

# Mitologizacja występów ulicznych: dyskurs, autonarracja i autokreacja

Marta Połeć  <https://orcid.org/0000-0003-0621-3755>

Akademia Leona Koźmińskiego  
e-mail: mpolec@kozminski.edu.pl

Ewelina Grygier  <https://orcid.org/0000-0001-6072-2222>

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego  
e-mail: egrygier@gmail.com

Wkład poszczególnych autorów/Authors contributions:

\* Marta Połeć 50% (projekt badania, badania empiryczne, opracowanie artykułu, dostosowanie tekstu do wymagań publikacji w czasopiśmie naukowym),

\* Ewelina Grygier 50% (projekt badania, badania empiryczne, opracowanie artykułu, dostosowanie tekstu do wymagań publikacji w czasopiśmie naukowym).

## ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji/Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access/OA policy: artykuł dostępny na podstawie licencji CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów/Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Połeć Marta, Grygier Ewelina (2022). Mitologizacja występów ulicznych: dyskurs, autonarracja i autokreacja. *Zarządzenie w Kulturze*, 23(2), 169–185.

## Abstract

### Mythologizing Busking: Discourse, Self-Narration, and Self-Creation

The article deals with the phenomenon of mythologizing the activity of buskers. The purpose of the paper is to demonstrate that street performers, despite their rich and varied history, both diachronically and synchronically, continue to be represented in a simplistic, stereotypical way. The intention of the authors was to show the real, more complex image and identity of buskers. The research problem concerns the mythologization of street performances in terms of discourse, self-narration, and self-creation. The article relates to three research questions: (1) How are the activity of buskers and the performers themselves being described? (2) How do buskers create and explain their own stories in terms of performing in the street? (3) How do they create and interpret their image? The article is the result of a joint analysis of the outcomes of ethnographic fieldworks conducted independently by two researchers in 2011–2019 in various cities, mainly in Poland but also abroad. The results show that the activity of buskers is subject to mythologization, which impacts the discourse on their activity as well as the formation of their identity and image.

**Keywords:** street performer, street musician, performer, busker, informal, urban sphere, street, myth, image

## Wstęp

Mit to pojęcie obecne zarówno w języku potocznym, jak i w dyskursie różnych dyscyplin nauki, przy czym należy zauważyć, że pojęcia te często mają odmienne znaczenia: od synonimu fałszu po opowieść o sferze duchowej (Kostera 2010). W nauce badanie mitów jest w szczególności domeną antropologii kulturowej oraz filozofii. Zagadnieniami mitu zajmowali się m.in. Roland Barthes, Bronisław Malinowski, Ernst Cassirer, Mircea Eliade czy Claude Lévi-Strauss. Jak tłumaczy Barthes (2010), mit może być rozumiany jako słowo, komunikat, system porozumiewania się, znaczenie czy forma. Słowo to może nie mieć charakteru ustnego, lecz przybierać różnorodne formy o charakterze audiowizualnym: fotografii, filmów, widowisk czy reklam. Lévi-Strauss scharakteryzował strukturę mitów, wyróżniając m.in. tworzące je mitemy, czyli fragmenty czy elementy mitu, które ich twórcy układają i przedstawiają, konstruując nowe znaczenia (Barnard 2000). Mit przekształca sens w formę (Barthes 2010).

Omawiając dorobek innych autorów (m.in. Ernsta Cassirera czy Karen Armstrong), Monika Kostera i Martyna Śliwa (2012) zauważają, że mit jest rodzajem języka służącego do komunikowania doświadczenia pochodzącego ze sfery duchowej, w ramach którego kryteria realistycznej prawdy nie są istotne. Mity mogą dotyczyć nieprawdopodobnych zdarzeń czy wyjątkowych postaci, istotnych dla opowiadających. Jak pisze Monika Kostera (2003), obecność mitów charakteryzuje wszystkie grupy społeczne. Mit, obok innych pojęć wywodzących się z antropologii kulturowej, jak symbol, rytuał czy ceremonia, może służyć do opisu kultury organizacyjnej. Dzięki tworzeniu bohaterów wyrażających pożądaną kulturowo cechy, wartości i dylematy mity oferują danym zbiorowościom poczucie wspólnej tożsamości, tym samym stanowiąc oparcie dla ich kultur. Jako powtarzalne elementy kultury mity mają właściwość utrwalania wzorców poprzez instytucjonalizację zachowań i wartości społeczeństw. Instytucje – jako fundamentalne zjawiska kulturowe – stanowią utarte, niepodważane sposoby myślenia i postępowania. W kontekście powyższych rozważań warto zauważyć, że instytucjami mogą być społecznie konstruowane mity, określenia czy wizerunki związane z wystęgami ulicznymi.

Mówienie o mitach kultury wysokiej i niskiej charakterystyczne jest dla orientacji publicystycznej, jak zauważa Józef Niżnik (1983: 165):

W języku potocznym pojęcie mitu oznacza przekonanie, będące oczywistą fikcją zakorzenioną jednak w opinii społecznej, fikcją, która bądź odpowiada życzeniom osób, które ją podtrzymują dając jej wiarę, bądź interesom osób, które ją rozpowszechniają.

Sztuka, która pojawia się w otwartej przestrzeni publicznej, często kojarzona jest – niejako automatycznie – z czymś niższym, poślednim. Te negatywne konotacje związane są – jak się wydaje – w znacznej mierze z tym, że sztuka jest w przestrzeni

publicznej „niezapowiedzianym gościem”, z którym nie do końca wiadomo, co zrobić. Przestrzeń publiczna wspólna jest wielu grupom w niej działającym i współistniejącym, zarówno wykonawcom, jak i tym z marginesu – np. żebrakom. Z tego powodu istnieje już długa tradycja zrównywania artystów przestrzeni publicznej z żebrakami (zob. Bass 1864: przypis 3). Ponadto przestrzeń publiczna – jak zostało wykazane poniżej – to teren niekorzystny i nieprzyjazny sztuce, a jednocześnie aktywnie wpływający na zmianę relacji widz – artysta. Sytuacja ta sprawia, że nawet wybitny artysta o renomowanej sławie ma trudności w prezentowaniu się w przestrzeni publicznej: bywa pomijany, niedoceniany, a nawet traktowany jak intruz (Weingarten 2007).

Sztuka wyszła na ulice, łamiąc tradycyjny podział na scenę i widownię: na artystę, który tworzy i czeka, by móc zaprezentować swoje dzieło, i na widza, który poszukuje, odnajduje i w końcu przychodzi do artysty, by móc kontemplować jego twórczość. Na ulicy relacja ta jest odwrócona – to artysta wychodzi do ludzi, w przestrzeń niedostosowaną, często także nieprzyjazną dla wykonawcy, którą cechują: hałas, brud, pośpiech i charakter nie-miejsca (Augé 2010). W związku z powyższym w przestrzeni publicznej zmienia się nie tylko charakter sztuki, ale i artysty, który przeistacza się w akwizytora, próbującego zaciekawic swoją ofertą płynący nieustannie, bezimienny tłum:

oprócz tego artystę w przestrzeni publicznej czeka całkiem nowa konfrontacja odbiorcza. Zwykle w galeriach czy muzeach do jego dzieła podchodzi odbiorca sztuki, człowiek świadomy swoich intencji, osoba szukająca sztuki i w jakiś sposób na tę okoliczność zmiękczone, czy też, przeciwnie, nasrożona. W przestrzeni publicznej nie ma odbiorcy, tam jest jedynie świadek zdarzenia, ktoś nieuprzedzony, nienastawiony na sztukę i tym samym pozbawiony ekskluzywnej preparacji (Potocka 2002: 91).

Czy jednak oznacza to, że na ulicy spotykamy artystów „drugiej kategorii”?

Postaci ulicznych grajków czy podwórkowych trup cyrkowych są powszechnie wykorzystywane w codziennym dyskursie – literaturze pięknej, popkulturze, wydaniach informacyjnych czy materiałach reklamowych (Połec 2019). Zajęcie artysty ulicznego, pomimo bogatej i zróżnicowanej historii, w ujęciu zarówno diachronicznym, jak i synchronicznym jest jednak przedstawiane w uproszczony, stereotypowy sposób. Naszą intencją jest zatem pokazanie rzeczywistego, bardziej złożonego ujęcia ich wizerunku i tożsamości. Artykuł ma na celu wyjaśnić, jakie społecznie konstruowane mity na temat artysty ulicznego utrwaliły się i dlaczego. Problemem badawczym jest mitologizacja występów ulicznych w ujęciu dyskursywnym, autonarracyjnym i autokreacyjnym. Artykuł odpowiada na trzy pytania badawcze: W jaki sposób jest określana działalność artystów ulicznych oraz oni sami? Jak tworzą i tłumaczą swoją własną historię występów na ulicy? Jak kreują i interpretują swój wizerunek? Tak sformułowane pytania mogą mieć także swoje

konsekwencje w ukazaniu sposobu, w jaki dyskurs występów ulicznych wpływa zarówno na autonarrację, jak i na autokreację artystów ulicznych.

## Metodologia

Artykuł powstał jako efekt wspólnego analitycznego podejścia do wyników etnograficznych badań terenowych, przeprowadzonych niezależnie przez dwie badaczki w latach 2011–2019 na obszarze głównie polskich, ale także zagranicznych miast. Praca stanowi jakościową refleksję nad badanym zagadnieniem z wykorzystaniem triangulacji, oznaczającej „podchodzenie do przedmiotu badań z więcej niż jednej perspektywy” (Gibbs 2011: 167) – w zakresie badaczek, metod, danych i teorii. Zasadniczo teren badawczy wyznaczyła przestrzeń miejska, w której były prowadzone występy uliczne. Badania terenowe objęły także inne rzeczywiste i wirtualne przestrzenie powiązane z tą działalnością czy po prostu codziennym życiem badanych: mieszkania, restauracje i kawiarnie, urzędy miejskie; choć uwzględnili również miejsca bardziej nietypowe, takie jak sądy czy cmentarze. Obie badaczki w trakcie swoich badań o charakterze podłużnym przyjmowały postawy badawcze o zróżnicowanym poziomie zaangażowania (Gold 1985, za: Angrosino 2015): od prowadzenia obserwacji nieuczestniczącej po samodzielne prowadzenie występów. Oba projekty badawcze łączy również to, że zostały zrealizowane w celu przygotowania prac doktorskich. Choć powstawały niemalże w tym samym czasie i przestrzeni przy wykorzystaniu metod etnograficznych, różni je przede wszystkim perspektywa oddzielnych dyscyplin nauki, odmienny sposób zdefiniowania terenu badawczego i utworzenia badanej reprezentacji.

Badania Marty Połeci należą do nurtu zarządzania humanistycznego – interdyscyplinarnej nauki o zarządzaniu w obszarze kultury, w zakresie której podstawowym sensem działalności jest dobro człowieka i tworzonych wspólnot (Orzechowski 2015). Artyści uliczni byli postrzegani jako kulturalni przedsiębiorcy, organizujący swoje występy w sposób oddolny, nieformalny i niezależny. Celem było przedstawienie wzorców działalności artystów ulicznych, struktury składających się na nią działań, a także kształtujących ją porządków. Badania zostały przeprowadzone w duchu paradygmatu interpretatywnego (Burrell, Morgan 1979), zgodnie z którym zadaniem nauki jest opis i zrozumienie badanego zjawiska, zaś rzeczywistość społeczna ma charakter względny, gdyż jest nieustannie tworzona na nowo. Na metodologię złożyły się metody jakościowe, w szczególności metody etnograficzne, takie jak: obserwacja uczestnicząca, wywiad antropologiczny i autoetnografia. Teren badawczy utworzyła przede wszystkim ogólnodostępna przestrzeń miejska głównie polskich miast: Gdańska, Lublina, Krakowa, Warszawy i Wrocławia. Przypadki do badanej reprezentacji były dobierane stopniowo w wyniku obserwacji, i odzwierciedlały przypadki intensywne (Patton 1990), posiadające najbogatsze doświadczenie w prowadzonych

występach. Na reprezentację złożyli się zatem artyści uliczni, których działalność cechowała się charakterem oddolnym i nieformalnym. Reprezentowali przy tym różne rodzaje sztuk performatywnych (Połec 2018), wśród których można wyróżnić sztuki: teatralne, taneczne, muzyczne, nowego cyrku i plastyczne. Choć świadomy udział w badaniach o charakterze jawnym wzięło udział kilkudziesięciu artystów, bez wątpienia ich wielokrotność stała się w ciągu wielu lat obserwacji przedmiotem badań o charakterze niejawnym.

Badania terenowe Eweliny Grygier, należące do obszaru antropologii muzyki, przeprowadzone zostały w następujących miejscach w Polsce: Gdańsk, Gdynia, Hel, Jastarnia, Katowice, Międzyzdroje, Poznań, Świnoujście, Warszawa, Wrocław; w Austrii: Wiedeń; i w Niemczech: Ahlbeck, Bansin, Heringsdorf. W trakcie zbierania materiału zastosowano metodologię teorii ugruntowanej, która polega na tworzeniu teorii metodą dedukcyjną, na podstawie danych empirycznych uzyskanych w wyniku przeprowadzonych badań terenowych. W trakcie stosowania tej metody porównuje się ze sobą różne przypadki: „zdarzeń, zjawisk, zachowań w celu ustalenia tego, co je wzajemnie wiąże, i określenia tego, co jest wspólne w różnych, zmiennych warunkach występowania badanych zjawisk” (Konecki 2010: 31).

W ramach teorii ugruntowanej posługiwano się w szczególności etnograficznymi metodami badań terenowych, takimi jak: obserwacja, w tym także obserwacja uczestnicząca (tzw. podejście emiczne, reprezentujące badania odśrodkowe), rozmowy, wywiady oraz dokumentacja audialna (repertuar, rozmowy, wywiady), fotograficzna i – rzadziej – audiowizualna. Łącząc etnograficzne badania terenowe (obserwacja, wywiad, dokumentacja) ze zbieraniem informacji dotyczących regulacji prawnych (regulaminy, osobiste pozyskiwanie zezwoleń na muzykowanie w przestrzeni publicznej, dokumentacja pozwoleń muzyków oraz nakładanych na nich mandatów) i uczestnictwem w postępowaniu karnym, w badaniach zastosowano triangulację metod. W jej wyniku powstały różnego rodzaju źródła wywołane, m.in.: rejestracje audio i audiowizualne, fotografie, wypowiedzi (rozmowy i wywiady z wykonawcami). Zastosowano również triangulację danych (zróżnicowanie źródeł, materiały zebrane w różnym czasie od wielu różnych badanych), która „pozwała badaczom na wyciągnięcie maksymalnych korzyści teoretycznych z wykorzystania tych samych metod” (Flick 2011: 82).

W niniejszym tekście, pisząc o artyście ulicznym, przyjmujemy rozumienie zgodne z dwiema istniejącymi definicjami (Połec 2018; Grygier 2020). Zawężając definicję artysty występującego na ulicy do muzyka, zaś zjawisko występów ulicznych do współczesnej muzyki ulicy (Grygier 2020), można opisać ją jako każde oddolnie zorganizowane i samodzielnie zrealizowane muzyczne wykonanie artystyczne (*musica artificialis*), manifestujące się w przestrzeni publicznej (jako „muzyka miasta” lub „muzyka w mieście”), którego celem, niezależnie od gatunku, sposobu, formy i poziomu realizacji, jest występ przed publicznością. Artystą ulicznym (Połec 2018) jest osoba prezentująca swoje umiejętności w przestrzeni miejskiej, a w zamian otrzymująca

od widzów wolne datki; działająca w warunkach niepewności; samorealizująca się i dążąca do rozwoju pokazów; przestrzegająca zasad bezpieczeństwa pokazu i kultury osobistej; mająca poczucie wspólnoty z innymi performerami. Artysta uliczny z własnej, oddolnej i niezależnej inicjatywy prowadzi w przestrzeni miejskiej nieformalnie organizowane występy, przy czym jest to przestrzeń publiczna, otwarta, nieogrodzona i ogólnodostępna; zaś motywacją artysty ulicznego jest raczej chęć wzbudzenia u widza rozbawienia, wzruszenia czy podziwu aniżeli litości. Niemniej jednak warto zauważyć, że prowadzenie nieformalnych występów ulicznych łączy się z wieloma pokrewnymi zjawiskami o charakterze kulturalno-artystycznym – a ściślej: performatywnym – w przestrzeni miejskiej, które w mniejszym bądź większym stopniu odbiegają od powyższego rozumienia pojęcia. Wspólnym mianownikiem powyższych definicji jest wskazanie na oddolny, nieformalny charakter organizacji działalności osób występujących na ulicy, podkreślenie jej różnorodności, a także zwrócenie uwagi na kluczowe znaczenie obecności publiczności.

## Dyskurs o występach ulicznych

Występy uliczne na ogół uznaje się za działalność dozwoloną i legalną, choć często na różne sposoby regulowaną (Hołda 2015). W świetle przepisów Unii Europejskiej (*Judgment...* 1994) ze względu na brak stosunku prawnego – to jest zawartej umowy pomiędzy muzykiem a przechodniami, a tym samym brak bezpośredniego prawnego związku pomiędzy wykonywaną usługą i otrzymywanym wynagrodzeniem – artyści uliczni nie są zobowiązani do płacenia podatku dochodowego. Pomimo nieodłącznego waloru ekonomicznego występów ulicznych nie stanowią one działalności gospodarczej. Działalność artystów ulicznych może być jednak regulowana lokalnie poprzez obowiązek uzyskania zezwolenia i wydzierżawienia terenu na potrzeby prowadzonych występów. W Polsce regulacje obowiązują m.in. w Gdańsku, Krakowie, Sopocie, Wrocławiu, Zakopanem, a także w wielu mniejszych miejscowościach letniskowych. Niezależnie od kraju niemal w każdym mieście funkcjonują odmienne regulacje dla artystów ulicznych, będące efektem indywidualnego podejścia władz (Doumpa, Broad 2016). Warto przy tym zauważyć, że regulacje te aktywnie wpływają na obraz sztuki, jaką spotkać możemy w danym miejscu (Grygier 2020).

Na status artystów ulicznych wpływa to, że występy muzyczne na ulicy łączą się z procederem żebractwa poprzez: obecność w tej samej przestrzeni, używanie podobnych socjotechnik czy zbliżony sposób zbierania wynagrodzenia (Grygier 2012). Pisząc o historii występów ulicznych, David Cohen i Ben Greenwood (1981) wskazują, że ze względu na ambiwalentny stosunek społeczeństwa do wędrownych wykonawców wielokrotnie spotykali się oni z represjami ze strony różnych organów. Rzadko podkreślany jest argument, że występy uliczne mają istotny walor społeczno-ekonomiczny, umożliwiając prowadzenie działalności osobom w trudnej sytuacji

życiowej – choroby lub bezrobocia (Cohen, Greenwood 1981), zaś występy uliczne są jedną z nielicznych form rozrywki na żywo, na którą mogą sobie pozwolić ludzie o niskich dochodach (Doumpa i Broad 2016). Sami artyści uliczni przyznawali, że ich działalność była postrzegana negatywnie:

Nie mogę sobie też pozwolić, że (...) o godzinie 16 jestem na zebraniu z dyrektorem personalnym i omawiam mu strategię rozład w firmie po audycie personalnym, a on o 19 mnie widzi z gitarą [na ulicy] prawda? I... i później w poniedziałek znowu przychodzę i ja muszę mieć wizerunek po prostu już osoby... no usatkwanej. [Wywiad 1]<sup>1</sup>

Ja też znam takie opinie, że mówi się, że mim to jest... człowiek, który pije, który po prostu... jakiś lump taki. Że... no tak się mówi. Mówi się o mimach, czy w ogóle o ludziach takich... [ludziach] ulicy: „żebracy”. [Wywiad 2]

Występ na ulicy jakby... tak mi się wydaje, w oczach ludzi: „Jakbyś umiał naprawdę, to byś grał w filharmonii?”. Mam wrażenie, że tak jest. [Wywiad 3]

Literatura przedmiotu nie obfituje w liczne definicje występów ulicznych (Watt 2018). Gdy ograniczymy zakres definiowania do muzyki, dostrzegamy, że równolegle do kilku prób zdefiniowania zjawiska muzykowania ulicznego (Scholes 1970; Weber 2006) funkcjonuje obieg powszechny (prasa, literatura piękna, sztuka), w którym napotykamy ogrom różnorodnych wyrażen, próbujących scharakteryzować omawiane zjawisko. Już w XIX wieku powszechnie stosowano określenia grajek czy muzykant – wyrazy o wydźwięku nieco pejoratywnym w porównaniu z muzykiem, a poszczególnych wykonawców często charakteryzowano w niewybredny sposób: „wynędzniały artysta”, „grajak”, „koncertant” (Anonim 1924a: 3). Muzyk mógł być „obłąkany” (Anonim 1925: 4), „garbaty” (Anonim 1924b: 4) bądź „ślepy” (Anonim 1927: 5); mógł też śpiewać „sznaps-barytonem” (Wieczorkiewicz 1974: 252) utwory określane jako „skargo-śpiewy” (Anonim 1926a: 6). Ponadto funkcjonowały takie określenia jak: „podwórzowi śpiewacy” (Anonim 1924c: 3), „wirtuoz podwórkowy” (Anonim 1926a: 6), „grajak podwórzowy” lub „podwórzowy grajek” (Anonim 1929a: 3; Anonim 1929b: 3; Anonim 1929c: 3; Anonim 1926b: 4; Anonim 1930: 4; Anonim 1936: 2) i wiele innych. Współczesna prasa najczęściej pisze o „ulicznych grajkach” bądź „ulicznych muzykach”.

Ujmując występy uliczne szerzej, a więc uwzględniając osoby prezentujące różnego rodzaju występy uliczne (Połec 2018), warto podkreślić, że pojęcie artysty ulicznego występuje głównie potocznie, między innymi w mediach czy w dyskursie miejskich aktów prawnych związanych z regulowaniem tej działalności. Jak się

<sup>1</sup> Na potrzeby niniejszego artykułu przyjęto chronologiczną numerację cytowanych fragmentów wywiadów pochodzących z badań terenowych przeprowadzonych przez obie badaczki.

okazuje, sami artyści nie zawsze utożsamiają się z tym określeniem, nie proponują jednak w zamian uniwersalnego pojęcia, lecz charakteryzują raczej swoje własne postaci, wskazując na ich indywidualizm i odrębność, mówiąc o byciu: statua, cieniem, plując ogniewą czy iluzjonistą. Dlatego, jak zauważa Peter Bengsten (2017), ze względu na dynamiczny rozwój badań nad sztuką uliczną, warto jasno doprecyzować, co dokładnie rozumie się poprzez użycie konkretnych terminów.

Z przeprowadzonych badań wynika, że zostały skonstruowane społecznie dwa dychotomiczne mity artysty ulicznego dominujące dyskurs. Mity te, społecznie konstruowane i utrwalane, nie są weryfikowane, lecz przyczyniają się do stereotypizacji tej działalności. Pierwszy z mitów dotyczy artysty ulicznego widzianego jako nieudacznika: człowieka, który poniósł porażkę lub przeżywa życiowy kryzys. Konsekwencją tego mitu są wartościujące określenia poszczególnych działalności, sugerujące brak profesjonalnego wykształcenia, niski poziom prezentowanych występów, podatność na uzależnienia i nieumiejętność dostosowania się do oczekiwań społecznych. Co ciekawe, istnieje również tendencja do postrzegania tego zajęcia jako nielegalnego, przy jednoczesnym braku świadomości statusu artystów ulicznych. Drugi z mitów ukazuje artystę ulicznego jako człowieka, który dzięki posiadanym talentom i prowadzonym występom ulicznym przezwyciężył życiowy kryzys i przeżył wewnętrzną przemianę. Uproszczenia te pomijają znaczne skomplikowanie tych dróg, gdyż sama decyzja o rozpoczęciu występów ulicznych nie musi być koniecznością, ale często po prostu jest wyborem. Ponadto zjawisko występów ulicznych jest niezwykle różnorodne, tworzone przez ludzi o nieraz skrajnie odmiennych motywacjach i doświadczeniach życiowych. Warto również zauważyć, że sam sukces może być różnie definiowany i postrzegany, zaś zakończenie występów ulicznych wcale nie musi być z nim jednoznaczne.

## Autonarracja o występach ulicznych

Biorąc pod uwagę to, że osoba rozpoczynająca występy uliczne dołącza do nowej dla niej kultury organizacyjnej, a sam okres prowadzenia występów ulicznych zazwyczaj nie trwa dłużej niż kilka–kilkanaście lat, w procesie tym, jak również w samym występie na ulicy, dostrzec można analogię do koncepcji rytuału przejścia (van Gennep 2006, za: Turner 2010). Rytuały przejścia, albo inaczej – rytuały przemiany, składają się z trzech faz: separacji, marginalizacji i włączenia. Faza separacji obejmuje symboliczne odłączenie jednostki od jej wcześniejszego miejsca w strukturze społecznej. Faza marginalizacji oznacza przejście przez obszar, który posiada cechy stanu zarówno minionego, jak i przyszłego, albo jest ich pozbawiony całkowicie. W fazie włączenia następuje ponowne włączenie jednostki do społeczności. Joseph Campbell (Czeremski 2016) używa trzech faz rytuału przejścia jako metafory tworzenia się mitycznej opowieści, zgodnie z którą bohater wyrusza z jednego świata,



aby pomyślnie przejść próbę drugiego świata, a następnie ponownie wrócić do pierwszego świata.

Koncepcja rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa zainspirowała Ewelinę Grygier (2020) do stworzenia wzorowanej na niej trójfazowej struktury występu muzyków ulicy, którą z powodzeniem rozszerzyć można także na pozostałych artystów, występujących w przestrzeni publicznej. Autorka wyróżnia: fazę inicjalną, fazę działania oraz fazę wyłączenia. Faza inicjalna cechuje się występowaniem katalogu czynności mających na celu przygotowanie się muzyka, przygotowanie instrumentu, jak również przystosowanie przestrzeni do późniejszej gry. W fazie tej następuje wejście w przestrzeń publiczną. Kolejnym etapem jest faza działania, w której zaobserwować można kilka nachodzących na siebie czynności: wykonywanie utworu, nawiązywanie kontaktu z publicznością, moment przerwy i odpoczynku; w fazie tej opcjonalnie muzycy ulicy wybierają też wynagrodzenie z futerału. Ostatni etap to faza wyłączenia, jest ona odwróceniem fazy inicjalnej. W fazie wyłączenia przestrzeń, zajęta uprzednio na określony odcinek czasu, zostaje opuszczona, powraca do stanu pierwotnego.

Niejednokrotnie przeprowadzone przez badaczki wywiady miały charakter autonarracyjny, gdy rozmówcy swobodnie tworzyli swoją opowieść. Historie te zazwyczaj cechowały się chronologią, zaczynając się od decyzji o rozpoczęciu występów ulicznych i warunkujących ją przyczyn. Następnie przechodziły przez okres rozwijania występów, w którym artyści wyróżniali poszczególne wydarzenia. Opowieści kończyły się albo zarysowaniem przyszłych planów, albo już wspomnieniem podsumowującym prowadzoną w przeszłości działalność. Trzy fazy rytuału przejścia można zatem odnieść również do sposobu, w jaki artyści uliczni sami tworzyli mit wykonywanej przez nich działalności. Na pierwszą z faz rytuału przejścia – fazę separacji –łożyłby się okres decydowania o podjęciu się prowadzenia występów ulicznych, przygotowania do nich i ich rozpoczęcia. Co ciekawe, nawet pomimo upływu lat rozmówcy wyraźnie pamiętali te okoliczności. W niewielu przypadkach występy uliczne były czymś planowanym; stanowiły raczej decyzję, do której trzeba było dojrzeć, czy też bardziej spontaniczne działanie uwarunkowane trudną sytuacją osobistą lub zawodową. Decyzja o rozpoczęciu nowego etapu w życiu łączyła się też z szukaniem lepszego losu w większym mieście. Artyści podawali przykłady poczucia samotności, wypalenia, braku innej możliwości prezentowania swojej twórczości bezpośrednio przed publicznością, czy też zmagania się z bezrobociem:

Hmmmm nic nie myślałem. Po prostu ja myślałem wtedy tylko o tym, żeby, kurczę, uratować domowy budżet. Szczerze, całkowicie materialnie, nie? Dopiero później zacząłem w tym odnajdywać też jakąś... jakąś też swoją duszę. Swoją duszę – bo to miejsce [Rynek Główny w Krakowie] ma duszę (...). Ona, ta dusza, tutaj jest. Ale fakt jest, że... że trzeba ją też zobaczyć, ale... ale siebie też tutaj, w tym miejscu trzeba też zobaczyć, nie? [Wywiad 4]

Jak się okazuje, występy uliczne były prowadzone pomimo – a może szczególnie z racji – pozornie niesprzyjających im okoliczności: okresów wojennych, kryzysów gospodarczych czy czasów pandemii. Okoliczności te mogły warunkować nie tylko wyjątkowo trudną sytuację życiową, ale także szczególne zapotrzebowanie na ulotne chwile występów ulicznych, które pozwoliłyby o niej zapomnieć.

Rozmówcy podkreślali, że przed rozpoczęciem występów mieli nikłe pojęcie na temat zarówno występów ulicznych, jak i środowiska je tworzącego, z reguły ulegali stereotypowym wyobrażeniom. Przypominali sobie swoje zdziwienie, gdy po rozpoczęciu występów poznawali historie i życie innych artystów. Wraz z rozbudowywaniem tworzonych autonarracji wracali do wspomnianych początków występów, podkreślając rolę sprawczości losu, a także doszukując się w swojej przeszłości załączków zainteresowania sztuką uliczną i pierwszych kontaktów z artystami ulicznymi. Istotnym wątkiem okazała się inspiracja, jaką byli dla rozmówców inni artyści, których występy widywali na ulicy. W swoich uzasadnieniach odnosili się już nie tylko do konieczności umotywowanej finansowo, ale także do poczucia osobistej powinności, chęci kontynuacji tradycji rodzinnej czy rozwijania artystycznej działalności w przestrzeni umożliwiającej kontakt z publicznością. Co ciekawe, pojawiały się także uzasadnienia o deterministycznej naturze, według których występy uliczne wydawały się w życiu rozmówców czymś tak nieprawdopodobnym i przypadkowym, że po prostu zwyczajnie musiały im być pisane:

Ja na przykład mam takie zdjęcie charakterystyczne. Tak jak w Zakopanem są niedźwiedzie, tak w Gdańsku też był taki niedźwiedź. Człowiek przebrany za niedźwiedzia. I na rękę... mój brat młodszy o dwa lata bał się, płakał. A ten mnie trzymał na rękę. Ja ile miałem tam? Cztery lata. Więcej nie. Już wtedy miałem taką koszulkę w paski. Nie, to sweterek był! Sweterek w paski. Jak ja na to zdjęcie nie tak dawno nawet z jakiegoś powodu patrzyłem, oglądałem te zdjęcia. Kurde, czy to był sygnał, że kiedyś na starość się przebiorę w koszulkę w paski i na ulicy będę występował? Było coś takiego, że pierwsze takie moje zdjęcie... zetknięcie się z artystą ulicznym. To był... w Gdańsku był niedźwiedź, biały niedźwiedź. Mój brat płakał. Bo się bał. Ja byłem ciut odważniejszy, to dałem się wziąć na rękę nawet. Takie może początki były? [Wywiad 5]

No, kolegów iluzjonistów miałem od dłuższego czasu, no nie? Ale... ale tak, zajmowali się tym i mówili, że jadą do Sopotu występować (...). Mówili: „chodź, będziemy występować!”. „No dobra, jedziemy występować”. I ja raczej nie jestem taki, żeby podejmować spontaniczne decyzje. Raczej wszystko, tak jak te moje zeszyty (do analizowania występów), musi być przemyślane i ułożone. Ale to była chyba najlepsza spontaniczna decyzja w moim życiu, którą podjąłem. I pojechałem do nich, zacząłem z nimi występować. I zakochałem się w tym. Mimo że to nie było od razu takie kolorowe, tylko musiały minąć setki pokazów, zanim to stało się jakkolwiek dobre do patrzenia na to. [Wywiad 6]

Cóż – tak jak mówię – widywałem ludzi występujących na ulicy w Exeter i oni... oni byli moją inspiracją. To znaczy – oni mogli nawet nie być zbyt dobrzy, ale byli – byli tymi pierwszymi artystami ulicznymi, których widziałem (...). To nie było coś takiego, że: „och, powinienem pójść i wystąpić na ulicy!”. Z pewnością było to raczej na zasadzie myślenia o tym – z racji widywania innych ludzi, którzy to robili – niż coś, co byłoby dla mnie zupełnie nowe. [Wywiad 7]

Jeśli faza marginalizacji oznacza przejście przez obszar świata osoby, która nie występuje na ulicy, do obszaru świata osoby, która występuje na ulicy, niewątpliwie będzie to sfera zmagania, dylematów, napięć i konfrontacji nieznanego ze znanym. Nie powinno więc dziwić, że artyści opowiadali o tym czasie jak o przejściowym okresie w życiu, pełnym zmian. Przede wszystkim konfrontowali się z nową sytuacją społeczną i nową rolą społeczną:

Nie no, początki zawsze były stresujące. Tak, nie powiem, że ktoś z marszu przyszedł, ubrał się... To nie takie proste jest! Wiesza się tłum, każdy zwraca uwagę na jakieś zachowanie. To jest... pod obserwacją być... (A teraz już jest) normalnie: mundur wrzucam, [idę] na ulicę i: „ahhhhhh” [śmiech]. [Wywiad 5]

Na początku latałem z balonami. Dzięki tym balonom żyję w ogóle, nie załamane się. Pierw jeden worek; dwa worki kupowałem. Po jednej paczce – po sto sztuk. I tak pomalutku, pomalutku... pomalutku, pomalutku. Już od trzech lat (...). [Wywiad 8]

Artyści przywoływali, z jakimi wyzwaniem się zmagali: jakie kryzysy pokonali, jakie błędy popełnili, a także czego się nauczyli. Opowiadali o przemianie, jaką przeżyli w wyniku rozpoczęcia występów ulicznych. Pojawiały się wątki pokonania nieśmiałości, nabycia pewności siebie i swobody w kontaktach międzyludzkich, zdobycia doświadczenia w wystąpieniach medialnych, a także podjęcia decyzji o rozpoczęciu nowej działalności. Odwołując się do wymienionych wcześniej motywów decyzji o występowaniu na ulicy, rozmówcy wskazywali, które z ich oczekiwań zostały spełnione, a które nie. Wspominali przyjemne interakcje z widzami, ale mówili także o trudnych chwilach: pojedynczych aktach agresji i kradzieży, podkreślaniu przez innych ich niskiego statusu jako twórców, wyzwaniach związanych z regulacjami prawnymi, osobistym zagubieniu czy poczuciu braku stabilizacji.

Skoro faza włączenia oznacza ponowne włączenie jednostki do społeczności po pokonaniu przez nią próby, mówili o niej przede wszystkim artyści o bogatszym stażu występów, którzy już przy uwzględnieniu szerszej perspektywy czasowej potrafili ocenić znaczenie napotkanych wyzwań w ich nowej roli. Były to zatem osoby, które: zrezygnowały z występów; czuły, że ich sytuacja w pewnym sensie ustabilizowała się, a rola w środowisku ugruntowała, choć stan ten mógł być również bliski stagnacji i poczuciu rezygnacji; podjęły się nowych działalności, do których występowanie na ulicy ich przybliżyło. Wśród nowych działalności pojawiały się takie jak: nawiązanie

współpracy ze zleceniodawcami lub pośrednikami, podjęcie się organizacji wydarzeń kulturalnych czy założenie działalności gospodarczej.

Przedstawione narracje sprowadzają losy osób występujących na ulicy do dwóch dróg – ludzi, którzy w wyniku występów ulicznych finalnie odnieśli sukces lub porażkę: osób, dla których występy uliczne ostatecznie były samodzielną decyzją, przygodą, odnalezieniem swojej drogi i spełnieniem; czy też tych, dla których okazały się koniecznością i rozczarowaniem. Warto podkreślić, że porażka i sukces były rozumiane bardzo subiektywnie. Pojęcia te nie odnosiły się jedynie do wymiaru finansowego, lecz skupiały się na szeroko pojętym poprawieniu sytuacji życiowej: pokonaniu osobistych trudności, rozwoju kompetencji artystyczno-społecznych i dostrzeżeniu nowych możliwości zawodowych. Rozmówcy tworzyli zatem mit artysty ulicznego, który prowadzi występy, aby w jakiś sposób zmienić swoje życie; przeżyć bardziej lub mniej wielowymiarową przemianę. Przemiana ta zazwyczaj nie wiedzie jednak do realizacji konkretnego planu, lecz jest przypadkowa, a sam artysta na ten przypadek się zdaje.

## Autokreacja w występach ulicznych

Artysta występuje dla kogoś, niezależnie od tego, czy prezentuje się na scenie w teatrze, czy tunelu prowadzącym do metra, bo – jak stwierdza Marvin Carlson (2007: 29):

performans jest zawsze performansem dla kogoś, dla jakiejś publiczności, która go postrzega i ocenia jako performans (...) kluczowe dla tego zjawiska jest poczucie działania z uwagi na kogoś.

Dlatego też artyści uliczni stosują autokreację, próbując stworzyć własny mit, częściej stojący w kontrapunkcie do mitu, jakim są opisywani przez zewnętrznego obserwatora. Mark Leary (1999) twierdzi, że wyróżnić można dwa prymarne modele: taktyki repudiacyjne (zachowania służące zaprzeczeniu, że jednostka jest jakimś typem człowieka) oraz taktyki atrybucyjne (potwierdzanie, że dana osoba posiada określone cechy). Wśród sposobów autoprezentacji artystów ulicy znajdziemy obie te techniki. Wykonawcy chcą przedstawiać się w określonym świetle (technika atrybucyjna), np. jako artyści. Poznański muzyk mówił o sobie:

Bard poznański, artysta [wypowiedziane z emfazą – przyp. E.G.]. Możecie państwo używać grajek uliczny ale, przysięgam na Boga, jestem artystą i skończyłem zawód muzyka, skończyłem właśnie te kursy i dostałem uprawnienia zawodowe muzyka. Nazywajcie, jak chcecie, ja będę grać w miejskim szalecie, nie jestem grajkiem ulicznym, jestem artystą! [Wywiad 9]

Druga z technik – repudiacyjna – przejawia się m.in. w potrzebie odcięcia się od niechcianych mitów. Akordeonista Motion Trio podkreślał:

Zawsze grałem w czyściusieńkiej, białej koszuli w nutki i dbałem o to, by mieć czyste pudełko, zadbane akordeon. To wszystko miało świadczyć, że nie występuję jako żebrak, ale uliczny artysta<sup>2</sup>.

Odcinanie się od mitu żebraka jest istotne, bo obydwie postaci – żebrak i artysta uliczny – działają w podobnej przestrzeni i nierzadko bywają ze sobą zrównywane<sup>3</sup>. Na dobry wygląd i tworzenie wyraźnej, pozytywnej autokreacji podczas występowania w przestrzeni publicznej zwrócił uwagę także ukraiński altowiolista, występujący w Warszawie:

I tak sobie zacząłem grać, a potem stwierdziłem, że z tego bardzo fajne pieniądze wychodzą, po prostu. Bo jedna sprawa, że jakiś ćpun sobie coś tam gra, to on sobie zarabia na piwo. A jak ty stoisz z bużką wygoloną i tam fajnie się uśmiechasz, i grasz *Ave Maria*, to ludzie to, wiesz.... [Wywiad 10]

Dla grającego na lirze korbowej instrumentalisty, prezentującego się w stroju Lorda Vadera, charakterystyczne przebranie jest odpowiedzią:

na popyt; kontrowersyjne, wzbudzające uwagę obrazki, które ludzie będą mogli sobie nagrać na komórkę, na portale społecznościowe. A przy okazji się odwziewają... To jest taki muzyk uliczny XXI wieku, dostosowany do, cały czas właśnie dostosowuję [się – przyp. E.G.] do odbiorców. Zaczynałem jeszcze jako zwykły muzyk, potem przestało to działać, i zacząłem dokładać elementy... [Wywiad 11]

Widzimy więc, że technika atrybucyjna w przypadku lirnika miała podłoże użytkowe i komercyjnego działania, ukierunkowanego na tworzenie własnego mitu, celem przyciągnięcia uwagi przechodniów.

Osoby występujące na ulicy kreują swój wizerunek nie tylko podczas występów ulicznych i poprzez tworzone na ich potrzeby materiały promocyjne, ale często również w przestrzeni wirtualnej, przede wszystkim prowadząc na portalach społecznościowych konta dotyczące ich artystycznej działalności, a także świadomie angażując się w inne aktywności medialne: udzielając wywiadów, biorąc udział w programach typu *talent show*, wydając płyty muzyczne, nagrywając vlogi, pisząc książki czy tworząc inne utwory artystyczne. W przekazie tym występy uliczne wspomniane są jako dowód pewnego etapu kariery, który wzbogacił działalność późniejszego artysty scenicznego bądź organizatora wydarzeń kulturalnych.

<sup>2</sup> <https://motiontrio.com/pl/cms.pl/227> [odczyt: 7.03.2022).

<sup>3</sup> Zob. Program Przeciwdziałania Procederowi Żebractwa na terenie Miasta Poznania w latach 2007–2010, <https://bip.poznan.pl/bip/zarządzenia-prezydenta/nr-370-2008-p,k,370-2008-P/> [odczyt: 7.03.2022).

Podkreślane są także takie wartości i postawy jak: nieszablonowość, oryginalność, konsekwencja, walka o wolność, ukazywanie paradoksu istniejących przepisów czy niechęć do komercjalizacji działalności. Wykorzystywane techniki repudiacyjne mają na celu raczej zanegowanie niskiej oceny artystów występujących na ulicach, a ich działalności jako niewartej uwagi, zaś taktyki atrybucyjne – potwierdzenie, że cechują ją walory artystyczne, kulturalne czy rozrywkowe, stanowiące podstawę do nawiązania kontaktu z publicznością. Warto jednak zwrócić uwagę na nieciągły charakter kreowanego przekazu: rzadko jest on tworzony poprzez skrupulatne relacjonowanie, które umożliwiłoby rzetelne odzwierciedlenie przebiegu działalności artysty ulicznego. W rzeczywistości występy uliczne bywają jedynie wycinkiem życia artystów, zaś opisany sposób ich relacjonowania wzmacnia istniejące mity, które poprzez przypuszczenia stosunkowo łatwo mogą uzupełnić brakujące obszary wiedzy na ich temat, nie wymagając przy tym weryfikacji.

## Wnioski

Zarówno w ujęciu historycznym, jak i obecnie artyści uliczni odbierani są przynajmniej na dwa sposoby: jako artyści – tak tytułowani są muzycy uliczni w stolicy Austrii, bądź jako żebracy – np. muzyk z instrumentem jest jedną z figur żebraczych w Programie Przeciwdziałania Procederowi Żebractwa na terenie Miasta Poznania w latach 2007–2010<sup>4</sup>. Rozbieżność ich postrzegania wynika m.in. z charakteru przestrzeni publicznej, zróżnicowanego poziomu występów czy właśnie z mitologizacji występów ulicznych, tworzonej w sposób subiektywny i generalizujący. Ponadto podkreślić należy, że także wśród samych artystów ulicznych panuje rozdzwięk co do statusu ich występów w przestrzeni publicznej.

Jak pokazano w artykule, działalność artystów ulicznych podlega mitologizacji w trzech ujęciach: w sposobie określania i definiowania składających się na nią aktywności, w sposobie opowiadania historii jej dotyczącej, a także w sposobie tworzenia tej historii. Jeśli chodzi o mitologizację odnoszącą się do dyskursu występów ulicznych, wśród istniejących określeń wskazać należy dychotomię pomiędzy społecznym postrzeganiem tej działalności w sposób pejoratywny, upraszczający i generalizujący a perspektywą wewnętrzną, podkreślającą zróżnicowanie zjawiska i unikatowość poszczególnych aktywności. Wydaje się, że społeczny proces definiowania występów ulicznych, silnie związany z ich mitologizacją, wzmacnia zarówno dychotomiczną autonarrację, jak i spójną autokreację samych artystów. Mitologizacja występów ulicznych w kontekście autonarracji odnosi się do działalności artystów całościowo, a jednocześnie szczegółowo i refleksyjnie, przyczyniając się do racjonalizacji jej oceny jako pozytywnej lub negatywnej. W tym kontekście artyści uliczni postrzegają

---

<sup>4</sup> Zob. przypis 3.

swoją rolę zazwyczaj jako rozwijającą w sferze profesjonalnej kariery i stylu życia lub jako odzwierciedlającą pewnego rodzaju degradację i niespełnione ambicje, proces, który rozpoczął się z konieczności i nie zakończył oczekiwaną zmianą. Na tworzoną przez artystów ulicznych autokreację mitologizacja występów ulicznych oddziałuje w sposób bardziej uproszczony i wycinkowy – z reguły prowadząc do zaprzeczenia wizerunkowi negatywnemu i potwierdzenia wizerunku pozytywnego.

Na podstawie przeprowadzonych badań należy zwrócić uwagę na trzy istotne implikacje. Po pierwsze, precyzyjne zdefiniowanie zróżnicowanych aktywności artystów ulicznych, ujmowanych zarówno ogólnie, jak i bardziej szczegółowo, umożliwiłoby odejście od aktualnego, w większości arbitralnego i dychotomicznego nazewnictwa oraz związanego z nim codziennego dyskursu. Warto tutaj zaznaczyć, że w obecnie dominującej perspektywie wiedzy potocznej należałoby uwzględnić przede wszystkim wciąż niedostateczną perspektywę naukową, jak również popularnonaukową, która mogłaby być wspierana przez środowiska profesjonalne poszczególnych sztuk performatywnych. Po drugie, demitologizacja dominujących mitów lub wzmocnienie alternatywnych mitów mogłyby pomóc uwolnić samych artystów od samooceny swojego dorobku życiowego w kontekście występów ulicznych, które zazwyczaj stanowią zaledwie jego wycinek. Po trzecie natomiast, refleksja nad autokreacją mogłaby pociągnąć za sobą praktykę przedstawiania takiego wizerunku, który dostarczyłby szerszego oglądu na życie i działalność ludzi występujących na ulicy, niebędącego zaś jedynie zamanifestowaniem swojej obecności i ustosunkowaniem się do funkcjonujących mitów.

Wierzmy, że niniejszy tekst, ukazując ambiwalentny i trudny do jednoznacznego określenia sposób charakteryzowania artystów występujących w przestrzeni publicznej, przyczyni się do głębszego zrozumienia omawianego zagadnienia i poszerzenia wiedzy o nim tak, by refleksja (zarówno naukowa, jak i popularnonaukowa) nad zjawiskiem występów ulicznych prowadzona była w możliwie najszerszym kontekście, poza wąskimi ramami subiektywnych mitologizacji.

## Bibliografia

- Augé Marc (2010). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Warszawa: PWN.
- Barnard Alan (2000). *Antropologia*. Warszawa: PIW.
- Angrosino Michael (2015). *Badania etnograficzne i obserwacyjne*. Warszawa: PWN.
- Barthes Roland (2000). *Mitologie*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bengsten Peter (2017). The Myth of the „Street Artist”: A Brief Note on Terminology. *Street Art and Urban Creativity Scientific Journal*, 3(1), 104–105.
- Burrell Gibson, Morgan Gareth (1979). *Sociological Paradigms and Organizational Analysis*. London–Portsmouth–New Hampshire: Heinemann.

- Carlson Marvin (2007). *Performans*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Cohen David, Greenwood Ben (1981). *The Buskers: A History of Street Entertainment*. Newton Abbot–London–North Pomfret: David & Charles.
- Czeremski Maciej (2016). *Strategia mitu w marketingu: Jak wiedza o tradycyjnych opowieściach i ewolucji ludzkiego umysłu pomaga zarządzać marką*. Kraków: LIBRON.
- Doumpa Vivian, Broad Nick (2016). *Street Performing: Low Cost, High Impact*. W: Hans Karsenberg, Jeroen Laven, Meredith Glaser, Mattijs van t'Hoff (red.), *The City at Eye Level: Lessons for Street Plinths*, Delft: Eburon, 113–115.
- Flick Uwe (2011). *Jakość w badaniach jakościowych*. Warszawa: PWN.
- Gibbs Graham (2011). *Analizowanie danych jakościowych*. Warszawa: PWN.
- Grygier Ewelina (2012). Muzyk(a) ulicy. Pomiędzy sztuką, a żebractwem. W: *Teksty pokonferencyjne PIA – SAID, Spotkania z Antropologią – Interdyscyplinarne Dyskusje*. Warszawa: Polski Instytut Antropologii, 1–8.
- Grygier Ewelina (2020). *Artysta, performer, żebrak. Zjawisko muzykowania ulicznego w Polsce w XXI wieku w świetle teorii performansu* (niepublikowana praca doktorska). Warszawa: IS PAN.
- Hołda Renata (2015). Miasto jako przestrzeń performansu kulturowego. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, 15, 131–143.
- Judgment of the Court (Sixth Chamber) of 3 March 1994. R.J. Tolsma v Inspecteur der Omzetbelasting Leeuwarden. Reference for a preliminary ruling: Gerechtshof Leeuwarden – Netherlands. VAT – Supply of Services Effected for Consideration – Definition –*, C-16/93 (EUR-Lex 33, 1994), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:61993CJ0016> [odczyt: 4.03.2018].
- Konecki Krzysztof (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: PWN.
- Kostera Monika (2003). *Antropologia organizacji: Metodologia badań terenowych*. Warszawa: PWN.
- Kostera Monika (2010). *Organizacje i archetypy*. Warszawa: Wolters Kluwer.
- Kostera Monika, Śliwa Martyna (2012). *Zarządzanie w XXI wieku: Jakość, twórczość, kultura*. Warszawa: Oficyna Wolters Kluwer.
- Leary Mark (1999). *Wywieranie wrażenia na innych: o sztuce autoprezentacji*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Niżnik Józef (1978). Mit jako kategoria metodologiczna. *Kultura i Społeczeństwo*, 3, 163–174.
- Orzechowski Emil (2015). *Arte et ratione*. W: Bogusław Nierenberg, Roman Batko, Łukasz Sułkowski (red.), *Zarządzanie humanistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 63–74.
- Patton Michael (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods*. Newbury Park: Sage.
- Połeć Marta (2018). *Artyści uliczni polskich miast*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Połeć Marta (2019). Wizerunek artystów ulicznych w mediach. *Zarządzanie w Kulturze*, 19(2), 157–179.
- Potocka Anna Maria (2002). Daj spokój, to tylko sztuka. W: *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, Maria Anna Potocka (red.), Kraków–Wien: Bunkier Sztuki: inter esse, Triton, 91–116.



- Scholes Percy (1970). Street Music. W: John Owen Ward (red.), *The Oxford Companion to Music*. London–New York–Toronto: Oxford University Press, 986–990.
- Turner Victor (2010). *Proces rytualny*. Warszawa: PIW.
- Watt Paul (2018). Introduction. Street Music in the Nineteenth Century: Histories and Historiographies. *Nineteenth-Century Music Review*, 15, 3–8.
- Weber Ernst (2006). Strassen Musik. *Oesterreichisches Musiklexikon*, t. 5. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2325–2326.
- Wieczorkiewicz Bronisław (1971). *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa: PIW.

## Źródła prasowe

- Anonim (1924a). Mali artyści – ich życie i nędza. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 24.09.1924, 3.
- Anonim (1924b). Nie mogę się doczekać wiosny!... *Express Wieczorny Ilustrowany*, 12.03.1924, 4.
- Anonim (1924c). W słoneczne jasne dni przeciąga przez podwórza łódzkie korowód dziwnych gości. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 24.05.1924, 3.
- Anonim (1925). Sentymentalna Łódź. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 5.10.1925, 4.
- Anonim (1926a). Gdy „jazzband” gra na podwórku... *Łódzkie Echo Wieczne*, 20.08.1926, 6.
- Anonim (1926b). Ekscentryczna przygoda łódzkiego trubadura. Założył się o 10 złotych, że wystąpi z mandoliną na łódzkich podwórkach. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 22.01.1926, 4.
- Anonim (1927). Krwawy dramat ślepego grajka. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 3.01.1927, 5.
- Anonim (1929a). Mistrz smyczka srodze oszukany przez mistrzynię rondla. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 11.04.1929, 3.
- Anonim (1929b). Łódzki Janko-muzykant. 12-letni chłopczyk wędruje z podwórza na podwórze grając na skrzypceczkach. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 11.06.1929, 3.
- Anonim (1929c). Smutek kwartetu. Ten, którego brakowało do kwintetu zrobił „grandę”. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 21.07.1929, 3.
- Anonim (1930). Żebracy i muzycy jednakowo są traktowani przez niektórych właścicieli domów. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 5.12.1930, 4.
- Anonim (1936). Egzekucje skazańców przy akompaniamencie skrzypiec. *Express Wieczorny Ilustrowany*, 21.10.1936, 2.
- Weingarten Gene (2007). Pearls Before Breakfast: Can One of The Nation's Great Musicians Cut Through the Fog of A D.C. Rush Hour? Let's Find Out. *The Washington Post Magazine*, 8.04.2007, [https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?next\\_url=https%3a%2f%2fwww.washingtonpost.com%2flifestyle%2fmagazine%2fpearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out%2-f2014%2f09%2f23%2f8a6d4](https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?next_url=https%3a%2f%2fwww.washingtonpost.com%2flifestyle%2fmagazine%2fpearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out%2-f2014%2f09%2f23%2f8a6d4) [odczyt: 7.03.2020].