

MIEJSKIE TECHNOKULTURY: DETROIT, BERLIN, WROCŁAW

W ciągu ostatnich kilku lat oferta kulturalna Wrocławia wzbogaciła się i urozmaiciła na tyle, że brytyjski dziennik *Guardian* uznał miasto za jedno z najciekawszych miejsc do zwiedzenia w 2016 roku (*Guardian writers*, 2016). Choć zainteresowanie metropolią wynika w dużej mierze z faktu, że zyskała ona tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, to zachodnich dziennikarzy bardziej od oficjalnej polityki kulturalnej interesuje to, co we wrocławskiej kulturze niezależne i tworzone oddolnie¹. W brytyjskich artykułach wspomniane są zatem miejsca takie jak: Centrum Reanimacji Kultury, klub Kalambur, galeria i klub Neonside czy klub z muzyką techno² Das Lokal (*Hopkin*, 2015).

Mimo iż współcześnie granica między tym, co alternatywne i dominujące w kulturze jest coraz bardziej niejasna, to z pewnością punkt ciężkości w wytwarzaniu wyjątkowości danego miasta przesuwa się w kierunku tego pierwszego. Jak bowiem zauważa David Harvey „jeśli kapitał nie chce całkiem zniszczyć unikalności będącej podstawą do przywłaszczenia renty monopolowej [...], to musi wspierać formy różnicowania i dopuszczać do pewnego stopnia niepodlegające kontroli lokalne wydarzenia kulturalne, które czasami mogą przeciwstawiać się jego gładkiemu funkcjonowaniu. Może nawet wspierać (jednak ostrożnie i często nerwowo) wszelkiego rodzaju «transgresyjne» praktyki kulturalne właśnie dlatego, że jest to jeden ze sposobów, na który można

¹ Na samym początku istotne wydaje się wspomnienie o idei, która skłoniła nas do napisania artykułu i wytłumaczenie się z jego publicystyczno-naukowej formy. Bezpośrednią inspiracją były obserwacje lokalnej sceny klubowej i chęć zrozumienia jej rozwoju w kontekście tego, co dzieje się we Wrocławiu nie tylko w obszarze szeroko pojętej kultury, ale także lokalnych i globalnych procesów miejskich. Autor jest wrocławskim didżejem i producentem, pisze o muzyce elektronicznej i bada historię kultury klubowej, autorka — antropolożką społeczno-kulturową, badaczką miast. Wykorzystując wiedzę zdobytą w oparciu o obserwację uczestniczącą i kierując się założeniami antropologii współpracy, chcielibyśmy spróbować opisać jeden z fenomenów lokalnego życia kulturalnego, który się doczekał się jeszcze pogłębionej analizy. Szanując jednocześnie „aurę tajemniczości” jaka istnieje wokół sceny techno, pragniemy skupić się bardziej na zewnętrznych - kulturowych, ekonomicznych i politycznych warunkach umożliwiających jej pojawienie się i rozwój niż na społecznych praktykach jej uczestników. Opis i analiza tych drugich wymagałyby pogłębionych badań terenowych.

² W tekście będziemy używać nazwy „techno” na określenie muzyki elektronicznej, co bardziej odpowiada potocznemu/powszechnemu użyciu tego terminu aniżeli profesjonalnej kategoryzacji (techno jest jedynie jednym z nurtów muzyki elektronicznej, obok m.in. *trance*, *house*, *drum'n'bass*). Trzeba przy tym wspomnieć, że ze wszystkich gatunków muzyki elektronicznej to właśnie techno cieszy się dziś największą popularnością.

być oryginalnym, kreatywnym i autentycznym” (Harvey, 2010, 82). Praktyki, o których pisze geograf mają zarówno wizualny, jak i dźwiękowy charakter, choć te drugie przez długi czas były pomijane w analizach dotyczących krajobrazów kulturowych miast (Smith, 1997; Atkinson 2005). Obecnie badacze i badaczki różnych dziedzin wiedzy coraz częściej zwracają uwagę na muzykę jako istotny element kształtowania „klimatu” miejsca, wyjaśniając sposoby, na jakie przejawia się ona przestrzennie: jaki ma związek z poszczególnymi obszarami geograficznymi, jak wpływa na ich postrzeganie, a także na ruch ludzi i produktów (Connell, Gibson, 2003, 1).

Wrocławski Das Lokal, o którym wspomniał dziennikarz *Guardiana*, to jeden z lokalnych klubów z muzyką techno. James Hopkin pisze, że jest miejscem dla tych, którzy preferują berlińskie brzmienie. Rzeczywiście, do klubu często zapraszani są artyści z Berlina, nie tylko ze względu na stosunkową bliskość niemieckiego miasta, ale również renomę „światowej stolicy kultury techno”. Berlin stał się w przeciągu ostatnich kilkunastu lat prawdziwą mekką dla międzynarodowego środowiska didżejów i producentów muzyki elektronicznej. Jest zarówno dużą europejską metropolią z ogromnym potencjałem infrastrukturalnym, świetną bazą wypadową dla zagranicznych podróży, jak i wciąż relatywnie tanim miejscem do życia. Sprowadziło się tutaj wielu twórców z Nowego Jorku, Londynu, czy Paryża, które nie dawały takiego poczucia twórczej swobody i uczestnictwa w oddolnie formowanej, nieśpiesznej atmosferze miasta. Wrocławskie kluby chętnie korzystają z tego dogodnego sąsiedztwa, starając się przenieść nastrój Berlina na swoje parkiety. Das Lokal, w swojej pierwszej lokalizacji przy ulicy Odrzańskiej (obecnie klub znajduje się przy placu Solidarności), miał być w założeniu małą klubo-kawiarnią inspirowaną berlińskim klimatem. Meble zostały kupione na tamtejszych pchlich targach (niem. *Flohmarkt*), stylizowane gadżety miały przypominać NRD-owski dizajn, a ściany pokrywały kolaże łączące motywy architektoniczne z estetyką „electroclash”³. Miejsce ze swoim oryginalnym wystrojem trafiło w odpowiednią lukę czasową. Pod koniec pierwszej dekady lat dwutysięcznych zamknięto takie lokale jak Droga do Mekki czy Intro, które były ważnymi miejscami na wrocławskiej scenie klubowej. Z tego powodu Das Lokal szybko pozyskał wierną grupę odbiorców. Mimo niewielkich rozmiarów, stał się centrum najciekawszych wrocławskich wydarzeń związanych z muzyką elektroniczną. Nie ograniczał się tylko do surowego niemieckiego techno, ale wpuszczał do środka również brytyjskie połamane basy oraz klasyczny amerykański house. Duch Berlina był w nim obecny w kontekście niespotykanej w innych miejscach otwartości, serdeczności i spontaniczności w nawiązywaniu kontaktów między bywalcami. Wystarczyło kilka razy pojawić się na imprezie, by poczuć się częścią tej nocnej mikrospołeczności. Klub był nieco ukryty przed tłumem z ulicy, ale oferował wszystkim równe traktowanie, bez podziału na łoże czy sektory VIP, z poszanowaniem

³ Gatunek muzyki elektronicznej wywodzący się z punka, nowej fali, italo disco i electropopu.

dla różnych orientacji seksualnych czy preferencji w ubiorze. Nie było to oczywiście pierwsze takie miejsce na mapie Wrocławia, ale na pewno jedno z tych, które zyskały status kultowych, również dzięki pomocy mediów społecznościowych. Wcześniejsze inicjatywy, które współtworzyły scenę techno miały bardziej „analogowy”, a przez to także bardziej hermetyczny charakter — dotarcie do potencjalnego odbiorcy było o wiele trudniejsze i opierało się bardziej na bezpośrednich kontaktach między zainteresowanymi. Narodziny Das Lokalu w roku 2010 zbiegły się w czasie z momentem stopniowego uspołeczniania środków dystrybucji i produkcji muzyki elektronicznej. Postęp technologiczny spowodował, że już nie trzeba było wydawać majątku na sprzęt (dwa gramofony oraz mikser) i płyty, by zacząć karierę didżeja. Wystarczyło mieć komputer, specjalny kontroler, a muzykę można było ściągać z internetu w mp3. Spowodowało to erupcję kreatywności wśród wielu amatorów, którzy dostali narzędzia wcześniej im niedostępne. We Wrocławiu pojawiła się nowa grupa didżejów, producentów (na przykład Viadrina, Naphta) i kolektywów (SLAP, Strikt, Regime), głównie ludzi urodzonych na przełomie lat 80. i 90., którzy już nie musieli importować pomysłów i wydawnictw z zagranicy, bo mieli szansę stworzyć coś nowego na własnym podwórku. Przełom ten dokonał się również w innych dużych polskich miastach, dając krajowej scenie zastrzyk twórczej energii i możliwość eksportu własnych dźwięków i artystów za granicę. Nowe pokolenia klubowiczów aktywnie włączyły się w kształtowanie klubowego środowiska, bo dystans między grającymi a publicznością nie miał znaczenia; można było zmieniać role, z konsumenta stawać się producentem, czy też „prosumentem”, jednocześnie twórcą i odbiorcą. Das Lokal był inkubatorem postaw w duchu „DIY” (ang. *do it yourself* - zrób to sam), by zorganizować własne wydarzenie, wystarczył błyskotliwy pomysł i zapal — w ten sposób zaczęły się niektóre profesjonalne kariery didżejskie. Po przenosinach do kolejnego, większego miejsca, wyznaczył na nowo pewne standardy dla klubowego życia nocnego. Teraz trudno wyobrazić sobie weekend bez zakontraktowania zagranicznego artysty, imprezy trwają czasem do 9-10 rano, a w środku obowiązuje całkowity zakaz robienia zdjęć, nawet do celów promocyjnych, co w zamyśle ma chronić prywatność gości. W międzyczasie we Wrocławiu pojawiły się nowe kluby z muzyką elektroniczną — jak BauBar czy Pralnia; gra się ją również w mniejszych miejscach, barach, kawiarniach i galeriach. Zwyczajem stało się zapraszanie didżejów na wernisaże, nawet do takich instytucji jak wrocławskie Muzeum Architektury. Poza tym imprezy techno organizowane są też w innych lokalizacjach, często specjalnie wynajętych lub zaaranżowanych na tego rodzaju wydarzenia. Dużą popularnością cieszą się imprezy w obiektach przemysłowych jak Browar Mieszkański, Młyn Sulkowice czy Dworzec Świebodzki, w ogrodzie na tyłach galerii BWA Awangarda czy terenach zielonych i miejskich nieużytkach. Nowym trendem są także ple-

nerowe knajpki, działające w sezonie wiosenno-letnim, które dają możliwość obcowania z elektroniką na świeżym powietrzu.

Wzrost zainteresowania muzyką elektroniczną i kulturą klubową w naszej części Europy jest efektem oddziaływania Berlina, najbardziej „cool city” w Europie — w którym techno stało się częścią niezwykle rozwiniętego przemysłu kulturalnego i turystycznego. Stolica Niemiec konsekwentnie realizuje wizerunek miasta kreatywnego, przyjaznego specjalistom branży *hi-tech*, naukowcom, a przede wszystkim artystom. W hasle „arm aber sexy” przejawia się strategia promocyjna i gospodarcza Berlina — miasta, które mimo relatywnie niskiego kapitału ekonomicznego (mówi się, że jest to najbiedniejsza stolica w najbogatszym państwie), wciąż przyciąga kapitał kulturowy, podnoszący jego atrakcyjność i w efekcie także wartość gospodarczą. Niemiecka metropolia jest przykładem tego, że deindustrializacja może sprzyjać rozwojowi kulturalnemu: nadpodaż przemysłowych przestrzeni począwszy od lat 90. XX w. została tu wykorzystana do stworzenia bogatej infrastruktury dla sztuki: pracowni artystycznych, galerii, studiów nagrań i klubów. Przemysłowe budynki z powodzeniem były anektowane także przez twórców i propagatorów kultury techno. Najbardziej ikoniczne berlińskie kluby takie jak Tresor, Bunker, E-Werk czy Berghain wykorzystaly obiekty dawnych skarbców, schronów, stacji energetycznych czy elektrowni. Za jedną z podstaw rozwoju sceny muzyki elektronicznej w Berlinie uważa się kolektywny ruch skłotowania możliwy dzięki niejasnej sytuacji prawnej wielu nieruchomości po upadku muru berlińskiego. Istotne znaczenie dla pojawienia się techno w niemieckiej stolicy, oprócz artystycznej atmosfery i pustostanów, było z pewnością spotkanie na linii Berlin-Detroit. Chodzi tu nie tylko o fakt związany z tym, że Berlin w latach 90. stał się celem podróży wielu didżejów z Detroit, ale również o mniej formalne „kontakty muzyczne” i wzajemne inspiracje. Trudno dziś jednoznacznie wskazać korzenie muzyki techno, a wszelkie takie próby służą przede wszystkim wytwarzaniu lokalnych legend. Jak jednak zwracają uwagę znawcy sceny elektronicznej, amerykańscy didżeje, którym udało się stworzyć specyficzne brzmienie z Detroit, byli mocno zafascynowani niemiecką muzyką elektroniczną (m.in. Krafterwek, Klaus Schulze, DAF). Mówi się, że w *Motor City* słuchało się przede wszystkim europejskiej muzyki, miał to być przejaw awansu czarnych robotników do klasy średniej, który znalazł swe odzwierciedlenie w zeuropeizowanym stylu życia ich dzieci i wnuków. Dzisiaj berlińska scena klubowa jest jedną z największych atrakcji turystycznych miasta. Dzięki rozwojowi tanich linii lotniczych do stolicy ściągają fani z całego świata, który to fenomen został określony przez Tobiasa Rappa mianem „technoturystyki” (Rapp, 2009). Możliwość przekucia kolektywnego kapitału symbolicznego wygenerowanego przez scenę muzyki elektronicznej w wymierny zysk ekonomiczny zauważają władze miasta, o czym świadczy chociażby fakt po-

wstania „Komisji Klubowej” (niem. *Club Commission*), stowarzyszenia którego zadaniem jest reprezentowanie interesów zrzeszonych lokali oraz mediacja w przypadku sytuacji konfliktowych.

Najpopularniejsza legenda głosi, że techno powstało w Detroit i faktycznie podwaliny gatunku uformowały się przez wyjątkowy splot czynników i wydarzeń w „mieście silników”. Detroit miało znakomite muzyczne tradycje, które kultywowała nie tylko biała, ale również czarna społeczność, szczególnie klasa średnia. Począwszy od lat 80. XX w. kryzys gospodarczy i poczucie dekadencji w upadającej metropolii wpłynęły na przekucie inspiracji z Europy w nowe awangardowe brzmienie, które zderzyło syntetyczny pop z przemysłową atmosferą motoryzacyjnych hal czego efektem była surowa, powtarzalna i zdehumanizowana muzyka, pełna napięcia i energii. Mimo wzajemnej interakcji wielu utalentowanych twórców-pionierów w Detroit nie udało się stworzyć silnej, niezależnej platformy dla dalszego rozwoju muzyki techno. Brakowało infrastruktury w postaci odpowiednich klubów, obowiązywały inne przepisy dotyczące nocnej działalności rozrywkowej, a centrum i śródmieście się wyludniały. Konserwatywna kulturowo Ameryka nie była też zainteresowana tak awangardową muzyką, w przeciwieństwie do liberalnej i otwartej Europy.

Fakt, iż gospodarcze przebudzenie Detroit dzięki kreatywności wciąż jest dość odległą perspektywą, pokazuje, że stopień rozwoju sceny techno uzależniony jest od wielu „pozamuzycznych” czynników. W mieście, określanym dziś jako najbardziej zrujnowane w Stanach Zjednoczonych, borykającym się ze strukturalnym bezrobociem i niespotykaną przestępczością, pojawiały się próby ożywienia dawnej legendy techno. Założyciel słynnego berlińskiego klubu Tresor — Dimitri Hegeman powołał do życia inicjatywę Berlin-Detroit Connection, która ma pomóc amerykańskiemu miastu odzyskać utraconą świetność. Hegemanowi Detroit przypomina Berlin z lat 90. i posiada według niego wszystko to, co potrzebne jest do odrodzenia jako centrum niezależnej kultury: opuszczone budynki, niskie czynsze, złą reputację (Nicas, 2014). Niemiec, planując otwarcie klubu z muzyką techno w jednym z opuszczonych budynków w *Motor City*, chciałby odwdziżyć się amerykańskiemu miastu za muzykę, która towarzyszyła zjednoczeniu Berlina. Tę nieco romantyczną ideę skrytykował jeden z członków detroiskiego kolektywu Underground Resistance Cornelius Harris, zaprzeczając jakoby dało się porównać sytuację Berlina z lat 90. do tej, w jakiej znajduje się dzisiaj miasto położone w tzw. pasie rdzy. Twierdząc, że „problemy Berlina są problemami, które mieszkańcy Detroit chcieliby mieć” (Ibidem), zwraca on uwagę na sytuację społeczno-ekonomiczną, w jakiej znajduje się miasto, które w 2013 roku ogłosiło decyzję o bankructwie. „Zastrzyk kreatywności” poprzez ożywienie lokalnej sceny techno z pewnością nie wystarczyłby, żeby wydobyć je z gospodarczej zapaści. W mieście, z którego wciąż odpływają mieszkańcy, gdzie masowo zamykane są szkoły i ograniczane usługi komunalne (nawet tak podstawowe jak oświetlenie ulic czy komunikacja miejska), a przede wszystkim, gdzie panuje ogromne wykluc-

czenie na podstawie rasy, ratunek poprzez inwestycje w kulturę wydaje się wątpliwy. Świadczy o tym nie tylko mało efektywna działalność Detroit-Berlin Connection, ale także porażka szerszej inicjatywy o nazwie CreateDetroit, będącej odgałęzieniem stanowego programu Cool Cities z 2003 roku, której celem jest poprawa sytuacji Detroit poprzez uczynienie go miastem klasy kreatywnej. Nieskuteczność podobnych projektów „naprawczych” Jamie Peck tłumaczy tym, że „scenariusz rozwoju kreatywnego zwodzi lokalnych aktorów, fałszywie obiecując, że każde miasto może wygrać walkę o talent. W takich warunkach korzyści z pierwszeństwa na rynku dla kilku pierwszych miast szybko maleją, a cała sytuacja zmienia się w grę o sumie zerowej bądź negatywnej: więcej graczy walczy o te same zasoby, cena «sukcesu» rośnie, a szansa na uzyskanie pozytywnych wyników spada. W miastach takich jak Detroit sprawa wygląda beznadziejnie” (Peck, 2010, 119).

Na końcu tej muzyczno-miejskiej historii znajduje się Wrocław — miasto, które na różne sposoby próbuje dostosować się do wymogów gospodarki opartej na produkcji kulturowej i wspiera mniej lub bardziej oddolne inicjatywy kulturalne. Wydaje się jednak, że do sceny techno odnosi się raczej ostrożnie i niepewnie propaguje te działania, które wykraczają poza mainstreamowe czy tradycyjne obszary kultury. Wynika to nie tyle z lokalnej zachowawczości, co raczej ze specyficznej trajektorii muzyki techno w skali całego kraju. Kapitał kulturowy muzyki klubowej i jej symboliczny potencjał są u nas często ignorowane i lekceważone, po części przez ubogie rodzime dziedzictwo w tym temacie i ogólną systemową słabość branży muzycznej. W latach 90-tych, gdy muzyka techno święciła triumfy na całym świecie, u nas została zepchnięta na boczny tor, jako „gorsza”, „bezduszna”, pozbawiona słów i emocji. Rozwijala się, w ograniczonym stopniu, na peryferiach, w prowincjonalnych dyskotekach i dopiero w połowie lat dwutysięcznych wróciła do miejskich klubów i od tego czasu notuje stałą tendencję zwykłą w popularności. Władze Wrocławia zauważyły w pewnym stopniu jej kulturowy potencjał, decydując się chociażby na organizację w Barze Barbara, będącym wizytówką ESK 2016, cyklicznej imprezy w konwencji *silent disco* o nazwie „Cicha Barbara”, w czasie której publiczność bawi się przy muzyce prezentowanej przez lokalnych didżejów. Inicjatywy tego typu wskazują na rosnącą popularność muzyki techno czy wręcz na swoistą modę na elektroniczne brzmienia. Wydaje się jednak, że jest to nieco złagodzona (skomercjalizowana?) wersja kultury klubowej i to, co w niej istotne, odbywa się raczej w mniej konwencjonalnych przestrzeniach.

Stopień rozwoju sceny techno i jej znaczenia w przemyśle kulturowym danego miasta ściśle związany jest z wysokością renty monopolowej, jaką dana metropolia może z tego tytułu czerpać, a co za tym idzie z „neutralizacją” tego, co w kulturze miejskiej undergroundowe. Pojawia się w tym miejscu pytanie, czy muzykę techno można zaliczyć do kultury undergroundowej, czy raczej jest

ona częścią mainstreamu. Zagadnienie to wydaje się być złożone, biorąc pod uwagę zarówno historyczne jak i współczesne aspekty rozwoju sceny techno, w jej lokalnym i globalnym wymiarze.

Funkcjonowanie klubów z muzyką elektroniczną u swych początków miało nawiązywać do idei „Tymczasowych Stref Wolności” (ang. *Temporary Autonomous Zone*) Hakima Beya z początku lat 90-tych, co widać chociażby w do dziś kultywowanym przez niektóre z nich zakazie upubliczniania, np. poprzez fotografię, tego jak bawią się ich bywalcy. Nadrzędnym celem ma być bowiem zapewnienie pewnej aury wolności w tanecznej ekspresji i stanie odurzenia, dopóki nie narusza to granic drugiej osoby. Jest w tym widoczny pewien pierwiastek utopijności, który był właściwy dzikim imprezom z wczesnych lat 90-tych, organizowanym bez pozwolenia na łąkach i w opuszczonych halach, czyli tzw. rave’om, szczególnie popularnym w Wielkiej Brytanii. Dziś, choć co prawda wciąż odbywają się nielegalne imprezy czy elektroniczne festiwale, które tak jak ruch hippisowski czy punkowy, kładą nacisk na wolnościowy i nieograniczony charakter obcowania z kulturą i muzyką, to całość wyszła poza ramy młodzieżowego, „subkulturowego” fenomenu. Kultura klubowa to dzisiaj duży biznes i ważna gałąź przemysłu fonograficznego, jednak jej rozwój, szczególnie artystyczny, postępował najszybciej w czasach kryzysów, niepokoju lub ważnych przełomów — na przykład wspomniane rave’y wpisały się w klimat odwilży po zakończeniu zimnej wojny w Europie. W latach 1988-1989 Wielka Brytania przeżywała „drugie lato miłości”, dla którego inspiracją był beztroski i słoneczny klimat Ibizy, imprezowej kolebki dla wielu angielskich didżejów (stamtąd przywieźli oni do Londynu tabletki *ecstasy*). Hasłem całego ruchu rave było akronimiczne PLUR (ang. *Peace Love Unity Respect* czyli „pokój miłość jedność szacunek”). Był to nieco eskapistyczny sposób na odreagowanie konserwatywnych rządów Margaret Thatcher. W Niemczech z kolei pierwsze „Love Parade” zarejestrowane jako demonstracja polityczna, zbiegło się z upadkiem Muru Berlińskiego, by w ciągu kilku lat przekształcić się w największe globalne święto fanów muzyki i kultury techno, które w roku 1999 zgromadziło wokół berlińskiego parku Tiergarten niemal półtora miliona uczestników. Idea „Love Parade” skompromitowała się po pewnym czasie, nie tylko przez nadmierną komercjalizację, ale również narracyjną jednostajność i wizualny kicz.

Jednak korzenie muzyki techno, obojętnie czy szukać ich na gruncie europejskim czy amerykańskim, wskazują na jej kontestacyjny i oddolny rodowód. Pionierzy z Detroit określani są — w nawiązaniu do pojęcia wypracowanego przez Alvina Tofflera — „technobuntownikami”. Derrick May, Juan Atkins i Kevin Saunderson (tzw. „Trio z Belleville” — producenci i pionierzy techno z lat 80.) pochodzili wprawdzie z czarnej klasy średniej (*Motor City* umożliwiło ogromnym rzeszom ludzi na awans społeczny bez względu na rasę), jednak bardziej od komfortowej strefy przedmieść cenili sobie niebezpieczne *downcity*. Jak podkreśla Dan Sisko w książce „Techno

Rebels. The Renegades of Electronic Funk”, było to ze strony młodych muzyków, jeśli nie przejawem otwartego buntu, to przynajmniej przekory (Sico, 2010, 36). W zrujnowanej postindustrialnej architekturze mieli oni widzieć dawną chwałę i przyszłe możliwości miasta. Muzyka techno była z jednej strony wyrazem niezgody na upadek *Motor City*, jak również wrażliwości na jego dziedzictwo. U jej filozoficznych podstaw leżała kolektywna wizja Utopii — nowego lepszego świata. Entuzjazm, optymizm, ale też rodzaj melancholii, które towarzyszyły pionierom techno były odpowiedzią na niepewny los Detroit, a także jego kulturową izolację (w porównaniu z miastami takimi jak Los Angeles czy New York). Dodatkowo, z uwagi na rosące konflikty rasowe, coraz istotniejszy stawał się przekaz równościowy. Z tego względu na przykład członkowie grupy *Underground Resistance*, występując w militarystycznym, bojówkowym stylu z zasłoniętymi twarzami, nawiązywali do hasel afrofuturyzmu. Wolnościowe czy wręcz eskapistyczne przesłanie znajdowało także odzwierciedlenie w pierwszych imprezach techno, na których zarówno czarni i biali młodzi ludzie, ale też hetero i homoseksualni bawili się razem (lokale z elektroniczną muzyką były wręcz azylem dla mniejszości seksualnych [Garcia, 2014]). Dzisiaj, choć charakterystyczne surowe brzmienie z Detroit jest rozpoznawane na całym świecie, miasto zdaje się nie przywiązywać szczególnej wagi do tej części swojej historii, która jest związana z rozwojem muzyki techno. Pod wpływem procesu rewitalizacji śródmieścia kultowe miejsca takie jak chociażby zespół loftów „1217 Griswold” — inkubator elektronicznej kultury muzycznej, znikają z mapy miasta na rzecz nowych, bardziej ekskluzywnych projektów artystycznych i deweloperskich (Brovold, Roberts, 2014). W tym kontekście sytuacja, w jakiej znalazła się muzyczna społeczność z Detroit, przypomina tę, w jakiej zazwyczaj znajdują się pionierzy gentryfikacji — „rysowani jako postaci romantyczne kojarzone z optymizmem, wielkimi nadziejami i postępem, a więc w sposób bardziej pozytywny niż w przypadku gentryfierów późniejszych, niewątpliwych członków klasy średniej” (Grzeszczak, 2010, 31). Jak zauważył jeden z lokalnych didżejów: „Gentryfikacja zdarza się wszędzie, ale w Detroit jest szczególnie odczuwalna, ponieważ znalazło tutaj schronienie wiele osób z nieszczęśliwymi życiorysami i chcącymi poświęcić swoje życie temu, co jest ich pasją” (Brovold, Roberts, 2014). Jaka przyszłość czeka *Techno City*? Wydaje się, że jeszcze długo nie będzie ono modelowym kreatywnym miastem i zachowa swój niepokorny charakter, inspirujący nowe pokolenia didżejów, których „muzyka odzwierciedla wzloty, upadki i niepewny los amerykańskiego miasta” (Sicko, 39).

Detroit i Berlin w różny sposób wykorzystują dziedzictwo muzyki elektronicznej, której stały się ikonami. Detroit, jako miasto znajdujące się w zapaści gospodarczej, wciąż szukające pomysłu na siebie, gotowe jest — jak określił Jamie Peck — spróbować wszystkiego (Peck, 2010, 118). Pojawiają się próby przekształcenia go w miasto kreatywne, co przejawia się między innymi

w realizacji programów rewitalizacyjnych, mających na celu „twórcze” wykorzystanie postindustrialnego dziedzictwa miasta. Technokultura muzyczna znajduje się nieco na uboczu tych projektów — albo jest spychana na margines, o czym świadczą próby gentryfikacji miejsc, które wytworzyła, albo też stara się funkcjonować poza nowym kulturowym przemysłem, częściowo jednak wykorzystując jego potencjał, jak w przypadku dobrze prosperujących festiwali muzyki elektronicznej (na przykład „Movement Music Festival”). Zdaje się jednak, że „scenariusz kreatywny coraz mniej przypomina rozwiązanie, a coraz bardziej symptom problemów Detroit” (Ibidem, 120). Inaczej niż w przypadku Berlina, który z powodzeniem przekuwa dziedzictwo techno w kapitał ekonomiczny. Nie należy przy tym zapominać, że nie byłoby to możliwe bez „państwowej kroplówki” (Nawratek, 2012, 12), na którą nie może liczyć Detroit (Fereński, 2014, 72). Pozostaje jednak pytanie, jakie są koszty „kulturowe” kreatywnej gospodarki? Według Sharon Zukin (1991) dzisiejsze przemysły kulturowe wytwarzają jednorodne przestrzenie, dostosowane do wymogów rynkowej logiki zysków (*landscapes of power*). Czy muzyczny krajobraz Berlina — tak silnie związany z muzyką techno — nie zmierza w tym kierunku?

Wielowątkowa historia rozwoju sceny techno w Europie i USA skłoniła nas do przyjrzenia się temu muzycznemu i społecznemu fenomenowi w szerokim ujęciu, to znaczy w odniesieniu do jego ukonstytuowania względem procesów zachodzących w miastach w XX i XXI wieku. Podejście to wydaje się uzasadnione z co najmniej kilku powodów, a wszystkie z nich sprowadzają się do zależności między miejskimi gospodarkami a szeroko pojętą kulturą.

Zaproponowane w tytule pojęcie „miejskich technokultur” odsyła zarówno do „kultury miejskiej”, jak i do „technokultury”, które można uznać do pewnego stopnia za określenia tożsame, jednakże akcentujące nieco inne aspekty rzeczywistości współczesnych miast. Z jednej strony mamy więc kulturę miejską, rozumianą jako ideologiczna nadbudowa (a nawet mit) służąca uzasadnieniu liberalnego nowoczesnego *status quo* (M. Castells). Z drugiej zaś — co podkreśla się w badaniach kulturoznawczych od lat 60. XX wieku — kulturę miejską jako element projektu emancypacyjnego, który pozwala jednostkom realizować swe tożsamości w miastach, widzianych jako przestrzenie otwarte, egalitarne i upodmiotawiające, przy czym należy zaznaczyć, że dzisiejsi badacze i badaczki bardziej skłonni są stosować pojęcie „kultury miejskiej” w liczbie mnogiej, co wskazuje na myślenie o niej jako zjawisku heterogenicznym, niejednoznacznym, ciągle zmieniającym się. Współczesne kulturowe studia miejskie, starając się łączyć oba podejścia — socjologiczne neomarksistowskie i kulturalistyczne — biorą pod uwagę zarówno ekonomizację kultur miejskich, jak i przywracają ich symboliczne znaczenie. Perspektywa ta odpowiada rosnącemu znaczeniu produkcji symbolicznej i przemysłów kulturowych w epoce postindustrialnej. Technokultura (a w zasadzie „technokultury” — w liczbie mnogiej — według sugestii D.B. Shaw, 2008), jako

powiązanie nowych technologii i kultury, byłaby w tym kontekście kulturą rodzajem „kultury 2.0” — ogółem fenomenów rozgrywających się w przestrzeni kulturowej współczesnego społeczeństwa, opartych na nowych technologiach medialnych i produkcyjnych (Bendyk, 2007, 2). Jednym z elementów tak rozumianej technokultury miejskiej jest muzyka elektroniczna.

Próba zastosowania terminu „kultura” do analizy praktyk, jakie towarzyszą rozwojowi techno, wiąże się z intuicją, że warto rozciągnąć kluczowe dla nauk humanistycznych pojęcie na doświadczenia, do których badacze nie mają dostępu, lub mają jedynie fragmentaryczny. Jak zauważa Ewa Rewers „modelowym obszarem penetrowanym przez [...] nowe rodzaje refleksji są kultury miejskie, o których nadal wiemy niewiele. Treść polityczna tych kultur wydaje się nie tylko niejednorodna, lecz także niedefiniowana jako przedmiot spójnej strategii poznawczej i aplikacyjnej kultury wiedzy. Najważniejszym pojęciem tego nowego etapu gromadzenia wiedzy o kulturze nie są już obrazy lub rzeczy, lecz doświadczenie”. W przewyciężeniu swoistego impasu badawczego, jaki towarzyszy analizom nad miejską technokulturą inspirujące może być podejście wypracowane w ramach etnomuzykologii, gdzie technokultura rozumiana jest jako zbiór kulturowych praktyk związanych z muzyką, które stanowią odpowiedź na rozwój nowych mediów i technologii informatycznych (Lysloff, Gay, 2003, 1).

Muzyka odgrywa złożoną rolę w postindustrialnym mieście, gdzie kultura i kulturowa konsumpcja są niezwykle istotne w definiowaniu polityk i strategii marketingowych, a ponadto jak zauważa Matteo Pasquinelli „szybciej niż jakakolwiek inna forma sztuki uosabia to, co nieświadome technologii i dominujących środków produkcji, a w szczególności kryzys — przejście od jednego paradygmatu do drugiego”. (Pasquinelli, 2012, 47). Według autora „podczas gdy futurizm zwiastował epokę maszyn dla mas, punk i muzyka postindustrialna były zapowiedzią kryzysu fordyzmu”. W takim ujęciu technokultura byłaby kulturą *sensu stricto* — kulturą miasta postindustrialnego, kreatywnego. Kulturą, która rozsadza tradycyjne podziały na to, co masowe i elitarne, na nadawcę i odbiorcę, tworzenie i odtwarzanie, a przez to odzwierciedla kondycję współczesnej kultury w ogóle, a w szerszym wymiarze także wewnętrzne sprzeczności kapitalizmu.

Współczesne miasta swą ekonomiczną użyteczność opierają na produkcji niematerialnej, na wytwarzaniu stylów życia i estetyk⁴. „Kultura jest w nich atrakcją turystyczną i praktyką codzienną mieszkańców, sposobem konsumowania i źródłem dochodów. Muzyka, sztuka, restauracje, moda, awangardowe przedstawienia, festiwale i performance, muzea projektowane przez gwiazdy architektury oraz wysmakowany miejski design — wzmacniają ekonomię symboliczną miasta i promieniują na jego otoczenie” (Rewers, 2012, 77). Przykłady Detroit, Berlina i Wrocławia pokazują,

⁴ O ile jeszcze w latach 60 i 70. XX w. „miejski styl życia” był czymś spontanicznym, to począwszy od 80. i 90. stał się strategią kulturalną i przedmiotem rywalizacji między miastami (Zukin, 1998, 826).

w jak różny sposób miasta odnajdują się w modelu gospodarczym opartym na kreatywności. Rola muzyki techno w kształtowaniu „dźwiękowej tożsamości”, a także nowej produktywności, jest w tym wypadku przejawem szerszej tendencji rozwojowej metropolii.

Na koniec chcielibyśmy wyjaśnić celowość stosowanego przez nas pojęcia sceny w odniesieniu do fenomenu miejskiej kultury klubowej i rezygnację z ograniczającego terminu „subkultura”⁵. Pojęcie sceny stosowane jest przez badaczy do opisu kultur muzycznych, których uczestnikami są osoby zajmujące się produkcją i dystrybucją muzyki, jak również jej odbiorcy, przy czym relacja między twórcą a odbiorcą nie jest tu jednostronna. Zatarcie granic między nadawcą a odbiorcą jest cechą wyróżniająca współczesną kulturę popularną w ogóle i wynika ono zarówno z powszechności i dostępności technologii za pomocą której się tworzy — w tym kontekście — muzykę, jak i z demokratyzacji sposobów dystrybucji. W przypadku lokalnych scen muzycznych odbiorcy często są zaangażowani w ich funkcjonowanie na poziomie produkcji, promocji, organizacji itp. Ponadto, inaczej niż w przypadku subkultury, działania osób uczestniczących w określonej scenie nie są regulowane przez odgórne standardy czy wytyczne (A. Bennett, R.A. Peterson, 2004, 3). Pojęcie subkultury wydaje się zbyt restrykcyjne zarówno ze względu na to, że implikuje określony standard zachowań, jak również separację od mainstreamu. Uczestnicy lokalnych i translokalnych⁶ scen techno, podobnie jak konsumenci mass mediów i użytkownicy nowych technologii, wykazują sprawcze działanie przejawiające się różnymi strategiami wobec dominującej sceny muzyki popularnej: oporem, ironią, adaptacją, subwersją, selektywnym podejściem (por. A. Appadurai, 2005, 15-16; R. T. A. Lysloff, L.C. Gay, Jr, 2003, 2). Inaczej jednak niż w przypadku korporacyjnego przemysłu muzycznego, funkcjonowanie sceny opiera się zazwyczaj na działaniach będących udziałem niewielkich kolektywów zgodnie z ideą DIY (Do-It-Yourself). Ta odolna, angażująca perspektywa działań, utrzymana w duchu alternatywnych wspólnot, jest nie tylko siłą sprawczą w rozwoju sceny klubowej, ale również czynnikiem stale odświeżającym jej oblicze i powodującym, że domaga się ona wciąż nowych analiz i perspektyw. Jest to szczególnie istotne, biorąc pod uwagę fakt, że oprócz globalnej, w dużej mierze skomercjalizowanej sceny

⁵ Wśród badaczy pojawiają się jednak głosy, że ani pojęcie subkultury, ani sceny nie wyjaśnia w wystarczający sposób złożonej relacji między muzyką a społeczeństwem. Według Davida Hesmondhalgha (2007) zarówno subkulturowa, jak i post-subkulturowa perspektywa posiada zasadniczą wadę — uprzywilejowuje młodzież jako odbiorcę muzyki popularnej. O ile zarzut ten wydaje się być uzasadniony chociażby w odniesieniu do berlińskiej sceny klubowej, której uczestnikami są osoby w bardzo różnym wieku, o tyle w przypadku sceny lokalnej (polskiej czy wrocławskiej) można zaryzykować stwierdzenie, że scena techno jest jednym z przejawów kultury młodych.

⁶ A. Bennett i R. A. Peterson klasyfikują sceny muzyczne na trzy rodzaje: sceny lokalne, translokalne i wirtualne (A. Bennett, R.A. Peterson, 2004, 6-11).

techno nieustannie pojawiają się nowe lokalne miejskie sceny⁷, które twórczo wykorzystują to, co pojawia się w ramach tej pierwszej, ale posiadają także swoją unikatową specyfikę.

Literatura:

- Appadurai, Arjun; 2005, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków: Universitas
- Atkinson, Rowland; 2007, *Ecology of Sound: the Sonic Order of Urban Space*; w: *Urban Studies*, vol. 44, No 10, ss. 1905-1917
- Bendyk, Edwin; 2007, *Kultura 2.0. Wyzwania cyfrowej przyszłości*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Audiowizualne
- Bennett, Andy; Peterson, Richard; 2004, *Introducing Music Scenes*; w: Andy Bennet; Richard Peterson Richard (red.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press
- Brovold, Gustav; Roberts, Andrew; 2014, *I'm Getting Evicted from Detroit's Most Famous Loft*, za: https://thump.vice.com/en_us/article/im-getting-evicted-from-detroits-most-famous-techno-loft
https://thump.vice.com/en_us/article/im-getting-evicted-from-detroits-most-famous-techno-loft
- Connell, John; Gibson, Chris; 2003, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, London, New York: Routledge
- Fereński, Jakub Piotr; 2014, *Polityczna rola miast w wymiarze globalnym*; w: *Kultura-Historia-Globalizacja*, Nr 16, ss. 63-75
- Garcia, Luis-Manuel; 2014, *An alternative history of sexuality in club culture*, za: <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1927>
<http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1927>
- Grzeszczak, Jerzy; 2010, *Gentryfikacja osadnictwa. Charakterystyka, rozwój koncepcji badawczej i przegląd wyjaśnień*, Warszawa: Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania PAN
- Guardian writers, 2016, *Where to go on holiday in 2016*, za: <http://www.theguardian.com/travel/2016/jan/01/2016-holiday-guide-where-to-go>
<http://www.theguardian.com/travel/2016/jan/01/2016-holiday-guide-where-to-go>
- Harvey, David; 2010, *Sztuka renty. Globalizacja, monopol i utowarowienie kultury*; w: Zespół Krytyki Politycznej (red.), *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 60-84
- Hesmondhaigh, David; 2007, *Subcultures, Scenes or Tribes?*; w: *Journal of Youth Studies*, vol.8, Issue 1, ss. 21-40
- Hopkin, James; 2015, *The alternative Poland on show in Wrocław*, za: <http://www.theguardian.com/travel/2015/mar/29/wroclaw-poland-post-punk-arts-gallery-restaurants>
<http://www.theguardian.com/travel/2015/mar/29/wroclaw-poland-post-punk-arts-gallery-restaurants>
- Lysloff, Rene T. A; Gay C., Leslie, Jr; 2003, *Introduction, Ethnomusicology in the Twenty-first Century*; w: Rene T.A. Lysloff; Leslie C. Gay Jr. (red.), *Music and Technoculture*, Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press
- Nawratek, Krzysztof; 2012, *Dziury w całym. Wstęp do miejskich rewolucji*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej

⁷ Ostatnio na przykład głośno stało się o nowej scenie klubowej w Kijowie, która pojawiła się wraz z tamtejszymi przemianami politycznymi.

Nicas, Jack; 2014, Where Detroit sees a Derelict Factory, Berliners see a Techno Dance Club, za:

<http://www.wsj.com/articles/where-detroit-sees-a-derelict-factory-berliners-see-a-techno-dance-club-1413253803>

Pasquinelli, Matteo; 2012, Na ruinach miasta kreatywnego: berlińska fabryka kultury a sabotaż renty; w: Zespół Krytyki Politycznej (red.), *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 46-59. <http://www.wsj.com/articles/where-detroit-sees-a-derelict-factory-berliners-see-a-techno-dance-club-1413253803>

Peck, Jamie; 2012, Zastrzyk kreatywności; w: Zespół Krytyki Politycznej (red.), *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 99-122

Rapp, Tobias; 2009, *Lost and Sound — Berlin, Techno und der Easyjetset*, Grannfurkt am Main: Shurkamp Taschenbuch

Rewers, Ewa; 2012, Kulturowa ekonomia miast; w: Piotr Celiński; Jan P. Hudzik (red.), *Kultura wiedzy*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 75-85

Shaw, Benita Debra; 2008, *Technoculture: The Key Concepts*, Oxford, New York: Berg

Sicko, Dan; 2010, *Techno Rebels. The Renegades of Electronic Funk*, Detroit: Wayne State University Press

Smith, Susan J.; 1997, Beyond geography's visual worlds: a cultural politics of music, w: *Progress in Human Geography*, vol. 21, part 4, ss. 502-529

Zukin, Sharon; 1998, Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Space of Consumption; w: *Urban Studies*, vol. 35, No 5-6, ss. 825-839