

**DARIUSZ BRZOSTEK**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

darek\_b@umk.pl

ORCID: 0000-0001-8094-5159

## **Jak brzmiał realny socjalizm? Dźwiękowa nostalgia za PRL-em. Artefakty i praktyki**

### Soundscape of the Polish People's Republic: Nostalgia for the real socialism

DOI: 10.12775/LL.3.2021.005 | CC BY-ND 4.0

**ABSTRACT:** The paper focuses on practices of the consumers of contemporary popular culture relating to the soundscape of the Polish People's Republic. The subject of analysis includes re-editing of recordings of 1970's and 1980's, the return to analog media (vinyls, compact cassettes), crate digging, or looking for old records to sample, as well as such social media practices as blogging about the Polish socialist audio culture (music, radio broadcasting, hi-fi technology). The analyses point to how such practices try to reclaim and reconstruct the social memory of the forgotten socialist modernity perceived as an important part of everyday life and popular culture in the Polish People's Republic.

**KEYWORDS:** soundscape, socialism, memory, media, nostalgia

Artykuł ten chciałbym poświęcić analizie dość powszechnych w pierwszych dekadach XXI w. praktyk umiejscowionych w ramach rodzimej kultury popularnej i związanych z mediami audialnymi, muzyką oraz pejzażem dźwiękowym Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – postrzeganymi jako nacechowane nostalgią elementy kultury pamięci (a niekiedy po prostu przejawy sentymentalnego wspomnienia). Pragnąłbym zarazem proponowaną tu wykładnię tego zjawiska

umieścić w kontekście wykraczającym poza konstatację, że sentyment do minionego ustroju motywowany jest li tylko tęsknotą za opiekuńczym aspektem państwa socjalistycznego (nawet jeśli zaledwie domniemanym lub zgoła fantazmatycznym). Jak wolno sądzić, ten element świata realnego socjalizmu ulegał z czasem atrofii w kulturowej pamięci Polaków, żyjących w świecie po Weberowsku „odczarowanym” z socrealizmu<sup>1</sup>, w rzeczywistości społecznej, w której „otacza nas komplet kapitalistycznych instytucji, a nostalgia za czasami PRL-u jest zjawiskiem zdecydowanie rzadszym niż dwie albo trzy dekady temu” (Sadura, Sierakowski 2021: 5). W tak skonstruowanych ramach kontekstowych czytelnymi punktami odniesienia dla opisywanych praktyk kulturowych staną się głównie: prywatne doświadczenia i wspomnienia (nierzadko pochodzące z czasów „socjalistycznego dzieciństwa”), dziedziczenie kolekcji (nagrań, płyt winylowych, kaset magnetofonowych, czasopism muzycznych, plakatów etc.), a także coraz powszechniejszy tzw. *crate digging* – popularny wśród współczesnych muzyków i producentów proceder poszukiwania w antykwariatach, serwisach aukcyjnych oraz na pchlich targach wydawnictw muzycznych i dźwiękowych z czasów PRL-u, mających posłużyć jako źródło próbek dźwiękowych do wykorzystania we własnej działalności artystycznej (w tej funkcji występują piosenki pop, audycje radiowe, słuchowiska, ścieżki dźwiękowe filmów i seriali, nagrania prywatne etc.). Te właśnie kryteria pozwolą mi, jak sądzę, odnieść się do kategorii dźwiękowej nostalgii za PRL-em, poza dominującą narracją o ekonomiczno-socjalnym podłożu tęsknoty za minionym systemem politycznym.

Zanim jednak przejdę do bardziej szczegółowej analizy teoretycznych i praktycznych aspektów owego praktykowania nostalgii za kulturą dźwiękową PRL-u, chciałbym przywołać w tym miejscu dwa przykłady zagraniczne, które pozwolą mi zilustrować swoiste napięcie, jakie rodzi się między nacechowanym melancholią sentymentalnym wspomnieniem o socjalistycznej przeszłości<sup>2</sup> a niegdyśiejszym, modernizacyjnym i futurystycznym potencjałem kultury krajów usytuowanych za „żelazną kurtyną” i to – dodajmy koniecznie – właśnie kultury muzycznej i audialnej tego obszaru, powiązanej ściśle z rozwojem nowych technologii i mediów dźwiękowych. Przykład pierwszy odnosi się do dziedziny fikcji spekulatywnej, literatury fantastycznonaukowej obrazującej świat w czasach niepowstrzymanej ekspansji komunizmu. Jedno z najśłynniejszych opowiadań *science fiction* amerykańskiego pisarza, Williama Gibsona, *Czerwona gwiazda, orbita zimowa* (napisane wspólnie z Bruce’em Sterlingiem i opublikowane po raz pierwszy w antologii *Mirrorshades* w 1986 r.) opisuje losy radzieckiego kosmonauty, pułkownika Jurija Wasiliewicza Korolewa, zamkniętego od lat na

1 Pisząc o Weberowskim aspekcie owego odczarowania realnego socjalizmu, mam na myśli stopniowe znikanie z obrazu tego świata „pierwiastka cudowności”, który przez dłuższy czas odpowiadał za dość rozpowszechnione przekonanie, że „dawniej, za komuny, było lepiej” – nawet jeśli to „lepiej” miało charakter niedookreślony lub wręcz fantastyczny (Weber 1994: 86).

2 Trzeba przy tym pamiętać, że wspomnianie „socjalistycznej przeszłości” bywa nierzadko – właśnie w kontekście futurologicznych aspiracji komunizmu – wspomnianiem „przyszłości, która nie nadeszła”.

starej sowieckiej stacji orbitalnej Kosmograd, zamienionej w Muzeum Radzieckich Tryumfów Kosmicznych. Dręczony nudą bohater zajął się nielegalnym procederem, podczas którego: „potajemnie wykasował zebrane przemówienia Aleksieja Kosygina, by zastąpić je samizdatami – digitalizowaną muzyką pop, przebojami swojej młodości z lat 80. XX w. Miał zespoły brytyjskie nagrane z zachodniemieckiego radia, heavy metal z Układu Warszawskiego, zdobyte na czarnym rynku importowane nagrania amerykańskie. Założył słuchawki i wybrał częstochowskie reggae Brygady Kryzys” (Gibson, Sterling 1996: 100). Scena ta, kreśląc lokalny koloryt świata przedstawionego, kreuje go za pomocą detali zaczerpniętych z popkultury ówczesnego Bloku Wschodniego: taktyki samizdatu – reprodukcji tekstów kultury poza oficjalnym obiegiem; „czarnego rynku” amerykańskich wydawnictw muzycznych i wreszcie „wschodnich” naśladownictw oraz odpowiedników „zachodnich” gatunków muzycznych, których przykładami stają się tu „heavy metal z Układu Warszawskiego” i „częstochowskie reggae Brygady Kryzys”. W warstwie ideowej przekaz jest zatem dość czytelny. Oto socjalistyczny Wschód pozostaje niezmiennie spragniony konsumpcyjnych dóbr i produktów kulturowych rodem z kapitalistycznego Zachodu, który wytwarza towary, marki, trendy i style życia. Relacja popkulturowego centrum i zdominowanych przez komunizm peryferii jest wyrazista i typowa dla połowy lat 80. XX w. – czasu pirackich kopii hollywoodzkich filmów i nagrywanych z radia przebojów pop, rozprowadzanych nielegalnie na polskich, rosyjskich czy czzechosłowackich bazarach. Jeśli więc komuniści nawet panują w kosmosie, to jednak nie sprawują rządów w show-busines’ie, którego łakną socjalistyczne społeczeństwa.

Przypadek drugi, późniejszy o dwie dekady, przynosi nieco bardziej skomplikowany przykład relacji Wschód – Zachód, centrum – peryferia i popkultura – ideologia. W 2003 r. istniejąca od początku lat 80. brytyjska formacja muzyczna Coil, mająca opinię pionierów w sferze łączenia popularnej muzyki elektronicznej z awangardowymi eksperymentami w zakresie brzmienia i produkcji dźwięku, wydała album muzyczny zatytułowany ANS (Eskaton, 2003), będący zapisem sesji nagraniowej w moskiewskim Centrum Muzyki Elektroakustycznej im. Lwa Teremina, dysponującym jedynym na świecie egzemplarzem fotoelektronicznego syntezatora dźwięków o nazwie ANS (skrót od nazwiska Aleksandra Nikołajewicza Skriabina, którego idee muzyczne legły u podstaw tej konstrukcji). Konstruktor urządzenia, Jewgienij Murzin, zaprojektował je w 1937 r., zaś budowę całości ukończył 20 lat później, oddając do dyspozycji muzyków i kompozytorów instrument o unikalnych walorach brzmieniowych, eksplorowanych z powodzeniem przez twórców tej miary, co Sofija Gubajdulina, Alfred Schnittke, Edison Denisow czy Eduard Artiemjew (Kreichi 1995: 59-61). Instrument Murzina posłużył także do skomponowania (przez Artiemjewa) muzyki ilustracyjnej do fantastycznonaukowych filmów Andrieja Tarkowskiego *Solaris* (1972) oraz *Stalker* (1979), co wzmocniło wrażenie powiązania nowoczesnej sztuki i technologii w ZSRR z kreowaniem obrazów „świata jutra”, wszak już Karol Marks pisał o rewolucji socjalnej, że „nie z przeszłości, lecz

jedynie z przyszłości czerpać może swą poezję” (Marks 2011: 109). W tym wypadku jednak to demiurgowie „awangardowego popu” z mitycznego Zachodu udali się po inspirację i technologiczną osobliwość na postkomunistyczny Wschód, nęcący poszukiwaczy atrakcji niewyeksplotowanymi jeszcze w kulturze popularnej pokładami wyobraźni.

Pamiętając o takiej właśnie płynności granic (także historycznych) między tym, co zauroczone Zachodem i jako takie skazane na niekończące się wytwarzanie podróbek i symulacji zachodniej popkultury, a tym, co z perspektywy owego Zachodu atrakcyjne w swej oryginalności i egzotyczności, będącej także świadectwem modernizacji i podążającego własnymi ścieżkami postępu technologicznego, chciałbym teraz przyjrzeć się uważniej współczesnym praktykom nostalgicznego przywracania pejzażu dźwiękowego czasów realnego socjalizmu, wychodząc zarazem poza narzucający się w tym przypadku klucz interpretacyjny odwołujący się wprost do zjawiska „retromanii”. Ta bowiem, jak zauważył słusznie twórca pojęcia, Simon Reynolds: „nieodmiennie dotyczy przeszłości bezpośredniej, wydarzeń, które miały miejsce za naszej pamięci” i „z reguły obejmuje produkty kultury masowej” (Reynolds 2018: 35). Zarazem jednak jest ona związana ściśle ze sferą produkcji kulturowej, nacechowanej znamieniem „kultury wyczerpania”, która zmuszona jest „żyć się własną przeszłością” niejako w obliczu niedoboru nowych, ożywczych idei. Co więcej, zdaniem autora *Retromanii*, „wrażliwość retro nie tyle idealizuje bądź sentymentalizuje przeszłość, ile raczej daje się nią zachwycić i zauroczyć” (Reynolds 2018: 36), podczas gdy interesujące mnie zjawiska i praktyki naznaczone są czytelnym sentymentem, a nawet, w niektórych przypadkach, swoistą skłonnością do idealizowania wspomnień powiązanych z osobistymi doświadczeniami audialnymi z socjalistycznej przeszłości.

Czym zatem okazać się może „retromania po polsku”? Różnica w postrzeganiu przeszłości i jej kulturowych atrybutów wynika przede wszystkim z odmiennego, w Polsce i innych krajach dawnych demokracji ludowych, kontekstu historycznego i geopolitycznego związanego z przechodzeniem od świata realnego socjalizmu w stanie permanentnego niedoboru do „nowego wspańskiego świata» dóbr konsumenckich” (Pine 2005: 92). Lata 90., czyli okres po transformacji ustrojowej, naznaczone zostały nieograniczonym napływem towarów „pop”, które stały się zauważalne w lokalnym pejzażu kulturowym, lecz nie zawsze dostępne z powodów finansowych. Zarazem jednak rodzime „dobra i towary wyprodukowane w sektorze państwowym były postrzegane [...] jako tandetne, należące do »drugiej kategorii« i jako takie niosły ze sobą niską wartość, jeśli chodzi o społeczny status” (Pine 2005: 94). Tym, co w zajmującej mnie kwestii ma znaczenie kluczowe, jest fakt, że ów napływ pożądaných, zachodnich towarów i tekstów kultury miał w owym czasie charakter ahistoryczny – wydawnictwa muzyczne, popularne powieści, komiksy, filmy i seriale, a także ich nośniki (kasety magnetofonowe i VHS, płyty CD) docierały wówczas do Polski równolegle, niezależnie od stylu i epoki popkulturowej, do której należały w kontekście macierzystym. Bywało i tak, że towary starsze – używane

i niemodne już – okazywały się, jako tańsze, łatwiej dostępne dla polskiego konsumenta. Niezmiennie jednak niosły one ze sobą walor, podnoszącej społeczny status posiadacza, nowości z Zachodu (Brzostek 2020b). Trafnie podsumował to niezależny producent i wydawca muzyczny, Henryk Palczewski, mówiąc o postępującej komercjalizacji muzyki popularnej w latach 80.: „W tym czasie w Polsce wyglądało to lepiej, bo my byliśmy przesunięci w czasie o pięć-osiem lat” (Pawlak 2011: 9). Warto także pamiętać, że ów spektakularny wysyp nowości, w tym wydawnictw muzycznych, nie zawsze miał charakter oficjalny, a nawet legalny, jak bowiem słusznie zauważa dziennikarz i kolekcjoner nagrań, Marcin Borchardt, „pod koniec PRL-u pojawiły się również wydawane nieoficjalnie kasety z tzw. muzyką alternatywną, ale prawdziwa eksplozja piractwa nastąpiła już w nowej rzeczywistości gospodarczej” (Borchardt, Brzostek 2016: 93). Jeśli zatem omawiane tu zjawiska wiążą się z retromanią to raczej postrzeganą bardzo szeroko „jako otwarty, sugestywny termin opisujący wiele zjawisk związanych z retro, vintage, nostalgią, odrodzeniami poprzednich stylów i nurtów (*revivalism*), estetyką kuratorską, kulturą rozpamiętywania, kolekcjonerstwem, wznowieniami i tak dalej” (Marzec 2013: 39).

Audiosfera historyczna, należąca do świata, który przeminął, stawała się niejednokrotnie przedmiotem literackiego opisu lub naukowej deskrypcji, korzystających z dostępnych źródeł w postaci nagrań archiwalnych lub świadectw osobistych (pamiętniki i wspomnienia) oraz dokumentów życia społecznego, stanowiących istotne zapisy ulotnych fenomenów akustycznych oraz ich indywidualnej i wspólnotowej percepcji. Doświadczenie pejzażu dźwiękowego PRL mogło również przybierać charakter powszechny, a nawet pokoleniowy, jak to z pewnością miało miejsce w przypadku pamiętnej „świętej ciszy” w dniu żałoby po śmierci Stalina (Wieczorek 2014: 95), niemniej jednak sprowadza się ono przede wszystkim do zbioru wrażeń jednostkowych, subiektywnych i osadzonych w retrospektywnej biografii każdego wspominającego ów czas podmiotu. Mogą się nań składać piosenki śpiewane przy ognisku, świąteczny zgiełk obchodów pierwszomajowych, gwizd pociągu dobiegający nocą z oddali, audycje radiowe, głosy spikerów i konferansjerów, wakacyjny hałas nadmorskiego kurortu, brzmienie winylowych płyt odtwarzanych na gramofonie „Bambino” czy wreszcie charakterystyczny szum pracującej w łazience pralki „Frania”. Przywoływanie tych właśnie doświadczeń dźwiękowych: śpiewanie piosenek z lat młodości, podobnie jak słuchanie dawnych przebojów i audycji radiowych, wspomnianie niegdysiejszych wydarzeń muzycznych (festiwali i koncertów) czy wreszcie sentymentalny powrót (do) dawnych nośników dźwięku (Brzostek 2020a) składają się niewątpliwie na to, co Magdalena Szydłowska nazywa „audytywnym rytuałem pamięci” (Szydłowska 2020: 53), stanowiącym integralną część „audytywnej kultury pamięci”, współtworzącej tożsamość społeczną, która pozwala na „identyfikację jednostki i grupy” (Szydłowska 2020: 51). W zajmującym nas przypadku będzie to przede wszystkim identyfikacja pokoleniowa (wychowani w PRL-u), ale także etniczna (Polacy) oraz najogólniej kulturowa (dziedziczący spadek po realnym socjalizmie mieszkańcy

dawnego Bloku Wschodniego), reprezentowana przez rozmaite współczesne praktyki związane z „przypominaniem sobie” lub „przywracaniem pamięci o” charakterystycznych cechach i elementach dawnego pejzażu dźwiękowego.

Najbardziej oczywistą i zapewne również spektakularną formą rekonstruowania pamięci o kulturze audialnej PRL jest praktyka wydawnicza oparta na reedycjach nagrań dokonanych przez kompozytorów, wykonawców oraz ośrodki radiowe w interesującym mnie okresie. Własne archiwalia publikuje konsekwentnie Polskie Radio (np. w serii *Polish Radio Jazz Archives*, dokumentującej m.in. kolejne edycje festiwalu Jazz Jamboree), a także wydawnictwo muzyczne Polskie Nagrania „Muza” (przygotowujące m.in. reedycje płyt z popularnej serii *Polish Jazz*), niemniej jednak szczególnie interesujące wydają się te praktyki wydawnicze, które skupiają się niemal wyłącznie na przypominaniu muzyki z czasów PRL, prezentowanej nierzadko jako część utraconego lub zapomnianego (jeśli nie – odrzuconego) dziedzictwa kultury polskiej<sup>3</sup>. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na inicjatywę wydawniczą Michała Wilczyńskiego, który pod szyldem GAD Records publikuje od kilkunastu lat tworzoną w czasach komunizmu muzykę popularną z Polski oraz innych krajów demokracji ludowej. Wydawnictwo reklamuje swoją działalność w następujący sposób: „W kręgu naszych zainteresowań jest jazz i rock sprzed lat, ale także muzyka filmowa, *library music*, funk, soul, *easy listening* i *lounge music*. Od 2008 roku szukamy, tropimy i odkurzamy. Chcemy przypominać trudno dostępne tytuły, wydane niegdyś tylko na płytach winylowych lub kasetach, ale prezentować też materiały nigdy wcześniej niepublikowane<sup>4</sup>. Wśród muzycznych odkryć GAD Records należy wymienić przede wszystkim serię płytową *Soundtrack and Library Music*, prezentującą, nierzadko po raz pierwszy w wersji cyfrowej lub w ogóle jako autonomiczne wydawnictwo płytowe, muzykę ilustracyjną i filmową z dawnych produkcji kinowych i telewizyjnych, takich kompozytorów jak Andrzej Korzyński (*Wielki układ*, 1976; *Akademia pana Kleksa*, 1983; *Wielki Szu*, 1983; *Tulipan*, 1987), Adam Walaciński (*Czterej pancerni i pies*, 1966), Wojciech Kilar (*Giuseppe w Warszawie*, 1964), Lucjan Kaszycki (*Doktor Murek*, 1979), Krzysztof Komeda (*Mam tu swój dom*, 1963), Adam Sławiński (*Skok*, 1967) czy Włodzimierz Korcz (*Oj zgłoś się*, 1976), a także oprawę dźwiękową popularnych programów polskiej telewizji (*Sonda*, 1977). Do tego należy dodać również niezwykle starannie przygotowane pod względem edytorskim serie płyt z niepublikowanymi dotąd nagraniami archiwalnymi wybitnych twórców polskiego jazzu i muzyki rozrywkowej: Jerzego Miliana, Henryka Debicha, Bogusława Rudzińskiego i Tadeusza Klimondy, dokumentujące m.in. wieloletnią działalność orkiestr polskiego radia, odpowiedzialnych za oprawę muzyczną popularnych

3 Warto zaznaczyć, że podstawą takich działań kolekcjonerskich i wydawniczych są często zbiory prywatne, w tym kolekcje nagrań koncertowych i studyjnych zgromadzone przez fanów i samych muzyków na kasetach magnetofonowych, tworzących istotną część ówczesnej kultury pamięci audialnej.

4 Opis dostępny na oficjalnej stronie wydawcy: <https://gadrecords.pl/o-nas/> Dostęp do wszystkich źródeł internetowych – 10. 06. 2021.

w PRL festiwalu oraz przeglądów piosenki. Wiele z tych wydawnictw publikowanych jest zarówno na nośnikach cyfrowych (CD), jak i w audiofilskich wersjach analogowych w postaci płyt winylowych, przeznaczonych dla kolekcjonerów, którzy oprócz samej muzyki zainteresowani są także analogowymi nośnikami, odwołującymi się wprost do praktyki wydawniczej czasów, z których pochodzą nagrania.

O ile praktyka wydawnicza GAD Records skupia się na polskiej (a okazjonalnie także czeskiej i słowackiej) muzyce rozrywkowej i ilustracyjnej z lat 1945–1989, o tyle seria wydawnicza Bôlt Records *Polish Radio Experimental Studio* prowadzona pod opieką kuratorską Michała Mendyka poświęcona jest w całości prezentacji archiwaliów Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Co ciekawe, zawiera ona dwa rodzaje wydawnictw: materiały źródłowe oraz ich współczesne reinterpretacje. Do pierwszego typu trzeba zaliczyć takie publikacje, jak: Bohdan Mazurek, *Sentinel Hypothesis* (2010), Knittel/Sikora/Michniewski, *Secret Poems* (2012), Various Artists, *Solitude of Sounds – In Memoriam Tomasz Sikorski* (2013), Arne Nordheim, *Solitaire* (2013), Andrzej Bieźan, *Polygamy* (2013), Various Artists, *Sounding the Body Electric. Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1964-1984* (2013), Various Artists, *Blanc et Rouge* (2012), Kåre Kolberg, *Attitudes* (2014) oraz Krzysztof Penderecki, Eugeniusz Rudnik, *HOMO LUDENS* (2015). W kręgu drugim znajdują się m.in.: Zeitkratzer, *Plays PRES* (2010), DJ Lenar, *Re:PRES* (2012), Małe Instrumenty, *Kartacz* (2013), Helge Sten, *Monochromes* (2014), Maja S. K. Ratkje, *In Dialogue with Eugeniusz Rudnik* (2014), Mirt, *Solitaire* (2015). Sami wydawcy tak opisują swoje działania na internetowej stronie wytwórni:

Seria *Polish Radio Experimental Studio* jest pierwszym oficjalnym wydawnictwem cyfrowym poświęconym nagraniem zrealizowanym w legendarnym warszawskim Studiu. Założone w 1957 r. przez Józefa Patkowskiego, razem z ośrodkami w Paryżu, Kolonii i Mediolanie, było pierwszą tego typu placówką na świecie. O ile twórcy związani ze studiami w zachodniej Europie szybko uznani zostali za jednych z najważniejszych w historii muzyki XX wieku, ich polscy koledzy do dziś są niemal nieznani poza wąskim kręgiem specjalistów<sup>5</sup>.

Tym co należałoby jednak podkreślić w odniesieniu do obu inicjatyw wydawniczych (GAD Records i Bôlt Records) jest przede wszystkim to, że choć skupiają się one na reedycji muzyki sprzed lat, to *de facto* rekonstruują również szeroko rozumianą audiosferę owego czasu i to nie tylko za sprawą nowych edycji nagrań na nośnikach analogowych, ale także z powodu szczególnej uwagi, jaką wydawcy mają dla muzyki filmowej i ilustracyjnej, przygotowywanej z myślą o produkcjach polskiego radia i telewizji, a zatem rozbrzmiewającej

5 Opis dostępny na oficjalnej stronie wydawcy: <http://boltrecords.pl/2,polish-radio/53,pres-revisited.-jozef-patkowski-in-memoriam,pl.html>

pod postacią oprawy dźwiękowej audycji, dżingli i leitmotivów w tysiącach radiodbiorników i telewizorów, tworzących pejzaż akustyczny polskich domów, ulic, kawiarni, hoteli, kurortów i amfiteatrów. W tym wymiarze popularne sygnały radiowe, głosy prezenterów i muzyczne tematy dobiegające np. z samochodowych odbiorników współtworzą niewątpliwie audytywną kulturę pamięci o PRL-u. W obu przypadkach możemy mówić także o konsekwentnym przywracaniu pamięci o istotnych, choć ostatecznie utraconych lub co najmniej zapomnianych, elementach kultury socjalistycznej Polski: modernistycznych i modernizujących walorach artystycznej awangardy (nowe technologie tworzenia w służbie sztuki) oraz rodzimej popkulturze jako swoistej dla społeczeństw izolowanych za „żelazną kurtyną” formie sztuki rozrywkowej, będącej lokalnym odpowiednikiem globalnego przemysłu kulturowego<sup>6</sup>.

Inną praktyką zasługującą w tym miejscu na uwagę i nieco wnikliwszą analizę jest z pewnością *crate digging*. Taktyka ta – opracowana przez DJ-ów i producentów hip-hopu – polega na poszukiwaniu próbek dźwiękowych w pozainstytucjonalnych archiwach muzycznych: kolekcjach płyt, taśm i kaset, nagraniach prywatnych i terenowych itd. Znalezione fragmenty utworów a także dźwięki niemuzyczne są następnie wykorzystywane jako pokrewne tradycji *musique concrète* obiekty dźwiękowe (Godøy 2008: 67) do tworzenia kompozycji o charakterze plądronicznym, których istotą jest niezmiennie „postulat przywłaszczenia sobie – na zasadzie surowca – nie tylko cudzych melodii czy stylów, lecz również gotowych nagrań” (Cutler 1999: 159), zaś ich kulturowa funkcja wyraża się w komentowaniu „elementów gruzowiska informacyjnego, produkowanego przez współczesne środki masowego przekazu” (Cutler 1999: 185). Co ciekawe, w kontekście macierzystym – kulturze afroamerykańskiej (USA) oraz afrokaraimskiej (Wielka Brytania) – *crate digging* przybierał często postać odkrywania lub też odzyskiwania muzycznego dziedzictwa, kształtującego wspólnotową tożsamość diaspory, poprzez odwołanie się do stylów muzycznych (jazz, soul, reggae) związanych ściśle z czasem, w którym formowała się polityczna samoświadomość Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych czy Jamajczyków w Anglii. Przywoływanie we współczesnych, popularnych utworach głosów i piosenek sprzed lat było zatem działaniem o charakterze wspólnotowym i politycznym, bliskim dawnej deklaracji muzyków jazzowych, głoszących w sposób jednoznaczny postulat: *This is our music!*, jako odpowiedź na próby przywłaszczenia sobie jazzu i bluesa przez producentów i koncerty płytowe (Anderson 2007).

W przypadku muzycznego „szperactwa” odnoszącego się do kultury popularnej PRL-u warto odnotować działalność artystów związanych z dwiema niezależnymi wytwórniami specjalizującymi się w wydawaniu muzyki na nośni-

6 Warto odnotować, że praktyki takie można zaobserwować w wielu krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Ich dobrym przykładem jest nagrana przez niemieckiego artystę, ukrywającego się pod pseudonimem M.RUX płyta *Vermonische Melodien* (Pingipung 2020), zrealizowana wyłącznie za pomocą instrumentów dostępnych w krajach dawnego Bloku Wschodniego – przede wszystkim popularnych wówczas w PRL-u i NRD urządzeń marki Vermona. Nieprzypadkowo zapewne pierwszy utwór na tej płycie nosi znaczący tytuł *Die Polnische Gitarre*.



kach retro (płytkach winylowych i kasetach magnetofonowych): Superkasety Records oraz The Very Polish Cut-Outs. Dobrym przykładem takiej właśnie praktyki twórczej, bazującej na swoistej nostalgii słuchacza oraz znalezionym materiale dźwiękowym, jest kaseeta duetu ETNOBOTANIKA *Fruwający przestępca* (Superkasety Records 2020). Sami twórcy przedstawiają się w następujący sposób: „ETNOBOTANIKA to tajemniczy duet ze stolicy Górnego Śląska, który jedną nogą stoi twardo na gruncie muzyki elektronicznej, a drugą bada tereny sampli i hip-hopu. Ich wzrok i uszy zwrócone są ku skrawkom przeszłości – fragmentom starych polskich filmów, na wpół zapomnianym serialom, wrywkom z mniej i bardziej znanych rodzimych piosenek nagranych przed laty”<sup>8</sup>. Z kolei geneza powstania *Fruwającego przestępcy* opisana została w sposób odwołujący się do popularnej przede wszystkim w kinie poetyki *mockumentary*, czyli fałszywego dokumentu, sugerując nostalgiczno-niesamowite okoliczności odnalezienia publikowanych nagrań: „W kolekcji starych kaset domu działkowicza, pomiędzy archiwalnymi nagraniami wsadów Michała Jordana, audycjami Wojciecha Manna oraz czarno-białymi teledyskami De Mono, znajdowała się również pewna zielona kaseeta z podpisem ETNOBOTANIKA”<sup>9</sup>. Pisząc w tym miejscu o niesamowitym charakterze znaleziska, odwołuję się z pełnym przekonaniem do Freudowskiego użycia tego pojęcia ufundowanego na ambiwalencji doświadczenia tego, co swojskie i znajome, lecz „zakryte, trzymane w ukryciu” (Freud 1997: 239). I tutaj przecież mamy powracające w nowym opracowaniu muzycznym dźwiękowe „skrawki przeszłości” i rzeczy „na wpół zapomniane”, odnalezione w postsocjalistycznym „domu działkowicza”, przechowywane w kartonie lub szufladzie, czyli miejscu, którego rolą „jest łagodzenie, przygotowywanie śmierci przedmiotów” (Barthes 2011: 72). Zbliżony charakter ma nagrana przez artystę ukrywającego się pod pseudonimem Schmoltz *Taśma Bitowa* (Superkasety Records 2021), będąca połączeniem własnych, oryginalnych produkcji twórcy „z samplami i dźwiękami głównie z lat 80. i 90.”<sup>10</sup>.

Muzycy uprawiający tę formę nostalgicznej plądrofonii upodobali sobie zresztą obdarzone dużym potencjałem retrotopijnym medium, jakim stała się kaseeta magnetofonowa (Brzostek 2020a). Kolejnym tego świadectwem może stać się wyprodukowana przez Stachy.DJ kaseeta *Wszystkie Edyty Własnoręcznie (Mixtape) – „Edycja Oranżeria”* (The Very Polish Cut-Outs 2020), która powstała jako autorski „one shot – miks z winyli z własnej kolekcji z lat 80-tych”<sup>11</sup>. W po-

7 Trzeba jednak odnotować, że obie wytwórnie udostępniają pliki również na internetowych platformach streamingowych (Bandcamp i Soundcloud), dopasowując swoją produkcję do bieżących preferencji słuchaczy muzyki popularnej.

8 Opis dostępny na oficjalnym profilu wydawcy: <https://superkasety.bandcamp.com/album/fruwaj-cy-przest-pca>

9 Tamże.

10 Opis dostępny na oficjalnym profilu wydawcy: <https://superkasety.bandcamp.com/album/ta-ma-bitowa>

11 Opis wydawcy dostępny na stronie: [https://www.sideone.pl/product-pol-30804-Wszystkie-Edyty-Wlasnoredcznie-Mixtape-Edycja-Oranzeria.html?query\\_id=5](https://www.sideone.pl/product-pol-30804-Wszystkie-Edyty-Wlasnoredcznie-Mixtape-Edycja-Oranzeria.html?query_id=5)

dobnej konwencji utrzymane jest wydawnictwo *Labirynt Śmierci – Mixtape* (The Very Polish Cut-Outs 2019) sygnowane pseudonimem DJ Duch i oferujące swoisty zapis audiosfery czasów transformacji ustrojowej, skupiony na dostępnych wówczas w Polsce produktach muzycznej popkultury:

Po epoce niedoborów PRL-u obywatele III RP chłonili niedostępne wcześniej wytwory zachodniej kultury, ale tworzyli również swoje, nawiązujące do pierwowzorów w mniej lub bardziej udany sposób. Właśnie te »niedoróbki«, pierwsze rodzime podejścia do muzycznych nurtów takich jak hip-hop, house, techno, italo disco czy w ogóle szeroko pojętej muzyki elektronicznej DJ Duch dokumentuje w *Labiryntcie Śmierci*<sup>12</sup>.

Jednym z najbardziej spektakularnych sukcesów wydawniczych, w sferze artystycznej i komercyjnej, pozostaje w tym obszarze winylowy album grupy Pejzaż, *Ostatni dzień lata* (The Very Polish Cut-Outs 2018), który krytycy muzyczni charakteryzowali następującymi słowami:

Nie inaczej jest z *Ostatnim dniem lata*, nagrywanym pod szyldem Pejzaż i również sięgającym po stare nagrania (są tu bardzo znane głosy, ale nie chcę nikomu psuć przyjemności ich odgadywania). Tyle że ten jeszcze mocniej odcedza kicz z nie zawsze najlepszych piosenek, zakłada na nie filtr nostalgii, subtelnie wzbogaca o elektroniczną rytmikę, najczęściej idącą w stronę deep house'u lub współczesnego disco, dodaje smyczki (Chaciński 2018).

Wszystkie te przykłady świadomie odwołują się do dawnej popkultury Polski Ludowej, z premiedytacją eksploatując nostalgiczny potencjał owej „części przekłętą” (*la part maudite*)<sup>13</sup> – wstydliwie zapomnianego w czasach transformacji naddatku socjalistycznej kultury życia codziennego, objawiającego się onegdaj w postaci lokalnego popu, skrojonego na miarę społeczeństwa żywiącego z upodobaniem fantazmaty mitycznego Zachodu (i jego nieograniczonej konsumpcji).

Ostatnim obszarem, któremu chciałbym przyjrzeć się w tym miejscu nieco uważniej, jest sfera niezinstytucjonalizowanych praktyk użytkowników mediów

12 Opis wydawcy dostępny na stronie: <https://www.sideone.pl/product-pol-26478-Labirynt-Smierci-Mixtape.html>

13 W zgodzie z logiką Bataille'owskiej ekonomii ogólnej socjalistyczna popkultura z jej (potencjalnie) zideologizowanymi atrybutami może jawić się właśnie jako owa „część przekłętą” lokalnej produkcji kulturowej, poświęcona na ołtarzu ekonomicznej i politycznej przemiany społeczeństwa z (umownie) „komunistycznego” w (równie umownie) „liberalne” (Bataille 2002: 32-34). W istocie praktykowane dość powszechnie w latach 90. minionego wieku pozbywanie się dóbr kultury (winylowych płyt, kolekcji kaset, książek z serii „Biblioteka Żółtego Tygrysa”) nosiło wszelkie znamiona opisywanych przez Bataille'a archaicznych praktyk demonstrowania nadmiaru posiadanych produktów, będąc zarazem wyrazistą deklaracją (polityczną): „Mamy tego dość”, lub nawet: „Mamy tego zbyt wiele”.

społecznościowych, będąca dziedziną prywatnego wspomnienia lub rekonstruowania audiosfery socjalistycznej przeszłości. Mam tu na myśli przede wszystkim kanały tworzone przez użytkowników serwisu YouTube poświęcone historii i kulturze PRL lub też, bardziej specjalistycznie sprofilowane, radiotechnice, muzyce oraz mediom audialnym tego okresu historycznego. Ich przykładem mogą być *Towary modne* czy *Mój mały PRL*, ale także okazjonalnie przygotowane przez kolekcjonerów filmy prezentujące różne aspekty socjalistycznej audiokultury – wspomianej przeważnie z sentymentem, niekiedy zaś jako technologiczna bądź estetyczna osobliwość, mogąca dziś budzić zdziwienie oryginalnością konceptu lub sposobem wykonania określonego w temacie artefaktu (jego brzmienia, jakości oferowanego dźwięku, użytej technologii etc.). Do najpopularniejszych i najczęściej powracających motywów należą w tym obszarze niewątpliwie te związane wprost z mediami audialnymi (nośnikami, odtwarzaczami i przekaźnikami dźwięku) funkcjonującymi w PRL-u. Warto wymienić tu np. filmy poświęcone gramofonowi Bambino (Adam Śmiałek 2020), radiomagnetofonowi Kasprzak (Michał Kjd95 2018), odbiornikom radiowym: Diora Calypso (Trzebińskie Diamenty 2020), GRUNDIG (Adam Rxxxyxxk 2019) czy NEYWA (*Mój mały PRL* 2020a), a także bardziej oryginalnym przypadkom polskiej kultury, jakimi były pocztówki dźwiękowe (*Mój mały PRL* 2020b). Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z krytyczną analizą technologii produkcji i jakości wykonania, poradami dotyczącymi konserwacji zabytkowego sprzętu czy też z prostą prezentacją jego możliwości brzmieniowych, niezmiennie spotykamy tu również przyporządkowanie do określonego kontekstu historycznego (PRL), omówienie kulturowej funkcji, jaką spełniał on w macierzystych warunkach, a nierzadko też prywatne wspomnienia związane z posiadaniem i użytkowaniem omawianych urządzeń. Zawsze także otrzymujemy zapis audio, który demonstruje niepowtarzalne „brzmienie retro” takiego sprzętu, umożliwiając słuchaczowi zanurzenie się w cyfrowej, zapośredniczonej przez internet, symulacji pejzażu dźwiękowego Polski Ludowej.

Wiele filmów tego typu odnosi się zresztą do bardzo konkretnych przykładów ówczesnej audiosfery, przynosząc m.in. fragmenty komunikatów Radia Wolna Europa nagranych za pomocą magnetofonu Unitra ZK (Maciej Fatyga 2013), cyfrowe zapisy dawnych, popularnych audycji (CHOROSZCZ1 2018), a nawet ich najbardziej charakterystycznych sygnałów dźwiękowych (ajgie-TVretro 2013), eksponując zarazem właśnie sentymentalny wymiar „słuchania po latach” i odtwarzania sytuacji związanych z uczestnictwem w dawnych obiegach audiokultury. Być może jednak najciekawszy charakter mają w tym kontekście filmy i audycje niezwiązane bezpośrednio z mediami audialnymi, radiem i muzyką, ale odwołujące się do walorów brzmieniowych rozmaitych elementów współtworzących pejzaż dźwiękowy PRL-u. Warto tu wymienić niezwykle popularne nagrania aktywności dźwiękowej związanej z pracą pralki „Francia” – niezbywalnego atrybutu polskich gospodarstw domowych w czasach realnego socjalizmu (marck447 2018), a także starych lodówek i suszarek do włosów, np. marki FAREL (10kunegunda 2016). Trzeba także koniecznie

odnotować, że tego typu publikacje wiążą się z inną sferą popularnych praktyk użytkowników platformy YouTube, a mianowicie udostępnianiem wielogodzinnych nagrań białego szumu, traktowanego jako skuteczne, domowe remedium na bezsenność – szczególnie w przypadku dzieci i niemowląt (Stasiowska 2015). Najbardziej osobliwe w tym zestawieniu mogą jednak wydać się filmy udostępniane przez miłośników dawnej motoryzacji, prezentujące np. brzmienie silnika Fiata 126p (dieludolfs1 2015). Wszystkie te praktyki odnoszą się, jak widać – intencjonalnie lub pośrednio – do prób rekonstrukcji w nowych mediach cyfrowych wybranych elementów pejzażu dźwiękowego socjalistycznej Polski, postrzeganego przez wielu użytkowników jako część wspólnej pamięci kulturowej, nacechowanej w niewątpliwy sposób sentymentem do świata, który niemal niepostrzeżenie przeminął<sup>14</sup>.

Powrót do tych właśnie, naznaczonych nostalgią „dźwiękowych pocztówek” z przeszłości, odtwarzających lokalnie i chwilowo audiosferę czasów minionych, ma jednak w przypadku pamięci postsocjalistycznej nieco inny charakter niż to ma miejsce w odniesieniu do globalnej popkultury. O ile bowiem ta, jak trafnie zauważa w tytule swej książki Reynolds, „żywi się własną przeszłością”, szukając dawnych wzruszeń oraz inspiracji dla bieżącej produkcji kulturowej cierpiącej na syndrom „wyczerpania”, o tyle w przypadku sztuki pop krajów dawnego Bloku Wschodniego w grę wchodzi czynnik dodatkowy – równie nostalgiczny lecz nieco słabiej osadzony w niedostatkach współczesnego przemysłu kulturalnego. Jest nim poczucie utraconego dziedzictwa PRL-u, a być może nawet zaprzepaszczonej (socjalistycznej) nowoczesności, przejawiającej się w ówczesnych praktykach życia codziennego, najpowszechniej właśnie w kulturze popularnej, odbieranej jako *par excellence* modernistyczna, choć nie (taka jak) „zachodnia”. Łatwo porzucone w latach 90. minionego stulecia atrybuty peerełowskiej popkultury (winyłowe płyty z serii *Polish Jazz*, gramofon ADAM GS 424, przenośny radiomagnetofon Kasprzak RMS 451, słuchowiska fantastyczno-naukowe na kasetach Tonpressu itp.), nierzadko wystawiane na śmietniki, sprzedawane za bezcen i zastępowane nowszymi towarami (płyty CD, magnetofony Panasonic i Panascanic, japońskie miniwieże stereo, kasety VHS etc.)<sup>15</sup> wracają dziś nie (tylko) jako tzw. *zombie media* – reaktywowane, np. w celach artystycznych, pozostałości po dawnej kulturze audialnej (Hertz, Parikka 2012), ale jako pełnoprawne artefakty noszące wyraźne znamiona niegdysiejszej polskiej nowoczesności – niedocenionej i domagającej się reinterpretacji w obrębie kultury współczesnej nacechowanej piętnem sentymentalnych powrotów sztuki pop.

14 Skupienie uwagi na polityczno-gospodarczym aspekcie transformacji ustrojowej w Polsce sprawiło bowiem, że przemiana kulturowa dokonywała się dla wielu uczestników życia społecznego niejako mimochodem, poza sferą bieżących problemów codzienności (Leyk, Wawrzyniak: 2020).

15 O tym, że wymiana dóbr kultury o niskiej wartości dla statusu społecznego na towary o wysokiej wartości statusowej miała w ówczesnej Polsce charakter masowy pisze Frances Pine (2005: 94).

## BIBLIOGRAFIA

- 10kunegunda (2016, 26 stycznia). Bardzo dobry usypiacz [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=jVmEjYmoTJQ>
- Adam Rxyyxxk (2019, 10 marca). Stare radio lampowe GRUNDIG z 1958 r. [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=IHcSkUkBHqg>
- Adam Śmiałek (2020, 16 października). TOWARY MODNE 35 – Bambino: gramofon, na którym lepiej płyt nie kłaść [plik wideo]. Pobrano z: [https://www.youtube.com/watch?v=Io\\_hvgO43WI](https://www.youtube.com/watch?v=Io_hvgO43WI)
- ajgieTVretro (2013, 29 września). JINGLE Z LISTY PRZEBOJÓW PROGRAMU III – WSPO-MNIENIE [plik wideo]. Pobrano z: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_m2ffoDZWpQ](https://www.youtube.com/watch?v=_m2ffoDZWpQ)
- Anderson, I. (2007). *This Is Our Music: Free Jazz, the Sixties, and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barthes, R. (2011). *Roland Barthes* (przeł. T. Swoboda). Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Bataille, G. (2002). *Część przekłeta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego* (przeł. K. Jarosz). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Borchardt, M., Brzostek, D. (2016). Od domu (kultury) do chmury (danych). Jak splatała się sieć. Rozmawiają Marcin Borchardt i Dariusz Brzostek. *Fragile*, 1, 87–93.
- Brzostek, D. (2017). Odtworzyć tożsamość, odzyskać nowoczesność. Od plądrowania archiwów do rekonstrukcji nagrań. *Przegląd Kulturoznawczy*, 31(1), 85–105.
- Brzostek, D. (2020a). Nostalgia nośnika. O retrotopijnych właściwościach kasyety magnetofonowej (jako przedmiotu). W: M. Czapiga, M. Rydlewski (red.), *Antropologia, media, komunikacja* (s. 41–52). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Brzostek, D. (2020b). Zmiana ustroju, zmiana nośnika? Digitalizacja dźwięku i praktyki polskich fonoamatorów w czasach transformacji. *Czas Kultury*, 36(3), 112–119.
- CHOROSZCZ1 (2018, 2 listopada). LISTA PRZEBOJÓW TRÓJKI – notowanie 131 z 20.10.1984 część 1 [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=R64S1mp4jhw>
- Chaciński, B. (2018). Między frazami. Recenzja płyty: Pejzaz „Ostatni dzień lata” [serwis internetowy polityka.pl]. Pobrano z: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/muzyka/1756274,1,recenzja-plyty-pejzaz-ostatni-dzien-lata.read>
- Cutler, Ch. (1999). *Plądروفonia*. W: Ch. Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne* (przeł. I. Socha). Kraków: Zielona Sowa.
- dieludolfs1 (2015, 4 maja). Polski Fiat 126p 1980r – Praca silnika 650 i wolne obroty po regulacjach [plik wideo]. Pobrane z: <https://www.youtube.com/watch?v=WCFSSiRy7gM>
- Freud, S. (1997). *Niesamowite*. W: S. Freud, *Pisma psychologiczne* (przeł. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Gibson, W., Sterling, B. (1996). *Czerwona gwiazda, orbita zimowa* (przeł. P. W. Cholewa). W: W. Gibson, *Johnny Mnemonic*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Godøy, R. I. (2008). Pour un théorie musicale fondée sur les objets sonores. In É. Gayou (ed.), *Pierre Schaeffer. Portraits polychromes*. Paris: GRM Institut National de l'Audiovisuel, Maison de Radio France.
- Hertz, G., Parikka, J. (2012). *Zombie Media: Circuit Bending Media Archeology into Art Method*. *Leonardo*, 45(5), 424–430.
- Kreichi, S. (1995). The ANS Synthesizer: Composing on a Photoelectronic Instrument. *Leonardo*, 28(1), 59–62.
- Leyk, A., Wawrzyniak, J. (2020). *Cięcia. Mówiona historia transformacji*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Maciej Fatyga (2013, 13 maja). „Tu rozgłośnia polska radia Wolna Europa „ - czyli stare nagrania [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=G2Wsq6dxZNk&t=50s>
- marck447 (2018, 12 lutego). „Frania przez 8 godzin” dźwięk pralki Frania, White noise, Biały szum [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=IG9vmpFPOZI>; [https://www.youtube.com/watch?v=WtbJeK2\\_uA8](https://www.youtube.com/watch?v=WtbJeK2_uA8)

- Marks, K. (2011). *18 brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Marzec, A. (2013). Retromania. Wywiad z Simonem Reynoldsem. *Czas Kultury*, 29(2), 38-49.
- Michał Kjd95 (2018, 16 lipca). Unitra ZRK Kasprzak RMS-451 po renowacji ;) [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=-NTuQrXs97k>
- Mój mały PRL (2020a, 20 grudnia). Radioodbiornik tranzystorowy NEYWA 402 - Mój mały PRL [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=wYsqauGZy-g>
- Mój mały PRL (2020b, 8 listopada). Pocztówki dźwiękowe - Mój mały PRL [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=HUQyjWOVveQ>
- Pine, F. (2005). Postsocjalizm: Od produkcji do konsumpcji? *Kultura Popularna*, 14(4), 91-104.
- Pawlak, Ł. (2011). Henryk Palczewski/ARS 2. Rozmowa z prawdziwie niezależnym. *Hard Art. Informator Kultury Niezależnej*, 2, 8-11.
- Reynolds, S. (2018). *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością* (przeł. F. Łobodziński). Warszawa: Kosmos.
- Sadura, P., Sierakowski, S. (2021). *Koniec hegemonii 500 plus*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Schmelz, P. J. (2009). From Scriabin to Pink Floyd: The ANS Synthesizer and the Politics of Soviet Music between Thaw and Stagnation. In R. Adlington (ed.), *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties* (pp. 254-278). Oxford: Oxford University Press.
- Smirnov, A. (2013). *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Koenig Books.
- Stasiowska, J. (2015). Hush little baby – biały szum i kołysanki w walce o ucieszenie dziecka. *Glissando. Magazyn o Muzyce Współczesnej*, 27, 20-24.
- Szydłowska, M. (2020). Definiowanie tożsamości regionalnej społeczności Warmii i Mazur w formule radiowych pejzaży dźwiękowych kultur pamięci. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 63 (4), 41-57. doi: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2020/63.4/3>
- Trzebińskie Diamenty (2020, 24 lipca). Radio lampowe Diora Calypso 62127 [plik wideo]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=PLmzfHJLy-A>
- Weber, M. (1994). *Etyka protestancka a duch kapitalizmu* (przeł. J. Miziński). Lublin: Test.
- Wieczorek, S. (2014). „Cisza huczy ponad krajem naszym”. Pejzaż dźwiękowy żałoby po śmierci Stalina. *Muzyka*, 59(1), 95-118.