacja literalna, dosłowna, byłaby nonsensem¹¹.

Tymczasem w metaforach budowanych na fundamencie frazeologizacji droga do tworzenia i od-twarzania sensu przebiega w przeciwnym kierunku. Mówiąc krótko – sposobem na metaforyzację jest udosłownienie, a co więcej odbywa się to poprzez wysunięcie na plan pierwszy sztuczności oficjalnego języka. W tego rodzaju przenośni dokonywana jest zatem destrukcja pierwotnej i zapomnianej „autodestrukcji”, o której pisze Ricoeur, albo – jeśli wrócimy do koncepcji i słownika Lasha – następuje odsłonięcie ikoniczności słowa i języka w ogóle.

Pierwsze przykazanie graffiti brzmi: być zauważonym, zostawić swój ślad. Cel ten realizują graffitiarze w różnorodny sposób, na ogół prymitywny i wulgarny, bo tak interpretowałbym obecność na murach pospolicznych przekleństw, zabaw z ortografią czy też napisów w rodzaju: „tu by-

¹⁰ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, przeł. K. Rosner, w: tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. i wstęp K. Rosner, Warszawa 1989, s. 131.

¹¹ Tamże, s. 130.

łem”. O motywacjach ukrywających się w podobnych przekazach więcej niż literaturoznawca mogą powiedzieć antropolog, socjolog czy psycholog¹². Natomiast proponowany w tym tekście sposób myślenia wyjaśnia estetyczny mechanizm wiążący się z potrzebą „bycia zauważonym”, a metaforze w tym kontekście przypada szczególnie wyrafinowana rola.

Nie jest to jednak ani jej jedyna właściwość, ani najważniejsza funkcja. Wyeksponowanie problematyczności języka, a dokładniej jego konwencjonalności w graffiti nie wiąże się też z funkcją poznawczą w sensie Ricoeurowskim, przypisywaną metaforze poetyckiej czy naukowej. Jeśli można tu mówić o jakiejś formie poznania, to podporządkowuje się ona kontestacji, co znaczy, że w graffiti wartość poznawcza jest więc co najwyżej pochodną funkcji krytycznej.

Ale pamiętać przy tym trzeba, że wówczas bliżej jesteśmy rozumienia metafory jako swoistej formy działania w języku i poprzez język, na co nacisk kładzie filozofia neopragmatyczna z Rortym i Davidsonem na czele, gdy ten pierwszy, sytuując przenośnię poza pole semantyki, widzi w niej niezwykle narzędzie, „przyczynę naszej zdolności robienia mnóstwa [...] rzeczy – na przykład tego, że stajemy się mądrzejszymi i ciekawszymi ludźmi, że wyzwalamy się z tradycji, że przewartościowujemy nasze wartości, zyskujemy bądź tracimy wiarę w Boga”¹³. W odniesieniu do graffiti wypada wszakże dodać, wbrew cechującemu rozważania Rorty’ego tonowi afirmacji, że metafora to także narzędzie, przy użyciu którego można po prostu robić „inne” – nie takie jak wszyscy rzeczy.

W tym znaczeniu energetyczny ładunek przenośni spełnia rolę semantycznej bomby rozsadzającej językowy system, ponieważ jest on utożsamiany z systemem opresyjnej władzy, którą – mniej lub bardziej świadomie – graffitiarze kontestują pod różnymi postaciami. Wyróżniający ich tryb sygnifikacji rzeczywistości prowadzi do powstawania autonomicznego anty-języka, którego i zawartość, i strukturalne umeblowanie, i wreszcie reguły odbioru dają prawo do mówienia o uprawianiu semiologicznej partyzantki w znacznie większym stopniu, niż to rozumie autor tego przemysłnego określenia¹⁴.

W tym świetle szczególnego zabarwienia nabiera angielskie określenie graffiti jako *crime-art*. Ta forma kulturowej aktywności rzeczywiście

¹² Pozytywnie na tym tle wyróżnia się praca P. Kowalskiego, *Samotność i wspólnota. Inskrypcje w przestrzeniach współczesnego życia*, Opole 1993. W tym kontekście warto też wspomnieć o nastawionych bardziej literaturoznawczo pracach Tomasza Stępnia, np. *Poezje ulicy*, „Opcje” 2001, nr 3-4.

¹³ R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, przeł. J. Marjański, t. 1, Warszawa 1999, s. 244-245.

¹⁴ Chodzi o znany esej U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. M. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1985, nr 3-4.

jest „sztuką zbrodniczą”, dziką (pewną odmianę graffiti wizualnych charakteryzuje etykieta *wild style*) i barbarzyńską nie tylko dlatego, że wiąże się z działalnością nielegalną, wandalizmem, a u jej początków w Stanach Zjednoczonych stała właściwa ulicznym gangom forma komunikacji. Nie decyduje też o tym jedynie treściowa zawartość przekazu. Równie istotny wydaje mi się tutaj też fakt, iż graffiti wyraża swoisty gwałt na negowanym języku dominującej kultury, a u jego podstaw leży wyrażany nie wprost postulat nowej estetyzacji rzeczywistości, stawianie w nawias jako prymarnej funkcji komunikacyjnej wypowiedzi, czego ostatecznym efektem jest całkowite rozproszenie sensu w wypowiedzi. Dobrze to ilustruje kolejne hasło-wezwanie, które chciałbym – już nie tak obszernie – omówić.

Przykład II:

JESTEM NA PRZYSTANKU. ZAWIADOMCIE RODZINĘ

Mamy tu do czynienia z inną sytuacją niż w pierwszym przykładzie. O ile bowiem hasło „sprzedam noże do zabijania czasu” nie musi koniecznie wiązać się z miejscem, w którym napis się pojawił, to w tym przypadku taki kontekstualny związek jest warunkiem koniecznym do zaistnienia odbiorczej interakcji, ponieważ napisana na przystanku autobusowym prośba na metonimicznej zasadzie buduje więź łączącą anonimowego autora z miejscem, w którym się znalazł. Tylko że z punktu widzenia „normalnej” komunikacji (nie tylko autobusowej oczywiście) wypowiedź ta naturalnie posiada zerową wartość informacyjną. Skutkiem czego i to graffiti, choć w odmienny sposób, znów eksponuje, przedstawia (w sensie dosłownym, przedmiotowym) opisany poprzednio mechanizm językowej destrukcji uruchamiający potencjalnie tkwiące w nim możliwości dokonywania operacji metaforyzacyjnych.

Zastosowana tu strategia *purnonsensu* ułatwia kilka sposobów użycia/zinterpretowania analizowanego tekstu, co niewątpliwie jest źródłem przyjemności dla autora graffiti. Jedną z nich jest, tak jak w pierwszym przykładzie, znów podniesienie tematu nudy i protestu przeciw niej związanego z przedłużającym się oczekiwaniem na autobus (co stoi na przeszkodzie, by widzieć w nim „nośnik” oficjalnego systemu regulującego, co i kiedy musimy zrobić?). Lecz przecież to nie jedyny kontekst. Na to pierwsze możliwe odniesienie równie dobrze nakłada się kwestia życia w kulturze pośpiechu, rygoru czasowego narzucanego przez rodzinę, ale też – nie lekceważyłbym i tego odniesienia – nie można wykluczyć, że za tym pseudoapelem kryje się poczucie strachu i niepewności wynikające z przebywania na przystanku, który stał się przestrzenią niebezpieczną,

czymś w rodzaju współczesnego *locus horridus*. W tym ostatnim przypadku hasło to nie mówiłoby więc o społecznej obojętności na otaczające zło, ale byłoby ikonem (w sensie przeze mnie postulowanym) tego braku empatii i chęci autentycznej komunikacji.

Z tym, że nie wolno zapomnieć, iż każde z potencjalnych odczytań/ użyć zwraca się przeciwko sobie z racji wpisania ich w ludyczną ramę, o której była mowa na wstępie tej minianalizy. Jest to sprawa fundamentalna, bo decyduje o tym, że w pewnej części graffiti metafora właściwie jest nieodłącznym elementem ironii, której zazdrości podwójnej pragmatyczno-semantycznej natury¹⁵. Myślę, że dopiero w zestawieniu z perlokucyjnością ironii metafora odśłania w całej pełni zasadniczą funkcję i siłę narzędzia destrukcji. Nie zawsze musi się to odbywać poprzez kontekstualne rozpraszenie znaczenia, jak sugerowały to poprzednie przykłady. Podobny skutek można osiągnąć postępując odwrotnie. W takich przypadkach metafora spełnia funkcję soczewki, dzięki której dochodzi do koncentracji wpisanego już w wykrystalizowaną strukturę pojęciową sensu.

Przykład III:

PO ODEJŚCIU OD OŁTARZA REKLAMACJI NIE UZNAJEMY

W przykładzie tym znów dominującym elementem jest naocznie eksponowana cytatorowość języka. Parodystyczny, pasożytniczy sposób użycia obcego dyskursu, tym razem przywołującego skojarzenia ze sferą usług i handlu (notabene w tym inwersyjnym kształcie stylistycznym prowokującym do przywołania PRL-owskich realiów), prowadzi jednakże do innego ukierunkowania odbioru w porównaniu z przykładem pierwszym, gdzie konsekwencją zastosowania reguły defrazeologizacji było obnażenie fałszywości czy nieadekwatności występujących w planie eksplicytnym klisz.

Tutaj bowiem nie dochodzi do obnażenia lub odwrócenia znaczeniowej zawartości frazeologii, a to dlatego, że zaskakujące w religijnym kontekście cytatorowe przywołanie nie jest wymierzone przeciwko stylistycznej formule, a przynajmniej nie ona jest głównym celem ataku. Jej obecność za to umożliwia wywołanie reguły reifikacji (i równie częstej

¹⁵ Por. na ten temat C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1. W tym samym numerze podobnych kwestii dotyczy przetłumaczony przez K. Górską artykuł L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. O związkach ironii i metafory zob. też A. Katz, *Memory-based and On-line Processing of Metaphoric Sarcasm*, w: *Metaphor. A Multidisciplinary Approach*, ed. T. Komendziński, Toruń 2002.

odwrotnej reguły antropomorfizacji), której efektem jest wykrystalizowanie się czytelnej struktury: Kościół to handel, małżeństwo/miłość to towar (zważywszy na nacechowanie całej wypowiedzi, sugestia, że towar wybrakowany, nasuwa się automatycznie). Do tej znaczeniowej koncentracji doszło na skutek uruchomienia dwóch operacji fundujących metaforyczne wrażenie całego przekazu: zasady analogii i proporcjonalności. W tego rodzaju przekazach owa identyfikacja odbywa się natychmiastowo z jeszcze jednego powodu, ponieważ współgra albo jest emanacją kulturowych stereotypów wyznaczających aksjologiczną siatkę wyobrażeń narzucanych rzeczywistości.

Grażyna Szopa rozważająca ten problem przekonuje kategorycznie, iż „Porozumienie między twórcą graffiti a jego odbiorcą odbywa się dzięki istnieniu wspólnoty świadomości, zbliżonego schematu świata i dlatego właśnie odbiorca graffiti wpisany jest w samą strukturę i zawartość przekazu”¹⁶. Uważa to za naturalną konsekwencję sytuacji komunikacyjnej, jaką zakłada graffiti, a więc kontaktu momentalnego, przypadkowego, cechującego się bezpośredniością. Tym też tłumaczy punktową, eliptyczną poetykę ulicznych haseł. Nie byłyby to uwagi pozbawione racji, gdyby nie towarzysząca im raczej sugestia niż jednoznacznie wyrażona konstatacja, że stereotyp jest z tych powodów immanentnym składnikiem graffiti.

Wydaje się to niebezpiecznym uproszczeniem z pragmatycznego punktu widzenia. Trudno jest się pogodzić z myślą, że hasła typu: „Miś Uszatek na prezydenta”, „Alf do parlamentu”, będące formą parodii sloganów wyborczych, też są tłoczone podług stereotypowej matrycy, gdyż – jak twierdzi autorka – „fikcyjne postacie z bajek i programów dla dzieci mają taką samą wartość w strukturze hasła wyborczego jak politycy istniejący w realnym świecie”¹⁷, a jedyna różnica zasadza się na tym, że te bajkowe hasła ujawniają stereotyp burząc „dobrą wiarę” odbiorcy.

Rozumowanie to budzi wątpliwości z kilku niebłałych powodów. Przede wszystkim źródłem kłopotów jest błędnie przyjęte założenie, że graffiti determinuje zawiązanie jednowymiarowej wspólnoty odbiorców. Tymczasem rzecz się przedstawia zgoła odwrotnie: z racji swojej nieciągłości, niespójności etc. bardzo często autotematycznie problematyzuje swój status tekstowości, zachęca do Derridiańskiej „wolnej gry znaczeń”. Toteż w konieczny sposób musi prowadzić do tworzenia wielu lokalnych heterogenicznych, czasem trwałych, czasem tylko tymczasowych wspólnot „użytkowników” graffiti, grup wtajemniczonych i niewtajemniczonych. Język ulicy wypada zatem rozpatrywać jako twór modelowo zało-

¹⁶ G. Szopa, *Graffiti a stereotypy*, w: *Mity i stereotypy w kulturze, literaturze i języku*, pod red. M. Kozłowskiej i E. Tierling, Szczecin 1993, s. 120.

¹⁷ Tamże, s. 125.

zonych odrzuceń przekazu i jego akceptacji, co wydaje się również sekwencją zaspokajania estetycznej przyjemności nadawcy graffiti, ale i jego „wtajemniczonego” odbiorcy.

Po drugie, nie wolno lekceważyć niedocenionego chyba przez Szopę krytycznego gestu „ujawniania”, ponieważ stanowi ono punkt wyjścia do de-konstrukcji świata stereotypu. Bo jak inaczej „zagospodarować” hasło ROWER POWER, które dzięki paronomastycznej grze żeruje na nazistowskiej kliszy, a jednocześnie może być metaforycznie odczytywane jako ekologiczna apologia rowerowej turystyki, ale też korespondujące z pierwotnym skojarzeniem humorystyczne zdemistyfikowanie stereotypowej wizji świata spisków i uprzedzeń zamkniętej w ironicznej kliszy głoszącej, że wszystkiemu winni są Żydzi i cykliści.

Czy reifikujące małżeństwo i degradujące instytucję Kościoła hasło, reprezentuje podobny tryb oznaczania? Czy użyta w nim metafora, generująca ludyczny wydźwięk wypowiedzi, jest wystarczającą przesłanką, by twierdzić, że graffiti to znosi sprzeczne ze sobą w tym kontekście wartości, odsłaniając, iż wyrażany w imię niesprecyzowanego poczucia egzystencjalnej wolności krytyczny stosunek do Kościoła, matrymonialnych więzi i obyczajowych ograniczeń jest tylko inną formą socjalnego uwięzienia w świecie antyklerykalnych stereotypów? Nie potrafię kategorycznie odpowiedzieć na te pytania.

Autoironicznie przyznałem na wstępie, że być może tekst ten, nie pretendując do orzekania o graffiti jako całości, unieważnia poczynione w nim obserwacje. Przewrotnie jednak można odwrócić tę myśl i w słabości dostrzec siłę tej koncepcji, tym bardziej że ów ograniczony zasięg nie jest znowu taki mały. Przestrzeni tej z pewnością dalece nie wyczerpują tylko trzy analizowane przeze mnie modelowe przypadki. Sięgnąłem akurat po te wzorce, bo one wydają się wyróżniać swą powszechnością¹⁸.

Nie skromność uważam jednak za najważniejszą zaletę tej metody. Z punktu widzenia badania kultury popularnej ciekawsze może jest to, iż proponowany sposób interpretacji jest komplementarny wobec ujęć reprezentujących pozostałe dyscypliny badawcze. W tym kontekście literaturoznawcza perspektywa może służyć jako weryfikacja np. niektórych generalizujących sądów odnoszących się do graffiti i odwrotnie – antropologiczne czy socjologiczne diagnozy mogą wytyczać rzetelne granice nie pozwalające na atrakcyjne wprowadzić, lecz nie zawsze poznawczo wiarygodne wyprawy literaturoznawców. Naturalnie dotyczy to nie tylko graffiti.

¹⁸ Operuję tu ostrożną formułą, bo do rzeczywistej oceny skali i częstotliwości występowania określonej postaci metafor w graffiti potrzebne byłyby badania ilościowe. Ze zrozumiałych względów w tym artykule na to nie było miejsca.

Jest jeszcze jeden mocny – w moim przekonaniu – argument, który każe wstrzymać się ze skreśleniem koncepcji trybów oznaczania. Wiąże się on z problemem fundamentalnym dla badaczy kultury popularnej, czyli kwestią odbioru. Wykorzystanie teorii reguł sygnifikacji Lasha daje podstawy do nadziei, że na tym polu nie wszystko zostało zrobione, a to co zrobione zostało – można poddać raz jeszcze namysłowi. Tym bardziej że nie trzeba przesadnej wyobraźni, by zdawać sobie sprawę w obliczu jakich potężnych wyzwań stoi nauka zainteresowana kulturą popularną. Problemy z graffiti są ich tylko małym fragmentem. Niewykluczone jednak, że reprezentatywnym.