

Zawód prezenter. O roli dyskoteki i dyskdżokeja w PRL

MONIKA WIDZICKA

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
mwidzicka@st.swps.edu.pl

W połowie lat siedemdziesiątych polska prasa donosiła, że dyskoteki awansowały do rangi ulubionej rozrywki młodych Polaków, daleko w tyle zostawiając kina, teatry i filharmonie. Ton tych artykułów wahał się od (rzadziej) entuzjastycznego po (częściej) krytyczny, a nawet alarmujący. Jedno nie ulegało wątpliwości – dyskoteki zostały dostrzeżone i uznane za istotną kwestię z punktu widzenia polityki kulturalnej państwa. Warto podkreślić, że moda na ten rodzaj rozrywki rozwinęła się w PRL niemal równoległe do amerykańskiego *disco craze*, którego kanonicznym przedstawieniem pozostaje film *Gorączka sobotniej nocy* (Badham 1977)¹. Szybkiemu przeniknięciu do Polski treści zachodniej kultury popularnej sprzyjała istotna zmiana w stosunku do krajów kapitalistycznych oraz konsumpcji dóbr, która zaszła po objęciu rządów przez ekipę Edwarda Gierka. Jak zauważa Andrzej Friszke, nowa polityka partii obejmowała obok pracy także sferę wypoczynku

¹ Genealogia kultury *disco* jest oczywiście starsza niż film Johna Badhama czy będący jego inspiracją artykuł Nicka Cohna w „New York Times”, zatytułowany *Tribal Rites of the New Saturday Night* z 1976 roku. Historia dyskotek jest wielowątkowa i obejmuje zarówno otwierane tuż po wojnie paryskie kluby, jak Whiskey à Go-Go lub Chez Castel, w których bywali Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir lub Salvador Dali (Shapiro 2006: 16-19), modne lokale swingującego Londynu, jak Sybilla's – nazywana dyskoteką Beatlesów (Levy 2003), jak również słynny nowojorski The Loft, uczęszczany przez środowisko gejowskie (Collin 2006: 19).

i rozrywki. W obiegu znalazły się produkty zachodniej kultury masowej, w kinach i na ekranach telewizorów wyświetlano angloamerykańskie filmy, mała opory wobec muzyki rockowej, zmniejszała się też właściwa komunizmowi pruderyjność, a coca-cola wypierała rodzimą oranżadę. Zliberalizowano zasady wydawania paszportów do krajów kapitalistycznych, co pociągnęło za sobą rozwój turystyki i wyjazdów do prac sezonowych (pod koniec lat siedemdziesiątych wyjeżdżało kilkaset tysięcy osób rocznie; Friszke 2003: 325-326).

Dzięki względnej dostępności zachodnich nagrań (raczej poprzez radio niż rynek płytowy), filmów i literatury oraz zbliżonym trendom w modzie, mogło wytworzyć się wśród polskiej młodzieży poczucie pewnej wspólnoty doświadczeń z zagranicznymi rówieśnikami na polu najbardziej osobistym: kreowania własnej indywidualności, stosunków z rodzicami, rozterek uczuciowych, doświadczenia zagubienia w świecie. Takie podłoże społeczno-kulturowe okazało się korzystne dla rozwoju dyskotek i pozwoliło, aby w niedługim czasie nowe zjawisko zaczęło pączkować.

Przez cały okres popularności, przypadający na lata siedemdziesiąte, dyskotekom towarzyszyły kontrowersje wywołane próbą przeniesienia na lokalny grunt kapitalistycznej – a zatem z definicji podejrzanej – formy rozrywki. Tematem niniejszego rozdziału będą pomysły i strategie na zagospodarowanie dyskoteki, tak aby wpisała się w politykę kulturalną socjalistycznego państwa. Szczególna uwaga zostanie poświęcona dyskdzokejowi jako postaci odpowiedzialnej za treść i jakość dyskotekowej zabawy. Materiał badawczy, na którym oparto analizę, stanowią głównie czasopisma młodzieżowe oraz prasa codzienna², a także wydawnictwa branżowe adresowane do prezydentów dyskotekowych.

Musicorama '70

Pod koniec sierpnia 1970 roku „Dziennik Bałtycki” donosił o nowej trójmiejskiej atrakcji – Musicoramie – proponującej „w murach sopockiego Grand Hotelu,

² Analiza prasy objęła czasopisma młodzieżowe („Razem”, „Filipinka”, „Na Przełaj”, „Radar”), studenckie („ITD”, „Politechnik”, „Student”), muzyczne („Musicorama”, „Non Stop”), codzienne („Sztandar Młodych”, „Głos Wybrzeża”, „Wieczór Wybrzeża”, „Dziennik Bałtycki” oraz „Kulisy” – dodatek do „Ekspresu Wieczornego”). Przeanalizowano łącznie sto czterdzieści cztery artykuły na temat dyskotek, jakie ukazały się w latach 1970-1980, czyli okresie największej popularności zjawiska.

pełną stereofonię, system Hi-Fi oraz efekty świetlne” (*Tęgo jeszcze...* 1970: 8). Uznawana raczej zgodnie za pierwszą polską dyskotekę, Musicorama była inicjatywą otwartą w okresie wakacji. Jej pomysłodawcą i kierownikiem artystycznym był Franciszek Walicki, nazywany ojcem chrzestnym polskiego *rocka* – prekursor *big beatu*, współzałożyciel i menadżer najważniejszych zespołów i wykonawców lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (Rythm & Bluesa, Czerwono-Czarnych, Niebiesko-Czarnych, Breakoutu, SBB i Czesława Niemena). W tamtym czasie polski *big beat* zaczął przeradzać się w muzykę rockową: poprawiło się przygotowanie warsztatowe artystów, wzbogacano aranżacje, inspirować się przy tym rockiem progresywnym. Jednocześnie brakowało w kraju dużych imprez cyklicznych, które zaspokajałyby potrzeby młodzieżowej publiczności spragnionej „mocnego uderzenia” (Zieliński 2005: 27). Musicorama została więc pomyślana jako pomost między tym, co działo się na zachodniej scenie muzycznej, a Polską. Międzynarodowy i *rockandrollowy* charakter imprezy stanie się wyraźny, gdy przyjrzeć się prezentowanym wówczas nagraniom, wśród których były przeboje Beach Boys, The Beatles, Blood Sweat & Tears, The Cream, Boba Dylana, Jimiego Hendrixa, Elvisa Presleya, The Rolling Stones, Simona & Garfunkela, The Supremes, Ike’a & Tiny Turner, Vanilla Fudge czy Led Zeppelin, zaś spośród polskich wykonawców – Czesława Niemena, Breakoutu, Maryli Rodowicz, Czerwonych Gitar, Skaldów (Walicki 1995: 204-205). Dyskoteka była projektowana jako forum rodzącej się kultury młodzieżowej, posługującej się językiem obcym starszemu pokoleniu, odrzucającej zużyte style i środki wyrazu. Pomysł zaczerpnięto z paryskich *discothèque* i amsterdamskich klubów, które urzekały „połączeniem psychodelicznej muzyki, potężnego nagłośnienia i efektów świetlnych” (Walicki 1995: 204).

Pierwsza fala krytyki pod adresem dyskotek przetoczyła się na łamach „Sztandaru Młodych” już późnym latem 1970 roku. Właściwie każdy element organizacji Musicoramy budził zastrzeżenia redaktora, gdyż pomysł otwarcia dyskoteki jest z gruntu merkantylny, a co gorsza, może się rozszerzyć na inne miasta: „Sprowadzona z Ameryki drogą rodzinnych – podobno – koligacji aparatura jest, przy zmieniających się modach i owczym pędzie na to co zachodnie, niezłą dojną krową. Obrotna spółka wybiera się, po »koncertach« w Sopocie, do Warszawy” (Truszczyński 1970a: 3). Cytowany autor czerpie obficie z retoryki kampanii antybikiniarskiej, do której stałego repertuaru należał aksjomat o związku muzyki rozrywkowej oraz kultury zachodniej z zagrożeniem dla ładu społecznego (Chłopek 2005), a także z modeli fabularnych powieści milicyjnych, w których przeciwnikami stróżów prawa byli zazwyczaj przedstawiciele prywat-

nej inicjatywy, często powiązani z marginesem społecznym i środowiskami na Zachodzie o wątpliwej reputacji (Barańczak 1975). Prywaciarze oraz badylarze byli nieustannie krytykowani na forum publicznym, przedstawiano ich bowiem jako krętaczy i kombinatorów, którzy żerują na zwykłych obywatelach (Czekalski 2004: 406). Takie konteksty sytuują Musicoramę już to w półświatku, sugerując czytelnikom potencjalny konflikt z prawem, już to w ramach nieuczciwej (choć legalnej) działalności zarobkowej.

Podstawowy problem z dyskoteką, analizowaną od strony organizacyjnej, zdaje się wynikać jednak z jej nieprzystawalności do socjalistycznej definicji pracy. Oto pod cennik Ministerstwa Kultury i Sztuki, obejmujący teatry, opery i operetki oraz występy estradowe „»podpięto« również imprezę, która zasadza się na odtwarzaniu muzyki z płyt” (Truszczyński 1970b: 4). Obsługa adaptera została zrównana z twórczą pracą aktora czy muzyka. Niezbędne jest tutaj przypomnienie, że zgodnie z ideologiczną wykładnią socjalistycznego państwa, praca mogła być zakwalifikowana jako produktywna (jedyna słuszna) lub nieproduktywna. Mianem produktywnych określano zajęcia twórcze, dla których punktem odniesienia była praca robotnika w fabryce – inne formy aktywności wymagały dookreślenia i stąd chociażby takie wyrażenia, jak „inteligencja pracująca”, „kobieta pracująca” czy „chłopi pracujący”. Najsilniej zostało to wyrażone w socrealizmie, tej „poezji twardych rąk”, którą rządziła zasada „pracopodobieństwa poezji” i „sztukopodobieństwa pracy” (Tomasik 1991: 29-55). Szukanie analogii z estetyką, która w latach siedemdziesiątych była już poniechana (poza powieścią milicyjną), może wydać się wątpliwe, o ile nie będzie się pamiętać, że socrealistyczna sztuka jedynie wyolbrzymiła fundament ideologii komunistycznej, jakim było założenie o zbawiennym charakterze pracy. Jak zauważył Leszek Kołakowski, według Marksa twórcza praca zniesie alienację człowieka, pozwoli mu stworzyć na nowo świat i samego siebie (Kołakowski 1988: 111-118). Technologiczna penetracja świata, spontaniczne rozplynięcie się w robotniczym kolektywie, powrót do więzi typu *Gemeinschaft* – wszystko warunkowane jest nowym stosunkiem do pracy (Kłoczowski 1994: 483). Jej kluczowa rola zauważalna była w komunistycznej pedagogice oraz resocjalizacji, tak w hasle emancypacji kobiet, jak i w podejściu do rehabilitacji niepełnosprawnych. Latem 1970 roku problem pracy okazywał się wciąż aktualny, skoro dziennikarz z oburzeniem pisał:

Wolny wybór i wola pozostawione są oczywiście każdemu, kto wydać chce własne pieniądze. Nie można jednak obojętnie przechodzić obok przykładów zwykłego cwa-

niactwa; zarobić powinno oznaczać – zapracować. [...] Nazwiska wszystkich trzech panów [znanych dyskdożokejów – M.W.] wybite były na afiszach – co anonsowało ich najwyraźniej jako jakieś tam znakomitości – a oni po prostu... nastawiali kolejne płyty, wymieniali nazwy zespołów, które prezentowali, dodając do tego określenia typu: naj-naj... (Truszczyński 1970a: 3).

Kontrowersje, jakie narosły wokół pierwszej dyskoteki, były w znacznej mierze efektem trudności z określeniem istoty nowego zjawiska. Zastosowanie do Musicoramy znanych pojęć (koncert, prywatka, dancing) było czymś naturalnym, ale prowadziło do szeregu nieporozumień. Najwięcej problemów wywoływała postać dyskdożokeja, charakter jego pracy pozostawał bowiem niejasny dla obserwatorów. Stefan Truszczyński na łamach „Sztandaru Młodych” z wyraźną dezaprobatą odnosił się do nieporadnych prób, jakie podejmują ci „konferansjerzy”, którzy „między nadawane utwory wplątują własny komentarz, pokrzykują, wymachują rękami” (Truszczyński 1970a: 3), w innym miejscu nazywając ich „nastawiaczami płyt – komentatorami” (Truszczyński 1970b: 4). Ich zachowanie wydaje się nieadekwatne do obowiązków – jako „nastawiacz płyt” dyskdożokej nie powinien zwracać na siebie uwagi, podczas gdy tę niewidzialność narusza, pełniąc jednocześnie rolę konferansjera, niemalże wodzireja.

Publicyści przyznawali się do własnej niemocy wobec konieczności zakwalifikowania dyskoteki do jakiejś nadrzędnej kategorii, co było konieczne chociażby ze względów administracyjnych. Sprawa nie doczekała się szybkiego rozwiązania, skoro w 1972 roku Roman Waschko ubolewał: „Zaczyna się od tego, że ani dziennikarze piszący o dyskotekach, ani władze terenowe nie bardzo wiedzą, na czym w ogóle dyskoteka polega. I jednym, i drugim wydaje się, że dyskoteka to »puszczanie płyt«” (Waschko 1972: 5).

O tym, że jest to coś znacznie poważniejszego i niesie ze sobą trudne do przecenienia korzyści, przekonywali sympatycy Musicoramy. Jacek Podgóreczny chwalił liczne zalety tej formy rozrywki: „Bo dyskoteka to przede wszystkim relaks – tyle, że w towarzystwie najnowszych nagrań, najlepszych wykonawców i najciekawszych piosenek. Uniwersalizm dyskoteki umożliwia odbywanie fantastycznych podróży nie tylko po świecie, ale także po odległych epokach, stylach i konwencjach” (Podgóreczny 1971: 28-29). Miałyby zatem dyskoteka walor edukacyjny, łącząc przyjemne z pożytecznym i zaspokajając wszelkie upodobania muzyczne, a nawet więcej – kulturalne. „Teatr muzyki mechanicznej”, jak o niej pisze Podgóreczny, aspiruje nie tyle do roli centrum

rozrywki, co raczej domu kultury, gdyż bierze sobie za cel również funkcje wychowawcze. Byłoby to miejsce, gdzie każdy mógłby spędzić wolne popołudnie po pracy lub szkole, dokąd chciałby zabrać swoją sympatię, które stanowiłoby alternatywę wobec codziennej nudy i szkodliwych społecznie zachowań. „Nie szukaj kiosków z piwem! Nie wałęsaj się bez celu! Przyjdź do nas!” – głosiłby slogan reklamowy takiej dyskoteki (Podgóreczny 1971: 28-29). Snując na początku lat siedemdziesiątych fantazje na temat potencjału w niej drzemiącego, Podgóreczny wyobrażał sobie dyskotekę jako miejsce, gdzie oprócz standardowych wieczorów tanecznych z muzyką na najwyższym poziomie, odbywałyby się również zebrania Klubu Przyjaciół Polskiej Płyty, poranki dla dzieci czy niedzielne seanse z muzyką poważną, prowadzone przez Jerzego Waldorffa.

Prezenter dyskoteki – propagator kulturalnej zabawy

Fundamentalne znaczenie dla powodzenia wychowawczego projektu dyskoteki mieli pracujący tam dyskdżokeje, nazywani w PRL częściej prezenterami dyskotecki. Ich obraz nie przedstawiał się w prasie zbyt korzystnie, dominowały negatywne przykłady, a wypowiedzi utrzymane w pozytywnym tonie należały zwykle do samych zainteresowanych. Źródłem złego stanu rzeczy upatrywano przede wszystkim w fałszywych wyobrażeniach na temat zadań stojących przed prezenterem: „dla młodych ludzi jest to zawód bardzo atrakcyjny; »puszczanie« płyt z byle jakim komentarzem wydaje się rzeczą prostą” (Waschko 1974a: 5). Pod koniec lat siedemdziesiątych nie traciła na znaczeniu opinia o *quasi*-pracy dyskdżokeja, skoro za główny magnes przyciągający do zawodu uznawano marzenia o łatwym życiu: „skończyłem szkołę średnią, nie chcę iść do normalnej pracy ani na studia, a że od dawna słucham i interesuję się muzyką – jestem chyba idealnym kandydatem na prezentera” (Rogowiecki 1978: 6). Banalizacja obowiązków, wynikająca z braku wiedzy, miała przyczynić się do zdominowania tej branży przez amatorów, których „nie umieją mówić poprawnie, nawet po polsku, a których jedynym walorem było posiadanie kilku zagranicznych płyt” (Waschko 1974a: 5).

Brak rodzimych wzorców powodował, że zwłaszcza we wczesnych latach siedemdziesiątych ideałem byli radiowi dziennikarze muzyczni, przy czym chodziło głównie o ilość i rodzaj informacji podawanych przy okazji piosenek. Wizytę w dyskotece prowadzonej przez prezentera-erudyte, który pomiędzy utworami streszczał życiorysy i opowiadał o drogach rozwoju poszczególnych wykonawców, felietonista „Politechnika” podsumował w tytule tekstu: *Męczyliśmy się wszyscy*

(Mac 1975: 12). Wina dyskdżokeja polegała na przerywaniu zabawy, wytrącaniu tancerzy z rytmu, zdominowaniu muzyki przez komentarz słowny. Innymi słowy, na przeszkadzaniu i nieliczeniu się z potrzebami osób, które znalazły się na parkiecie. Na łamach „Razem” Marian Butrym krytykował model dyskdżokeja powołanego do oświecania narodu w imię zasady: „jeden jest beat, a jam jest jego prorokiem” (Butrym 1976: 3) – przeciwnie, chodziło o umiejętność organizowania wspólnej, niewymuszonej zabawy. Obserwatorzy dyskotekowej rzeczywistości dość zgodnie podkreślali, że prezenter nie może być tam najważniejszy.

Edukacji zawodowej i propagowaniu dobrych nawyków wśród prezenterów miały służyć egzaminy kwalifikacyjne, które wprowadzono od 1974 roku. Niebagatelne znaczenie miało rozciągnięcie nad dyskdżokejami instytucjonalnej kontroli w postaci Państwowej Komisji Kwalifikacyjnej dla Prezenterów Dyskotek (powołanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i zorganizowanej przy ZPR), a także Krajowej Rady Prezenterów Dyskoteki (działającej przy Związku Zawodowym Pracowników Kultury i Sztuki). Ta ostatnia spełniała zadania związku zawodowego, dbającego o zapomogi i wczasy dla prezenterów, w tym o miejsca w domach pracy twórczej, jednocześnie „czuwając nad obliczem i poziomem polskich dyskotek” (Nawrocki 1980: 119). Podczas gdy urzędowe zdefiniowanie „prezentera dyskoteki” stanowiło konieczność w systemie socjalistycznym, dla *discjockeyów* zza „żelaznej kurtyny” było praktyką obcą. W tym punkcie najdobitniej rysowały się różnice pomiędzy polskim a angloamerykańskim modelem dyskoteki. W formule „zawód prezenter” jak w soczewce skupiały się lokalne osobliwości. Prezenterzy i działacze mieli świadomość tych odmienności; Adam Halber – prezes KRPD i główny ekspert prasowy – z dumą podkreślał szeroki zakres działalności rady:

Zorganizowaliśmy obóz kondycyjny dla dyskdżokejów. Naszym dzieckiem jest podręcznik *ABC prezentera*. W Lublinie szkolimy dyskdżokei studenckich: wykłady, egzaminy. Na te kilkanaście tysięcy dyskdżokei oddziałujemy masowo. Trzeba im mówić: nie grajcie takiej i takiej muzyki, bo zła, nie zachowujcie się tak i tak, bo niekulturalnie. Szkolimy, weryfikujemy, dajemy uprawnienia. Na odcinku szkolenia zdecydowanie wyprzedziliśmy Zachód (Nawrocki 1980: 115).

Formalne wymogi względem prezenterów obejmowały co najmniej średnie wykształcenie oraz pomyślnie przejście egzaminu kwalifikacyjnego, składającego się z części teoretycznej i praktycznej. Sprawdzano wiedzę kandydata w zakresie podstaw akustyki, znajomości urządzeń technicznych dyskoteki,

umiejętności posługiwania się poprawną polszczyzną, rozeznania w zagadnieniach muzyki rozrywkowej. Ważnym punktem części teoretycznej były również pytania z wiedzy o Polsce współczesnej i znajomości bieżących problemów kultury (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 9). Rola, którą wyznaczono prezenterowi, wybiegała zatem poza przedstawianie nagrań – miał być nowoczesnym wodzirejem, propagatorem kulturalnej zabawy, popularyzatorem muzyki, przekazicielem słusznych wartości. Z perspektywy wychowawczych zadań dyskoteki nie było obojętne, co i w jaki sposób prezenter mówi, jak się uśmiecha i gestykuje, jaki strój założył do pracy. Halber doradzał początkującym dyskdokejom, aby przychodzili zawsze schludnie ubrani, „dbali o kulturę słowa i gestu” (Halber 1975: 16), nie wykrzykiwali do mikrofonu ani nie tańczyli energicznie za konsoletą, potrafili stłumić emocje nawet wówczas, gdy tłum jest w ekstazie, dbali o swój autorytet – nie podawali niesprawdzonych informacji, przykładali wagę do poprawnej wymowy obcojęzycznych tytułów (Halber 1975: 16-17). Ceniono u kandydatów predyspozycje estradowe, wrodzone zdolności aktorskie i łatwość nawiązywania kontaktu z uczestnikami zabawy. Idealny prezenter to ktoś więcej niż dobry rzemieślnik – powinien być „jednocześnie publicystą, krytykiem, autorem i wodzirejem” (Gronowska 1973: 15), podchodzić poważnie do swojego zajęcia ze świadomością bycia pracownikiem kultury, odpowiedzialnie ważyć każde słowo i gest.

Kolejne sesje egzaminacyjne i konkursy przynosiły jednak rozczarowania, pisano o zatrważająco niskim poziomie przygotowania kandydatów. Wśród najczęstszych zarzutów pojawiały się: „niedbały wygląd zewnętrzny”, „brak elementarnych wiadomości muzycznych i ogólnych”, „trudności w sprawnym formułowaniu wypowiedzi”, „nieciekawy styl prowadzenia programu”, „ubóstwo pomysłów” (Brodacki 1975: 4-5). Potencjalni prezenterzy byli przepytывani z wiedzy o sztuce, ale większość z nich nie była w stanie wymienić ani jednego współczesnego polskiego malarza czy kompozytora, wykazywała brak rozeznania w literaturze i filmie. Zdaniem Romana Waschko, tych kardynalnych błędów nie mogła zrównoważyć nawet płynna orientacja w aktualnych listach przebojów (Waschko 1974a: 5). Z myślą o podniesieniu kwalifikacji dyskdokejów tworzono obozy szkoleniowe i kursy, których program zakładał na pierwszym miejscu „wiedzę o Polsce i świecie współczesnym”, następnie „wybrane zagadnienia z historii muzyki i wiedzy o muzyce”, „współczesną muzykę rozrywkową”, a dopiero w dalszej kolejności obsługę sprzętu dyskotekowego (Waschko 1974b: 5). Równolegle zwalczano samowolnych prezenterów, obwinianych za zaniżanie poziomu, prowadzących dyskoteki bez potrzebnych

wymagań i poza kontrolą urzędową. Receptę na poprawę sytuacji widziano we wzmożonym nadzorze, weryfikacji i edukacji. Radzenie sobie z kluczowym problemem zawodowym, czyli niedostatkami płyt i ich wysokimi cenami, pozostawiono tymczasem w gestii samych dyskdżokejów.

Władza zza konsoly

Z myślą o kandydatach przygotowujących się do egzaminów oraz dokształcających się dyskdżokejach powstały podręczniki: *Vademecum prezentera dyskoteki* pod redakcją Tadeusza Skoczka, a także *ABC prezentera dyskoteki* autorstwa Franciszka Walickiego, Adama Halbera i Marka Gaszyńskiego. Różni je nieco podejście do zakresu niezbędnej wiedzy. Zaskakujące w *Vademecum* są proporcje w doborze treści – trzy czwarte objętości (prawie sto pięćdziesiąt stron) zajmują omówienia różnych gatunków i stylów muzycznych (od chorałów gregoriańskich po *rock'n'roll*, *disco* i *reggae*). Wiadomości z tych dziedzin prezentowane są w oderwaniu od praktyki dyskdżokejskiej, encyklopedyczny wywód ma uzbroić prezenterów w wymaganą wiedzę ogólną, dostarczyć kompetencji potrzebnych pracownikom kultury. Autorzy *ABC...* również wyeksponowali aspekt historyczny, ale ograniczony do *rock'n'rolla* i *jazzu* (lista *evergreenów* oraz słowniczek artystów i zespołów), poświęcając jednocześnie dużo miejsca technicznym aspektom odtwarzania muzyki.

Analizowane materiały szkoleniowe każą zwrócić uwagę na dwie główne tendencje w kreowaniu wizerunku prezentera – jedna związana jest z panowaniem nad zaawansowaną technologią, druga odnosi się do władzy prezentera nad tańczącym tłumem. W obu wyeksponowana została pozycja władzy, co jest o tyle interesujące, że w artykułach prasowych ten problem był obecny w nieznacznym stopniu i odnosił się raczej do możliwości ideologicznego oddziaływania prezentera na uczestników zabawy. Na kartach *Vademecum* dyskdżokej został określony mianem „postaci estradowej”, którą publiczność ogląda i słucha (Skoczek 1983: 180). Uwagę zwraca już użycie terminu „publiczność”, niepojawiającego się w relacjach prasowych, który wprowadza podział na bierną i aktywną stronę wydarzenia. Obecność publiczności opiera się na innych zasadach niż to ma miejsce w wypadku uczestników; publiczność czerpie przyjemność z obserwacji, podczas gdy w centrum uwagi jest wykonawca na scenie. W ten sposób prezenter dyskoteki przesunął się na pozycję zajmowaną tradycyjnie przez wodzireja, tylko że przy okazji zastąpił również

cały zespół muzyczny. Jego prymat został wyrażony wprost: „Prezenter jest jedynym żywym człowiekiem na estradzie. Działając z pozycji przewagi, żeby nie powiedzieć siły, jest swoistym manipulatorem publicznością w dość dziwnym, uznanym za enklawę wolności, miejscu, gdzie każdemu wolno robić co chce” (Skoczek 1983: 180). Jemu jedynie przysługuje status podmiotu, pozostali stanowią przedmiot oddziaływania, co kłóci się z wyobrażeniem dyskoteki jako przestrzeni swobodnej ekspresji. Demiurgiczne właściwości prezentera objawiają się w jego możliwościach kierowania stanem emocjonalnym publiczności – jest panem jej nastroju.

W tych okolicznościach zachowanie dystansu – fizycznego i emocjonalnego – staje się kluczowe, co podkreślili autorzy: „egalitaryzm, łączenie się z tłumem nie jest korzystnym elementem w czasie pracy za konsolą” (Skoczek 1983: 181). Znaczące jest użycie pojęcia „tłumu”, którego semantyka odsyła do obrazu amorficznej masy. W tłumie zatracają się cechy jednostkowe, jedyną osobą na sali pozostaje prezenter. Podręcznik ostrzeża ponadto, że dyskotekowa publiczność prezentuje na ogół niskie kompetencje kulturowe, przez co podatna jest na oddziaływanie treści kultury masowej³, która kształtuje gusty, pobudza tęsknoty i pragnienia. „Popularność dyskoteki i jej egalitarność nie przyciąga indywidualistów” (Skoczek 1983: 187), dopiero charyzmatyczny dyskdżokej może to zmienić. Z materiałów szkoleniowych wyłania się więc wizja plastycznej i uległej grupy, która sama nie wnosi niczego twórczego – inicjatywa leży niezmiennie po stronie prezentera.

Dyskdżokej stwarza sobie odbiorców idealnych. *Vademecum* podpowiada mu, jak z rozproszonej, zintegrowanej w grupach koleżeńskich publiczności stworzyć masę. Najłatwiej przebiega to w wypadku pojedynczych osób i par, które integrują się słuchając prezentera i bawiąc się pod jego kierownictwem. Prawdziwym wyzwaniem są skonsolidowane grupy znajomych; wówczas „trzeba zerwać więzi wewnątrzgrupowe, shomogenizować tłum, a następnie coś sensownego zaproponować”, czasami konieczne jest „nawiązanie kontaktu z przywódcami nieformalnymi tych grup” (Skoczek 1983: 188). Wskazówki, mające zapobiec sprowadzeniu prezentera do roli nastawiacza płyt, przywołują na myśl działania operacyjne, strategie wojenne w niejawnym konflikcie pomiędzy dyskdżokejem a resztą uczestników zabawy. Język opisu każe myśleć

³ Zarówno w publicystyce, jak i w opracowaniach naukowych powstających w okresie PRL dominował termin „kultura masowa”, stąd użycie go w tekście zamiast pojęcia „kultura popularna”.

o publiczności w kategoriach masy – ujednocionej, zorientowanej na prezentera, biernej i poddającej się obróbce. Elias Canetti, charakteryzując ten typ zbiorowości, wskazał na wyzbycie się prywatności i cech różnicujących jako jej główne wyznaczniki. W masie wszyscy czują się równi: „Nie liczą się różnice, nawet różnica płci. Ten, kto na nas napiera, jest do nas podobny. [...] Nagle wszystko odbywa się jakby wewnątrz jednego ciała” (Canetti 1996: 16). Konieczny jest też wspólny cel, nawet bardzo oddalony w czasie, który nada masie kierunek. W realiach dyskoteki to prezenter ma być dyspozytorem celu, on ma stopniować napięcie, decydować o wzroście i wyładowaniu masy. Podręczniki określają dokładnie zasady komponowania sekwencji muzycznych, aby „szczyt dramaturgii i ekspresji” (Skoczek 1983: 190) przypadł pomiędzy $2/3$ a $3/4$ bloku, tak by zabawę doprowadzić do ekstremum, „potem zawiesić ją i gwałtownie przejść do innego nastroju” (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 261).

Władza prezentera rozciąga się również na skomplikowaną aparaturę odtworzącą, nagłośnieniową i oświetleniową. W *ABC prezentera dyskoteki* poświęcono tej kwestii blisko sto stron, podczas gdy innym aspektom warsztatu prezentera (jak dobór muzyki, konferansjerka, układ programu) zaledwie czternaście. Rozpisanie zasad działania wszystkich spotykanych w dyskotece urządzeń, schematy konstrukcyjne, wykresy i tabele pozwalają uzmysłowić czytelnikom, z jak złożoną materią mają do czynienia. Techniczny wymiar pracy dyskdożokeja nie ma nic wspólnego z banalnym zmienianiem płyt, przejmuje on obowiązki elektryka i elektroakustyka. W swoim miejscu pracy jest on otoczony nowoczesnym sprzętem, podręcznik wymienia między innymi: gramofon, magnetofon, mikrofony, mikser, *equalizer*, wzmacniacz mocy, słuchawki, głośniki i kolumny głośnikowe, zestaw iluminofonii, „komputer” przełącznikowy, węże świetlne, stroboskopy, lampę ultrafioletową, śniegową kulę, oscylograf, wyrzutnie zjonizowanego gazu, projektory i rzutniki, nawet „bubble machine”. Nie jest po prostu *discjockeyem*, „tym, który ujeżdża płyty” (Jankowski 1976: 16), on musi panować nad całym laboratorium, które z perspektywy publiczności wydaje się trudne do okiełznania i niepokojąco niezrozumiałe. Onieśmielająca technologia jest czynnikiem, który, zdaniem Richarda Shustermana, pozwolił zaistnieć *discjockeyowi* jako artyście, wyjść poza rolę technika lub konsumenta. Twórcza wirtuozeria stała się wyróżnikiem tej grupy, powodem do nieskrywanej dumy: „Dzięki akrobatycznym umiejętnościom w żonglowaniu, cięciu i zmienianiu wielu płyt na gramofonach sprawni *discjockey* dowodzi zarówno swego fizycznego, jak i artystycznego mistrzostwa w opanowaniu muzyki komercyjnej i jej technologii” (Shusterman 1998: 273).

Chociaż w wypadku polskich dyskotek lat siedemdziesiątych komentarz słowny wciąż wydawał się niezbędny i ze zdziwieniem odnoszono się do zachodnich praktyk milczącego miksowania płyt, to propagowany w publikacjach branżowych model prezentera stopniowo oddalał się od stylu wodzireja. Żywiołowa ekspresja i przemieszanie z tłumem były nie na miejscu. Konsoleta miała być wyraźnie oddzielona od reszty sali, a próby nawiązywania kontaktu z dyskdżokejem klasyfikowano jako naruszenie granicy. Usytuowanie względem uczestników dyskoteki podkreślało wyłączenie prezentera ze wspólnoty zabawowej. Wyprostowany, w zestawieniu z dynamicznym tłumem na parkiecie – nieruchomy i osobny, stojący na podwyższeniu, obwarowany sprzętem elektronicznym – uosabiał siłę i władzę. W pozycji ciała może uwidaczniać się władza, jak to sygnalizował Canetti, stanie wyraża wówczas dumę człowieka, jego samoistość, a dystans innych ludzi podnosi znaczenie (Canetti 1996: 445). Trudno współcześnie pisać o tych relacjach bez uwzględnienia uwag Michela Foucaulta o „technologii politycznej ciała” (Foucault 1998: 27), strategiach jego ujarzmiania i podporządkowywania. Mechanizmy władzy nie biorą się wówczas z żadnego typu instytucji ani aparatu państwowego, ale są rozproszone, ich „pole ważności rozpościera się niejako pomiędzy tymi dwoma wielkimi maszynieriami a samymi ciałami z ich materialnością i siłą” (Foucault 1998: 28). W wypadku dyskotekowego prezentera zyskiwała na znaczeniu jego oszczędna gestykulacja, skontrastowana z otoczeniem ekonomia ruchów, sprzęgnięcie ich z rozbudowaną aparaturą, wreszcie architektura, wyznaczająca mu szczególne miejsce, wywyższone względem innych. Dyskurs podręczników eksponował supremacyjny walor zawodu prezentera, osadzał go w roli sprawującego władzę, pomimo częstej anonimowości.

Powyższe uwagi pozwalają widzieć w prezenterze wcielenie dyrygenta, definiowanego nie tyle poprzez działalność artystyczną, co sugestywne wyobrażenie władzy, jakie pociąga za sobą charakter jego pracy. Zdaniem Canettiego, zasadniczym celem widowni jest słuchanie muzyki, dlatego zdaje się ona nie dostrzegać, że koncert jest również spektaklem władzy. „Najbardziej przekonany o tym jest sam dyrygent; swą pracę traktuje jako służbę muzyce, jego zadaniem jest tę muzykę wiernie przekazywać, nic więcej” (Canetti 1996: 454). Jednak pomimo przeświadczenia o transparentności i służebnej roli względem sztuki, dyrygent na wiele sposobów podkreśla swą uprzywilejowaną pozycję. Idąc tropem Canettiego, należałoby wymienić, że dyrygent zawsze stoi sam, wywyższony względem orkiestry i publiczności, jest wciąż widoczny, jednym gestem budzi do życia dźwięki lub je uśmierca. W jego władzy znajduje się

różnorodność głosów i instrumentów, które *de facto* zastępują ludzi: „orkiestra to jakby zbiór wszystkich ich najważniejszych typów” (Canetti 1996: 454). Prawa zapisane w partyturach są w posiadaniu dyrygenta, poszczególni członkowie orkiestry znają je tylko fragmentarycznie – to on kontroluje sytuację, podejmuje decyzje i osądza błędy, jest wszystkowiedzącym wykonawcą prawa. Uległość orkiestry to tylko jedna strona jego władzy, słuchaczy również dyscyplinuje – jego obecność wywiera na nich bowiem przymus skupienia i zachowania ciszy. Z drugiej strony, bez widowni jego rola straciłaby sens, ponieważ władza potrzebuje audytorium, aby mogła się realizować:

Obecność muzyków nikomu nie przeszkadza, ledwie się na nich zwraca uwagę. Nagle pojawia się dyrygent. Sala cichnie. On zajmuje miejsce, chrząka, podnosi pałeczkę: wszyscy milkną i zamierają w bezruchu. Dopóki dyryguje, nie wolno się poruszyć. Dopiero gdy skończy, mają klaskać. Cała ich energia, wzbudzona i spotęgowana przez muzykę, musi się kumulować aż do końca, ale potem wolno jej wybuchnąć. Dla tych klaszczących rąk kłania się. Dla nich wraca, ilekroć tego zażądają. Im, i tylko im, ulega, dla nich naprawdę żyje. To dawna aklamacja zwycięstwa, która teraz przypada jemu w udziale. Wielkość zwycięstwa wyraża się miarą oklasków (Canetti 1996: 455).

W tej dwuznacznej relacji, paradoksalnym przemieszaniu mocy i zależności, zaznacza się dla Canettiego tytułowy związek „masy i władzy”. Na czas trwania koncertu dyrygent zajmuje pozycję wodza, obrócony plecami do publiczności, przewodzi jej w drodze, którą znaczą kolejne takty utworu. Pozwala się obserwować, podczas gdy sam ogarnia uwagę całą orkiestrę, na planie przestrzennym i wyobrazeniowym zajmuje centralne miejsce, jest wszechobecny. „On, żywy zbiór praw, sprawuje władzę po obu stronach moralnego świata” (Canetti 1996: 456), jak długo trwa koncert, tak długo jest jego panem.

Nieograniczona, nieomal boska moc dyrygenta znajduje swoje odbicie w osobie prezentera, którego władza tylko pozornie ogranicza się do kolekcji płyt i zestawu stereofonicznego. W ramach wyznaczonych przez dyskurs branżowy dyskdżokej to dyrygent *à rebours* – zwrócony przodem do audytorium traci na tajemniczości, jego gesty są prawie niezauważalne i przestały wyrażać kreacyjną potęgę, nie stoi już na czele pochodu w nieznaną, swoją orkiestrę zredukował do zestawu płyt. Pozostał jednak panem dyskotekowego świata, opanowawszy technologię, nie potrzebuje już zawodowych muzyków, dzięki czemu mogła zwiększyć się jego władza nad publicznością – dyryguje nią tak, jak to czynił maestro. Pozostał wszechwiedzący, w końcu to on jest

dyspozytorem nagrań i wszechobecny, bowiem znakiem jego obecności jest muzyka dobiegająca z głośników. Dyrygent opisywany przez Canettiego był wodzem, miał za sobą masę zgromadzoną w filharmonii i to od niej pochodziła jego siła – prezenter przewodzi tłumowi na parkiecie, uznanie wyraża się nieustannie tańcem, on jest nową miarą zwycięstwa. Grzegorz Tusiewicz, krakowski prezenter, precyzował: „dla nas liczy się klient zadowolony, rozbawiony, wykorzystujący dyskotekę do posłuchania dobrej muzyki, bawiący się bez wykorzystania alkoholowego dopingu” (Jankowski 1976: 17), nietańczący malkontenci byli znakiem porażki.

Można uznać, że moc kreowania nowej rzeczywistości przez dyskdzokeja pochodziła z dwóch źródeł: od publiczności i muzyki rozrywkowej. „Prezenter jest tu łącznikiem pomiędzy muzyką a publicznością” (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 254), jego zadaniem jest propagowanie ambitnej twórczości, uleganie niewyrobytym gustom traktuje się jako drogę na skróty. Stoi za tym przekonanie, że muzyka może stać się budulcem tożsamości, sposobem bycia w świecie. Muzyka popularna jest wówczas dostarczycielką sensu i wkracza w przestrzeń mitu, zdefiniowanego za Leszkiem Kołakowskim jako pragnienie postrzegania świata jako celowego, ciągłego i opartego na trwałych wartościach (Kołakowski 2005). Badacze społecznego znaczenia *rock'n'rolla* wskazywali na zawartą w warstwie tekstowej potrzebę odniesienia do rzeczywistości ponadempirycznej, absolutnych wartości: prawdy, wolności, miłości (Siwak 1993; Wertenstein-Żuławski 1993). Mitotwórczy wymiar *rocka* zwielokrotniał siłę oddziaływania prezentera-dyrygenta, wynosił jego autorytet ponad racjonalne uwarunkowania.

Wychowawcza rola dyskoteki

Przekonanie o władzy prezentera nad uczestnikami dyskoteki podzielali również niektórzy krytycy tej formy rozrywki, choć oczywiście w czym innym upatrywali jej źródło. Pisząc z niepokojem o „rządcach akademickich dusz” (Świątecki 1974: 1 i 4), bogach dyskoteki i idolach młodzieży klubowej, wskazywali na konieczność ich odpowiedniego ukierunkowania ideologicznego. Również Franciszek Walicki, konstatując ogromną popularność dyskotek w społeczeństwie, zaznaczył: „nie jest sprawą obojętną dla polityki kulturalnej państwa, jakie treści przekazują dyskoteki [...], kto je przekazuje i w jakiej robi to formie” (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 7). W innym miejscu

stwierdził: „prezenter jest w pewnym sensie publikatorem i nie jest dla nikogo obojętne, co sobą reprezentuje i jakie treści przekazuje uczestnikom dyskoteki” (Waschko 1974a: 5). Warto zatem przyrzeć się propozycjom ideologicznego zagospodarowania potencjału dyskdokeja.

Pierwszym krokiem na drodze do odpowiedniego ukierunkowania treści przekazywanych w dyskoteci miało być zweryfikowanie kompetencji prezen-terów w zakresie wiedzy o Polsce i świecie współczesnym. Za przykład godny naśladowania podawano NRD, gdzie przedmioty ideologiczne zajmowały pierwsze, a przygotowanie muzyczne ostatnie miejsce w hierarchii kształcenia (Waschko 1974a: 5). Prezenter, człowiek estrady, występujący co wieczór przed publicznością, nie może swoim zachowaniem ani wypowiedziami podważać obowiązującej polityki kulturalnej. Najradzykalniej przedstawił ten problem Andrzej Świątecki w artykule *Środek masowego rażenia*. Ten sugestywny tekst, oparty na właściwej nowomowie jednowartościowości, jest na pierwszy rzut oka nietypowy o tyle, że podkreśla szeroki zasięg negatywnego zjawiska. Wydarzenia niepomysłne zwykło się w tym zrytualizowanym języku określać za pomocą eufemizmów, wyrażen pomniejszających, zwracających uwagę na ich sporadyczność i ograniczony zasięg (Bralczyk 2007: 44-46). W tym wypadku autor tropi patologie niemal w każdym aspekcie działalności dyskotekowej. Już sam proces pozyskiwania nagrań rodził niebezpieczeństwa: w kraju płyty są drogie i trudno dostępne, więc początkujący prezenterzy „odwiedzają obce nam ideologicznie ambasady, gdzie również są odpowiednio w nowości »wypożyczeni«” (Świątecki 1974: 1 i 4). Powraca znany z kampanii antybi-ki-niarskiej stereotyp fanów zachodniej muzyki jako imperialistycznych agentów. Nagromadzenie negatywnych przykładów zwiększa siłę perswazyjną artykułu i przygotowuje czytelnika na punkt kulminacyjny, który stanowi wizja nowej dyskoteki i prezentera:

Prowadziliby ją ludzie (nazwijmy ich prezenterami) służący dobrze rozumianym in-teresom studentów i organizacji (myślę, że to jest tożsamość), tworzący pozytywne snobizmy na styl życia, sposób bawienia się, na rodzaj uprawianej muzyki, właściwej ludziom dojrzałym. Prezenterzy, którzy rozumieliby, iż są jedynie szeroko rozumia-nym aktywnym SZSP⁴ (Świątecki 1974: 1 i 4).

⁴ Socjalistyczny Związek Studentów Polskich (1973-1982).

Ideąłem byliby studenci dyskdżokeje o szerokich horyzontach intelektualnych, współtwórcy programu organizacji studenckiej, ludzie o dużym wyrobieniu polityczno-światopoglądowym, znawcy problemów kultury masowej i technik propagandowego oddziaływania. Prezenterzy to ludzie nieroszczący sobie pretensji do roli artystów, wirtuozów, ludzi estrady, ale rozumiejący swoją rolę w programie wychowania młodzieży. W tym miejscu ujawnia się centralny rys refleksji nad kulturą popularną lat siedemdziesiątych, która spełniać miała w pierwszym rządzie funkcje wychowawczo-propagandowe. Władza nad parkietem miała zostać skanalizowana, przeniesiona z prezenterów na instytucję, którą oni tylko reprezentują. Roztopieni w aktywie organizacji, anonimowi „urzędnicy” dyskoteki, stanowiliby przeciwwagę dla zachodniej kultury *disco* z jej wszystkimi zagrożeniami.

Zdefiniowane w ten sposób zadanie prezenterów wpisuje dyskotekę w szersze ramy polityki kulturalnej socjalistycznego państwa. W latach siedemdziesiątych utrwaliło się stanowisko, że kulturę masową można dopuścić do obiegu pod warunkiem wykorzystania jej edukacyjno-propagandowego potencjału. Jedną ze strategii było eliminowanie wątków uznawanych za miłą estetycznie i zbyt bliskie zachodniemu konsumpcjonizmowi. Wyraz takiego podejścia odnaleźć można w klasycznej pracy Antoniny Kłoskowskiej *Kultura masowa: krytyka i obrona*:

Przykład Polski dowodzi, że lepsza kultura masowa tworzy lepszą publiczność. W Polsce nikt nie ogląda brutalnych i wulgarnych comicsów, ponieważ masowa kultura nie stwarza do tego sposobności [...]. Podnoszenie dolnego poziomu kultury masowej i szerokie udostępnianie dzieł wyższego poziomu stanowi skuteczną metodę kulturalnego oddziaływania. Nie przekracza ono przy tym granicy arbitralnego pozbawienia wyboru, jeśli tylko sublimuje ulubione przez odbiorców gatunki, ale ich nie eliminuje (Kłoskowska 2005: 447).

Zgodnie z tą optyką, dyskoteka byłaby okazją do promowania wartościowej muzyki, właściwych zasad postępowania i obyczajów. Byłaby to rozrywka „w swojej wymowie zbliżona do kraju, w którym urodziliśmy się i żyjemy” (Świątecki 1974: 1 i 4). Dyskdżokeje prezentowaliby przede wszystkim nagrania krajowych gwiazd estrady, zamiast przebojów „obcych kulturowo tańczącym” (Jankowski 1976: 16 – 17). Sublimacja dyskotekowej rozrywki była jednym z zabiegów, dzięki którym krajowy odbiorca popkultury miał się stać wytrawnym koneserem, a nie wszystkożernym konsumentem. Odpowiedź na pytanie, na ile skuteczne były to starania, stanowi temat dla osobnych badań.

Źródła cytowań

- BARAŃCZAK, STANISŁAW (1975), 'Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe', w: Marian Stępień (red.), *W kręgu literatury Polski Ludowej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 270-316.
- BRALCZYK, JERZY (2007), *O języku propagandy i polityki*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- BRODAKCI, KRYSZTOF (1975), 'Egzamin', *Non Stop*: 1, ss. 4-5.
- BUTRYM, MARIAN, (1976), 'Co jest grane?', *Razem*: 3, s. 3.
- CANETTI, ELIAS (1996), *Masa i władza*, przekł. Ewa Borg, Maria Przybyłowska, Warszawa: Czytelnik.
- CHŁOPEK, MACIEJ (2005), *Bikiniarze: pierwsza polska subkultura*, Warszawa: Żak.
- COLLIN, MATTHEW (2006), *Odmienny stan świadomości: historia kultury ekstazy i acid house*, przekł. Magdalena Bugajska, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”.
- CZEKAŁSKI, TADEUSZ (2004), 'Czasy współczesne', w: Andrzej Chwalba (red.), *Obyczaje w Polsce: od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków: PWN, ss. 340-435.
- FOUCAULT, MICHAEL (1998), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przekł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- FRISZKE, ANDRZEJ (2003), *Polska: losy państwa i narodu 1939-1989*, Warszawa: ISKRY.
- GRONOWSKA, EWA (1973), 'Polski disc jockey', *Na Przetaj*: 45, s. 15.
- HALBER, ADAM (1975), 'Być prezenterem', *Radar*: 7, ss. 16-17.
- JANKOWSKI, STANISŁAW (1976), 'Dobry człowiek z płytami', *ITD*: 8, ss. 16-17.
- KŁOCZOWSKI, JAN ANDRZEJ (1994), *Więcej niż mit: Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Kraków: Znak.
- KŁOSKOWSKA, ANTONINA (2005), *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa: PWN.
- KOŁAKOWSKI, LESZEK (1988), *Główne nurty marksizmu: powstanie, rozwój, rozkład*, Londyn: Aneks.
- KOŁAKOWSKI, LESZEK (2005), *Obecność mitu*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- LEVY, SHAWN (2003), *Ready, Steady, Go!: The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*, Broadway.
- MAC, JERZY (1975), 'Męczyliśmy się wszyscy', *Politechnik*: 1, s. 12.
- NAWROCKI, GRZEGORZ (1980), *Szpan*, Warszawa: Iskry.

- PODGÓRECZNY, JACEK (1971), 'Dyskoteka', *Musicorama*: 1, ss. 28-29.
- ROGOWIECKI, ROMAN (1978), 'Wakacyjna rozprawka', *Non Stop*: 8, s. 6.
- SHAPIRO, PETER (2006), *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, Macmillan.
- SHUSTERMAN, RICHARD (1998), *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksje nad sztuką*, przekł. Adam Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- SIWAK, WOJCIECH (1993), *Estetyka rocka*, Warszawa: Semper.
- SKOCZEK, TADEUSZ (1983), *Vademecum prezentera dyskoteki*, Warszawa – Kraków: Rada Naczelna Zrzeszenia Studentów Polskich.
- ŚWIĄTECKI, ANDRZEJ (1974), 'Środek masowego rażenia', *Politechnik*: 33, ss. 1 i 4.
- 'Tęgo jeszcze nie było' (1970), *Dziennik Bałtycki*: 176, s. 8.
- TOMASIK, WOJCIECH (1991), *Słowo o socrealizmie: szkice*, Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy.
- TRUSZCZYŃSKI, STEFAN (1970a), 'Hochsztaplerstwo beatowe', *Sztandar Młodych*: 200, s. 3.
- TRUSZCZYŃSKI, STEFAN (1970b), 'Bzdury czy fakty?', *Sztandar Młodych*: 262, s. 4.
- WALICKI, FRANCISZEK (1995), *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa: TRZ.
- WALICKI, FRANCISZEK, GASZYŃSKI, MAREK, HALBER, ADAM (1984), *ABC prezentera dyskoteki*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- WASCHKO, ROMAN (1972), 'Muzyka nie-poważna', *Kulisy*: 34, s. 5.
- WASCHKO, ROMAN (1974a), 'Muzyka nie-poważna', *Kulisy*: 25, s. 5.
- WASCHKO, ROMAN (1974b), 'Muzyka nie-poważna', *Kulisy*: 31, s. 5.
- WERTENSTEIN-ŻUŁAWSKI, JERZY (1993), *Między nadzieją a rozpaczą*, Warszawa: Instytut Kultury.
- ZIELIŃSKI, PRZEMYSŁAW (2005), *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa: Trio.