

# Lidia Kopania-Przebindowska

---

## Zimna wojna w popkulturze : czołówki Festiwalu Piosenki Interwizji i propaganda sukcesu

---

Kultura Popularna nr 3 (57), 46-59

---

2018

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Lidia Kopania-  
-Przebindowska

# Zimna wojna

w popkulturze

*Czołówki Festiwalu  
Piosenki Interwizji  
i propaganda sukcesu*

Kultura popularna, w ramach której funkcjonują konkursy muzyki popularnej, chociaż kojarzy się, jak zauważa Stuart Hall (2009: 469), z praktykami, potrzebami, doświadczeniami i tradycjami zwykłych ludzi, jest formą gry o władzę. Według niego nie ma autentycznej, czystej, wyrażającej doświadczenia zwykłych ludzi kultury popularnej.

Analizując historię Międzynarodowego Festiwalu w Sopocie, nie można nie zauważyć, że inicjatywa ta, sprzężona z czynnikami politycznymi, ekonomicznymi, społecznymi i kulturalnymi, była wydarzeniem o charakterze muzyczno-politycznym.

Sopocki festiwal uchodził niegdyś za najbardziej prestiżowe wydarzenie muzyczne bloku krajów wschodnich i stanowił jedną z niewielu okazji do obejrzenia za żelazną kurtyną koncertów gwiazd światowego formatu. Przez lata trwania zmieniała się jego nazwa, regulamin, organizatorzy, patronackie stacje telewizyjne, sceny, sposób finansowania. Niezmienny pozostawał właściciel Bursztynowy Słownik, główna nagroda festiwalu, ufundowana przez prezydenta Sopotu. Najszczęśliwszy dla festiwalu wydaje się okres pod koniec lat siedemdziesiątych. W latach 1977–1980 nazywał się już Festiwalem Piosenki Interwizji. W okresie stanu wojennego nie był organizowany, wznowiono go w roku 1984. Po przemianach systemowych festiwal zaczął tracić na swojej świetności, szczególnie od 2004 roku, kiedy to Telewizja Polska utraciła prawo do jego organizacji. W 2005 roku przeszedł w ręce prywatnej telewizji TVN, a od 2012 do 2014 organizowany był przez Polsat. Ponownie przeszedł zawrócenia (w 2015 nie odbył się, w 2016 już tak, ale bez transmisji telewizyjnej), a od 2017 r. znowu organizowany jest przez telewizję TVN.

Celem niniejszego artykułu jest pokazanie, że na kształt i charakter festiwalu wpływała Polska Zjednoczona Partia Robotnicza oraz że nie bez znaczenia dla jego organizacji miał również przebieg zimnej wojny. Trwająca mniej więcej od roku 1947 do 1991 rozpoczęła się jako konflikt między ZSRR a światem demokracji zachodnich, jednak stopniowo obszar konfrontacji rozszerzył się i zróżnicował. Towarzyszył jej wyścig zbrojeń, kosmiczny i gospodarczy. Rywalizacja odbywała się również w sferze kultury i sztuki. Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie odbył się pięć lat po powstaniu Konkursu Piosenki Eurowizji, czyli w roku 1961. Warto nadmienić, że odbył się dokładnie tydzień po tym, jak żelazna kurtyna zmaterializowała się w postaci muru berlińskiego. Z całą pewnością był on też odpowiedzią państw bloku wschodniego na Konkurs Piosenki Eurowizji. Chociaż oficjalnie zaczął konkurować z nim w roku 1977, kiedy zmienił swoją nazwę z Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie na Festiwal Piosenki Interwizji, już wcześniej wydawał się być bardzo przemyślaną inicjatywą partii. Ponieważ kontrolowała ona środki upowszechniania kultury – prasę, radio, telewizję, teatr, kina itd. – miała ogromne możliwości sterowania i tą dziedziną.

Analiza dwóch czołówek Festiwalu Piosenki Interwizji z lat 1977 oraz 1979<sup>1</sup>, częściowo animowanych, pozwoli pokazać, że festiwal ten był szczegółowo planowany i oceniany przez partię, która poprzez takie instytucje jak Polska Agencja Artystyczna „Pagart” czy Krajowe Biuro Koncertowe wykorzystywała tę formę rozrywki do celów propagandowych. Trzeba jednak zaznaczyć, że partia z różnym natężeniem dążyła do tworzenia „nowego człowieka”, który nie tylko wierzy w system i go afirmuje, lecz także działa w imię idei i wytycznych partii rządzącej.

**Lidia Kopania-Przebindowska** – ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Łódzkim, poddyplomowo arteterapię na Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. Obecnie doktorantka Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS. Zwycięzczyni konkursu Trendy na Festiwalu Top Trendy w 2006 roku w Sopocie, reprezentantka Polski w Konkursie Eurowizji w 2009 roku, który wtedy odbywał się w Moskwie

1 Jeśli chodzi o Festiwal Interwizji, tylko te zostały udostępnione przez Archiwum Eurowizji tv.

Odpowiednia do analizy czołówek dwóch Festiwalu Interwizji wydaje się być perspektywa postkolonialna, mimo że termin ten charakteryzuje wieloznaczność oraz wiele wzajemnie wykluczających się stanowisk. Pozwoli jednak zdekonstruować i zdemaskować modele kolonialnego myślenia i działania, pokazując, że pomimo deklaracji organizatorów o politycznej neutralności festiwal był inicjatywą artystyczno-polityczną. Nie będę jednak zajmować się systematycznym omówieniem teorii postkolonialnej, a jedynie zwrócę uwagę na te dyskursy w jej ramach, które mogą rzucić nowe światło na kwestie analizowane w tym artykule.

## Dyskurs postkolonialny w Polsce

Popularne w Stanach Zjednoczonych studia postkolonialne wydają się mieć spory potencjał, jeśli chodzi o badanie przeszłej i aktualnej historii Polski. Jak podkreśla Ewa Domańska w artykule *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku*, mogą one stanowić jedną z alternatyw uzupełniających rozważania ujmujące rodzimą historię w perspektywie totalitaryzmu i jego komunistycznej wersji (2008: 167).

Na rozwój badań kolonialnych wpływ miała filozofia marksistowska, szczególnie w wersji zaproponowanej przez Antonia Gramsciego (1891–1937), włoskiego historyka i polityka. Od niego właśnie przejęto istotne pojęcia hegemonii i klas zależnych. Aby uzyskać określony cel, dominująca grupa stosuje potoczne wyobrażenia i stereotypy bez korzystania z metod przymusu bezpośredniego. „Hegemonia to panowanie środkami czysto kulturalnymi nad życiem duchowym całego społeczeństwa” (Kołakowski, 1989: 982).

Dla ukształtowania się teorii postkolonialnej momentem przełomowym okazała się publikacja *Orientalizmu* Edwarda W. Saida w roku 1978. Biorąc pod uwagę koncepcje Michela Foucaulta, udowodnił, że tym, co pozwala tworzyć wizerunek innych kultur w taki sposób, aby wydawały się one gorsze od uznawanych przez normy europejskie, jest wiedza, która w tym przypadku stanowi narzędzie polityczne. Said uważa, że Orient wymyślony został przez kulturę europejską, i to głównie po to, aby zdefiniować cywilizację zachodnią, a przy okazji uzasadnić swoją władzę, również intelektualną, nad podbitymi krajami. Said nawiązywał do idei hegemonii kulturowej, które to zjawisko umacniało poczucie wyższości cywilizacji zachodniej, w konsekwencji usprawiedliwiając misję cywilizacyjną wśród nieoświeconych narodów. Orientalizm był więc szczególnego rodzaju systemem wiedzy, narzędziem politycznym, pomagającym utrzymywać imperialną wizję świata i *status quo*.

Jeśli chodzi o Europę Wschodnią, teoria postkolonialna dotarła tutaj stosunkowo niedawno, na początku obecnego stulecia. Stało się to w zasadzie dzięki naukowcom z krajów zachodnich, uprawiającym teorię postkolonialną, którzy dostrzegli nasz region – Europy Środkowej i Wschodniej. Są wśród nich Ewa Thompson, sławistka wykładająca w Stanach Zjednoczonych, a także Clare Cavanagh (2003: 60–71), która zwróciła uwagę na dość trudną do oceny pozycję Polski z perspektywy teorii postkolonialnej. Chodzi o to, że w zależności od okresu historycznego Polskę można postrzegać jako kraj skolonizowany lub jako imperium kolonizujące. Mnie interesować będą interpretacje roli Polski, które mówią o tym, że w okresie PRL może być uważana za podporządkowaną wpływom zewnętrznym kolonię.

Ewa M. Thompson w książce *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm* podkreśla, że amerykańskie interpretacje historii ZSRR (chyba nie tylko amerykańskie) zdają się nie dotyczyć spraw kolonializmu, kiedy dotyczą lat 1939–1941, a Thompson stoi na stanowisku, że był to okres „największej z powodzeniem przeprowadzonej ekspansji kolonialnej w całej historii Rosji” (wcielenie części Finlandii i republik nadbałtyckich, okupacja sowiecka wschodniej części Polski). Owe zjawiska interpretowane są przede wszystkim jako chęć poszerzenia wpływów komunizmu. Badaczka komentuje to w sposób następujący: „Tajne protokoły paktu Ribbentrop-Mołotow dotyczyły sfer wpływów w Europie. Były one klasycznym przykładem marginalizowania małych i średnich narodów. Thompson jest zdania, że analizując przeszłość ZSRR i PRL w kategoriach totalitaryzmu i jego komunistycznej wersji, odwraca się uwagę od kwestii kolonializmu, co prowadzi do myślenia zgodnego z życzeniem imperium, mianowicie, że to komunistyczna ideologia była jedynym czynnikiem i punktem odniesienia w traktowaniu podbitych państw. Według niej główną rolę odgrywał w tym jednak agresywny nacjonalizm, objawiający się w postaci „wewnętrznego kolonializmu europejskiego” (2000: 262). Zwraca też uwagę na fakt, że kolonializm rosyjski w zasadniczy sposób różnił się od zachodnioeuropejskiego. W związku z tym toczy się wiele sporów, czy rzeczywiście można mówić o postkolonialności krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Często wspomina się, że w kolonializmie zachodnim istotne są kwestie rasowe, w rosyjskim natomiast przeważają narodowościowe. W tym pierwszym powodem podbojów były czynniki ekonomiczne, w drugim na plan pierwszy wysuwała się polityka mocarstwowa. Rosja wcielała inne kraje, budując w nich przy okazji rządy marionetkowe służące interesom imperium. Jeśli chodzi o kolonializm rosyjski, istotne jest również to, że postrzegano Rosjan jako stojących niżej od narodów skolonizowanych (2000: 1–40).

Na gruncie polskim traktowanie Związku Sowieckiego jako kolonizatora zyskuje obecnie na popularności, ale wnioski, które przynoszą liczne analizy, bywają skrajnie różne. Część badaczy postrzega okres komunistyczny jako ważny etap modernizacji państwa, przyznając tylko, że istniały pewnego rodzaju ograniczenia i „wypaczenia”. PRL w polityce międzynarodowej traktują jako byt względnie suwerenny, a elitę polityczną jako niezależną. Również w Rosji nie ma zgody co do uznania ZSRR za imperium kolonialne. Są również i tacy, którzy gotowi są zaakceptować tezy o ZSRR jako kolonizatorze, ale zaznaczają, że był to imperializm rosyjski, w którym skolonizowanym przez ruch komunistyczny jest przede wszystkim naród rosyjski, a z całą pewnością nie jest on gospodarzem imperium.

Względna zgoda panuje, jeśli chodzi o koncepcję, która uznaje Polskę za kraj peryferyjny w kontekście Imperium Sowieckiego. Patrząc na historię PRL z tego punktu widzenia, proces kolonizacji ma charakter dynamiczny. Obywatele sowieccy są kolonistami w pierwszym okresie, ale po roku 1956 oddają pola swoim reprezentantom miejscowym.

Takie podejście tłumaczyłoby w jakimś stopniu, dlaczego odpowiedź na Konkurs Eurowizji przyszła właśnie z Polski, w postaci Międzynarodowego Konkursu Piosenki w Sopocie. Położenie geopolityczne naszego kraju zdecydowanie zaliczyć można do złożonych. Krzyżowało się tutaj i nadal krzyżuje wiele stref wpływów, a co za tym idzie, także i ambicji podmiotów funkcjonujących w różnych skalach przestrzennych (regionalnej, krajowej, globalnej). Luis Rey, Kierownik Działu Muzyki Rozrywkowej w Programie Romańskim Szwajcarskiej Rozgłośni Radiowej Studio Genewa, wielokrotny

członek jury festiwalu, również zwracał uwagę na lokalizację konkursu. W publikacji wydanej z okazji pięciolecia istnienia festiwalu, zatytułowanej *Sopockie festiwale piosenki*, pisał: „Niewątpliwą zaletą tej imprezy jest jej położenie geograficzne. Festiwal odbywa się niejako na granicy dwóch światów. To pozwala widzieć i słyszeć wszystko, co się dzieje zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie” (Rey, 1966: 7).

Analizując czołówki sopockiego festiwalu w perspektywie postkolonialnej, w dalszej części pracy zamierzam zdemaskować modele kolonialnego myślenia i działania, uwypuklając kwestię, że pomimo deklaracji organizatorów o politycznej neutralności i dostarczaniu publiczności jedynie niezłej jakości rozrywki festiwal był wydarzeniem przesączonym polityką. Nim to jednak nastąpi, opiszę rolę, jaką pełniła muzyka w okresie PRL, oraz sam festiwal, rywalizując w pewnym momencie oficjalnie z Konkursem Eurowizji. Zwrócę również uwagę na instytucje odpowiedzialne za ich organizację obu wydarzeń.

## Rola muzyki oraz festiwalu piosenki w PRL i instytucje z nim związane

Polityka kulturalna PZPR zakładała, że piosenki miały upowszechniać konkretne idee. Jeśli chodzi o muzykę rozrywkową, społeczeństwo powinno było słuchać tego, co partia uznała za słuszne. „Nowy człowiek” miał wierzyć w system i go afirmować. Preferowano pieśni masowe zamiast jazzu, piosenki radzieckie zamiast rocka, piosenki żołnierskie z festiwalu kołobrzesckiego, a nie akowskie pieśni wojskowe czy legionowe. Trzeba jednak podkreślić, że PZPR zauważała to, że istnieje grupa odbiorców, która nie popierała propagowanego wzorca, i zgadzała się niekiedy na upowszechnianie w niewielkim stopniu jazzu, rocka czy autentycznego folkloru. Miało to stanowić równowagę dla innych działań w sferze przemysłu muzycznego.

W latach sześćdziesiątych nastąpił istny wysyp festiwali piosenki; miało to częściowo związek z wyżym demograficznym, który oczekiwał rozrywki. Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przyniósł jednak pewną zmianę w modelu polskiej muzyki popularnej. W latach siedemdziesiątych zrezygnowano z kreowania kultury masowej wypełnionej ideami socjalizmu, zdecydowano się połączyć idee zachodniej popkultury z zadaniami kultury socjalistycznej, która w dalszym ciągu miała kształtować społeczeństwo socjalistyczne, lecz przy okazji kompensowała potrzeby Polaków na rozrywkę z Zachodu.

Marek Meissner w „Trybunie Ludu” w 1977 roku twierdził: „Pisze lub czyta poezję tylko niewielka część społeczeństwa, śpiewa każdy. Piosenka jest barometrem nastrojów i czynnikiem zbliżającym ludzi. Jest nader ważnym instrumentem kulturotwórczym i niosącym kulturę, propagującym określone wzorce obyczajowe (...) Piosenka jest, bez większej chyba przesady, jednym z filarów współczesnej kultury masowej” (1977: 5). Muzyka rozrywkowa stanowiła w tamtym czasie główny przedmiot eksploatacji w radiu, telewizji, przedsiębiorstwach estradowych, na festiwalach i przeglądach. Tylko w roku 1975 przedsiębiorstwa estradowe zorganizowały 55 tys. imprez, w których uczestniczyło około 15 mln widzów, a ZPR<sup>2</sup> – 4,5 tys. imprez dla około 6 mln widzów (AAN, WK KC, LVI-702, 1976: 6).

2 ZPR – Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe.



Warto w tym miejscu nadmienić, że realia panujące w PRL, zarówno w kwestii rynku wydawniczego, jak i swobody głoszenia własnych przekonań, sprawiły, że wyodrębniły się dwa obiegi funkcjonowania muzyki popularnej: podziemny i oficjalny. Zwolennicy władzy, ale również jej przeciwnicy, traktowali muzykę jako narzędzie wpływu politycznego. Niezależnie od gatunku mogła ona wyrażać niezgodę na panującą w kraju rzeczywistość i stosowana była w celu kontestacji. Ponieważ spora część społeczeństwa nie akceptowała poglądów politycznych rządzącej partii, popularność zyskiwały w konsekwencji zespoły i wykonawcy uważani za opozycyjnych lub opozycji towarzyszących. Teksty dotyczyły spraw codziennych, a stosowane w nich metafory nie należały do najtrudniejszych, dzięki czemu nie wymagały od słuchaczy głębokiej interpretacji. Czasami były reakcją na określone wydarzenie, a czasami inspirowały. Zdarzało się, że łączyły obie funkcje i dla niezainteresowanych polityką obywateli stanowiły rodzaj moralnego przebudzenia. W taki sposób masy stawały do biernej lub czynnej walki, do kontestacji i oporu. Do tego typu tekstów zaliczyć można piosenki bardów: *Ballada o szosie E7*, *Elegia grudniowa* Kelusa, *Pożegnanie z Marią – świdnickie spacer*y Kondraka, piosenki Kaczmarskiego wraz z cyklem *Oblaw* (Głuszak, 2014: 165).

Zdarzało się również, że konkretne utwory nie różniły się między sobą gatunkowo, stylistycznie czy jakościowo, a jednak nie można ich było usłyszeć w radiu, telewizji, na festiwalach i koncertach. Jeśli autorzy nie stosowali się do wytycznych partii lub w jakikolwiek sposób skonfliktowali się z władzą, ich piosenki trafiały do nurtu nieoficjalnego. Zdarzało się, że właśnie dzięki temu zyskiwały na popularności. Szczególną rolę odgrywały w tamtym czasie także pieśni protestu, nazywane potocznie protest-songami. Były sposobem na wyrażenie negatywnych emocji i potępienia rzeczywistości, wyrazem potrzeby zmian. Za pierwszy tego typu utwór w Polsce uważany jest *Dziwny jest ten świat* z 1967 roku Czesława Wydrzyckiego, inaczej Czesława Niemena.

Nie ulega wątpliwości, że muzyka przybierała formę służebną zarówno wobec opozycji, jak i władz, a niejednokrotnie dominującą jej funkcją pozostawała forma rozrywkowa. Organizowanie wszelkich zjawisk kultury miało być zgodne z wizją PZPR. Sposoby, w jaki przygotowywano się do imprez, relacjonowano do najwyższych władz partyjnych, nawet do I sekretarza KC (Bittner, 2017: 143–144). Miały też pełnić określone funkcje. Festiwal w Opolu miał np. stymulować polską twórczość i bronić jej przed zalewem piosenek z Zachodu, sopocki natomiast pełnił funkcję promocyjną.

Ojcem założycielem Międzynarodowego Festiwalu w Sopocie był Władysław Szpilman, ówczesny szef działu muzyki rozrywkowej Polskiego Radia. Nie powstałby on jednak bez wsparcia Ministerstwa Kultury i Sztuki, Polskiej Agencji Artystycznej PAGART oraz ZAKR-u<sup>3</sup>.

W przypadku Festiwalu Piosenki Interwizji oraz Konkursu Piosenki Eurowizji rywalizacja o dominację w sferze muzyki popularnej nie mogłaby się odbywać, gdyby nie wsparcie dwóch ważnych organizacji: Europejskiej Unii Nadawców (EBU) skupiającej niekomercyjne stacje radiowe i telewizyjne, która transmitowała ESC oraz Międzynarodowej Organizacji Radia i Telewizji (OIRT; *Organisation Internationale de Radiodiffusion et de Télévision*), częściej określanej jako Interwizja (ang. *Intervision*, ros. *Интервидение*), transmitującej festiwal w Sopocie<sup>4</sup>.

3 PAGART, inaczej Polska Agencja Artystyczna, powstała w Warszawie w 1957 roku i umożliwiała występy wielu gwiazdom polskiej estrady, pośredniczyła także w sprowadzaniu do kraju artystów zagranicznych. ZAKR natomiast to Związek Polskich Autorów i Kompozytorów.

4 Była to powołana do życia w 1946 roku sieć nadawców telewizyjnych, której głównym celem była wymiana programów telewizyjnych między państwami europejskimi. Po powstaniu

Oficjalnie festiwal w Sopocie organizowały różne podmioty i organizacje, lecz bez wątpienia bardzo duży wpływ na jego kształt miała Telewizja Polska. Nie da się nie zauważyć, że od początku festiwal organizowany był z wielkim rozmachem. Telewizja Polska mogła sobie na to pozwolić, ponieważ – szczególnie w latach siedemdziesiątych – była znakomicie doinwestowana przez ówczesnego dyrektora tej instytucji, Macieja Szczepańskiego, który był zaufanym człowiekiem głowy partii rządzącej – Edwarda Gierka.

Festiwal najczęściej trwał cztery dni. Trzy godziny muzyki, jak to miało miejsce w przypadku Konkursu Eurowizji, to dla organizatorów festiwalu w Sopocie było zdecydowanie za mało.

W pierwszym festiwalu, który wyjątkowo trwał trzy dni, pierwszy poświęcony był piosence polskiej, w drugim odbywał się konkurs międzynarodowy, a ostatni nosił tytuł „Piosenka nie zna granic” i stanowił podsumowanie dwóch festiwalowych dni. Warto zaznaczyć, że w przeciwieństwie do Konkursu Eurowizji, którego regulamin przewiduje, że państwo zwycięskie w następnym roku organizuje u siebie konkurs, polski festiwal odbywał się zawsze w Sopocie. Chociaż organizowany był za żelazną kurtyną, już w roku 1961, gdy odbywał się po raz pierwszy, w konkursie międzynarodowym uczestniczyli reprezentanci 17 krajów, a w tym samym roku w Konkursie Eurowizji uczestniczyło 16 państw. Godne odnotowania jest to, że reprezentanci państw: Austrii, Finlandii, NRD, Szwajcarii, Danii, Wielkiej Brytanii, Włoch, Norwegii, Jugosławii, Francji, które do bloku wschodniego nie należały, wzięli udział w obu konkursach. W kolejnych latach liczba państw biorących udział w sopockim festiwalu stale się powiększała. Oprócz artystów z państw należących do strefy wpływów ZSRR pojawili się tacy z Izraela (1962), Monaco, ZSRR, USA, Holandii, Belgii, Szwecji, Jugosławii (1963), Dominikany (1964), Algierii, Kuby, Kanady, Luksemburga (1965).

Na obraz festiwalu bez wątpienia wpływała sytuacja polityczna w kraju, na którą z kolei oddziaływał przebieg zimnej wojny. Momenty zaostrzenia konfliktu między mocarstwami oraz odprężenia znajdowały odbicie i w sopockim festiwalu, i w Konkursie Eurowizji. Ciekawym przykładem może być tutaj np. udział Karela Gotta w Konkursie Eurowizji. Chociaż państwa z bloku wschodniego nie mogły w nim uczestniczyć po interwencji w Czechosłowacji w 1968 roku tego samego roku poproszony on został o udział jako reprezentant Austrii. Zajął wtedy dwunaste miejsce (West, 2015: 71). Na sopocki festiwal tamtego roku Czechosłowacja nie wysłała żadnego swojego artysty.

Warto też zaznaczyć, że w roku 1971 pojawił się nawet plan wykorzystania Międzynarodowego Festiwalu Piosenki do zmiany wizerunku Polski na świecie po Grudniu '70. Tego roku zauważono szczególne zainteresowanie Zachodu festiwalem. Do biura festiwalowego zgłosiło się wtedy kilka zagranicznych firm i telewizji zainteresowanych rejestracją Sopotu '71. Zdecydowano się na dwie: austriacką telewizję, która chciała dostarczyć trzydziestoosobową grupę ze sprzętem do rejestracji magnetycznej w kolorze, a potem udostępnić materiał telewizjom w RFN i Szwajcarii, a także angielską firmę Telebiuro, która zamierzała nakręcić fragmenty festiwalu i połączyć je ze zdjęciami Gdańska.

---

w 1950 roku konkurencyjnej wobec niej Europejskiej Unii Nadawców (EBU), która skupiła większość państw zachodnich, siedzibę OIRT przeniesiono z Brukseli do Pragi. Organizację opuścili wtedy także państwa niepozostające w orbicie Związku Radzieckiego. Wyjątkiem była Finlandia, która po 1950 roku należała równolegle do OIRT i EBU. Członkami organizacji pozostała większość krajów Rady Wzajemnej Pomocy Gospodarczej (RWPG), przy której OIRT została afiliowana. W szczególności były to Bułgaria, Czechosłowacja, NRD, Polska, Rumunia, Węgry i ZSRR. W 1993 roku OIRT połączyła się z EBU (tech.ebu.ch, 29/12/94).



Planowała również dostarczyć gwiazdę, Nancy Wilson, piosenkarkę jazzową. Ostatecznie jednak Komitet ds. Radia i Telewizji stwierdził, że propozycja angielska nie jest zgodna z interesem Telewizji Polskiej, a Austriaków poproszono jedynie o dostarczenie sprzętu, z którego korzystać mieliby pracownicy z Polski (Bittner, 2017: 144). Stanisław Mikulicz, autor notatki pisał: „Każde z rozwiązań będzie miało ogromny polityczny pozytywny pokazania Sopotu i Gdańska w okresie po wypadkach grudniowych (...) Można więc pokazać Trójmiasto tak, jak będziemy chcieli, aby je świat i Europa widzieli. Jest po temu szansa” (AAN, LVI-612, 1971: 2).

Przytoczony powyżej opis instytucji zaangażowanych w organizację festiwalu w Sopocie i Konkursu Eurowizji potwierdza koncepcje prezentowane przez badaczy, że kultura popularna, w ramach której funkcjonują konkursy piosenki, nie jest czystą przestrzenią wyrażającą doświadczenia zwykłych ludzi, lecz taką, w której walczy się o pewne strategiczne pozycje. Może być ona zdominowana przez konkretną ideologię oraz produkcję komercyjną, które znajdują się w rękach biurokracji kulturowych.

Słowa Stanisława Mikulicza potwierdzają również, że sopocki festiwal promował Polskę za granicą, ale jednocześnie, jeśli odczytamy jego słowa z inną intencją, mógł też pomagać w manipulowaniu międzynarodową opinią publiczną.

## Czołówki Festiwalu Piosenki Interwizji i propaganda sukcesu

Chciałabym teraz przyjrzeć się dwóm czołówkom Festiwalu Interwizji, częściowo animowanym, które przygotowała Telewizja Polska w roku 1977 i 1979. Był to okres szczególnie jeśli chodzi o przebieg zimnej wojny. Pod koniec lat 70., po okresie odprężenia, doszło do znacznego pogorszenia relacji radziecko-amerykańskich. Mimo że w 1979 roku oba mocarstwa podpisały układ Strategic Arms Limitation Treaty, miały w tym czasie miejsce wydarzenia, które zdestabilizowały światową politykę. Były nimi irańska rewolucja islamska i rewolucja w Nikaragui, w wyniku których obalono proamerykańskie reżimy, a także radziecka interwencja w Afganistanie w grudniu 1979 roku. Radziecka interwencja została potępiona przez Stany Zjednoczone, które rozpoczęły antyradziecką akcję propagandową obejmującą bojkot Letnich Igrzysk Olimpijskich w Moskwie w 1980 roku oraz wycofanie się z traktatu SALT II (LaFeber, 1993: 194–197).

Czołówkę festiwalu z roku 1977, trwającą minutę i trzydzieści sekund, rozpoczyna plansza z napisem „Łączymy się z Sopotem” oraz logo festiwalu, którym jest słowik zamknięty w okręgu sugerującym kulę ziemską. Następnie na tle materiału filmowego składającego się z ujęć morza i miasta, zrealizowanego z lotu ptaka, pojawiają się kolejno plansze opatrzone komentarzem narratora. Dowiadujemy się, że Telewizja Polska przedstawia z wybrzeża, ziemi gdańskiej, Sopotu, I Międzynarodowy Festiwal Interwizji. W tym momencie pojawiają się plansze „Telewizja Polska przedstawia” i „Sopot 77” oraz imponującymi liczbami: „70 piosenkarzy”, „150 piosenek”, „450 minut śpiewania”, „120 muzyków”, „Dwie harfy”, „22 jurorów”, „115 dyrygentów”, „130 mikrofonów”, dalej z informacją, że na scenie znajduje się 4000 żarówek, pojawia się plansza z nazwą firmy Polam. Potem mamy plansze: „6000”, co oznacza liczbę osób na widowni, „300 000 000”, czyli liczbę odbiorców, „Sopot”, „Grand

Prix”, „Grand Prix du Disque”, planszę z logo festiwalu, „Sopot 77”. Te dwie ostatnie pojawiają się w przyspieszonym tempie naprzemiennie. Przy okazji lektor oznajmia, o jakie nagrody będą rywalizować piosenkarze, informuje, że pojawi się 200 artystów w imprezach towarzyszących na wybrzeżu, a dookoła Opery Leśnej znajduje się 20 hektarów lasów. Koncerty prowadzi Irena Dziedzic, a piosenkarzy prezentują Jacek Bromski i Marek Gaszyński. Swoją wypowiedź prowadząca kończy nazwą jednego z koncertów – „Piosenka nie zna granic”. Materiał opatrzony jest muzyką utrzymaną w żwawym tempie i bardzo radosnym klimacie, w której istotną rolę odgrywa żeński chór.

Rok 1979 był szczególnie, jeśli chodzi o geopolitykę, zatem i przygotowanie festiwalu wyglądało inaczej niż do tej pory. Był to rok wizyty Jana Pawła II w Polsce. Festiwal Interwizji zorganizowany został wtedy z wyjątkową pompą, prawdopodobnie po to, aby odwrócić uwagę społeczeństwa od wizyty papieskiej. Przyjazd ojca świętego do Polski był wydarzeniem historycznym. Po raz pierwszy nasz kraj odwiedził papież, i to papież-Polak. Wizyta bardzo niepokoiła komunistyczne władze, przewidywano, że biskup Rzymu może rozbudzić aspiracje wolnościowe Polaków. Tak też się stało. Rok później powstała Solidarność.

W czołówce rozpoczynającej transmisję konkursu pojawiają się na planszach dodatkowe elementy graficzne. W momencie, gdy dowiadujemy się np. o 120 muzykach biorących w nim udział, możemy zobaczyć dodatkowo nuty. Dwie orkiestry na scenie, z czego jedna jest z Niemiec, symbolizuje lira, a kornet – trzy tony instrumentów muzycznych. Przy nagrodzie publiczności widzimy jacht. Materiał filmowy, na którym pojawiają się i znikają plansze, właściwie jest ten sam, z podkładu muzycznego znika jednak żeński chór, który nadawał mu w roku 1977 większej lekkości.

Obie czołówki rozpoczynające transmisję konkursu, które udostępnione zostały na portalu Youtube.com przez Archiwum Eurowizji TV, świadczą o tym, że w systemie komunistycznym ważną rolę w budowaniu władzy oraz jej utrzymaniu odgrywała propaganda. W przypadku Festiwalu Interwizji chodziło o propagandę sukcesu, którą oddziaływano na społeczeństwo polskie, ale również o promocję kraju na arenie międzynarodowej. Miał on bawić, pogrążyć w konformizmie, sprzyjać zachowaniu bierności. Sposób realizacji czołówek – filmowanie Sopotu z lotu ptaka, a także informowanie w nich o tonach sprzętu na scenie, setkach muzyków czy też liczbie prezentowanych utworów – mógł stwarzać iluzję, że Polska oraz kraje bloku wschodniego politycznie, społecznie i gospodarczo nie ustępują krajom Europy Zachodniej, że festiwal sopocki może śmiało konkurować z Konkursem Eurowizji. Władzy zależało również na większej akceptacji społeczeństwa dla systemu. W latach siedemdziesiątych, po licznych strajkach spowodowanych podwyżkami cen żywności, doszło do zmiany władzy. Postanowiono wtedy przyjąć retorykę budowania „drugiej Polski”, kraju bogatego, cywilizowanego i tolerancyjnego. Łatwo przyjmowano zachodnie inwestycje, licencje i kapitały w formie kredytów. Pozornie tolerowano do pewnego stopnia intelektualną, nawet polityczną niezależność. Rzeczywistość prezentowała się jednak inaczej. Modernizacja kraju miała charakter iluzoryczny (Piotrowski, 1991: 9). W latach 70. panowała atmosfera sukcesu i okolicznościowych fajerwerków, liczyła się połyskliwość i hałaśliwość, rzetelność miała znaczenie drugorzędne. Nawet Nagroda Publiczności, którą był jacht pełnomorski, podkreślany w czołówce festiwalu w roku 1979, nigdy nie został przekazany zwycięzcy – Czesławowi Niemenowi. Artysta zdobył tego roku również Grand Prix festiwalu za utwór *Nim przyjdzie wiosna*.

W materiale na temat Interwizji z roku 1979, udostępnionym przez Archiwum Eurowizji tv na portalu Youtube.com, na uwagę zasługuje utwór rozpoczynający festiwal, który dla podkreślenia jego wagi opatrzony został animacją. Poprzedziła go wypowiedź prowadzącej – Ireny Dziedzic. Powiedziała, że mottem festiwalu najlepiej korespondującym z hasłem konkursu o Bursztynowego Słowika „Piosenka nie zna granic” okazał się utwór, który mówi o niezmienniej tęsknocie człowieka do wysp szczęśliwych. Są to takie miejsca, w których człowiekowi jest dane żyć w braterstwie, w spokoju i w pokoju, „bo tylko tam, gdzie rozdzwoni się dzwon pokoju, można zostać i nie szukać lepszych stron” (Archiwum Eurowizji tv: 2018). Tekst piosenki napisał Wojciech Młynarski, a muzykę Zbigniew Wodecki, on też wykonał ją podczas festiwalu. Oto jej fragmenty:

Płynę na wyspy szczęśliwe  
I celu nie minę  
Mam serce uparte, chciwe  
(...)  
Wielki serca dzwon  
Na trwozę bije serca dzwon:  
Nie zostawaj tu  
Płyn do innych świata stron!  
(...)  
*Crying all over the country  
To bring you the sound of  
The bell for the peace and friendship*

Podczas występu artysty na ekranie pojawiała się animacja z napisem **POKOJ** w kilku językach. Część tekstu, który cytuję jako ostatni fragment piosenki, wykonał w języku angielskim. Elementy te zdają się sugerować otwarcie na Zachód i potrzebę pokojowych relacji, jednak były to raczej fasadowe działania. Festiwal zasłynął wtedy z interwencji cenzury. Gdy na scenie wystąpiła ówczesna gwiazda pierwszej wielkości, zespół Boney M. z zakazaną w Polsce piosenką *Rasputin*, telewizja nadała ten występ z jednodniowym opóźnieniem, wycinając kontrowersyjną – godzącą w sojusz z ZSRR – piosenkę. Ingerencja cenzury w sprawy repertuarowe czy doboru artystów występujących podczas festiwalu była zresztą nieodzownym elementem organizacyjnym imprezy. Podczas festiwalu w 1979 roku wiele się mówiło o pokoju, choć nie był to okres spokojny. W połowie lat siedemdziesiątych wystąpił wyraźny przełom w relacjach Wschód–Zachód i ogólnie w funkcjonowaniu całego systemu światowego. W krajach „bloku radzieckiego”, zwłaszcza w jego peryferiach politycznych, zaczęło narastać potrójne niezadowolenie – z sytuacji ekonomicznej (porównywanej z poziomem życia „na Zachodzie”), ustroju (brak swobód demokratycznych) i sytuacji międzynarodowej (brak niezależności państwa). Liderem tych nastrojów z całą pewnością była Polska, czego dowodem stały się wydarzenia z lat 1980/1981, w czasie których zakwestionowane zostały fundamenty ówczesnego ładu społecznego i geopolitycznego. Nie doprowadziły one jednak do zasadniczych zmian, ponieważ geopolitycznie były przedwczesne.

Stosując proponowaną przez Thompson perspektywę postkolonialną do analizy czołówek festiwalu, na pewno warto zwrócić uwagę na to, że od stuleci Rosja/ZSRR z sukcesem robiła wszystko, by zakamuflować swój kolonializm. Agresywny nacjonalizm zostaje zawoalowany poprzez pokazanie,

jak otwarty i postępowy jest blok państw pozostający pod politycznym wpływem imperium. Według Homi Bhabha, innego czołowego teoretyka postkolonialnego, w kamuflażu chodzi nie o zredukowanie różnic, by nie być odróżnianym od tła, a o to, by do maskowania wykorzystać podobieństwa. Kolonizatorzy minimalizują cechy, które odróżniają ich od skolonizowanych, a podkreślają te, które ich do siebie upodabniają (1994). Obecność tej strategii widoczna jest wyraźnie w czołówkach festiwalu oraz w powitaniu widzów uczynionym przez prowadzącą – Irenę Dziedzic. Starła się podkreślić, że żyjemy w miejscu, w którym szanuje się pokój i spokój, w którym można żyć szczęśliwie i nie szukać lepszych stron. Stosowanie kamuflażu wpływa również na podmiotowość kolonizatorów, którzy w jakiś sposób stają się podobni do skolonizowanych, co w przypadku kolonializmu rosyjskiego/sowieckiego wiąże się z uznaniem wyższości poziomu cywilizacyjnego „tubylców” (to go odróżnia od kolonializmu zachodniego). Reasumując, proces upodabniania odbywa się w obu kierunkach, co przy okazji obnaża ambiwalencję stosunków między kolonizatorami i skolonizowanymi. I jedni, i drudzy przechodzą zmianę tożsamości, stają się podmiotami hybrydycznymi.

Czołówki festiwalowe i sam konkurs sprawiały wrażenie, że w Polsce i innych krajach będących pod wpływem kolonizatora żyje się dostatnio, a blok wschodni jest światową potęgą. Rzeczywistość w PRL była jednak złożona, co najmniej dwuwarstwowa. Mitologii aparatu partyjnego przeciwstawiała się kontrmitologia pozostającego w opozycji do niego społeczeństwa. Posługiwano się co prawda tymi samymi znakami i sygnałami, lecz w dwu obiegach i systemach językowych. Pierwszym był język partyjno-rządowej władzy przykazywany w radiu i telewizji oraz innych instytucjach zarządzanych przez administrację państwową. Na język drugiego obiegu składały się rozmowy prywatne, tzw. szeptana propaganda, nasłuch radiowy czy nielegalnie drukowane publikacje. Dwukodowość systemu komunistycznego rodziła szczególnego rodzaju rozdwojenie jaźni i wspomnianą wcześniej ambiwalencję stosunków. Z jednej strony cieszone się, że w Polsce odbywa się festiwal o międzynarodowym zasięgu, który jest swego rodzaju „oknem na świat”, a z drugiej społeczeństwo żyło w strachu przed wojną nuklearną. Pod koniec lat 70. Związek Radziecki zaczął montować rakiety balistyczne ss-20, a Amerykanie w odpowiedzi zamieścili w Europie Zachodniej *Pershingi* i *Cruisy*. Mieszkańcy Stanów Zjednoczonych oraz Europy Zachodniej i Wschodniej ruszyli do sklepów, aby zaopatrzyć się w produkty niezbędne do przetrwania. W USA wykupywano puszki z zupą firmy Campbell, w Polsce była to sól.

W kontekście Festiwalu Interwizji, którego symbolem są realizowane z wielką pompą czołówki, można też mówić o pewnym „komicznym zwrocie”. Kiedy patrzymy na niego teraz, jawić się nam może w aurze farsy. Kolonialną przeszłość traktuje się jak groteskę i zabawę. Dziennikarz Janusz Atlas, stały bywalec wydarzeń artystycznych w Operze Leśnej, tak oto wspominał festiwal z roku 1980: „To był wyjątkowo zabawny, aż upiornie zabawny festiwal, bo cały kraj szukał choćby strzępu informacji o tym, co dzieje się za płotem stoczni, a tymczasem telewizja co wieczór łączyła się z wozem transmisyjnym w Sopocie, żeby – jakby nigdy nic – pokazywać zawodzących piosenkarzy. Telewidzowie podejrzewali, że reżyserowana jest jakaś szalona farsa, że ci artyści występują w pustej Operze Leśnej, tylko do kamery, a w jakimś studiu domontowuje się do takiego obrazka przebitki na widownię – z zasobów archiwalnych. Bo przecież w tych dniach całkiem nowego znaczenia nabrało słowo „solidarność”, więc nikt przy zdrowych zmysłach nie powinien słuchać

piosenek w Sopocie. Ludność tamtejsza stanowiła jednakże nieodgadnioną zagadkę. Za dnia demonstrowała pod stocznia, a po zmierzchu świetnie bawiła się na festiwalu. Naprawdę! Nie trzeba było niczego montować, nic nie było udawane” (Fułek, Stinzing-Wojnarowski, 2007: 234–235).

Innym przykładem traktowania przeszłości w kategorii farsy jest np. historia zachowania redaktora Franciszka Walickiego podczas festiwalu w roku 1980, czyli w momencie dramatycznych strajków w Stoczni Gdańskiej im. Lenina. Podczas sprawdzania przez cenzurę tytułów i treści utworów zwrócił on uwagę głównemu cenzorowi festiwalu, że ma duże wątpliwości, czy podczas tak napiętej sytuacji w kraju *Tydzień łez* jest dobrym tytułem piosenki. Cenzorzy wpadli w panikę i zaczęli debatować pod największym głośnikiem, co – jak wynikało z relacji Jerzego Gruzy, reżysera wydarzenia – wywołało wśród organizatorów salwy śmiechu (Korzeniewski, 2001: 48). Śmiech śmiechem, tytuł jednak zmieniono.

Powyższe przykłady pokazują, w jaki sposób wykorzystuje się strategię kamuflażu. Groteska i zabawa były reakcją na kolonialny system. Przeszłość odcisnęła jednak swoje piętno i obecnie da się dostrzec pewnego rodzaju „chichot imperium”. System kolonialny z pewnymi różnicami sam się replikuje. Potwierdza to opinia Andrzej Paczkowskiego, który dekadę lat siedemdziesiątych określił jako *la belle epoque* realnego socjalizmu (Paczkowski, 1995). W pierwszych latach nowego wieku, w drugiej dekadzie budowania w Polsce demokracji i kapitalizmu bardzo często słyszy się głosy opinii publicznej z wielkim sentymentem wspominające ten okres.

## Podsumowanie

Opis instytucji, które zaangażowane były w organizację Festiwalu Interwizji, wyraźnie wskazuje na to, że był on szczegółowo planowany i oceniany przez partię, która wykorzystywała tę formę rozrywki do celów propagandowych. Nie było w jego organizacji żadnej przypadkowości. Z całą pewnością festiwal w Sopocie był też odpowiedzią państw bloku socjalistycznego na Konkurs Eurowizji, a oba wydarzenia były mocno związane z sytuacją geopolityczną. Powstały w okresie zimnej wojny i stanowiły rodzaj *soft power* systemów, które wtedy ze sobą rywalizowały. Zmieniały się zgodnie z tym, dokąd zmierzał i jak rozwijał projekt Unii Europejskiej. Konkursy, sprzężone z czynnikami ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi i życiem kulturalnym, były odbiciem obrazu Europy i świata w danym momencie historycznym.

Analiza czołówek sopockiego festiwalu w perspektywie postkolonialnej pozwoliła zdemaskować modele kolonialnego myślenia i działania, pokazując, że pomimo deklaracji organizatorów o czysto rozrywkowym i apolitycznym charakterze festiwalu był on jednak wydarzeniem, w którym polityka odgrywała istotną rolę, a jej skutki odczuwalne są do dzisiaj. Ponadto wnikliwsze przyjrzenie się Festiwalowi Piosenki Interwizji potwierdza słuszność koncepcji, że zastosowanie teorii postkolonialnej do analizy konkursu jest odpowiednie również dlatego, że położenie geopolityczne Polski zdecydowanie zaliczyć można do „złożonych”. Krzyżuje się tutaj wiele stref wpływów, co wiąże się z różnymi ambicjami podmiotów funkcjonujących w różnych skalach przestrzennych (regionalnej, krajowej, globalnej).



## BIBLIOGRAFIA

- AAA, WK KC, LVI-702, Ideowo-polityczne i organizacyjne problemy rozrywki, załącznik do pisma dyrektora Departamentu Teatru, Muzyki i Estrady mkiS Bogumiła Pałlasza do zastępcy kierownika Wydziału Kultury KC PZPR Jana Kasaka, 5 XI 1976 r., b.p.
- AAN, LVI-612, Notatka dotycząca możliwości spopularyzowania w świecie festiwalu w Sopocie w roku 1971, 4.05.1971 r., b.p., s.
- Archiwum Eurowizji TV (2018). Sopot 1977/1. Festiwal Piosenki Interwizji – konkurs Interwizji (cz. 1) – retransmisja, <https://www.youtube.com/watch?v=bjTx1e05tNk>, [28.04.2018].
- Archiwum Eurowizji TV (2018). Sopot 1979 / 3. Festiwal Piosenki Interwizji – konkurs Interwizji (cz. 1) – retransmisja, [https://www.youtube.com/watch?v=-aKdzV\\_zh4M](https://www.youtube.com/watch?v=-aKdzV_zh4M) [28.04.2018]
- Bachmann-Medick D. *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. Warszawa, 2012.
- Bhabha H. K. 'Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse.' *The Location of Culture*. London, New York, 1994.
- Bittner K. *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*. Warszawa, 2017.
- Burszta W.J., Czubaj M. red. Ściągną konsumpcyjne. Próby kulturoznawstwa krytycznego. Gdańsk, 2013.
- Cavanagh, Clare. *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*. (Post-colonial Poland). *Teksty Drugie* 2.3. 2003.
- Domańska E. *Obrazy PRL w perspektywie postkolonialnej. Studium przypadku: Obrazy PRL. O konceptualizacji realnego socjalizmu w Polsce*. red. Krzysztof Brzechczyn. *Studia i materiały poznańskiego IPN*, tom III. Poznań, 2008.
- Fricker, Karen and Milija Gluhovic. 'Introduction: Eurovision and the 'New' Europe'. *Performing the 'New' Europe, Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Eds. Karen Fricker, Milija Gluhovic. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Fulek W., Stinzing-Wojnarowski R. *Kurort w cieniu PRL-u. Sopot 1945–1989*. Gdańsk, 2007.
- Głuszak K.A. *Muzyka i piosenka popularna jako narzędzia opozycji politycznej w Polsce w latach 80. XX wieku*. Warszawa, 2014.
- Gruza J. *Telewizyjny alfabet wspomnień*. Warszawa, 2000.
- Hall S. 'What is "black" in black popular culture?': *Popular culture and cultural theory: A reader*. 4th. ed. John Storey. Essex, 2009.
- Jensen, Lars, Julia Suárez-Krabe, Christian Goes and Zoran Lee Pecic, Eds. *Postcolonial Europe. Comparative Reflections after the Empires*. London and New York: Rowman & Littlefield, 2018.
- Kienzler I. *Kronika PRL 1944–1989. Tom 7. Festiwale, festiwale*. Warszawa: Edipresse-Kolekcje i Bellona, 2015.
- Kolakowski L. *Główne nurty marksizmu, część III: Rozkład*. Warszawa, 1989.
- Korzeniewski W. *Sopot Festiwal 1961–2000*. Gdynia, 2001.
- LaFeber W. *America, Russia, and Cold War, 1945–1992*. New York, 1997.
- Loska K. *Postkolonialna Europa: Etnoobrazy współczesnego kina*. Kraków, 2016.
- Meissner M. *Wilczy apetyt na piosenkę. Po Opolu i nie tylko*. „Trybuna Ludu”, Nr 159. 1977.
- operalesna.sopot.pl: <http://operalesna.sopot.pl/sopot-festival> [20.04.2018].
- Paczkowski A. *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*. Warszawa, 1995.
- Piotrowski P. *Dekada*. Poznań, 1991.



- Raykoff, Ivan, *'Camping on the Borders of Europe': A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Eds. Ivan Raykoff, and Robert Deam Tobin. Routledge, 2007.
- Rey L. *'To już pięć lat': Sopotkie festiwale piosenki*. red. Ludwik Klekow i Lech Terpiłowski. Warszawa, 1966.
- Said E. *Culture and Imperialism*. New York, 1993.
- tech.ebu.ch, 'Issues with a change of the TV system in former OIRT', 94/12/29. <https://tech.ebu.ch/publications/1027> [30.04.2018].
- Thompson E. M. *Trubadurzy imperium: Literatura rosyjska i kolonializm*. Kraków, 2000.
- West Ch. *Hello Europe: How a Song Contest Shaped the Face of a Continent*. CWTK Publications, 2015.