

Błażej
Filanowski

ODNAJDUJĄC
I TRACĄC
MIEJSCE. ŁÓDZKI
UNDERGROUND
WOBEC
DOŚWIADCZENIA
MIEJSKIEJ
CODZIENNOŚCI

L-UND – taki skrót pojawił się na plakatach wystawy, która stanowiła próbę przedstawienia fenomenu łódzkiej podziemnej sceny muzycznej w latach 1985–1995. L oznaczało Łódź, a UND – underground. Odrębność wyłaniająca się z lokalności została zauważona nie tylko przez uczestnika ruchu i kuratora wystawy w Galerii Manhattan – Wiktora Skoka – ale też przez autorów zdecydowanej większości tekstów krytycznych i publicystycznych poświęconych temu zjawisku¹. Sam ruch wyrósł w ramach estetyki punk, lecz zaskakująco szybko absorbował kolejne gatunki: hardcore, insustrial, później też m.in. techno i rave. Posługiwał się różnymi formami ekspresji: przede wszystkim dźwiękiem, ale też projekcjami, akcjami *site-specific*, grafiką, projektowaniem graficznym, street artem czy modą. W połowie lat 90. łódzka scena słynęła z otwartości i różnorodności, która przyczyniła się do powstania znanej w całym kraju Parady Wolności. Impreza ta wzorowana była na zachodnioeuropejskich festiwalach techno, jednak od pierwowzorów różniło ją otwarcie na inne muzyczne gatunki muzyczne, a z drugiej strony była mniej związana z ideologią emancypacji. Zablokowanie przez samorząd parady w 2002 roku można uznać za cezurę odsunięcia się masowej publiczności w Łodzi od muzycznego eksperymentu i gatunków progresywnych.

Zjawisko i historia undergroundu nie doczekały się jeszcze faktograficznego uporządkowania ani licznych analiz. Artykuł ten nie ma na celu przedstawiać kompleksowo faktografii ruchu i określać jego

granic. Bazując na wspomnieniach i twórczości kilku jego najaktywniejszych uczestników, stawia pytanie o to, w jaki sposób ruch undergroundu z jednej strony absorbował z łatwością nowe gatunki i estetyczne wzorce, a z drugiej – pozostawał tak silnie odrębny (lokalny). W tym kontekście ważnym tropem jest wielokrotnie deklarowany sprzeciw uczestników ruchu wobec zrutynizowanej codzienności, a jednocześnie intensywna eksploracja miasta – rozumiana zarówno jako jego przemierzanie i eksperymentowanie w jego przestrzeni, jak i proces zdobywania coraz większej wiedzy na temat jego historii, struktury i potencjału. Drugim kierunkiem eksploracji było poznawanie, doświadczanie i twórcze przekształcanie płynących z Zachodu zmian kulturowych, nowych gatunków muzycznych i estetyk. Relacja ta ma charakter procesualny, co zachęca do spojrzenia na nią w kontekście zwrotu performatywnego i proponowanych w jego ramach metod badawczych i ram teoretycznych (*performance studies*). W ujęciu Jona McKenziego performatywność postrzegana jest nie tylko jako działanie i jego sprawczość, ale też jako ontohistoryczna formacja władzy i wiedzy – będąca dla XX i XXI wieku tym, czym dla XVIII i XIX wieku była dyscyplina². Słowo *performance* w języku angielskim używane jest z powodzeniem w terminologii technicznej związanej z zarządzaniem – zarówno ludźmi czy organizacjami, jak i kulturą. McKenzie przekonuje, że jesteśmy poddawani wpływow złożonych globalnych performansów, nie dających nam jednego, precyzyjnego zadania (niczym na taśmie montażowej w fabryce), ale stymulujących do podjęcia mniej lub bardziej określonych działań. Do języka polskiego performans przeszedł z języka sztuki i mimo coraz szerszego użycia nie stał się tak naturalnym i uniwersalnym pojęciem jak w języku angielskim. Performatyka zwraca jednak uwagę na działanie – a słowo to w języku polskim używane jest w wielu różnorodnych kontekstach: działanie urzędu, działanie organizacji, działanie artystyczne. Podobnie jak *performance* w języku angielskim, *działanie* łączy różne dziedziny życia.

Nastawienie na działanie wobec rzeczywistości postrzeganej krytycznie, jako pogrążonej w marazmie odrzucającym inspirujące nowe estetyki, było dla uczestników sceny łódzkiej przyczynkiem do wytworzenia czegoś unikalnego: krytycznego spojrzenia na nowe nurty, tak, aby ich nie powielać, ale przetworzyć i zakorzenieć w lokalnym doświadczeniu. Wiktor Skok podkreślał: *cały czas byłem świadomy, że żyjemy w zupełnie innym systemie, innej rzeczywistości, więc będziemy to robić po naszymu*⁵. To napięcie między procesem poszukiwań zarówno zewnętrznych i uniwersalnych (międzynarodowa scena eksperymentalna, sztuka współczesna, antytotalitaryzm), jak i wewnętrznych, lokalnych, związanych z najbliższym podmiotowym doświadczeniem (eksploracja miasta, krytyka codzienności, budowanie oddolnych struktur organizacyjnych). Ten procesualny charakter napięcia i wymiany między przytoczonymi elementami wydaje się być tym, co w powszechnym obiegu jest nazywane odrębnością łódzkiej sceny.

Niežnośny miejski performans

Underground narodził się w opozycji do marazmu drugiej połowy lat 80., który wiązał się z dostrzeżeniem postępującego kryzysu miasta, jeszcze zatrudniającego rzesze pracowników w państwowych zakładach przemysłowych. We wspomnieniach członków ruchu ówczesna Łódź jawi się jako miasto nieefektywne, przytłaczające topornym sfunkcjonalizowaniem i codzienną rutyną. Wiktor Skok wspomina: *Mieszkaliśmy w mieście, w którym jeśli chcesz jechać do kolegi na drugi koniec miasta, to czekasz pół godziny, bo tramwaj nie przyjeżdża, a telefonu nie ma. Spędzasz tygodnie, lata na przystankach tramwajowych. Jesteś młodym narwanym chłopakiem, a wszystko wokół idzie tak powoli, że chce się zdychać. Wokół słyszysz tylko echo: dostosuj się – będzie ci łatwiej*⁴.

Dla będących w awangardzie estetycznie i intelektualnie uczestników ruchu męczące było funkcjonowanie w ich zdaniem ubogiej i jednolitej codziennej kumulacji zdarzeń. Dariusz Kosiński określa ją

mianem *Theatrum*, czyli szeregu działań teatralizujących życie i tym samym kształtujących wyobrażenia funkcjonującej w danym miejscu zbiorowości. Każdy z mieszkańców korzysta z niej na swój sposób, wybierając schematy pomocne w codziennej komunikacji z innymi, której podstawę stanowi bycie „jestem jednym z was”⁵. W ujęciu Wachowskiego miasto to przestrzeń multiperformansów, w których wszyscy aktywni w przestrzeni są jednocześnie performerami i widzami. Niezależnie od tego, co robią i jaki jest ich cel aktywności, współtworzą siatkę działań, do których przyzwyczailiśmy się tak bardzo, że nie tylko trudno nam je dostrzec, ale i wyobrazić funkcjonowanie miasta bez nich⁶. W Łodzi lat 80. w defensywie była wielość doznań wynikająca z wielkomięskości (nadającego przecież ton życiu Łodzi przed wojną). Preferowana była różnie rozumiana „normalność”, traktująca z dystansem lub wrogością to, co radykalnie odmienne.

„Normalność” to złożony i żywy, ewoluujący twór. Jeden z najbardziej wpływowych badaczy z nurtu *performance studies*, Richard Schechner, zauważa, jak codzienne działania ludzkie są „zachowanymi zachowaniami”. Każdy z nas korzysta z przyjętych, zaobserwowanych i w jakiś sposób oswojonych zachowań, tak jak reżyser decydujący o tym, które fragmenty wykorzysta w filmie, składa z nich kompozycje odmienne w zależności od sytuacji. Wycinki zachowań można przedstawiać i odtwarzać; nie zależą one od systemów przyczynowych (osobistych, społecznych, politycznych, technologicznych), dzięki którym powstały, lecz „żyją własnym życiem”⁷. Stąd też u protagonistów undergroundu poczucie, że to nie organy systemu wpływały ich w opresyjną atmosferę walki z odmiennosciami, ale czynili to inni łodzianie, przesiąknięci wzorcami, które system preferował lub tolerował. Tygodnie i lata spędzone na przystankach tramwajowych to hiperbola obrazująca doświadczenie nieznośności całokształtu działania miasta – w tym aktywność nie-ludzkich aktorów⁸, tworzących w jego ramach sieć zależności. Była ona w odczuciu uczestników ru-

chu opresyjna, jakby miała na celu potęgować trud życia w przemysłowym mieście.

Nieznosna unifikacja życia miasta związana była także z jego modernizacją, realizowaną od lat 60. i będącą w istocie ciągłym przebudowywaniem. Wiązała się z przyjęciem przez władze funkcjonalistycznej perspektywy, stawiającej za cel zarządzania miastem postęp, rozumiany jako zaspokojenie pewnych podstawowych potrzeb. Odwołując się do Ewy Rewers, miasto funkcjonuje na płaszczynie *polis* w ramach zorganizowanej, określonej, zarządzanej, projektowanej i zamieszkiwanej przez dane osoby przestrzeni⁹. W tej płaszczynie Łódź – która według PRL-owskiej propagandy miała stać się wkrótce drugim milionowym ośrodkiem miejskim w Polsce – musiała wciąż „nadrabiać zaległości”. W atmosferze wyścigu ku modernizacji spychano na margines kwestie antropologicznego, subiektywnego doświadczenia miasta, czyli sfery nazywanej przez Rewers *metapolis*, na którą składają się odczucia wynikające m.in. z krajobrazu, posiadanych fragmentów wiedzy, kulturowego i myślowego klimatu danego miejsca. Kulturę i tożsamość lokalną pozostawiono w większości niewydolnym i niemającym pomysłu instytucjom. Ślady przeszłości akcentowano w niewielkim stopniu.

Nie chodzi tu jedynie o to, że ze względów ideowych problematyczne wydawały się historie fabrykanckich familii współdziałających w wielokulturowym mieście. Także pamięć Zagłady ulatywała ze świadomości mieszkańców. Jedynie działania jednostek realizowane z uporem na pograniczu obsesji pomagały powstrzymać postępującą unifikację i wiążące się z nią wyjałowienie materii, która mogłaby stymulować bogatsze doświadczenie *metapolis*. Jak zauważał Skok, nie było na przełomie lat 80. i 90. mowy o Getcie i Zagładzie, a dla większości mieszkańców Łodzi *Jedynym świadectwem, mimowolnym i absolutnie pozbawionym świadomości, pozostają plugawe, obelżywe napisy na ścianach. [...] Czteroliterowe słowo [Jude]. Nieprzypadkowo w języku*

niemieckim. Synonim potępienia. Ostatecznej nienawiści¹⁰. To ono stało się nazwą jednej z najbardziej radykalnych łódzkich formacji muzycznych. Z jednej strony stanowiące pewne tabu, z drugiej – w praktyce używane na ulicy w celu zastraszenia i poniżenia – było jako nazwa zespołu radykalnie konsternujące. Krojem pisma wybranym przez zespół stała się szwabacha, pojawiająca się na zachowanych w czerni i bieli plakatach. Był to element strategii przejęcia i odwrócenia totalitarnej estetyki, stosowanej też przez niektóre zachodnioeuropejskie i amerykańskie industrialne kapele.

W Łodzi estetykę totalitarystyczną poddawali krytyce także Ewa Blum-Kwiatkowska i Sławomir Kosmyka, Phetrus i Andrzeja Gagzza. Jak podkreśla Skok, formacja Jude i jej twórczość miała konfrontować i demaskować wszechobecną agresję i przemoc oraz drzemiący totalitaryzm, wciąż zdolny poruszyć masy¹¹. Estetyka Jude oraz cyklu koncertów *Wunder Wave* pojawiła się za sprawą wizualnych komunikatów na ulicy, wbijając się w miejski krajobraz. Plakaty *spełniały funkcję informacyjną, ale stanowiły też „wizualną” eksplozję na ścianach miasta*¹². W ten sposób „Jude” nie było tylko pustym znakiem, ale słowem implikującym działanie. Nie miało charakteru konwencjonalnego czy iluzorycznego, ale łączyło się z prawdziwymi konsekwencjami – takimi jak krytyka, agresja, niezrozumienie, odrzucenie – dla wykonawców i w pewnym stopniu dla osób z nim związanych.¹³

Formy manifestacji

Artystyczne manifestacje powstające w reakcji na codzienność miasta znajdziemy u początków awangardy. *Manifest przeciw staroświeckiej Wenecji*, rozrzucony na Placu św. Marka latem 1910 roku przez włoskich futurystów, był rodzajem buntu i działaniem wymierzonym w publiczność, władze i mieszkańców (zdaniem artystów) umierającego, przestarzałego miasta. Wenecki żywy-umarły miejski organizm miał stać się przykładem miasta przeszłości, przestrzeni złej dla człowieka

nowoczesnego. Forma ekspresji futurystów zakładała konfrontację. Inną formą wejścia i krytyki stanu szeroko rozumianego miasta były praktyki dadaistyczne. Należały do nich *Ekskursje i wizyty* – spotkania z przewodnikiem w miejscach, które „nie mają powodów, by istnieć”. Wydarzenia te, realizowane w ramach *Grande Season Dada 1921*, były formą wyprowadzenia dadaistycznej praktyki w przestrzeń miasta i przeprowadzenia w niej krytyki społecznych relacji¹⁴.

Underground starał się nie tyle zmieniać miasto, ile raczej nie poddawać się mu. Inaczej niż nieco starsze pokolenie łódzkich artystów skupionych wokół Warsztatu Formy Filmowej, Pomarańczowej Alternatywy czy Kultury Zrzuty, jego twórcy byli raczej zdystansowani wobec akcji wymierzonych w publiczność, których odbiorcą, a zarazem materia, była przypadkowa grupa ludzi. Underground – co sugeruje nazwa – poszukiwał przede wszystkim autonomii i sposobów manifestacji oraz obrony swojej nonkonformistycznej postawy. Od momentu, kiedy powstał skłot przy ulicy Kiliańskiego 210 i pojawili się w nim jego pierwsi lokatorzy (Marcello Zamenhoff, Marcin Pryt) aż do końca funkcjonowania tej inicjatywy nikt nie komunikował na zewnątrz, że dzieje się w tej lokalizacji coś szczególnego. Zupełnie inaczej niż w podobnych, kolorowych i głośnych inicjatywach w liberalnych demokracjach na zachodzie Europy; tutaj nieliczne imprezy były karnie przerywane, gdy interweniował ktoś z sąsiadów, aby nie wchodzić w konflikt z okolicznymi mieszkańcami. Jak zauważa Skok: *Mieliśmy świadomość, że jesteśmy małą grupką w morzu syfu, która musi się trzymać razem i jakoś się pilnować*¹⁵. Dochodziło przez to do unifikacji pewnych elementów. Wytworzył się charakterystyczny dla Łodzi minimalistyczny „czarny styl” ubioru, estetyka plakatów. Z drugiej strony w małym i znającym się środowisku było mało miejsca dla doktrynerstwa i tworzenia kolejnych wyraźnie wyodrębnianych podgrup i nurtów, a łatwo przenikały do niego kolejne inspiracje.

Eksploracja miasta

Poszukiwanie miejsca dla swojej odrębności nie oznaczało izolacji ani prób zbudowania utopii. Ważnym składnikiem artystycznej praktyki było krytyczne poznawanie i testowanie go, a jedną z metod jego eksploracja. Dostarczała ona inspiracji, wzmacniała kompetencje członków ruchu odnośnie do miejskiej topografii, historii i kolorytu poszczególnych dzielnic, a jednocześnie pozwalała znajdować miejsca możliwe do zaadaptowania na miejsca stałej aktywności czy efemerycznych wydarzeń performatywnych lub działań *site-specific*.

Eksploracja miasta jako przestrzeni doświadczeń została upowszechniona przez figurę XIX-wiecznego *flâneura*. *Flâneur* poruszał się jednak w przestrzeni metropolitalnej, będącej efektem kolonialnego porządku i uzyskiwanego w ten sposób bogactwa. Wywrotową perspektywę w tej materii rozpowszechnił ruch sytuacjonistyczny, a w szczególności opisywana przez Guy'a Deborda praktyka dryfowania i wykorzystanie jej do utworzenia zrębów psychogeografii. Poglądy sytuacjonistów na miasto sugerowały podniesienie doświadczenia niemal do rangi celu istnienia miejskiej struktury. Pozostając pod wpływem koncepcji *homo ludens* Johana Huizingi, upatrywali oni w nowo zaprojektowanej, sytuacjonistycznej przestrzeni odpowiednie warunki do zrealizowania rewolucyjnych postulatów i przebudowania starych struktur społecznych podporządkowanych spektaklowi¹⁶.

Zainteresowanie codziennością nie spadło wraz z utratą siły utopii powstałych w latach 60. XX wieku. Codzienność, trasa, chodzenie (po mieście) stały się przedmiotem dyskutowanym za sprawą pracy *Wynaleźć codzienność* Michela de Certeau. Udowodnił on w niej, że istnieje twórczość zwykłych ludzi, która uwidacznia się za sprawą skutecznych podstępów, dzięki którym każdy wynajduje własny sposób na ominięcie nakazów dominującego porządku. Kryzys przemysłowych miast, który miał miejsce w Europie Zachodniej w latach 70. XX wieku, wygenerował industrialną estetykę będącą mieszanką

fascynacji, rozczarowania i obaw związanych ze zdehumanizowaną cywilizacją, której zaistnienie umożliwiła rewolucja przemysłowa⁷. Poprzemysłowa codzienność generowała mieszanekę nostalgii i obaw zwianych z niepewną przyszłością.

Wyniki eksploracji miasta przez underground przełożyły się na dwa pola: inspiracji widocznej w estetyce i tekstach oraz praktycznego wyboru miejsc na działania artystyczne. Przestrzenie często wybierane były – jak podkreślają uczestnicy ruchu – ze względu na to, że nadawały się do „rozkręcania sceny”, ale trudno nie odnieść wrażenia, że przyciągały ich zwłaszcza te o szczególnej atmosferze i silnie naznaczone przeszłością. Jednym z takich kluczowych miejsc był system schronów przeciwlotniczych w parku im. Księcia Józefa Poniatowskiego. Powstał on w trakcie drugiej wojny światowej jako miejsce schronienia dla ludności niemieckiej. Po wojnie został zaadaptowany przez obronę cywilną, a w samym parku zlokalizowano cmentarz i pomnik żołnierzy radzieckich. Porzucony i nie administrowany przez nikogo, zespół pod koniec lat 80. był eksplorowany głównie przez punków i stał się miejscem imprez muzycznych. Kolejnym miejscem było Hospital Unit – nieużytkowany tunel w okolicach Centrum Kliniczno-Dydaktycznego Uniwersytetu Medycznego w Łodzi. Budowę czternastopiętrowego szpitala rozpoczęto w 1976 roku, lecz ze względów politycznych i ekonomicznych jego wykonanie i zagospodarowywanie otoczenia trwało aż 38 lat. Obiekt w latach 90. był już w pewnych miejscach użytkowany, a częściowo niszczał w stanie surowym z braku środków na wyposażenie. CKD było przykładem projektu na ogromną skalę, który borykał się z nieustającym kryzysem, stając się symbolem niespełnionego łódzkiego snu o szybkiej i spektakularnej modernizacji.

Czy w „bunkrach” (schrony w parku im. Poniatowskiego), w „jednostce” (Hospital Unit), czy w nieużytkowanych przemysłowych lub poprzemysłowych przestrzeniach, każde wydarzenie było efemeryczne, ale niezupęlnie spontaniczne – zwykle poprzedzone działaniami

takimi jak estetyczna i funkcjonalna aranżacja przestrzeni i przygotowanie techniczne – np. generatorów prądowców i oświetlenia. Przestrzenie te nie były jedynymi miejscami prezentacji twórczości, ale przestrzeniami nieskrępowanego eksperymentu, zabawy, doświadczenia wejścia bezpośrednio w tkankę i klimat miasta. Obok akcji w wyżej wymienionych miejscach działał cykl *Wunder Wave*, który realizowany był głównie w przestrzeniach klubowych czy nawet instytucjach kultury.

Doświadczenie eksploracji uwidacznia się w twórczości powstałych w czasie undergroundu formacji. Utwór *Szpital Heleny Wolf* z płyty *Piękno* zespołu 19 Wiosen opowiada o wejściu do ruin dawnego szpitala, który jest autentycznym miejscem silnie naznaczonym historią. Ukończony tuż przed wojną, w czasie okupacji został włączony do terenu getta. W 1940 roku Chaim Mordechaj Rumkowski, przełożony Starszeństwa Żydów w łódzkim getcie, umieścił w nim Wydział Zdrowia i Szpital nr 1, zaś w jego lewym skrzydle wygospodarował miejsce na swoje prywatne mieszkanie. Szpital służył mieszkańcom Łodzi po wojnie aż do lat 80., kiedy rozpoczął się jego długi remont. Po dziesięciu latach prac zakwestionowano sens użytkowania tego obiektu w celach leczniczych i rozpoczęła się dyskusja o jego zagospodarowaniu lub sprzedaży. Utwór Marcina Pryta, lidera 19 Wiosen, obrazuje doświadczenie samotnej, przypadkowej eksploracji obiektu. Podmiot liryczny uświadamia sobie lub wyobraża, że jest to miejsce jego narodzenia. W ten sposób zaczyna się identyfikować z ruinami miejsca transferowego, które nie tworzy ani szczególnej tożsamości, ani relacji¹⁸. Wie, że już niedługo miejsce to zmieni się diametralnie, zostaną zrealizowane nowe plany. Zastanawia się, co będzie to dla niego oznaczać, jaki rodzaj zmiany. Wobec nieuchronnego zatarcia śladów jego jednostkowej przeszłości i fragmentu przeszłości miasta postanawia szpital podpalić.

Tracąc miejsce

Wciąż otwarta jest dyskusja, czy undergroundem nazywać okres lat 80. i 90., lata 1985–1995, 1985–2002, czy również zaliczyć do niego późniejsze działania związanych z nim osób. Bez wątplenia kontynuacja tych doświadczeń jest widoczna na łódzkiej scenie muzycznej. Działają wciąż formacje takie jak Jude i 19 Wiosen, aktywni są artyści tacy jak Marcello Zamenhoff, organizowane są koncerty z cyklu *Wunder Wave* czy cykl *Kosmopolitania* Marcina Pryta. Co więcej, centrum działań związanych z nimi osób jest klub DOM w dawnej fabryce, dziś znanej pod marką *Off Piotrkowska*. Symptomatyczne, że underground nie został wchłonięty przez oficjalne struktury miasta – jego uczestnicy nie przeszli do sformalizowanych jednostek, takich jak instytucje kultury czy uczelnie (choć z nimi współpracowali). DOM działa jako spółdzielnia socjalna i mieści się w lokalu wynajmowanym przez spółkę deweloperską. Co ciekawe, jego członkowie nie unikają współpracy z samorządem czy instytucjami. Ze wsparciem władz miasta odbywał się festiwal muzyki niezależnej Domofon od 2015 do 2017 roku. W 2018 nie osiągnięto porozumienia między władzami a organizatorami odnośnie finansowania. Podobnych perturbacji łódzka scena muzyczna ma za sobą wiele, a najgłośniejszą z nich była decyzja prezydenta Kropiwnickiego – na brak udzielenia zgody Paradę Wolności w 2002 roku. Powodów tego ciągłego pozostawania w podziemiu można odszukać i zaproponować do dyskusji wiele. Niemniej faktem jest, że twórcy z tego kręgu – tak jak w latach 80. i 90., tak i obecnie – wiedzą, że muszą liczyć na własne siły i oddolną organizację. *Dziś oczywiście chodzę po tych samych łódzkich ulicach i to wszystko: ludzie wokół mnie i ja sam na szaro-czarno ubrany (aby nie wyróżniać się z tłumu) – to się nie zmienia [...]* że do końca trzeba się temu przeciwstawiać¹⁹ – tłumaczy Marcin Pryt w rozmowie o motywacjach animowania trwającego od 2011 roku cyklu *Kosmopolitania*. Procesualność i działanie, które jest chwilowym eksperymentem, są w tym nurcie zakorzenione bardzo silnie.

Miejsca, tendencje, pomysły są po to, by je eksplorować, zmieniać, przekształcać. Jednak w eksperymencie wpisana jest nieprzewidywalność i nietrwałość.

Napięcie

Wspomniane na wstępie napięcie między doświadczeniem nowych, nieznanych powszechnie nurtów muzycznych i estetycznych oraz codziennością przemysłowego miasta jest istotnym czynnikiem wpływającym na odrębność łódzkiego undergroundu – ruchu należącego do najbardziej progresywnych i odważnie eksperymentujących w Polsce, a być może w całym kręgu państw postsocjalistycznych. Niemrawość sceny muzycznej z początku stanu wojennego i ogólna atmosfera „stopowania” wszelkiej niekoncesjonowanej twórczości skłoniły uczestników undergroundu do ciągłego, konsekwentnego działania pomimo przeszkód. Jego specyfika wpływała na całą scenę muzyczną i przyczyniła się do upowszechnienia nowych muzycznych nurtów, notując pod koniec lat 90. udział masowej publiczności.

Undergroundowi obce były utopijne zmiany społeczne (charakterystyczne dla atmosfery lat 60. i 70.); chodziło raczej o wywalczenie sobie prawa do działania i miejsca do ekspresji. Budowanie w mieście sieci miejsc i tras, animowanie działań o charakterze *site-specific*, redagowanie i dystrybucja własnych zinów były odpowiedziami na niedobory finansowe, brak instrumentów i publicznej infrastruktury oraz docierające szczątkowo informacje o kulturze zachodniej. Wraz z otwarciem się Polski na świat w latach 90. udało się szybko zaadaptować nowe trendy – muzykę techno, rave. W ten sposób underground stracił swój subkulturowy charakter, a wytworzył lokalną specyfikę, w której ważną rolę odgrywała silna niezgoda na porządek codzienności pogrążonego w kryzysie miasta. Underground funkcjonował w procesie sankcjonowania i podkreślania odmienności swojego doświadczenia zarówno na gruncie estetycznym, jak i na

gruncie doświadczenia miasta związanego ze świadomością jego historii i specyfiki, przybierając charakter procesu performatywnego, w którym nowa wiedza i nowe inspiracje powstają w działaniu. Łączyło to poszczególne bardzo zróżnicowane postawy i formy ekspresji w jeden ruch, którego lokalny charakter i specyfika jest tak silnie podkreślana przez krytyków i badaczy, którzy opisywali to zjawisko, nie poświęcając mu jednak dostatecznie dużo uwagi.

SŁOWA KLUCZOWE:

**SZTUKA, PERFORMANS, LOKALNOŚĆ, UNDERGROUND, ŁÓDŹ,
POPRZEMYSŁOWE MIASTA**

- 1 Krzysztof Jurecki nazywa to *permanentnym związkiem z miejską rzeczywistością* (K. Jurecki, *L-und/The L-Und*, „Exit”, 2011, nr 3(87)). Marta Skłodowska wyróżnia coś, co odróżniało sferę wizualną tworzoną wokół wydarzeń muzycznych w Łodzi od tych z innych miast (M. Skłodowska, „Hear Something. See Something. Say Something”. *Łódzki underground lat 80. i 90.*, „Obieg” [dostęp online]. Jakub Brożek zauważa, że *Łódź działa jak coś drażniącego i wyzwalającego energię* (J. Brożek, *Wypełnianie fabryk dźwiękiem*, „Dwutygodnik” [dostęp online]).
- 2 J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Kraków 2011, s. 23.
- 3 E. Gaust, *Czata. Jude 1993–2017*, Łódź 2017, s. 29.
- 4 Tamże, s. 40.
- 5 D. Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Warszawa 2010, s. 20.
- 6 J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 212.
- 7 R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 54.
- 8 Odwołując się do *actor-network theory*.
- 9 E. Rewers, *Post-polis: wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 297–304.
- 10 E. Gaust, dz. cyt., s. 5.
- 11 Tamże, s. 7.
- 12 Tamże, s. 42.
- 13 J. Wachowski, *Performans*, dz. cyt., s. 54.
- 14 C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2012, s. 119–130.
- 15 E. Gaust, dz. cyt., s. 31.
- 16 G. Debord, *Architektura i gra* [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red., tłum. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Warszawa 2015, s. 71–81.
- 17 T. de Ruyter, *Industrial on Tour. Inke Arns / Thibaut de Ruyter*, Frankfurt 2012, s. 12.
- 18 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Warszawa 2011, s. 70.
- 19 B. Filanowski, *Kosmopolitania* [w:] „Kronika Miasta Łodzi”, 2016, nr 1 (73), s. 87.

Błażej Filanowski

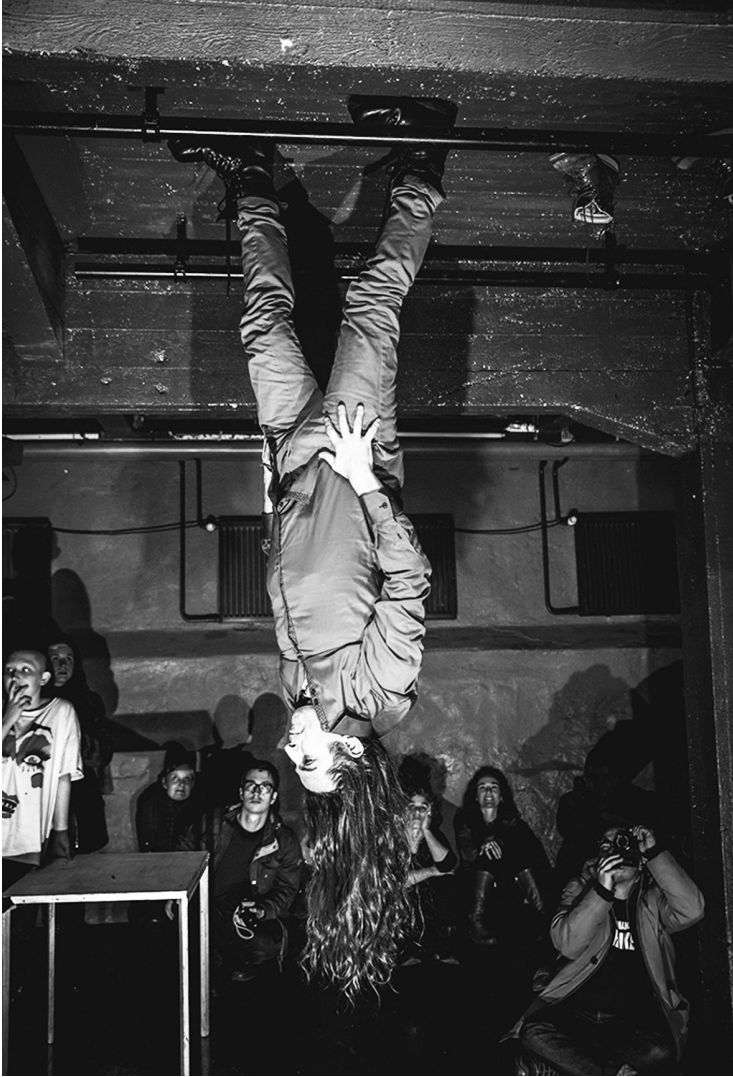
Finding and losing a place. The Łódź underground against the experience of urban everyday life

The Łódź underground had emerged from the punk aesthetic, yet it absorbed successive genres surprisingly quickly: hardcore, industrial, later also, among others, techno and rave. It utilized diverse forms of expression: most of all sound, but also projections, *site-specific actions*, graphic design or fashion. The article, drawing from the memories and output of several most important participants of the movement, poses the question, in what way the underground so easily absorbed new genres and aesthetic patterns on the one hand, while on the other – it remained so strongly separate.

The separation is revealed in the tension between experiencing new, experimenting musical and aesthetic trends, and the overwhelming everyday life of the post-industrial city. This tension was the reason why the underground movement was so intensely performative in its character, in which new knowledge and new inspirations were mostly created in action.

KEYWORDS:

ART, PERFORMANCE, LOCALITY, UNDERGROUND, ŁÓDŹ, POST-INDUSTRIAL CITIES



Tomasz Szrama

Walk, New Performance, Turku, Finlandia, 2017, fot. Jussi Virkkumaa