

**PIOTR SOBOLCZYK**

Instytut Badań Literackich PAN  
<https://orcid.org/0000-0003-2166-4917>

## Od *queercore*'u do kultury nienormatywnych *bedroom producers*

### From Queercore to the Culture of Non-normative Bedroom Producers

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

#### Abstract

The text describes the musical genre and cultural phenomenon of queercore – a historically queer form of punk – and explores the relationship between punk and queerness. It addresses such aspects as “DIY culture”, anti-institutionalism, aesthetics of “amateurism” as well as “queer virtuosity” and its connections to “trash camp”. The examples include Nina Hagen, Klaus Nomi, and, from the Polish scene, Gayga and Kosmetyki Mrs. Pinki. However the author expands the concept of “queercore” beyond the realm of punk music while preserving its ethos. This broader understanding makes it possible to describe the transformations in the music industry in the 21. century and to identify the role of the new “DIY culture” – the culture of bedroom producers and music prosumers. The essay examines works by Zawadzki and Dunajew as examples of this phenomenon.

**Keywords:** queer; queercore; camp; punk; DIY culture

#### Abstrakt

Tekst opisuje gatunek muzyczny i zjawisko kulturowe *queercore* – historycznie queerowy punk, zgłębiając relacje queeru i punka. Wskazywane są takie aspekty jak antyinstytucjonalność, kultura DIY, estetyka „amatorstwa”, a także queerowa wirtuozeria i jej związki ze „śmieciowym kampem”. Jako przykłady występują Nina Hagen, Klaus Nomi, a z polskiej sceny Gayga i Kosmetyki Mrs. Pinki. Autor poszerza jednak pojęcie *queercore*, wynosząc je poza grunt muzyki punk, acz z zachowaniem jego etosu. Umożliwia to opis przemian branży muzycznej w XXI wieku oraz wskazanie na nową kulturę DIY – kulturę *bedroom producers*, prosumentów muzycznych. Jako przykłady w eseju analizowane są utwory Zawadzkiego oraz Dunajewa.

**Słowa kluczowe:** queer; queercore; kamp; punk; kultura DIY

#### O autorze

**Piotr Sobolczyk** – dr hab. w IBL PAN. Laureat grantów FUGA NCN, Uniwersalia NPRH, NAWA, Dziedzictwo Narodowe NPRH. Opublikował książki *Tadeusza Micińskiego podróż do Hiszpanii* (2005), *Dyskursywizowanie Białoszewskiego* (t. I – 2013, t. II – 2014), *Queerowe subwersje* (2015), *Polish Queer Modernism* (2015), *Gotyczizm – modernistyczny sobowtór odmienia* (2017), *The Worldview – the Trope – and the Critic. Critical Discourses on Miron Białoszewski* (2018), *Tajne przez Białoszewskie* (2025) a także ośmiu książek literackich. Przełożył i opracował traktat Baltasara Graciána *Sztuka geniuszu* (wraz z antologią poezji Siglo de Oro, 2020) i *Historię gówna* Dominique’a Laporte’a (2026). Redaktor książki *Langages de la littérature polonaise du XXle siècle* (z Piotrem Sewerynem Rosołem, 2024). Edytor tekstów Mirona Białoszewskiego, Jerzego Andrzejewskiego i Izabeli Morskiej. Publikował między innymi w „Tekstach Drugich”, „Wielogłosie”, „Foucault Studies”, „SQS. Journal of Queer Studies”, „Lambda Nordica”, „The Polish Review” i „Slavic Review”.

## Od *queercore'u* do kultury nienormatywnych *bedroom producers*

### **Queer(core) albo ogryzki teorii**

Będzie to jedna z queerowych opowieści o dążeniu do kontroli nad własnym głosem i przekazem, autonomii na marginesie czy w niszy (gwoździ przypomnienia: *core* to zarówno ogryzek oraz gniazdo nasienne, jak i sedno, rdzeń, jądro); a także oczywiście o przeszkodach<sup>1</sup>. Będzie to jedna z historii z gatunku „queer a muzyka”, „dlaczego muzyka odgrywa tak ważną rolę wśród ludzi queer” (angielski slang z epoki Oscara Wilde’a: *are you musical?* = *are you queer?*)<sup>2</sup>. Będzie to historia przemian mediów (nośników) muzyki, jej dystrybucji i produkcji, wynikająca z, ale też warunkująca przemiany kultury muzycznej i samej muzyki. Będzie to wreszcie opowieść o dominujących kulturach muzycznych, oscylująca między perspektywą globalną oraz lokalną, Polską – niepozbawiona niewyartykułowanego na głos odniesienia autobiograficznego.

*Queercore* – ogryzek z jabłka queer, sedno queerowości (bycia queer) lub ruchu queer; ogryzek dziwactwa, gniazdo nasienne osobliwości, jądro przegięcia, przegięcie/dziwaczność/pedalskość *to the core*, do głębi, na wskroś, na maksa. W tej metaforze kultury wydaje mi się znacząca i godna podkreślenia ambiwalencja odpadu (ogryzek), odrzutu<sup>3</sup>, który jednocześnie stanowi potencjalne źródło rozrodu (gniazdo nasienne). Choć termin ten ma zawężone znaczenie historyczne, to zamierzam i proponuję używać go także w znaczeniu rozszerzonym, jako nieomal synonim samego queeru, a szczególnie jego radykalnej postaci.

W historycznym rozumieniu *queercore*, czasami *homocore*, był ruchem kulturowym silnie zorganizowanym wokół muzyki, który około połowy lat 80. wyrósł z kultury i muzyki punka. Miało to miejsce już po pierwszej, historycznej fazie punka – który nie odznaczył się však szczególną obecnością tematyki queerowej – a przed powstaniem głównych organizacji i ruchów mających w nazwie queer, a także przed rozkwitem akademickiej teorii queer<sup>4</sup>. Niezależnie od nieeksploatowanych etymologicznych odcieni słowa „punk” jako zarazem „śmierć” i „męskiej prostytutki / pedała”, liczne osoby queer odczuwały tę kulturę jako przestrzeń, która ich nie odrzuca – nim same postanowiły wydzielić z niej nieco bardziej dookreśloną przestrzeń, przenosząc część „tradycyjnej” punkowej agendy w *core’owo* seksualnie zdefiniowane kategorie. Stąd w pierwszym rzędzie zajmę się rekonstrukcją relacji queeru i historycznie pojmowanego punka, a więc nur-

tem *queercore*, by następnie rozszerzyć to ostatnie pojęcie znaczeniowo.

### **Punk i queer historycznie**

Relacja punka i *queer(core)* uzyskała świadectwa co najmniej dwóch bardzo istotnych jednostek: kanadyjskiego fotografa i reżysera Bruce’a LaBruce’a, współtwórcy kluczowego zina „J.D.s”, a później twórcy filmów związanych z ruchem New Queer Cinema, między innymi *No Skin Off My Ass* (1991), *Hustler White* (1996), *The Raspberry Reich* (2004), *L.A. Zombie* (2010) czy *Gerontophilia* (2013); a także José Estebana Muñoz, akademika z zakresu teorii queer, ucznia Eve Kosofsky Sedgwick, autora między innymi głośnej książki *Cruising Utopia* (o queerowym utopianizmie). Po latach Bruce LaBruce w wywiadzie tak podsumowywał swoją „dwunożną afiliację”:

Odrzuciliśmy scenę gejowską [...] i bardziej interesował nas wtedy punk, gdyż był tak świeży, undergroundowy, bez ogródek, polityczny, oparty na zasadzie „zrób to sam” i tym podobnych. [...] Ale oczywiście później, kiedy weszliśmy na scenę punkową, a muzyka *hardcore* sprawiła, że stała się ona bardziej agresywna, również tam spotkaliśmy się z dużą homofobią. Naszą misją stała się walka z problemami tych subkultur lub rzucanie im wyzwania. Znaleźliśmy się w środku, rozdarci między dwiema problematycznymi subkulturami<sup>5</sup>.

W istocie ruch *queercore* był politycznie, ale i estetycznie w opozycji do ruchu *gay & lesbian*, który łączył asymilacjonistyczne postawy społeczne z ugrzecznonym wizerunkiem „dobrych gejów i lesbijek”<sup>6</sup> – czymś, co później teoretycy określili jako „homonormatywność”<sup>7</sup> – a zatem celował w mainstream. Tymczasem punk chciał sytuować się na marginesie, tak jak część osób queer. Muñoz w swojej książce o możliwościach i poszukiwaniu queerowej utopii określił punkowe kluby i koncerty oraz samą subkulturę jako miejsce potencjalnej utopii, bezpieczne dla queerów:

Z pewnością przekraczałem coś, co dla mnie było metaforycznym progiem między światem punka a życiem gejowskim. Punk sprawił, że moje codzienne życie na przedmieściach stało się radykalne i eksperymentalne – tak eksperymentalne, że mogłem wyobrażać sobie

queerowe pragnienia i w końcu je realizować. Styl punkrockowy może wydawać się apokaliptyczny, ale jego tymczasowość jest jednak futurystyczna, pozwalając młodym punkom wyobrażać sobie czas i miejsce, w którym ich pragnienia nie są toksyczne. McCarty mówi o przestrzeni pomiędzy tymi dwiema strefami, pomiędzy queerowym klubem 1470 a punkowym Chameleon Club. Po części opowiada o etapie pośrednim, przestrzenności, która jest zbieżna z czasowością znajdującą się na progu pomiędzy identyfikacjami, światami życia i potencjałami. Ta praca i wypowiedź artysty rezonują nie tylko z moją autobiografią<sup>8</sup>.

LaBruce podawał jeszcze jeden argument, dlaczego kultura punka mogła być atrakcyjniejsza niż zhomogenizowana i dość normatywna wówczas scena gejowska: była to kampowość punka albo przynajmniej jej otwartość na kampowe performanse.

W punk rocku chodziło przede wszystkim o dwuznaczność – nigdy nie ujawniało się swoich poglądów politycznych, bawiono się politycznie niepoprawnymi obrazami i stylem. Było to bardzo swawolne. Bawiono się również ideami kampu i sposobami jego interpretacji<sup>9</sup>.

Dennis Altman opisywał odwrót od kampu zarówno w kulturze *gay liberation*, jak i w subkulturze *new gay machos*; kamp uznawano za zwierzęły kod z epoki, w której należało się ukrywać i porozumiewać „tajnym językiem”<sup>10</sup>. Mówiąc najprościej: jeśli ludzie z marginesu (w tym wypadku seksualnego) tworzą, domniemanie z konieczności, s t y l – to znaczy, zachowują się j a k artyści, stają się „domorosłymi artystami” w życiu, które na nich to podejsie wymusza – to w sytuacji, gdy ten przymus ustaje, porzucają ów artystyczny pociąg ku wieloznaczności i grze; natomiast osoby, dla których twórczość artystyczna jest faktycznie częścią tożsamości, zwykle przedkładają wielo- nad jednoznaczność. Stąd być może zwrot części artystów queerowych ku scenie, ku marginesowi, gdzie można było ową wieloznaczność odnaleźć – w tym wypadku była to subkultura punka, gdzie w pewnym sensie odnajdywali dawniejsze wartości swojej oryginalnej, queerowej subkultury.

Do tej pory słuchaliśmy świadectw uczestników obu scen, punkowej i queerowej. Zjawisko *queercore* zostało jednak opisane także badawczo – późno, bo późno, ale zyskując rozmaite benefity wynikające z tego dystansu. Po pierwsze, doczekało się więc monografii Currana Naulta opublikowanej w 2017 przez prestiżowy Routledge; w tym samym roku premierę miał film dokumentalny *Queercore: How to Punk a Revolution* (reż. Yony Leyser), pokazywany także na przeglądach w Polsce. Od tego czasu ukazywały się także artykuły w magazynach poświęconych kulturze. Nault zwraca uwagę, że osoby queer, nie tylko białe, współtworzyły punk od początku, choć ten wkład nie zawsze był eksponowany; zauważa też, że ta właśnie

queerowość w jakiejś mierze naznaczyła punk siłą subwersywności. „Chociaż nie są to pojęcia całkowicie synonimiczne, queer i punk to energie o afektywnych echach i silnym magnetyzmie”<sup>11</sup>. Dodawał, powołując się zresztą na Bruce’a LaBruce’a, że obie kategorie – queer i punk – ustanawiają same siebie jako niedefiniowalne i stale w ruchu; dodajmy, że to samo tyczy się kampu. Mający wieloletnią tradycję amerykański magazyn rockowy „Creem” w roku swej reaktywacji (2022) zamieścił anonimowy esej o *queercore*, który w zakresie definicji idzie krok dalej: queer to punk, który jest (jeszcze) bardziej punkowy<sup>12</sup>. Świętszy od papieża, rzec by można, lub piekielniejszy od antypapieża. W obu wypadkach wspólne jest czucie się „wy-rzutkiem”, „od-rzutem”:

Lecz tak samo jak pierwotne znaczenie słowa „punk” było obraźliwe, oznaczało bowiem „przestępcę” lub „chuligana”, tak stare definicje słowa „queer” mają ten sam wydźwięk, sugerując „dziwactwo” danej osoby i sprawiając, że „zasługuje” ona na wykluczenie. Oba terminy przeciwstawiają się społecznej krótkowzroczności, oba zostały przyjęte przez społeczności, które mają odrzucać, oba też opowiadają się za nowym światem. W pewnym sensie punk i queerowość to związek stworzony w piekle – w każdym razie to dużo fajniejsze niż niebo<sup>13</sup>.

W podobnym duchu – również w tonie nieomal manifestu – wypowiadali się autorzy artykułu w queerowym magazynie „Out Front Magazine” („OFM”) z 2022 roku:

Ze względu na swój ikonoklastyczny charakter osoby queer łatwo wpasowały się w punkową społeczność i odegrały kluczową rolę w rozwoju tej muzyki. Bycie queer jest z natury punkowym aktem buntu przeciwko cisheteronormatywnemu społeczeństwu. Kultura queer i scena punkowa zawsze będą iść ramię w ramię, nawet jeśli nie jest to wystarczająco zauważane<sup>14</sup>.

Biorąc pod uwagę podobieństwo tych deklaracji, a także ich zbieżność w czasie (*Zeitgeist*?), można uznać, że skoro treści takie publikuje klasyczny magazyn rockowy i zasłużony queerowy, to faktycznie został tu zawarty jakiś rodzaj związku partnerskiego (albo zasypana została dawniejsza przepaść).

## Kultura DIY

Do tej pory zajmowałem się zestawianiem kategorii ogólnych oraz etosów. Zbieżności wykraczają wszakże poza „czucie się dobrze w danej przestrzeni” i podobny stosunek do marginalności. Chcę wydobyć przede wszystkim kategorię, która łączyła obie subkultury historycznie, a zarazem ma znaczenie dla rozważań o momencie, w którym znajdujemy się dzisiaj. Chodzi o kulturę DIY (*Do It Yourself*). „*Queercore* jest osadzony w tworzeniu ziół i muzyki DIY”<sup>15</sup>; w obu wypadkach – punka i queeru

– rozwijanie kultury DIY, a także alternatywnego obiegu kultury wynikało z akceptującego albo wręcz celebracyjnego podejścia do własnego usytuowania na marginesie, a także, co z tym związane, z odrzucenia tradycyjnych instytucji kultury i tradycyjnej normatywnej ścieżki konsekracji. W tym miejscu wypada cienką kreską zaznaczyć możliwą różnicę pozycji. Usytuowanie na marginesie może być wynikiem wyboru lub skutkiem uświadomienia sobie konieczności, a przy tak ostro zarysowanych granicach oczywiście akces do punka wydaje się raczej wyborem, natomiast bycie queer – plus minus „koniecznością”. Dodajmy, że w niektórych sytuacjach, na przykład motywowanych ekonomicznie, akces do punka także mógł być wyborem, ale i częściowo „koniecznością”; osoby queer także mogą dokonać wyboru i – zamiast drogi po marginesach kultury – podążać normatywną ścieżką konsekracji oraz instytucji. Mogą starać się wpisać w mainstream, albo odrzucając wszystko, co w nich marginalne, albo próbując negocjować subwersywne infiltracje wartości czy treści kultury marginalnej. Akces do kultury DIY może tedy wynikać z przekonania, że wartości i treści, które dla jakiegoś podmiotu czy grupy są istotne – przy czym w tym wypadku nadrzędną potrzebą, postrzeganą także jako kulturotwórcza wartość, jest ekspresja tego, co dla jednostki/grupy drogie (w ramach paradygmatu „kultury autentyczności”<sup>16</sup>), czy w ogóle prymat autoekspresji nad społecznie mediowanym komunikatem – nie mogą się przedostać przez filtry istniejących instytucji i kanałów. Bywa też, że przedostają się tam tak pokiereszowane, iż stają się „zdradą”.

Pod tym względem agenda punka jest nieco ogólniejsza niż queeru. Uproszczeniem byłoby oczywiście stwierdzenie, że punk chce wyrażać etos marginesu polityczności, natomiast queer seksualnych marginesów – nie są to przecież kategorie rozłączne. Jednakże w silnie homofobicznej kulturze, która z cenzorskim zacięciem tropi treści seksualne – a więc je wyróżnia – wszystko, co seksualne, a zwłaszcza już „osobliwie seksualne”, zagarnia uwagę instytucji i decyduje o zasadniczym odrzuceniu. Innymi słowy, osoby queerowe, w tym kultura *queercore*, mogą nie tworzyć treści dających się sprowadzić do ekspresji seksualności, domniemanie marginalnej, ale to właśnie za te treści, choćby obecne tylko częściowo, spotkają się z odrzuceniem. Bruce LaBruce tłumaczył, iż „ruch punkowy nie polegał na tym, że zespoły punkowe starały się zdobyć uwagę dużych wytwórni płytowych. Były to wyłącznie niezależne wytwórnie i wydawnictwa, całkowicie antykorporacyjne”<sup>17</sup>. Jeśli właśnie taka była jego motywacja, by „wziąć sprawy w swoje ręce”, to w wypadku osób queer „kalkulacja” jest inna i opiera się na zasadzie: być może chciałbym, aby wielka wytwórnia opłaciła mi studio, gdzie nagram piosenkę o męsko-męskim seksie w parku miejskim, a potem zainwestowała dużo pieniędzy w teledysk i promocję w telewizjach śniadaniowych, ale ponieważ na pewno tego nie zrobią, spróbuję wziąć sprawy w swoje ręce i nagrać ją samemu.

Obie motywacje mogą się nakładać i przenikać – punkowcy „hetero” też mogą chcieć opiewać wartości męsko-męskiego seksu, a piosenka queerów o seksie gejowskim może z nazwiska atakować Margaret Thatcher. Muzykołóżka Jodie Taylor tak podsumowywała (*sex*)*appeal* kultury DIY dla *queercore*, co da się uogólnić na szersze podejście queerowych artystów do własnej niezależności:

Podejście „zrób to sam” daje artystom queerowym swobodę bezpośredniego komunikowania się z odbiorcami na tematy, które uważają za istotne dla życia i tożsamości osób queerowych. Ponadto niektórzy członkowie społeczności queerowej uważają, że jest to jedyny sposób, w jaki osoby queerowe mogą zachować kontrolę twórczą nad swoim produktem i uniknąć kompromisów w zakresie poruszanych tematów w celu poszerzenia swojej popularności lub zaspokojenia heteronormatywnych wrażliwości<sup>18</sup>.

Celem jest zatem zachowanie kontroli nad własnym głosem/przekazem i unikanie zgniłych kompromisów – choćby za cenę umniejszenia „sukcesu”. Nie dla wszystkich zresztą jest to wysoka cena.

Skoro więc, uogólniając relację kultury DIY i queer, wykraczam poza punk (choć dalsze rozważania mogą się stosować również do niego), muszę poczynić dalsze istotne rozróżnienie – muzyczne, choć znów da się je uogólnić na wszelką twórczość kulturową, w tym artystyczną, queerów. Nie w każdym wypadku motywacja, by „wziąć sprawy w swoje ręce”, czyli działać w ramach kultury DIY, była uzasadniana tak samo w wypadku punka i queeru, a główna różnica może wynikać z zarysowanej wyżej kwestii „wybór czy konieczność”. Muzyka punkowa od początku była programowo dość prosta i opierała się na etosie głoszącym, że przekaz (w tym wypadku: tekst) i estetyka (*look*, wizual, moda) jako nośniki idei są ważniejsze od formy muzycznej. Innymi słowy, DIY oznaczało nierzadko: „jeśli umiesz zagrać trzy akordy, możesz występować i nagrywać”. Oddam głos Curranowi Naultowi, aby odsunąć podejrzenie, że próbuję zdeprecjonować wartości muzyczne punka:

Muzyka punkowa charakteryzuje się na przykład celowym prymitywizmem i prostymi strukturami muzycznymi. Typowy skład instrumentalny punk rocka obejmuje jedną lub dwie gitary elektryczne, bas elektryczny i zestaw perkusyjny, którym towarzyszy wokół, a teksty są wykrzykiwane z minimalną różnorodnością pod względem wysokości, głośności lub intonacji. Gra na gitarze kładzie nacisk na zniekształcenia i unika skomplikowanych aranżacji. Perkusja jest zazwyczaj szybka i niesynchronizowana z rytmem gitary basowej, co wywołuje wrażenie chaosu i buntu<sup>19</sup>.

Otwieram tu nawias, by dodać, że taka forma muzyczna mogła odpowiadać osobom queerowym, szczególnie



1. Nina Hagen Band, *Nina Hagen Band*, CBS, 1978.
2. MC Diva, *Panie coś Pan*, Laser Sound, 1994.
3. Zawadzki, *Z Panem Pan*, wyd. własne, 2022.
4. Dunajew, *Baba Jaga EP*, wyd. własne, 2025.
5. Gayga, *Gayga*, Tonpress, 1987.
6. Klaus Nomi, *Klaus Nomi*, RCA, 1981.

jeśli wziąć pod uwagę „typowe”, czy wręcz „homonormatywne” związki gejów ze znaczącą grupą form i gatunków muzycznych: z operą (zjawisko *opera queens*), musicalami, a w czasach bezpośrednio poprzedzających punk – z disco<sup>20</sup>. Dwa pierwsze gatunki są silnie oparte na tekstach oraz melodii i wokalnym kunszcie, co oddala je od punka i (nie licząc musicali szkolnych) od kultury DIY; krótko mówiąc, oba te gatunki wymagają wielu lat ćwiczeń. Disco charakteryzuje się natomiast ścisłą sekcją rytmiczną, perkusja nabijana jest perfekcyjnie w metrum 4/4, do tego dochodzi przylegający bas, natomiast gitary częściej grają nie jak w rocku (a później punku), lecz funkowo, tylko bez charakterystycznych gier z czasem, powiedzmy, „rubato”. W efekcie może nieskomplikowane, ale jednak wieloakordowe melodie podbijały rozbudowane sekcje smyczkowa i dęta. Wreszcie wokół nierzadko pochodził od diwy o doskonałym głosie, skali i technice (Donna Summer, Loleatta Holloway, Bette Midler, Gloria Gaynor, nie wspominając o wokalistkach szwedzkiej formacji ABBA). Słowem, muzycznie i tekstowo punk oraz disco w różnych stały domach. A w latach 80. dodatkowo nastąpił *disco backlash* – w istocie antygejowski, wynikający z homofobicznej prawicowej polityki. Dla części osób queerowych nieidentyfikujących się z subkulturowym mainstreamem punk stawał się więc wyrazem buntu przeciwko homofobii i prawicy, ale także przeciwko wewnętrznej polityce i estetyce głównego nurtu.

### Sztuka porażki i queerowa wirtuozeria

Chcę w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę na nieoczywistą relację między „estetyką amatorstwa” i kulturą DIY a queerem, komplikując je szczególnym użyciem wirtuozerii i polityką „queerowej porażki”. Mówiąc najprościej: część artystów queerowych w ogóle, w tym: artystów muzycznych, w tym: artystów punka (*queercore*) sięgała po narzędzia DIY nie dlatego, że „umiała zagrać (tylko) trzy akordy”, ale wprost przeciwnie – dlatego, że dysponowała kompetencjami wirtuozerskimi, nierzadko poprzedzonymi normatywną ścieżką edukacji (konserwatorium, szkoła baletowa itd.), ale z owych wirtuozowskich kompetencji chciała robić użytek, który zaprzeczałby otrzymanej edukacji. Ich celem było wyrażanie treści, których w normatywnej ścieżce edukacyjnej nie poruszano, świadoma gra w „sztukę porażki”. Chodzi o wirtuozów, którzy zdecydowali się na *r z e c z ( a u t o ) e k s p r e s j i* zaryzykować prestiż i konsekrację na korzyść hybrydyzacji oraz, w konsekwencji, pozostania na marginesie, ale przy zachowaniu pełnej kontroli artystycznej. W niektórych przypadkach wirtuozeria pozwalała osobom queer odzyskać kontrolę nad analizowanym wyżej aspektem wybór–konieczność. Tradycyjnie, szczególnie w silnie homofobicznych kulturach, wirtuozeria i mistrzostwo w jakiejś dziedzinie wiążą się z myśleniem: „jeśli będę lepszy niż wszyscy (bo bycie tak samo dobrym nierzadko nie wystarczało), to dostanę szansę funkcjonowania jak równy”. Jest to jednak postawa proszalna, żebrząca o ak-

ceptację, a p o l o g e t y c z n a. Postawa nowa, odmienna, nieprosząca i bezkompromisowa oznacza: „mogę zrobić ze swojej wirtuozerii dowolny użytek”, ale mam wybór. Co więcej, to wybór między kilkoma różnymi strategiami: mogę wyprzeć queerowe treści, ale osiągać mistrzostwo w odseksualizowanej dziedzinie / kanonie; mogę próbować squeerować ten kanon, ale wciąż w ramach tej instytucji; mogę przenieść swoją wirtuozerię w *n i e p r z y s t a j ą c y* kontekst i śpiewać arie z punkową kapelą; mogę wreszcie zapomnieć o swojej wirtuozerii i zachowywać się tak, jakbym był „amatozem”. W Polsce zwykle wiążemy kategorię „queerowej sztuki porażki” z koncepcją Jacka Halberstama i książką *Przedziwna sztuka porażki*<sup>21</sup>, choć ta koncepcja ma szerokie archeologie<sup>22</sup>. Do najważniejszych poprzedników Halberstama należy wspomniany już José Esteban Muñoz. Śmiem twierdzić, że jego podejście do tego zagadnienia jest nawet ciekawsze. W istocie punktem wyjścia jest dla niego punk.

Celebracja estetyki amatorstwa [w queerowych performansach – P.S.] przypomina estetykę punk rocka. Performanse amatorstwa, zarówno w punk rocku, jak i [...] przykłady performansów queerowych, sygnalizują odrzucenie mistrzostwa i nacisk na proces oraz stawianie się<sup>23</sup>.

To wariant celebrowanego queerowego amatorstwa bez wirtuozerii. W innym rozdziale badacz analizuje historię Freda Herko (1936–1964), geja, wirtuoza tańca współczesnego, który na oczach przyjaciół performatywnie popełnił samobójstwo, klasycznym piruetem rzucając się z okna do *Mszy koronacyjnej C-dur* Mozarta. Ten performans był kulminacją *ś c i e ż k i* Herko, który, będąc klasycznie wykształconym, przeginał taniec i przenosił go w absolutnie nieklasyczne konteksty<sup>24</sup>. Poprzez przywołanie tej historii Muñoz przedstawia koncepcję *politics of failure*, gdzie definiuje „queerową porażkę jako odrzucenie normatywnych protokołów kanonizacji i wartości”<sup>25</sup>. Stwierdza dalej, że „queerowość i polityka porażki są powiązane w tym sensie, że dotyczą robienia «czegoś innego» [...] w odniesieniu do czegoś, czego brakuje w zawsze już wadliwej czasowości czasu heteroseksualnego”<sup>26</sup>. Finalnie włącza w swoją koncepcję porażki wirtuozerię, gdy tę zdefiniuje się jako nadmiar, eksces czy zboczenie z normatywnej (kapitalistycznej) ścieżki, w której wirtuozerski producent musi dostarczyć (mistrzowski) produkt. Ona, jak dowodzi, „również odbiega od scenariusza. Wirtuozeria obala oparte na produkcji systemu wartości, które sprawiają, że praca, a nawet produkcja kulturalna stają się uciążliwą i alienującą degradacją”<sup>27</sup>. Oczywiście zawistni przeciętniacy zawsze wiedzieli, że wirtuozeria, mistrzostwo czy znany z przełomu XIX i XX wieku „geniusz” są zagrożeniem dla stabilnej produkcji (znaczeń), dlatego namiętnie próbowali potwierdzić, że granica między nim a „szaleństwem” jest cienka.

Tu winienem poczynić pewną uwagę korygującą czy doprecyzowującą. Cytowane wyżej badania nad punkiem

i *queercore*'em powstały w USA i popadają w charakterystyczny dla badań powstałych w tej kulturze uniwersalizujący amerykocentryzm. Cytowałem wyżej opis (ubogiej) punkowej instrumentacji. Była w nim mowa o antywirtuozowskim wokalu. Dodajmy do tego taki komentarz, przyda się bowiem także w dalszych rozważaniach: „Na przełomie tysiącleci nastąpiła zmiana. Punk na nowo odkryły syntezatory i wszystkie związane z nimi przyjemności (synthwave, synthpop, electropop, techno i wszystkie ich odmiany), a na czele tej zmiany stanął *queercore*”<sup>28</sup>. A przecież związki punka i muzyki elektronicznej (na czele z nową falą i synthpopem) były istotne na całym świecie – od RFN po Japonię – przez całe lata 80. i już w pierwszej połowie lat 90. zapowiadały wspomniany w powyższym cytacie boom electroclashu w drugiej połowie dekad. Syntezatory grają też już na avantpopowo-postpunkowym albumie Marianne Faithfull *Broken English* (1979). Wczesny brytyjski synthpop czerpał z punka prostotę i oszczędność środków. Klasyczny przykład ówczesnego zwrotu ku syntezatorom znajdziemy w twórczości nowofalowej grupy The Tourists, Dave’a Stewarta i Annie Lennox, którzy nagrywali pionierskie utwory synthpopowe jako Eurythmics. Co więcej, jeden z najważniejszych klubowych syntezatorowo-elektronicznych zespołów gitarowych dekady, czyli New Order, powstał jako stylistyczna wolta trzech muzyków zimnofalowej postpunkowej grupy Joy Division po śmierci wokalisty. Od samego początku – czyli drugiej połowy lat 70. – nowofalowy zwrot łączył pod różnymi szyldami (mutant disco, disco punk, dance punk) afekty i wrażliwości punka oraz klubowej muzyki tanecznej. Wreszcie, by zajrzeć również na lokalne punkowe podwórko: polski punk, podobnie jak europejski, też lubił syntezatory – w odróżnieniu od amerykańskiego.

### Punk, kamp i queer historycznie

Spójrzmy na kilka przykładów. Jak każdy taki dobór, mój też uznać można za arbitralny, osadzony jest on jednak w historycznych i retroaktywnych preferencjach queerowych smaków. Nina Hagen (ur. 1955) jest czołową twarzą niemieckiego punka, a jej talent został szybko dostrzeżony przez amerykańską wytwórnię CBS, dzięki czemu w latach 80. zaistniała także w Stanach. Jej postać wydaje się idealnym ucieleśnieniem splotu punka, kampu, queeru oraz wirtuozerii: szkolona do operowego śpiewu, teatralna w obejściu scenicznym, lubiąca przebieranki i kwestionowanie kodów płciowych – prędko podbiła serca gejowskiej publiczności i stała się jej diwą. Chciałbym zaproponować pojęcie – koncept – grę słów: pun(k)kamp, punkowy kamp, nierzadko tworzony świadomie przez artystki i artystów (jak Hagen), ale dostrzegany jako kamp dopiero po dłuższym czasie, na co miał wpływ także *queer mainstreaming*, czyli coraz szersza (i coraz mniej mniejszociowa) obecność queerowych estetyk oraz towarzyszących im teorii.

*Smack Jack* to wiodący singiel Hagen z jej pierwszego amerykańskiego albumu *NumSexMonkRock* (1982).

Muzycznie już w otwarciu równolegle z żywymi bębnami gra automat perkusyjny (dodający głównie dźwięki kłaśnięć), a po chwili tuż przed gitarami i basem wchodzi syntezator. Wokal Hagen można oczywiście rozpatrywać w oderwaniu od teledysku, nie sposób jednak go pominąć w naszych rozważaniach. Wokalistka śpiewa w różnych oktawach, nisko i bardzo wysoko, co w teledysku zostało rozpisane na dwie postacie: śpiewająca nisko Hagen jako *drag king*, z wąsikami i w stroju kojarzącym się z gejowskim klubem S/M albo... z Hitlerem, ma także kilka kobiecych wcieleń. W każdym różnicuje wokal, przechodząc od bardziej „tradycyjnie” punkowego wykrzykiwania w bliską kontraltowi operową frazę, na którą nakłada dodatkowo tak zwaną *distortion* (niepoprawnie określaną jako „rockowa chryпка”). Później stosuje quasisopranowe frazy, w istocie śpiewane rejestrem piersiowym, tylko bardzo wysoko (operowy sopran prowadzony jest z rejestru głowowego)<sup>29</sup>. Z dzisiejszej perspektywy jest to czysty *camp delight*, szczególnie że teledysk jest dość tani nawet jak na tamte warunki; jest to jednak kamp jak najbardziej świadomy. Teatralność i performatywność kreacji Hagen, jej przerysowanie – tu przede wszystkim ról płciowych, jej „nadmiar kobiecości”, *female excess*<sup>30</sup> – musiały już wtedy być dostrzegane jako gest skierowany w stronę queerowej publiki.

Podobne elementy znajdziemy w twórczości Klausa Nomiego (1944–1983): teatralną personę sceniczną, makijaże, ogromną skalę głosu, wykształcenie operowe (baryton, u którego nie dostrzeżono kontratenora, korzystał więc z tego drugiego trybu czy rejestru w utworach rozrywkowych), łączenie opery z punkiem, także zresztą podrasowanym syntezatorami. Nomi był queerem, a także występował w gejowskich dyskotekach pod dragowo-operowym pseudonimem Renata Castrata, stał się również jedną z wczesnych ofiar AIDS. Podobnie jak Hagen przebił się w USA, gdzie stał się kultową postacią w kręgach queerowego i postpunkowego undergroundu. Pozostały po nim dwa albumy. Co istotne dla naszych dalszych rozważań, w 1979 w Niemczech, nie mając dostępu ani do wytwórni, ani do profesjonalnego sprzętu, nagrywał w „domowym studiu”, a potem aż do śmierci „na boku” wobec swoich zobowiązań względem wytwórni pracował nad eksperymentalną nowofalową operą.

Spójrzmy na koncertowe wykonanie w Nowym Jorku utworu *Total Eclipse* z albumu *Klaus Nomi* (1981)<sup>31</sup>. Wokalista stoi w lycrach podkreślających jego długie i cienkie („kobiece”) nogi oraz ma „żeński” żakiet, chyba z plastiku (ale z „męską”, również plastikową muchą), białe makijaż na twarzy i białe rękawiczki. Syntezatory grają od początku (zbliżenie na klawiszowca ukazuje kultowy syntezator MiniMoog, a pod nim drugi). Wokal prowadzony jest wirtuozersko: zwrotki śpiewane są w rejestrze piersiowym barytonem, ale w wersji „rozrywkowej”, nie operowej, natomiast w refrenach przechodzi w rejestr głowowy i śpiewa operowym kontratenorem. Na tym samym albumie Nomiego znalazła się także *The Cold Song*, słynna

barokowa aria z semiopery Henry'ego Purcella *Król Artur*; na żywo wykonywał ją z orkiestrą, natomiast na albumie brzmienie orkiestry imitowano syntezatorami<sup>32</sup>. W latach 80. muzyka barokowa nie cieszyła się tak szerokim zainteresowaniem jak dziś i nie podejmowano prób łączenia jej z popkulturą (co obecnie za sprawą choćby takich postaci jak Jakub Józef Orliński dzieje się z powodzeniem). Dlatego zasadnie można powiedzieć, że Nomi rozgrywa swoją wirtuozerię ze „sztuką porażki”, nie będąc ani dość operowym dla opery, ani dość punkowym dla punka.

### Polski pun(k)kamp

Pora zerknąć na polską scenę. Krystyna Stolarska (1954–2010) była dyplomowaną skrzypaczką, w latach 70. występowała z żeńską grupą Pro Contra, w której otrzymała solową partię w piosence *Milosemnie* (1976), wpisującej się w folkowe trendy dekady. Potem wyjechała do USA, gdzie obracała się w awangardowych kręgach muzycznych i najwyraźniej przyswoiła punk i nową falę, ponieważ po powrocie do Polski w 1982 roku, już pod pseudonimem Gayga, grała w tej stylistyce, śpiewając kilkuoktawowym głosem i niekiedy okraszając kompozycje... skrzypcami (ale, aby dopełniła się „sztuka porażki”, albo w tym wypadku „zdrada klasyki” – elektrycznymi, albo akustycznymi, ale przepuszczanymi przez gitarowy wzmacniacz). Jej *image* szokował bodaj bardziej niż słynne elektryzujące wejście na scenę debiutującej Izabeli Trojanowskiej: Stolarska nosiła stroje nabijane ćwiekami czy cekinami, podobno bez stanika, na szyi miała obrozę, włosy pofarbowane na kilka kolorów<sup>33</sup>, na jednym ze zdjęć<sup>34</sup> występuje z facetem jakby żywcem wyjętym z gejowskiego klubu. No i pseudonim! Oficjalne wyjaśnienie brzmiało, że pochodzi on od niemieckiego *Geige*, czyli skrzypce, choć queerowa publiczność uważała go za puszczenie do nich oczka. Skądinąd zyskała *gay following* bardzo wcześniej, a do jej najsłynniejszych fanów należeli promujący ją także w mediach dziennikarze Bohdan Gadowski i Mariusz Szczygieł.

Ciekawym przykładem z tego okresu wydaje się piosenka *Maryna* – to oryginalna próba połączenia punka (znów: z syntezatorami i nieco zelektronizowanymi skrzypcami) z polskim folklorem: „Maryna, Maryna! / Pójdźmyż, pójdź do kościoła! / Nie pójdę, nie pójdę, / bo tam byłam już wczora”<sup>35</sup>. Gayga moduluje tu i denaturalizuje czy defamiliaryzuje – a może po prostu przegina – swój głos w stylu przypominającym techniki wokalne Niny Hagen, a w kulminacyjnym momencie śpiewa mocny i bardzo wysoki dźwięk. Kryterium wirtuozerii zaliczone, spłot ze „sztuką porażki” również. W teledysku zespół porusza się robotycznie, a więc nienaturalnie, natomiast sama diwa manierycznie albo ze świadomym przegięciem (nieodległym od performansów Hagen czy Nomiego).

Dalsza kariera Krystyny Stolarskiej także interesująco przegląda się w proponowanych tu kategoriach. Gayga funkcjonowała zarazem w polskim mainstreamie (festiwale w Sopocie, Opolu, nagrody, płyty) i poza nim. Ośrodki

muzycznego prestiżu zdawały się traktować ją niepoważnie lub jak kogoś „nie dość” (bo „za bardzo”?), co zresztą wiele osób queer dobrze zna. Na początku lat 90. Gayga i zaprzyjaźnieni muzycy stworzyli własną wytwórnię i studio, jej mąż – fotograf i filmowiec – robił teledyski, słowem: dużo wcześniej, niż podpowiadały to przemiany kultury, Gayga poszła w stronę DIY i self publishingu (częściowego, bo jej płyty nagrane pod szyldem własnej wytwórni zwykle były jednak dystrybuowane przez inne firmy). Zmieniła też styl muzyczny, choć z początku nie była to wielka wolta – elementy punka zastąpił blues; udało jej się wówczas wskoczyć na pierwsze miejsce listy przebojów. W 1994 roku stworzyła nowe *alter ego*, MC Divę, przechodząc na stronę elektroniki i jej europejskiego wcielenia zwanego *eurodance*. Produkcyjnie jej utwory nie odbiegały od niemieckich, włoskich czy szwedzkich, a pod względem tekstowym przeskoczyła chyba całą europejską czołówkę, śpiewając inteligentne, dowcipne, quasikabaretowe refreny. Jedną z jej piosenek z pierwszego albumu, *Panie coś pan*, znów wskoczyła na pierwsze miejsce listy przebojów, zaś kultowa *Dziewczyna z St. Pauli* – o dumnej z siebie prostytutce, z partią elektrycznych skrzypiec i mottem: „ja mam życie niebanalne / bo ja żyję niemoralnie”<sup>36</sup> – trafiła potem na ścieżki dźwiękowe filmów fabularnych o latach 90. oraz do zestawień najlepszych polskich utworów dyskotekowych<sup>37</sup>. Jednak w 1995 roku polaryzacja na „ambitną” muzykę (rockową i ewentualnie popową) oraz „chłam” (disco polo i elektronika taneczna, których mainstream nie odróżniał od *eurodance'u*) była tak silna, że Gayga po raz kolejny wykonała ryzykowny i w gruncie rzeczy punkowy gest, jak wtedy, gdy wyszła na polską scenę w obroży.

Cena, jaką za to zapłaciła, również była odmienna w obu obiegiach podzielonej kultury polskiej lat 90. „Ambitni” nie mogli jej wybaczyć tego gestu i nałożyli na nią *ban*, który trwał właściwie końca jej kariery, natomiast sukces populary i komercyjny przesłonił to, jak wysokiej jakości były jej produkcje, jak świetnie wykonywała wymagające partie oraz jak inteligentne teksty śpiewała. Pokróćce wspomnijmy tu także o queerowo-punkowym wątku. Otóż w 1985 roku powstał postpunkowo-nowofalowy zespół Kosmetyki Mrs Pinki ze Sławomirem Starostą na syntezatorach; w tym samym roku zagrali w Jarocinie i przez kilka lat występowali w ramach tej „niezależnej” sceny punkowej w Polsce. Starosta już w latach 80. był aktywistą LGBT, współtwórcą Warszawskiego Ruchu Homoseksualnego. W tekstach grupy trudno dopatrzeć się queerowego przekazu w sensie ścisłym – nazwa grupy też chyba niekoniecznie niosła intencjonalny wydźwięk aktywistyczny – ale w nakręconym w 1988 roku teledysku *Ciagle w ruchu* Starosta odgrywa „ekscentryczny dans”, który dla szerszego odbiorcy może się wydawać po prostu wariacją na temat punkowych konwencji, natomiast dla queerowego oka wyraźnie operuje przegięciem czy kampem<sup>38</sup>.

W 1989 Starosta założył nowy zespół – elektroniczne duo Balkan Electrique z Fiolką Najdenowicz, występu-

jąca wcześniej sezonowo w Voo Voo. Ta pół-Bulgarka o potężnym kilkuoktawowym głosie, przyjaciółka gejų i wkrótce ich ikona, emanująca kempowym humorem (w Warszawie powstał nawet bar gejowski Fiolka – od jej imienia), wniosła do zespołu element obecny także u Gaygi – słowiański folklor. Ta mutacja postpunka zdegustowała jednak jarocińską publiczność, gdy w 1992 roku duet zaśpiewał zaangażowany queerowy tekst o tym, jak można zarazić się wirusem HIV, a jak nie (*Kochaj, nie zabijaj*).

### Współczesne DIY: *bedroom producers*, prosumeryzm, platformizacja i queer

Zapowiadałem rozszerzenie pojęcia *queercore* albo wyniesienie go poza ramy historycznego gatunku, aby spróbować przy użyciu stojącego za nim etosu opisać zjawiska bardziej aktualne. Przeskok o czterdzieści lat w zakresie przemian rynku muzycznego, mediów i technologii zasługuje oczywiście na sążniste opisy, na które nie ma tu miejsca, dlatego tylko w skrócie zarysuję najważniejsze tendencje. Na produkcję i dystrybucję muzyki przez wszystkie cztery dekady wpływały przemiany technologiczne, umożliwiając ostatecznie kierunek, by tak rzec, solipsystyczny. Oznacza to zwrot ku jednostce produkującej i nagrywającej muzykę samotnie w jednym miejscu i z tego samego miejsca ją publikującej i dystrybuującej, a nawet promującej.

Do opisu tego zjawiska używa się określenia *bedroom producer*, choć nie zawsze mowa tu o prywatnym studiu nagrań w pomieszczeniu, gdzie się śpi, je i uprawia seks. Może ona oznaczać także osobne studio we własnym domu, na przykład w piwnicy czy innym pokoju, co obecnie nie dotyczy bynajmniej tylko artystów początkujących; prywatne studia tworzą sobie artyści sławni i bijący rekordy sprzedaży. Takie domowe studio nie musi obecnie oznaczać gorszych warunków w zakresie adaptacji akustycznej i sprzętu. Spójrzmy na największe nazwiska dzisiejszej muzyki popularnej: dość szeroko komentowano, że pierwsze nagrania, który uczyniły z Billie Eilish gwiazdę, powstały w domu na mikrofonie Audio-Technica AT 2020, z racji swej ceny (około 400 zł) stanowiącym nierzadko pierwszy profesjonalny mikrofon u *bedroom producers*. Z kolei Charlie Puth w swoim domowym studiu używa Neumanna U47 (około 50 000 zł) lub Telefunken U-48 (około 45 000 zł), a więc mikrofonów niedostępnych w większości średniej klasy profesjonalnych studiów nagrań.

Taką „prywatyzację” nagrań umożliwiły przemiany sprzętowe. Rozwój syntezatorów i automatów perkusyjnych już w latach 80. pozwalał na tworzenie całych utworów bez muzyków innych niż klawiszowicze; rozwój komputerów w latach 90. umożliwił zaś ominięcie drogich sekwencerów i wzmacniaczy, choć wyprodukowane dźwięki nadal przenoszono z komputera na taśmę, co oznaczało spory koszt. U progu XXI wieku w zasadzie nie było już potrzeby korzystania z taśmy, utwory wychodziły

z programów komputerowych do tworzenia i obróbki muzyki, tak zwanych DAWs (Digital Audio Workstation) w formacie elektronicznym gotowym do publikacji. Jednocześnie rozwijano techniki samplingu i tworzone coraz doskonalsze biblioteki instrumentów także akustycznych, w tym orkiestrowych, co bardzo uprościło pracę wszystkim, a zwłaszcza początkującym kompozytorom muzyki filmowej, ale też umożliwiło wprowadzanie brzmień symfonicznych oraz instrumentów etnicznych do popu, rocka, elektroniki bądź – czemu nie – punka.

Większość *bedroom producers* korzysta dokładnie z tych samych programów – w wersji pełnej lub okrojonej – co średnie i największe studia nagraniowe. W skrócie: w latach 80., ale i 90. progiem wejścia były koszty dokonywania nagrań, zaś gatekeeperami były wytwórnie płytowe. To one inwestowały w zespół lub wykonawcę, czyli wykładały pieniądze za nagrania, a w zamian kontrolowały powstające treści, „produkt”, a następnie również decydowały o formie jego promocji – tak, aby zainwestowane środki się zwróciły, najlepiej z nawiązką. O ile więc w latach 90. można było tworzyć dobrze brzmiącą muzykę w ramach kultury DIY – a w latach 2000. muzykę nieodlegającą jakością od tej dystrybuowanej przez największe firmy – to wciąż trudno było zrezygnować z wytwórni jako kanału umożliwiającego promocję i dotarcie do publiczności.

Jednak i to się zmieniło za sprawą przemian nośników: produkcja CD, głównego medium w latach 90., była znacznie tańsza niż tłoczenie winyli. Pod koniec lat 90. wraz z pojawieniem się formatów elektronicznych, wav, a zwłaszcza mp3, które zrewolucjonizowały rynek muzyczny, a przy tym wraz z rozwojem i popularnością internetowych platform wymiany plików muzyka zaczęła krążyć w formie elektronicznej i poza kontrolą wielkich wytwórni, choć próbowały one hamować ten proces. Teraz artyście DIY pozostawało już tylko włączyć się w ten nowy obieg.

Proces uzyskał wsparcie nowych platform zwanych mediami społecznościowymi: YouTube powstał w 2005 roku jako platforma do publikacji treści przez „amatorów” – dla muzyków powstały Soundcloud (2007) oraz Bandcamp (2008) – jakkolwiek gdy osiągnął ogromne zainteresowanie i stał się jednym z głównych kanałów odtwarzania muzyki, wielkie wytwórnie przeprowadziły „cofkę” tego medium, inicjalnie prodemokratycznego, znoszącego bariery wejścia, umożliwiającego dystrybucję utworów zarówno „amatorów”, jak i „outsiderów-wirtuozów”. Dogały się one z właścicielami platformy, która obecnie za sprawą utrzymywanych w tajemnicy algorytmów promuje określone treści kosztem innych, i dziwnym trafem częściej są to treści zarządzane przez wielkie podmioty kapitalistyczne – co nie znaczy, że nie jest możliwy spektakularny globalny sukces jednostki z tej prymarnej grupy użytkowników, czyli „amatorów”.

Wraz z przejściem znacznej części dystrybucji muzyki w formaty elektroniczne i powstaniem platform do

sluchania (Spotify, AppleMusic, Tidal etc.), do których wielkie wytwórnie miały bezpośredni dostęp, powstały także platformy dla *indie artists* – owych w wielkim cudzysłowie „amatorów”, którzy mogą umieszczać tam swoje utwory, a także je promować, często za niewielką cenę (około 20 dolarów rocznie). Niektóre platformy zbierają zyski z dystrybucji i przekazują je w stu procentach bezpośrednio artystom – tak działa TuneCore, DitroKid, CD Baby i inne.

Krótko mówiąc, osoba o dużej niezależności, pragnąca nadawać określony przekaz, nie potrzebuje dziś pośrednika, instytucji, która będzie „się wtrącać”, w dodatku za znaczny procent od przychodów. Co więcej, również kontrakty płytowe dla debiutujących artystów dziś z konieczności wyewoluowały w taką stronę, że bynajmniej nie są konkurencyjne wobec modelu samosterownego. Znane są historie, gdy po krótkiej przygodzie z wytwórnią artyści zrywali kontrakt, przechodzili na pozycję *indie* i sami prowadzili całą swoją karierę.

W warunkach polskich wkład wytwórni w realizację nagrań pozwala pokryć koszt najtańszego studia albo nagrania nie całej płyty, a kilku utworów; artysta zobowiązany jest sam prowadzić media społecznościowe, czyli sam siebie promować, choć wytwórnia nieraz ingeruje w te przekazy, nie gwarantując przy tym przebicia się do starych, tradycyjnych mediów takich jak radio i telewizja. Nie bardzo więc wiadomo, po co oddawać komuś procent, gdy i tak większość rzeczy trzeba robić samemu.

Sądzę, że na tak zarysowanym tle dość jasno rysuje się odpowiedź na pytanie o możliwe wybory współczesnego muzyka *queercore* – rozumianego nie tyle jako gatunek, ile przede wszystkim jako postawa *indie queer*. Warto zaznaczyć, że nie każdy artysta ma umiejętności czyniące go *prosumentem* (ten kontaminacyjny neologizm wyraża współczesne zatarcie granicy między „producentem” a „konsumentem” właśnie wskutek znacznie mocniejszej niż w przeszłości orientacji kultury ku DIY). Nie każdy potrafi stworzyć utwór, elektroniczny czy nie, w DAW; nie każdy potrafi go odpowiednio zmiksować i zmastrować. Niemniej jednak również tu rewolucja platform społecznościowych stworzyła odpowiedź w postaci portali wymiany usług kreatywnych, w tym muzycznych. Można zamówić gotową produkcję muzyczną albo poszczególne partie (gitare, fagot, korę itd.), jak też miks i mastering – w dowolnym miejscu na świecie, i nie zawsze drogo.

Osoba, która w ten sposób realizuje swój muzyczny plan, nie robi wszystkiego sama w sensie ścisłym – tu pojęcie DIY należy nieco rozszczełnić – ale zachowuje nad wszystkim kontrolę. Są też ważne różnice pomiędzy DIY sprzed czterech dekad a obecnym. W latach 80. faktyczne DIY jednoosobowe było trudne do osiągnięcia, choć możliwe; dziś, jak wskazałem, postępuje indywidualizacja albo wręcz, mówiąc metaforycznie, solipsyzacja. Te przemiany technologii i nośników zmieniły także formy nawiązywania kontaktu z publicznością. W latach 80. ruch antyinstytucjonalny oznaczał „garażowe granie” (na ogół

zespołu) i prezentowanie się w lokalnych klubach bądź objazd niezależnych scen, natomiast droga do publikacji muzyki była trudniejsza (choć powstawały także niezależne wytwórnie budowane wokół zarówno gatunku muzycznego, jak i etosu). Współcześnie publiczność zapoznaje się z najnowszymi zjawiskami nie za sprawą koncertów – je bowiem najtrudniej zorganizować quasisolipsystycznym *indie artists*<sup>39</sup>; muzyka w formie nagrań bez problemu może natomiast trafić do słuchaczy – mają ją pod ręką, choć nie zawsze wiedzą, jak ją znaleźć, albo artysta nie zawsze umie trafić do publiczności, która nie wie, że właśnie tego chce słuchać.

Analogiczne przemiany objęły sferę teledysków wraz z szeroką dostępnością niezłych kamer, także w telefonach. W gruncie rzeczy w kulturze prosumenckiej pojęcia takie jak „profesjonalizm” i „amatorstwo” tracą ostrość, odnoszą się dziś już nie tyle do kompetencji, ile raczej do rozróżnienia finansowo-zawodowego. Profesjonalistą nazywamy więc kogoś, kto żyje z muzyki, a amatorem, którego produkt finalny może się niczym nie różnić pod względem jakości, kogoś, kto tworzy muzykę (i klipy) obok innego, zasadniczego źródła utrzymania.

### Czy w Polsce queer piszczy (*pitchy*)?

Na koniec chciałbym przyjrzeć się dwóm queerowym wykonawcom, aby problematyzować dwie zasadnicze postawy czy ścieżki, jakimi może podążać queerowy *bedroom producer* tworzący w ramach kultury DIY. Nie jest moją intencją rozgrywanie jednej przeciwko drugiej czy stwierdzanie, która jest bardziej *core*. Pierwsza to ścieżka imitacji bądź mimikry mainstreamu, ale z pominięciem jego instytucji (jako przestarzałych czy też dlatego, że nie chciały artysty dopuścić); druga to ścieżka wypięcia się na/z mainstreamu lub jego świadome ignorowanie (już to dlatego, że przestarzały, już to dlatego, że eksploatujący, już to dlatego, że cenzurujący). Przykładem pierwszej jest dla mnie wykonawca występujący jako Zawadzki (Maciej Zawadzki), a drugiej – Dunayev/Dunajew (tj. Przemysław Dunajew). W obu wypadkach artyści sami nie tworzą (nie produkują) swoich nagrań w DAW w domu lub domowym studiu, lecz zachowują decyzyjność i nadzór nad całym procesem powstania utworu i teledysku oraz ich dystrybucji.

Wydaje się, że Zawadzki zamówił u producenta konkretną produkcję muzyczną do utworu, o którym będę mówił, ale zamawiając ją, uzgodnił jej kształt (za co zapłacił), wynajął studio (gdzie nagrał wokale), wyreżyserował własny teledysk za własne pieniądze, a nawet sam uszył kostium, na końcu zaś wprowadził utwór do dystrybucji na platformach<sup>40</sup>.

Dunajew przez kilka lat stale współpracował z jednym producentem w warunkach domowych, ostatnio zaś zaczął zamawiać produkcje. Posiadał jednak i posiada w domu oprogramowanie muzyczne oraz mikrofon studyjny (było go widać w jednym z klipów – taki mikrofon to nierzadko główny *workhorse* także profesjonalnych stu-

diów, w tym Polskiego Radia), wokale nagrywa więc sam. Teledyski kręci z przyjaciółmi, ale sprawuje nad nimi pełną kontrolę, sam też wprowadza je do obrotu. Są to zatem dość podobne przebiegi.

Zawadzki oraz Mariusz Kurc, redaktor naczelny dwumiesięcznika „Replika”, zdradzają tęsknotę za dostrzeżeniem przez mainstream. Kurc nazywa piosenkę *Z panem pan* „świątecznym popowym numerem” i „materiałem na hit”, ale pyta, dlaczego tym hitem się nie stał. Obaj rozmówcy zakładają więc, że pop to muzyka o szerokim zasięgu, musi więc mieć szeroką dystrybucję, zaś niepowodzenie nie jest rewaloryzowaną „queerową sztuką porażki”:

- Więc dlaczego nie został hitem, jak myślisz?
- Dlatego, że próbuję się przebić, nie mając za sobą żadnej wytwórni ani nawet menadżera. Wszystko robię własnym sumptem. Czasami, gdy mam gorszy dzień, nadchodzi mnie myśl typu: a może polski pop jednak nie jest jeszcze gotowy na takiego kolorowego faceta, geja, jak ja?
- Odbiorcy są gotowi. Natomiast czy muzyczny establishment jest gotowy, ci wszyscy menadżerowie?<sup>41</sup>

DIY jest tu więc wyborem, ale po części też „wyrokiem” oraz źródłem frustracji. Nie dowiemy się niczego podobnego o założeniach, marzeniach i aspiracjach Dunajewa, nie wzbudził on bowiem zainteresowania mediów queerowych (na przykład „Repliki”). Przyświecający mu etos należy więc rekonstruować na podstawie jego działań.

Wróćmy jednak do Zawadzkiego. Piosenka *Z panem pan* (2022, muzyka Jakub Dąbrowski i Maciej Zawadzki, słowa Kira Bielska, produkcja muzyczna Jakub Dąbrowski) jawi mi się jako dobra melodia, nie banalnie prosta, a chwytliwa, co faktycznie uzasadniałoby poszukiwanie jej szerokiego odbioru. Ma też dobry tekst. Moje zastrzeżenia budzą tu jednak pewne elementy miksu i produkcji, na czele z użyciem syntezatora lub biblioteki sampli do „solówki flamenco”, mam także zastrzeżenia do wokalu. Zawadzki ukończył studium wokalistyki jazzowej i policealną szkołę aktorską, był także członkiem zespołu jazzowego, co teoretycznie predestynowałoby go do kategorii „wirtuozerii”, tej jednak nie słychać – nie tylko dlatego, że w miksie wokal jest „przeprodukowany”. Podejrzewam, że artysta po prostu przyszczędził na produkcji muzycznej, natomiast doinwestował wizualną: teledysk jest dobrze zmontowany, ma dobrą lokację, profesjonalne oświetlenie i statystów. Słowem: nijak nie odstaje w „mimikrze” mainstreamu.

Ścieżka Dunajewa jest inna. Zaczynał od prób zdobycia mainstreamu, i parę razy się o niego otarł. Chciał w nim jednak funkcjonować na własnych zasadach, a gdy to okazało się trudne, w zasadzie go odrzucił. Pierwszy raz pokazał się w komercyjnym programie typu *talent show* „Idol” w komercyjnej telewizji, ale jego występ balansował na pograniczu akceptacji reguł gry i ich przeginięcia; w świetle tego, czego dowiedzieliśmy się później o jego

możliwościach wokalnych, należy uznać, że świadomie zaryzykował, wybierając wykreowaną kanciastą emisję w wykonaniu *Mój jest ten kawałek podłogi*, jednocześnie bardzo precyzyjnie trzymając dźwięki; jury złapało concept, Dunajew przeszedł dalej, choć nie dotrwał do końca programu<sup>42</sup>. Drugi raz otarł się o szerszy obieg, gdy wygrał w zorganizowanym przez Ramonę Rey konkursie na cover jej nowej piosenki *Jak ty* w 2017 roku. Dunajew ze swoim ówczesnym producentem wykreowali podkład wystylizowany na lata 80. – mocno przypominający produkcje Savage’a – a Dunajew dał popis wokalny, korzystając ze swojego falsetu, co potem przepięknie odtworzył na koncercie Rey jako jej gość. Możemy dostrzec tu echa występów Klausa Nomiego i nie lękać się nazywania Dunajewa wokalnym wirtuozem.

Spośród jego licznych propozycji<sup>43</sup> jako najbardziej „typowy” wskazałbym przykład zarówno muzycznego, jak i wizualnego *home recording* w klipie *Ślina*<sup>44</sup>. Tytuł odnosi się do metafory „lodów o smaku śliny” i uznajmy to za streszczenie literackiego stylu tego artysty. Niedawno Dunajew podjął próbę zrobienia czegoś nieco bliższego „komercji” czy „popu”, nagrywając piosenkę *Związek kochających się ludzi* (jej antyhomofobiczne przesłanie podane bez wyszukanych kampowo-barokowych metafor może się kojarzyć z piosenką Zawadzkiego); do realizacji klipu wynajął agencję artystyczną<sup>45</sup>. Pół roku później opublikował piosenkę o znacznie mniej komercyjnym charakterze – *Babę Jagę*, którą tytułem pointy możemy wpisać w zarysowany tu nurt punk-elektro-folku, idąc od Gaygi przez Balkan Electrique. To motyw nałożony na transującą folkową i orientalny beat, jakby echo *psy-trance*, z tekstem rapowanym w nieistniejącym, ale słowiańskim języku imitującym gwary polskie albo lekko stylizowanym na białoruski i ukraiński. W nakręconym własnym sumptem efektownym teledysku Dunajew występuje jako tytułowa postać w dragu, ale na kilku przebitkach eksponuje także swoje półnagie ciało modela, a na nim – to chciałbym uczynić pointą – tatuaż z napisem „Baroque Trash”<sup>46</sup>.

Nawet jeśli „trash” to niemal synonim punka, to w wypadku „tradycyjnych” czy „zwykłych” punkowców mamy raczej „trash” bez „baroku”, nie tam należy zatem szukać źródeł. Natomiast w wypadku licznych artystów kampowych i queerowych, punków czy nie – jak najbardziej.

### *Bedroom queercore?*

Trudno wyrokować, czy zwłaszcza polska muzyka „queerowa”, przy całej problematyczności tego terminu, przejdzie na stronę artystów niezależnych, czy dokona się taka znacząca przemiana kulturowa, czy też raczej utrzyma się podział na mainstream i marginesy. Przykład polskiej literatury spod znaku queeru może podsuwać analogie: obok dość nielicznych queerowych pisarzy w głównym nurcie rozwinęła się cała (sub)kultura wydawniczo-czytelnicza, czyli wydawnictwa publikujące książki queerowych autorów oraz skupiona wokół nich publiczność, a także

własny obieg recenzencki, profesjonalny i „amatorski”; przepływ między nimi jest niewielki. W odróżnieniu od kultury muzycznej ta literacka wydaje mi się jednak bardziej kosztowna i silniej przywiązana do idei marginesu oraz „gettowości” jako synonimicznych z mniejszą rangą artystyczną. Niszowe i specjalistyczne wydawnictwa traktuje ona nie jak „platformy” (w muzyce), lecz jak ubogi ersatz. Być może zatem przemiana, która wyjdzie z kultury muzycznej, zainspiruje także te bardziej konserwatywne nurty kultury, co oznaczałoby dalej posunięty *queer mainstreaming*.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Angielski idiom to *queer somebody's pitch*, pierwotnie oznaczający „utrudniać coś komuś”, „rzucać kłody pod nogi”, nawiązywał do dawnego znaczenia *to queer*, a *pitch* odnosiło się do rzucania piłką w krykiecie lub do samego boiska; fraza ta została przechwycona przez teorię queer analogicznie do samego słowa *queer*, gdzie znaczenie *pitch* przeniesiono z domeny sportu na wokalistykę (*pitch* to wysokość głosu albo potoczne określenie śpiewania w tonacji lub nieczysto). Stąd tytuł muzykologicznej książki o queerowym nachyleniu: *Queering the Pitch. The New Gay & Lesbian Musicology*, red. Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C. Thomas, Routledge, New York 1994. W tym rozumieniu tytuł odnosi się do „pedalskiego głosu”, „mówienia lub śpiewania z tak zwaną afektacją / manierą”, ewentualnie „nienaturalnego podwyższania męskiego głosu” – co ma być przeszkodą dla czegoś, utrudniać coś komuś. Komu? Normatywnej kulturze, normom genderowym.
- <sup>2</sup> Philip Brett, *Are You Musical? Is It Queer to be Queer? Philip Brett Charts the Rise of Gay Musicology*, „The Musical Times” 1994, nr 135.
- <sup>3</sup> W tym miejscu łączy się zresztą „kampowa polityka odpadu”, zainteresowanie kulturowymi śmieciami i odrzutami, obecne w (głównie gejowskiej) praktyce kampu co najmniej od lat 60. Sama kultura kampu jest jednak sporo starsza, ze źródłowym znaczeniem słowa *punk*: „śmieć”, „rupieć”. Por. też Chuck Kleinhans, *Wyjmowane z kosza. Kamp i polityka parodii*, przeł. Katarzyna Szewczyk, [w:] *Kamp. Antologia przekładów*, red. Przemysław Czapliński, Anna Mizerka, Universitas, Kraków 2012, s. 405–428. Kampowa identyfikacja z „odpadami” jest więc historycznie wcześniejsza, ale i słowo „punk” miało odcienie historycznie związane z męsko-męskim seksem, a konkretnie już od 1575 roku oznaczało „osobę uprawiającą seks za pieniądze”, by w XVII wieku stać się określeniem „pasywnego chłopaka prostytuującego się szczególnie ze starszymi mężczyznami”. Na początku XX wieku w amerykańskim – ale nie brytyjskim! – slangu synonimiczne właściwie z „pedał”, *queer*. Por. też Curran Nault, *Queercore. Queer Punk Media Subculture*, Routledge, New York–London 2017, s. 11.
- <sup>4</sup> Podobnie jak poszerzam znaczeniowo pojęcie *queercore*, tak też pojęcia „punk” używam szerzej, obejmując nim także różne odmiany postpunka, w większym stopniu bowiem chodzi mi o etos niż o pierwszą fazę muzyczną, którą wyżej nazwałem „historyczną fazą punka”.
- <sup>5</sup> Alison Nastasi, *I'm More Into Outsiders Than Insiders. Auteur Bruce LaBruce on His Queer Canon, Porn, and Why Zombies Are Anti-Capitalist*, „Flavorwire”, 23.04.2015, [www.flavorwire.com/515695/im-more-into-outsiders-than-](http://www.flavorwire.com/515695/im-more-into-outsiders-than-)

- insiders-auteur-bruce-labruce-on-his-queer-canon-porn-and-why-zombies-are-anti-capitalist*, dostęp: 20.09.2025.
- <sup>6</sup> Por. Dennis Altman, *The Homosexualization of America*, Beacon Press, Boston 1982, s. 121–128.
- <sup>7</sup> Lisa Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*, Beacon Press, Boston 2003.
- <sup>8</sup> José Esteban Muñoz, *Stages. Queer, Punks, and the Utopian Performative*, [w:] *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York–London 2009, s. 105.
- <sup>9</sup> A. Nastasi, *I'm More Into Outsiders...*, dz. cyt. Skontrastujmy ten punkowy nacisk na wieloznaczność z opisaną przez Edmunda White'a na przełomie dekad nową tendencją w estetyce gejowskiej wynikającą z ówczesnej polityki wyzwoleniczej: „Nowa sztuka gejowska jest bardziej krzykliwa i prostsza, bardziej spontaniczna, dosadna, bezpośrednia... Nowe wypowiedzi gejowskie są jednoznaczne [...] Tak jak wyzwolenie położyło kres podstępny „dwuznacznościom” w rozmowach gejów, tak samo zlikwidowało niektóre z uników w sztuce gejowskiej”. Edmund White, *States of Desire*, E.P. Dutton, New York 1980, s. 257.
- <sup>10</sup> Por. „Obecny spadek zainteresowania większością elementów kultury kampsowej i dragowej jest być może nieunikniony, biorąc pod uwagę potrzebę potwierdzenia nowego znaczenia tożsamości”. D. Altman, *The Homosexualization of America*, dz. cyt., s. 154–155. Por. też s. 152–153.
- <sup>11</sup> C. Nault, *Queercore*, dz. cyt., s. 2.
- <sup>12</sup> Por. „to wgląd w perspektywę outsidera. To punk, ale jakby bardziej punk”; [b.a.], *Queercore as Fuck*, „Creem”, 3.06.2022, [www.creem.com/fresh-creem/queercore-history-homocore](http://www.creem.com/fresh-creem/queercore-history-homocore), dostęp: 14.05.2025.
- <sup>13</sup> *Queercore as Fuck*, dz. cyt.
- <sup>14</sup> *Smells Like Queer Spirit: The Lost History of Queercore Punk*, „Out Front Magazine”, 5.08.2022, [www.outfrontmagazine.com/smells-like-queer-spirit-the-lost-history-of-queercore-punk](http://www.outfrontmagazine.com/smells-like-queer-spirit-the-lost-history-of-queercore-punk), dostęp: 14.05.2025.
- <sup>15</sup> *Queercore as Fuck*, dz. cyt.
- <sup>16</sup> Piotr Jakub Wąsowski, *Autentyczność i jej losy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024, s. 53–55, 57–62, 68–70.
- <sup>17</sup> Wypowiedź Bruce'a LaBruce'a w rozmowie z Alison Nastasi, *I'm More Into Outsiders...*, dz. cyt. Por. też Alexander Cavaluzzo, *The Uncompromising Queer Politics of Bruce LaBruce*, „Hyperallergic”, 30.04.2015, <https://hyperallergic.com/203309/the-uncompromising-queer-politics-of-bruce-labruce>, dostęp: 22.09.2025.
- <sup>18</sup> Jodie Taylor, *Playing It Queer. Popular Music, Identity, and Queer World-making*, Peter Lang, Bern 2012, s. 125 (książka zawiera cały rozdział o queerowym punku).
- <sup>19</sup> C. Nault, *Queercore*, dz. cyt., s. 12.
- <sup>20</sup> Por. Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Da Capo Press, Cambridge 2001; Rachel Cowgill, *Opera Queen*, [w:] *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*, red. David A. Gerstner, Routledge, London–New York 2011, s. 441–442; Brett Farmer, *Musicals, Theatre*, tamże, s. 414–415; *Disco-rewolucja [The Secret Disco Revolution]*, reż. Jamie Kastner, 2012.
- <sup>21</sup> Jack Halberstam, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.
- <sup>22</sup> Śledzę te archeologie, a także poddaję krytycznemu namysłowi przekład tytułu, w eseju *Porażająca sztuka queerowania*, „Teksty Drugie” 2021, nr 4, s. 231–249.
- <sup>23</sup> J.E. Muñoz, *Stages*, dz. cyt., s. 106.

- <sup>24</sup> Tamże, s. 148–153.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 153, 173.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 154, 174.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 178.
- <sup>28</sup> *Queercore as Fuck*, dz. cyt.
- <sup>29</sup> Nina Hagen, *Smack Jack*, [www.youtube.com/watch?v=nIDnN34ZZaE](http://www.youtube.com/watch?v=nIDnN34ZZaE), dostęp: 15.04.2025.
- <sup>30</sup> O tej kategorii w kontekście „kobiecego kampu” pisała Pamela Robertson, *Jak jest zrobiony feministyczny kampu?*, przeł. Piotr Sobolczyk, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 103–126.
- <sup>31</sup> Klaus Nomi, *Total Eclipse*, [www.youtube.com/watch?v=HmLk2vSXXtk](http://www.youtube.com/watch?v=HmLk2vSXXtk), dostęp: 15.05.2025.
- <sup>32</sup> Wersja albumowa w całości śpiewana jest kontratenorem, natomiast koncertowa ([www.youtube.com/watch?v=Tn-kVgKzKPt8](http://www.youtube.com/watch?v=Tn-kVgKzKPt8), dostęp: 15.05.2025) częściowo piersiowym barytonem. Niewykluczone, że obniżono tonację, bo na żywo Nomiemu trudno byłoby wykonać najwyższe dźwięki; przytoczony występ był ostatnim koncertem artysty przed śmiercią.
- <sup>33</sup> Oprócz dostępnej w internecie dokumentacji fotograficznej por. artykuł Poppaprańca *Drapieżna skorpionica*, 22.02.2019, <https://popppapraniec.blogspot.com/2019/02/drapiezna-skorpionica-czyli-gayga.html>, dostęp: 25.09.2025.
- <sup>34</sup> Chodzi o zdjęcie zreprodukowane w artykule o Gaydze *Sens koloru*, „Panorama” 1984, nr XI. Mężczyzna ze zdjęcia to Richard Boulez, artysta wizualny kanadyjskiego pochodzenia i stylistą, który wymyślił Gaydę całą stroną wizualną i garderobę (doradzał też Korze). Wystąpił także w świetnym teledysku do punkowej piosenki *Chodzę, stoję, siedzę, leżę* ([www.youtube.com/watch?v=7lmHZCjLpvg](http://www.youtube.com/watch?v=7lmHZCjLpvg), dostęp: 10.06.2026).
- <sup>35</sup> Gayga, *Maryna*, [www.youtube.com/watch?v=K0sdYW-NOEH8](http://www.youtube.com/watch?v=K0sdYW-NOEH8), dostęp: 15.05.2025.
- <sup>36</sup> Można się domyślać, co czuł piętnastoletni zbuntowany gej, kiedy po raz pierwszy usłyszał tę piosenkę. Oryginalne wideo to arcydziełko kampu, „sztuki porażki” i odwagi – Stolarska miała wówczas 41 lat, a trzy dekady temu inaczej patrzono na to, co uchodzi osobom w tym wieku (obecnie, zdaje się, więcej). Zob. MC Diva, *Dziewczyna z St. Pauli*, [www.youtube.com/watch?v=sZEn3TUXSyY](http://www.youtube.com/watch?v=sZEn3TUXSyY), dostęp: 26.05.2025. Istnieje też alternatywna wersja teledysku powstała po latach, z fragmentami filmu *Yuma*, na którego soundtracku się znalazła.
- <sup>37</sup> Por. Filip Lech, *Krótki przewodnik po czterech dekadach disco*, „Culture.pl”, 10.09.2014, <https://culture.pl/pl/artykul/krotki-przewodnik-po-czterech-dekadach-disco>, dostęp: 25.09.2025.
- <sup>38</sup> Por. Kosmetyki Mrs Pinki, *Ciagle w ruchu*, [www.youtube.com/watch?v=IAV34\\_MKp8I](http://www.youtube.com/watch?v=IAV34_MKp8I), dostęp: 28.09.2025.
- <sup>39</sup> Formuła koncertu czy performansu także wyewoluowała, umożliwiając nieomal jednoosobową działalność: wokalista występuje na żywo, ale na tle własnych *backing tracks* lub konstruuje analogicznie do DJ-skiego seta taki podkład w komputerze na żywo – dźwięk *live* miksuje ktoś inny, ale może to też zrobić z komputera sam performer. Globalna ekspansja muzyki elektronicznej spowodowała, że obecnie występowanie z *backing track*, charakterystyczne dla muzyki elektronicznej, przestało być postrzegane jako „kompromitacja”, „obciach” czy „porażka” artysty, choć wciąż nie budzi entuzjazmu na koncertach rockowych itp.
- <sup>40</sup> Mówi o tym otwarcie w wywiadzie: „Okazało się, że znalezienie kompozytora, autora tekstu i nagranie piosenki w sumie nie jest jakoś szalenie trudne, jeśli tylko oczywiście masz pieniądze. Większe schody zaczęły się przy poszu-
- kiwaniu wydawcy i dystrybutora. Najpierw znalazłem małą wytwórnię Niebieski Label, potem przeniósłem się do Kayaxu. Z tym, że nie jestem «w stajni» Kayaxu, oni mnie tylko dystrybuują”. Zob. *Kolorowo mi. Z wokalistą Maciejem Zawadzkim rozmawia Mariusz Kurc*, „Replika” 2023, t. 105, nr 9–10, s. 41. Oraz dalej: „No i na razie na muzyce nie zarabiam, przeciwnie – na muzykę wydaję. Mama wolałaby, bym zarobione pieniądze inwestował, nie wiem, np. w mieszkanie, a nie w produkcję piosenek, no, ale sorry, trochę nie mam nad tym władzy”. Tamże, s. 42.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 41.
- <sup>42</sup> Por. „Idol Polska”, 2017, odc. 7. Przemek Dunajew, [www.youtube.com/watch?v=ONOSjtd7KoY](http://www.youtube.com/watch?v=ONOSjtd7KoY), dostęp: 14.05.2025.
- <sup>43</sup> Tu dodatkowo rzecz znamienita dla „nowych czasów” oraz przemian rynku muzycznego: Dunajew nie wydaje albumów, tylko co jakiś czas wypuszcza kolejne piosenki. Mógłby je zebrać w album, ale tego nie robi, ponieważ myśli już w nowym paradygmacie. Zawadzki działa podobnie, choć w cytowanym wywiadzie powiedział, że wydanie „albumu” jest jego marzeniem. Obecnie artyści związani z wytwórniami zwykle jednak wydają albumy lub epki – tylko czasami na początku kariery niejako „testowo” publikowane są pojedyncze utwory. Wśród artystów *indie* „album” nie jest już jednak Graalem.
- <sup>44</sup> Dünayev & Söppel, *Ślina*, [www.youtube.com/watch?v=xrS-75BwvHPI](http://www.youtube.com/watch?v=xrS-75BwvHPI), dostęp: 15.05.2025. Utwór pochodzi z 2019 roku. Teledysk nakręcony został w mieszkaniu; aby ten fakt podbić – a nie ukryć – w kadrze pojawia się kawałek paprotki.
- <sup>45</sup> Dunajew, *Związek kochających się ludzi*, [www.youtube.com/watch?v=wRZNVhxRS2s](http://www.youtube.com/watch?v=wRZNVhxRS2s), dostęp: 15.05.2025.
- <sup>46</sup> Dunajew, *Baba Jaga*, [www.youtube.com/watch?v=GAT-CQOQx14Q](http://www.youtube.com/watch?v=GAT-CQOQx14Q), dostęp: 15.05.2025. Jeśli porówna się zasięgi projektu nieco bardziej komercyjnego z tym „niszowym”, faktycznie widoczna jest różnica w liczbie wyświetleń: pierwszy osiągnął ponad 5000, drugi dobija do 1300 odsłon.