

Iwona Miernik

PAŃSTWOWA ORGANIZACJA IMPREZ ARTYSTYCZNYCH „ARTOS” W LATACH 1950–1954 I JEJ FUNKCJONOWANIE

W niniejszym tekście pragnę przedstawić zarys dziejów Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych (POIA) „ARTOS” – instytucji, która w okresie stalinizmu w Polsce była niemal monopolistą w zakresie prowadzenia profesjonalnej działalności koncertowej i estradowej.

Kwerenda archiwalna przeprowadzona w Archiwum Akt Nowych (AAN) i w kilku innych archiwach, w tym regionalnych (ważne dokumenty dotyczące POIA „ARTOS” znajdują się w Archiwum Państwowym w Szczecinie) wykazała, że podjęty temat nie był przedmiotem badań historyków dziejów najnowszych. Tematykę upowszechniania kultury estradowej przez „ARTOS” porusza w swych pracach Dariusz Jarosz¹. Pisząc o „robotnikach ’50” Michał Boni sygnalizuje fazę „odpoczynku po pracy i uczestnictwo robotników w imprezach organizowanych przez »lotną brygadę estradową« z programem, w którym brali udział Wiech, Maria Koterbska, Jan Białoskórski, Stefania Grodzieńska, Mieczysław Fogg i inni”². Nie wspomina jednak, że były to czołowe nazwiska ekip artosowskich, a sama organizacja monopolistycznie realizowała cele polityki kulturalnej państwa.

Nazwa „ARTOS” rzadko pojawia się również w memuarystyce twórców kultury, tak przecież rozkwitającej po 1989 r. Wzmianki o tej organizacji trudno znaleźć we wspomnieniach wielu artystów estrady niekiedy do dziś czynnych zawodowo, którzy występowali w imprezach przez nią organizowanych³.

¹ D. Jarosz, *Wieś a stalinowski model kultury. Próba weryfikacji mitu na podstawie badań archiwalnych*, „Teki Archiwalne”, Seria nowa, t. 4 (26), 2000.

² M. Boni, *Robotnicy ’50 (Socrealizm w natarciu)*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 4.

³ Zob. m.in.: E. Dziewoński, *W życiu jak w teatrze*, Warszawa 1992; M. Fołtyn, *Żyłam sztuką, żyłam miłością...*, Warszawa–Radom 1997; H. Bielicka, *Uśmiech w kapeluszu*, Łódź 2000; S. Hadyna, *W pogoni za sławą*, Katowice 1982; J. Minkiewicz, *Bilans osobisty*, Warszawa 2001.

Wyjątkiem od tej reguły są pamiętniki Stefanii Grodzieńskiej⁴, Mieczysława Fogga⁵ i Jerzego Ofierskiego⁶.

W tej sytuacji podstawę ustaleń dotyczących POIA „ARTOS” stanowią akta jej centrali przechowywane w AAN, w tym wybrane dokumenty KC PPR, a głównie PZPR, Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, część dokumentacji Ministerstwa Kultury i Sztuki, Najwyższej Izby Kontroli i Ministerstwa Kontroli Państwowej. Wykorzystano też część dokumentacji Centralnej Rady Związków Zawodowych (CRZZ) oraz zasób Archiwum Zakładowego Ministerstwa Kultury (poza AAN).

Zanim jednak próba analizy działalności „ARTOS”-u zostanie dokonana, konieczne wydaje się przynajmniej skrótkowe wyjaśnienie, czym była owa tytułowa instytucja.

Jej geneza wiąże się z działalnością odradzającego się po wojnie Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej (ZZMRP). Na przełomie sierpnia i września 1945 r. przy Zarządzie Głównym tego związku powstało Centralne Biuro Koncertowe (CBK), kierowane przez Witolda Wrońskiego. Jego głównym zadaniem była organizacja koncertów zarówno na terenie kraju, jak i za granicą. Agendami tej instytucji w terenie były Okręgowe Biura Koncertowe. W 1946 r. ukształtowała się wewnętrzna struktura CBK obejmująca:

- Dział Krajowy, zajmujący się organizowaniem imprez artystycznych na terenie Polski;
- Dział Zagraniczny, odpowiedzialny za sprawy związane z organizacją konkursów i festiwali międzynarodowych, wyjazdów artystów polskich za granicę i przyjazdów do Polski gości zagranicznych;
- Dział Szkolny, organizujący muzyczne audycje dla młodzieży szkolnej;
- Dział społeczny, zajmujący się upowszechnianiem muzyki we wszystkich środowiskach społecznych;
- Dział Warszawski, organizujący koncerty na terenie Warszawy;
- Dział Prasowo-Informacyjny;
- Dział Prawny i Administracyjny.

Na czele CBK jako administracyjnego organu wykonawczego Zarządu Głównego ZZMRP stał dyrektor generalny, mianowany i odwoływany przez Prezydium tego Zarządu i przed nim odpowiedzialny⁷.

⁴ S. Grodzieńska, *Wspomnienia chalturzystki*, Warszawa 1981.

⁵ M. Fogg, *Od palanta do belcanta. Wspomnienia spisał Zbigniew K. Rogowski*, Warszawa 1976.

⁶ J. Ofierski, *Świadek koronny*, Warszawa 2002.

⁷ Archiwum Akt Nowych (dalej – AAN), Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” (dalej – POIA) „ARTOS” – inwentarz, oprac. E. Kamińska, R. Komarnicki, s. 3; Archiwum Ruchu Zawodowego (dalej – ARZ), Komisja Centralna Związków Zawodowych (dalej – KCZZ), Zespół Organizacyjny, 391, k. 7, Działalność Zarządu Głównego Związku Zawodowego Muzyków RP w okresie od 1 lipca 1946 r. do 1 kwietnia 1947 r.; M. Drobner, *Wspomnienia o początkach życia muzycznego w Polsce Ludowej 1944–1946*, Warszawa 1969, s. 76–82.

Działalność CBK została formalnie zakończona 1 stycznia 1949 r., kiedy na podstawie uchwały ZG ZZMRP zostało ono włączone do Społecznej Organizacji Imprez Artystycznych (SOIA) „ARTOS”, która możliwość legalnej działalności uzyskała na podstawie decyzji prezydenta m.st. Warszawy z 7 lipca 1948 r. Była ona stowarzyszeniem o dużo szerszym zakresie działania, obejmującym również inne niż muzyka sfery działalności⁸. Duże znaczenie dla jego funkcjonowania miały uprawnienia, jakie nowa organizacja uzyskała w wyniku decyzji ministra kultury i sztuki Stefana Dybowskiego, podjętej w porozumieniu z Ministerstwem Administracji Publicznej w październiku 1948 r.

W odpowiednim komunikacie ministerialnym zapisano: „Społeczna Organizacja Imprez Artystycznych »ARTOS« uprawniona jest do organizowania [...] przedsięwzięć rozrywkowych w wykonaniu zawodowych sił artystycznych przez swoje delegatury okręgowe i powiatowe lub za pośrednictwem upoważnionych przez »ARTOS« pełnomocników. Do czasu zorganizowania specjalnych organów względnie instytucji państwowych, którym powierzona zostanie organizacja objazdowych przedsięwzięć teatralnych, koncertowych itp. na terenie całego Państwa – Społeczna Organizacja Imprez Artystycznych »ARTOS« w okresie i na warunkach określonych w pozwoleniu, posiadać będzie wyłączne prawo organizowania objazdowych publicznych przedsięwzięć rozrywkowych w wykonaniu zawodowych sił artystycznych na terenie całego Państwa”. Wzmiankowane pozwolenie dotyczyło przedsięwzięć teatralnych, koncertowych i „innych, których przedmiotem działalności jest sztuka odtwórcza w dziedzinie choreograficznej, koncertowej, teatralnej itp.” Ich organizacja miała się odbywać zgodnie z regulacjami okólnika Ministerstwa Administracji Publicznej z 3 sierpnia 1948 r. w sprawie publicznych przedsięwzięć rozrywkowych oraz dekretu z 5 lipca 1946 r. o utworzeniu Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUKPiW) „dotyczących urządzenia pomieszczeń przedsięwzięć rozrywkowych, bezpieczeństwa i porządku oraz nadzoru i kontroli rozpowszechniania wszelkiego rodzaju utworów za pomocą obrazu i żywego słowa”. Pozwolenie owo było ważne do 31 grudnia 1951 r.⁹

Cytowany akt prawny jest niezwykle ważny z punktu widzenia podjętych rozważań. Zawarowany w nim monopol „ARTOS”-u na organizację profesjonalnych imprez artystycznych nadal obowiązywał w okresie, kiedy organizacja ta została upaństwowiona.

Przekształcenie „ARTOS”-u w instytucję państwową należy bez wątpienia wiązać z falą etatyzacji organizacji społecznych, jaka była charakterystyczna dla

⁸ AAN, POIA „ARTOS” – inwentarz..., s. 3.

⁹ Komunikat Gabinetu Ministra nr GM. 3372 z dn. 25 października 1948 r., „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Kultury i Sztuki”, nr 6–10 z 15 listopada 1948 r. Zob. również: Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Wydział Kultury, 8747, k. 16, Minister Kultury i Sztuki do przewodniczących PWRN oraz Rad Narodowych w m.st. Warszawie i m. Łodzi, Warszawa, 7 sierpnia 1950 r.

procesów stalinizacyjnych w Polsce, przyspieszonych w latach 1948–1950. Zmiany organizacyjne nie ominęły również „ARTOS”-u. Na podstawie zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z 21 listopada 1949 r., z dniem 1 stycznia 1950 r. powołano do życia Państwową Organizację Imprez Artystycznych „ARTOS” jako przedsiębiorstwo wyodrębnione, którego zadaniem było „planowe krzewienie kultury teatralnej i muzycznej przez organizowanie objazdowych i dorywczych imprez artystycznych”¹⁰.

Wiele wskazuje na to, że przekształceniu organizacyjnemu „ARTOS”-u przyświecał nie tylko ów etatyzacyjny cel. Było ono połączone z procesem upodabniania struktur polskiego życia kulturalnego do modelu radzieckiego i to nie tylko w sensie przejścia socrealizmu jako jedynej dozwolonej metody twórczej. Chciano również odwzorować sposób funkcjonowania instytucji zajmujących się kulturą i sztuką, działających w ZSRR. Potwierdzeniem takiego sposobu myślenia w stosunku do POIA „ARTOS” jest treść dyskusji, jaka miała miejsce 20 marca 1951 r. w trakcie posiedzenia Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Jak głosi zapis w protokole, uchwalono wówczas, aby zobowiązać „ARTOS” do „przedłożenia nowego, przemyślanego planu pracy”. Jego główna wytyczna została określona w sposób następujący: „zadaniem »ARTOS«-u jest upowszechnienie kultury. Zasadnicza, podstawowa funkcja »ARTOS«-u to funkcja odpowiadająca radzieckiemu »Gasrtol Biuro« w połączeniu z pewnymi funkcjami »Gosestrady«, a więc w pierwszym rzędzie organizowanie imprez objazdowych, przerzucanie w teren już gotowych imprez, już zorganizowanych zespołów”¹¹.

Ważnym elementem struktury POIA „ARTOS” były zespoły artystyczne przez nią tworzone. Najważniejsze z nich to tzw. zespoły centralne, obsługujące imprezy na terenie całego kraju. Wśród nich istotne zadania spełniał zespół baletowy (taneczny) „Małwy”, utworzony w marcu 1951 r. i początkowo złożony z 14 osób. Jego pierwszy występ miał miejsce 5 sierpnia 1951 r. Repertuar składał się zwykle z tańców, z wyraźną dominacją ludowych (krakowiak, góralski itp.). W październiku 1951 r. balet składał się już z 18 osób. Zespołem kierowała jako baletmistrz Stanisława Stanisławska. Ściśle powiązana z działalnością baletu była towarzysząca mu w występach kapela ludowa¹².

¹⁰ Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 21 listopada 1949 r., „Monitor Polski” 1950, nr A–13, poz. 136; AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki, dopływ 4, k. 1–7, Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 21 listopada 1949; zob. również: AAN, Urząd Rady Ministrów, 9/131, k. 182–185, Uchwała Komitetu Ministrów do Spraw Kultury z dnia 14 lipca 1949 r. w sprawie teatrów dramatycznych, operowych, muzycznych, młodzieżowych, lalkowych oraz filharmonii.

¹¹ AAN, MKiS Gabinet Ministra, 4, k. 6–7, Protokół nr 6 z posiedzenia Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki, które odbyło się w dniu 20 marca 1951 r.

¹² AAN, POIA „ARTOS”, 26, k. 302, Protokół z kontroli Centrali Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych „Artos”, Przedsiębiorstwa Państwowego Wyodrębnionego, przeprowadzonej w dniach 28/08–30.09.–30.09 i 3.10–18.10.1952 r. przez st. inspektora kontroli mgr Bajońskiego

Rola, jaką przypisywano „Malwom” w działalności artystycznej „ARTOS”-u wzrastała. Świadczy o tym nie tylko ich wyodrębnienie jako jednego z elementów Centralnych Zespołów Artystycznych w 1953 r., ale również stworzenie specjalnego Kolegium Artystycznego dla rozstrzygania kwestii organizacyjnych i programowych.

W trakcie swej działalności „Malwy” zmieniały wielokrotnie swe usytuowanie w strukturach artosowskich. W listopadzie 1953 r. wraz z kapelą zostały one w ramach Centralnych Zespołów Artystycznych wyodrębnione artystycznie i administracyjnie. Kierownictwo zespołu objął Jan Majdrowicz¹³. Decyzja w tej sprawie została uchylona 14 sierpnia 1954 r.¹⁴

O kwestiach organizacyjnych związanych z funkcjonowaniem innych centralnych zespołów artosowskich wiadomo znacznie mniej.

W sierpniu–wrześniu 1951 r. został utworzony chór mieszany „ARTOS”-u jako centralny zespół muzyczny, złożony początkowo z 30 śpiewaków i śpiewaczek. W październiku 1952 r. w skład zespołu wchodziło 48 śpiewaków, 3 solistów, akompaniator, kierownik oraz kierownik emisji głosu¹⁵. Został on rozwiązany zgodnie z poleceniem ministra kultury i sztuki z końcem pierwszego kwartału 1953 r.¹⁶

W skład Centralnych Zespołów Artystycznych wchodziła również opera objazdowa. Zespół powstał w 1953 r., choć zapowiedzi jego utworzenia pojawiły się już w dyskusji nad planem usługowym i etatowym na 1952 r. Działu Muzycznego¹⁷. Jak anonsował publiczności w programie inauguracyjnym tę nową inicjatywę prof. Jan Rytel, „Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych »ARTOS« – pragnąc dać społeczeństwu, a zwłaszcza szerokim masom pracującym muzykę wartościową w jej najróżnorodniejszych postaciach, dążąc do zaznajomienia ich z wielkimi formami, które nie docierały do mniejszych środowisk, podjęła imprezę śmiałą i dosyć trudną do zrealizowania w warunkach objazdowych. Jest nią opera »Janek« Władysława Żeleńskiego, wielkiego kompozytora polskiego działającego w XIX wieku”. W warunkach objazdowych zespół wystawiający to dzieło musiał być rzecz jasna ograniczony. Zredukowano więc chór, orkiestrę i balet. Tytuł pierwszego dzieła operowego, zrealizowanego przez „ARTOS”, posłużył jako człon nazwy zespołu go wystawiającego (w dokumentach organi-

Stefana działającego na podstawie delegacji Ministerstwa Kultury i Sztuki Nr KO/155/52 z dnia 25.08.1952 r. Działalność usługowo-finansowa.

¹³ AAN, POIA „ARTOS”, 5, k. 277, Okólnik nr 0–76 wicedyrektora Urbanowicza, 19 listopada 1953 r.

¹⁴ AAN, POIA „ARTOS”, 6, k. 79, Okólnik 0–43, Warszawa 14 sierpnia 1954 r.

¹⁵ AAN, POIA „ARTOS”, 26, k. 303, Protokół z kontroli...

¹⁶ Archiwum Zakładowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dalej – AMK), b. sygn., k. nlb., Analiza ekonomiczno-finansowa POIA „ARTOS”. Bilans zbiorczy za 1953 r.

¹⁷ AAN, POIA „ARTOS”, 21, k. 88, Uzasadnienie planu usługowego i etatowego na rok 1952 Działu Muzycznego POIA „ARTOS” (dyrektor muzyczny Paweł Kruk).

zacji pisze się zwykle o „operze objazdowej »Janek«”). Wybór dzieła, które wystawiono jako pierwsze w ówczesnych warunkach politycznych nie był przypadkowy. W cytowanym programie przygotowanym przez prof. Rytla Janek przedstawiony został jako wódz zbójników tatrzańskich. Jego oddział w „utarczce z pacholkami uciskającej ich szlachty [...] został rozbity i rozproszony”. Sam wódz ranny i chory, został ukryty w chacie góralskiej, gdzie zaopiekowała się nim młoda dziewczyna – Bronka. Jej opieka i starania przywróciły Jankowi siłę i zdrowie, w końcu jednak został zabity z powodu zdrady¹⁸.

Wystawienie opery „w terenie” spotykało się z życzliwym, a czasami wręcz entuzjastycznym przyjęciem publiczności. Z tego powodu w 1954 r. pracowano nad przystosowaniem do warunków objazdowych opery „Pajace” Ruggiero Leoncavalla¹⁹. Działalność tego zespołu trwała do końca 1954 r.

Oprócz opery, baletu i kapeli istniały centralne zespoły estradowe, realizujące zmieniające się programy artystyczne. Ich nazwy najczęściej były zaczerpnięte od tytułów aktualnie przedstawianych produkcji artystycznych. W końcu 1952 r. istniały następujące zespoły: „Kiermasz piosenki”, „Nieźle się składa” oraz „Znacie – to posłuchajcie”²⁰.

W skład Centralnych Zespołów Artystycznych włączano również niektóre objazdowe trupy estradowe, Teatr Miniatur i tworzony w 1953 r. Teatr Popularny.

Wśród artosowskich imprez teatralnych wyraźnie wyodrębniony charakter miały te, które były organizowane przez tzw. teatry satyryków. Dzięki zachowanym materiałom pokontrolnym możemy dokonać bardziej szczegółowych ustaleń, dotyczących ich organizacyjnego funkcjonowania.

Teatr Satyryków w Warszawie, na początku 1952 r. mieszczący się w budynku przy ulicy Konopnickiej 6, zatrudniał 14 osób należących do personelu artystycznego. Byli to: Lidia Wysocka, Stefania Grodzieńska, Władysław Godik, Janusz Minkiewicz, Andrzej Markowski, Jan Brzechwa, Irena Kwiatkowska, Bogumiła Sokorska, Anna Tokarczyk, Kazimierz Brusikiewicz, Zbigniew Kurtycz, Kazimierz Pawłowski, Janusz Balawski (inspicjent) i Tadeusz Cygler. Jego dyrektorem był Ludwik Klekow²¹.

¹⁸ AAN, POIA „ARTOS”, 102, k. 97, Prof. Jan Ryteł, „Janek” opera Władysława Żeleńskiego.

¹⁹ AAN, POIA „ARTOS”, 15, k. 1 i nn. Plan pracy Działu Muzycznego na 1954 r. Premiera „Pajaców” miała miejsce 25 listopada 1954 r. W obsadzie premierowej wystąpili: Prolog – Janusz Herbich, Nedda – Maria Dobrowolska-Gruszczyńska, Canio – Antoni Gołębiowski, Tonio – Janusz Herbich, Silvio – Zygmunt Janiszewski, Beppe – Bolesław Stankiewicz, Wieśniak I – Bernard Brzoza, Wieśniak II – Konstanty Michałowski. Zob. W. Gołobów, J. Kondracki, *Opera objazdowa. 15 lat opery objazdowej*, Kraków 1968, s. 106.

²⁰ AAN, POIA „ARTOS”, 26, k. 297, Protokół z kontroli...

²¹ AAN, POIA „ARTOS”, 42, k. nlb., Protokół z przeprowadzonej w dniach 19 i 20 marca 1952 r. kontroli wykorzystania etatów oraz wynagrodzeń personelu artystycznego oraz administracyjno-technicznego teatru satyryków w Warszawie.

Krakowski Teatr Satyryków w 1953 r. wynajmował salę od Zakładów Zielonickiego przy ul. Grzegorzeckiej 71. Jego kierownikiem artystycznym był Stefan Otwinowski, administracyjnym – Andrzej Wielanowski. Etat artystyczny zajmował satyryk Marian Załucki, a stałymi aktorami byli: Krystyna Marynowska, Barbara Łozińska (jednocześnie suflerka), Ewa Sztolcmanowa, Leszek Szymocha, Jerzy Komorowski, Marian Radzik (kierownik muzyczny i pianista) i Henryk Krakowiak. Ponadto czasowo na etaty angażowano: Halinę Cieszkowską i Ryszarda Maj[ora]. Wreszcie doangażowywano do programów na zasadzie ustalonych honorariów Marię Koterbską („150 zł od spektaklu plus zwrot kosztów przejazdów 1 raz w tygodniu do domu plus zwrot kosztów fryzjera”), Stefana Sojeckiego – konferansjera i Wiktora Śmigielskiego. Przy teatrze istniało Kolegium Literackie kierowane przez Adama Polewkę. Zespół był związany z dyrekcją Oddziału Terenowego w Krakowie i spełniał rolę jednego z jego działów²². Lokalizacja teatru w miejscu oddalonym od centrum Krakowa była przedmiotem powtarzających się skarg jego pracowników i władz kulturalnych. Postulowano jego przenosiny do sali zajmowanej przez Teatr „Studio”²³.

We wrześniu 1953 r. zainauguował działalność stały Teatr Satyryków w Poznaniu. Premierowy spektakl zatytułowany „Siódme poty” wyreżyserował Adam Hanuszkiewicz, jednocześnie aktor tej sceny²⁴. W tymże roku poczyniono wydatki w celu przygotowania programu dla podobnej placówki tworzonej w Katowicach (wówczas Stalinogrodzie)²⁵. Scenę satyryczną pragnęły również utworzyć środowiska estradowe Szczecina. Dla pomysłu tego pozyskano również miejscowy Komitet Wojewódzki PZPR²⁶.

Tendencje do tworzenia podobnych scen istniały również w innych ośrodkach terenowych. Sygnalizowali to dyrektorowi „ARTOS”-u literaci i pracownicy oddziału terenowego w Łodzi w trakcie wspólnej konferencji w maju 1953 r. Z zapisu w protokole wynika, że barierą dla powstania nowej placówki były trudności lokalowe. Przedstawiciel centrali warszawskiej mówił o tym wprost: „zagadnienie się zaczyna od sali – mając doświadczenie z Warszawskim Teatrem Satyryków, nie zgodzimy się na otwarcie Teatru bez własnej sali”²⁷.

²² AAN, POIA „ARTOS”, 30, k. 144, Sprawozdanie z lustracji Teatru Satyryków [1953], w Krakowie].

²³ *Ibidem*; *Żle i dobrze o teatrach krakowskich*, „Echo Krakowskie” 1953, nr 308.

²⁴ *Kronika kulturalna Wielkopolski*, „Gazeta Poznańska” 1953, nr 229; *19 bm. premiera stałego Teatru Satyryków*, „Głos Wielkopolski” 1953, nr 221; J. Ofierski, *op. cit.*, s. 22–23.

²⁵ AMK, b. sygn., k. 3, Analiza ekonomiczno-finansowa...

²⁶ Archiwum Państwowe w Szczecinie (dalej – APSz), POIA „ARTOS”, 18, k. nlb., Protokół z zebrania w sprawie utworzenia sceny satyrycznej w Szczecinie [marzec 1954 r.]; *ibidem*, k. nlb., Protokół z I zebrania Kolegium Repertuarowego wieczorów satyrycznych przy „ARTOS”-ie w Szczecinie dnia 24 marca 1954 r.

²⁷ APSz, POIA „ARTOS”, 32, k. 24, Protokół z konferencji przedstawicieli Dyrekcji Naczelnej „ARTOS”-u i Oddziału Łódzkiego z literatami łódzkimi, przeprowadzonej w Łodzi w dniu 22 maja 1953 r.

Działalność teatralna „ARTOS”-u uległa zmianom w 1950 r. Do lipca tego roku polegała ona na przygotowywaniu przedstawień przez własny Państwowy Teatr Objazdowy. W okresie od 1 stycznia do 30 czerwca 1950 r. wystawił on we własnym zakresie dwie sztuki: „Świętoszka” Moliera i „Szalone pieniądze” Aleksandra Ostrowskiego. Wkrótce potem zespół artystyczny tej sceny został oddany do dyspozycji Państwowego Teatru Powszechnego w Warszawie. Powołane w wyniku decyzji Ministra Kultury i Sztuki z lipca 1950 r. Biuro Teatralne „ARTOS”-u zajmowało się „eksploatowaniem” przedstawień objazdowych teatrów stałych, które dostarczały gotowy program, oprawę sceniczną i obsadę artystyczną, za co płacono im umowną sumę za każde przedstawienie. W okresie między 1 lipca a 31 grudnia 1950 r. na takich zasadach doprowadzono do wystawienia w terenie sześciu sztuk (114 przedstawień), które obejrzało prawie 60 tys. widzów²⁸. W 1951 r. w ten sposób planowano wykorzystywać objazdy Państwowego Teatru Powszechnego w Warszawie i Państwowego Teatru Polskiego w Szczecinie²⁹. Ten model działania w stosunku do scen zawodowych dominował do 1953 r. Jeszcze w kwietniu tego roku przejęto do eksploatacji Teatr Ziemi Pomorskiej³⁰. Jednak zadrażnienia i spory, jakie na tym tle wybuchały, zniechęcały do wzajemnej współpracy. Z tego powodu już w planie działalności artystycznej na 1954 r. przewidywano rezygnację przez „ARTOS” z prowadzenia akcji objazdowej teatrów zawodowych³¹.

W tej sytuacji wysiłek organizacyjny w tym zakresie koncentrowano na stworzeniu własnej sceny. Od połowy 1953 r. został powołany do życia jako samodzielne przedsiębiorstwo Teatr Popularny na Żoliborzu, który następnie do 30 października 1954 r. przeszedł pod nazwą Teatru „Estrada” do Centralnych Zespołów Artystycznych³². Kierownictwo artystyczne nowej placówki sprawowała Wanda Padwa³³. Premierę inauguracyjnego programu „Nareszcie otwarcie”

²⁸ AAN, URM, 9/99, k. 18–20, Sprawozdanie z działalności teatralnej „ARTOS”-u za rok 1950.

²⁹ AMK, b. sygn., k. nlb., Sprawozdanie z działalności Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych „ARTOS” w roku 1951.

³⁰ AAN, POIA „ARTOS”, 16, k. 81, Sprawozdanie opisowe Działu Handlowo-Ekonomicznego POIA „ARTOS” za II kwartał 1953 r.

³¹ AAN, POIA „ARTOS”, 14, k. nlb., Część opisowa do planu syntetycznego POIA „ARTOS” na IV-ty kwartał 1953 r.

³² AMK, 318/22, k. nlb., Analiza ekonomiczno-finansowa bilansu zamknięcia POIA „ARTOS” za 1954 r.

³³ Wanda Padwa (1914–1975), ukończyła Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Aktorka i reżyser scen związanych z Komunistyczną Partią Polski. W 1940 r. w ZSRR, gdzie pracowała w muzeach w Leningradzie i Stalingradzie. Następnie znalazła się w Związku Patriotów Polskich jako instruktor. W 1945 r. powróciła do kraju i do 1949 r. pracowała jako wicedyrektor departamentu w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Od 1949 do 1953 r., zastępca kierownika sekcji teatru w Państwowym Instytucie Sztuki, a od 1953 r. kierownik artystyczny Teatru na Żoliborzu (Estrada, potem Komedia), redaktor naczelny czasopisma „Opinia” oraz kierownik działu kultural-

przewidziano na 1 maja 1954 r. Opracowało go kierownictwo literackie w składzie: Zdzisław Gozdawa, Waław Stępień i Tadeusz Żeromski, wyreżyserował Józef Wyszomirski, a oprawę plastyczną stworzył Jan Kosiński. Za stronę muzyczną przedstawienia odpowiedzialny był Jerzy Wasowski, a wypełniła go orkiestra pod kierownictwem Władysława Rossy, zespół wokalny „Czworaczki Warszawskie” oraz balet w opracowaniu choreograficznym Witolda Borkowskiego i Leona Wójcikowskiego. W skeczach, monologach i innych numerach solowych wystąpili: Stefania Iwińska, Danuta Kwapiszewska, Natalia Lerska, Józefina Pellegrini, Barbara Stockinger, Mieczysław Pawlikowski, Wiktor Śmigielski, Ramigani i Andrzej Stockinger³⁴.

Wymienione wyżej zespoły „ARTOS”-u nie wyczerpują pełnej gamy jego struktur artystycznych. Przede wszystkim należy wskazać na tworzenie zespołów przez lokalne agendy analizowanej instytucji. Nie były to wszak jedynie opisane teatry satyryków. Liczba i charakter tych ekip zmieniały się w zależności od aktualnie obowiązujących kierunków działalności organizacji. We wrześniu 1953 r. oprócz zespołów już wcześniej omówionych, „ARTOS” posiadał do swej dyspozycji w Warszawie i Oddziałach Terenowych 15 zespołów miejskich, 27 wiejskich, 2 wokalnie-instrumentalne i 5 dla audycji szkolnych³⁵.

Z racji swego charakteru „ARTOS” był zdany na ciągłą styczność nie tylko z zawodowymi teatrami, ale również z wieloma instytucjami i urzędami Polski stalinowskiej. Współpraca ta była wymuszona zarówno względami natury organizacyjnej, jak i ideologiczno-politycznej. Informacje na ten temat, jakie zachowały się w analizowanych dokumentach są niezbyt obfite, ale jak się wydaje wystarczające dla nakreślenia głównych rysów tej współpracy.

Kierownictwo polityczne nad terenową działalnością „ARTOS”-u miały sprawować komitety PZPR i Wydziały Kultury Prezydiów Rad Narodowych.

Zwierzchność KC PZPR nad „ARTOS”-em wyrażała się przede wszystkim w przyjmowaniu konkretnych wiążących decyzji w sprawie różnych aspektów działalności organizacji. Jak się wydaje najważniejsze decyzje dotyczące analizowanej instytucji zapadły na naradzie aktywu partyjnego, poświęconej pracy

nego „Trybuny Mazowieckiej”. Od 1960 r. kierownik artystyczny, a następnie dyrektor Państwowego Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych „Estrada Warszawska”. Jej mąż – Aleksander Bachrach był sędzią Sądu Najwyższego. Wiele utworów pisała pod pseudonimem Ewa Salska. Zob. Archiwum Państwowe Miasta st. Warszawy (dalej – APMsW), Warszawski Komitet Wojewódzki PZPR (dalej – WKW PZPR), 452, k. 206, Notatka dodatkowa poświęcona sytuacji w PPIE „Estrada” województwa warszawskiego (w związku z kontrolą komisyjną pracy PPIE „Estrada” przeprowadzoną przez komisję w dniach 5–17 czerwca 1968 r. Zob. również biogram (niedokładny) W. Padwy w: Z. Adrjański, *Kalejdoskop estradowy. Leksykon polskiej rozrywki 1944–1989: artyści, twórcy, osobistości*, Warszawa 2002, s. 337–338.

³⁴ AAN, POIA „ARTOS”, 8, k. 12, Zakładowy Komitet Frontu Narodowego przy POIA „ARTOS”, Biuletyn nr 9, Warszawa 26 kwietnia 1954 r.; J. Ofierski, *op. cit.*, s. 26–27.

³⁵ AAN, POIA „ARTOS”, 40, k. 45, Materiały do notatki dla władz, Dział Organizacyjny „ARTOS”, 14 września 1953 r.

„ARTOS”-u, która odbyła się 21 października 1953 r. w Wydziale Kultury KC. Sformułowano na niej kilka wniosków dla kierownictwa organizacji. Nakazywano m.in. „skontrolować i przeanalizować wszystkie będące w obiegu programy pod względem ich poziomu ideologicznego i artystycznego; wycofać programy bezideowe, szkodliwe przez swój niski poziom i beztreściowość; skorygować lub uzupełnić programy częściowo błędne, w których zamiana poszczególnych tekstów lub uzupełnienie nowymi tekstami przyczyni się do podniesienia ich poziomu”. Kontrola miały być w szczególności poddane „pod kątem przydatności i aktualności w terenie” programy ekip wiejskich – „tak pod względem ich powiązania z tematyką wiejską, poziomu i treści tekstów”. Zalecano unikanie „tworzenia bezmyślnych i bezkonceptyjnych składanek”.

Wiele zastrzeżeń zgłoszono wówczas do konferansjerów imprez artosowskich; polecano zwalczać „styl mizdrzenia się jako poniżający godność artysty i apelujący do najgorszych instynktów widza”. Dalsze wnioski dotyczyły podwyższania poziomu zawodowego zespołów artystycznych, „szkolenia dykcji, gry scenicznej, śpiewu, tańca i muzyki – w oparciu o istniejące w danych środowiskach siły fachowe”. Postulowano, aby „nie tolerować upokarzającej dla artysty przedwojennej manieri błaznowania i schlebiania niewybrednym gustom publiczności, nie tolerować jednostek rozkładających i deprawujących zespoły, pijaków, awanturników, szmirusów, artystycznie bezwartościowych”.

Dyrekcja POIA „ARTOS” zawierała również umowy z ZAiKS-em, dotyczące odpłatnego zezwolenia na publiczne wystawianie utworów słownych, muzycznych, choreograficznych swych członków i autorów cudzoziemców na terenie Polski. Podpisane 20 czerwca 1951 r. porozumienie nie dotyczyło zezwoleń na wykonywanie utworów scenicznych całospiektałowych, których wystawianie wymagało zawarcia uprzednio oddzielnej umowy na każdy utwór. Za dzieła sceniczne całospiektałowe obowiązywać miały stawki płacone przez teatry państwowe, podległe Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii. „ARTOS” zobowiązał się uiszczać opłaty licencyjne od 3 do 10% brutto lub od uzyskiwanego ryczału czy sumy wynagrodzenia zespołu³⁶. Umowa ta była w latach następnych odnawiana³⁷.

Władze centralne i terenowe analizowanej organizacji starały się również pozostawać w stałym kontakcie z prasą i radiem i informować na bieżąco o organizowanych imprezach³⁸.

³⁶ AAN, POIA „ARTOS”, 3, k. 80, Okólnik POIA „ARTOS” nr DO-39/52/51, Warszawa, 31 lipca 1951 r.; *ibidem*, 109, k. 3-5, Umowa z 20 czerwca 1951 r. zawarta między POIA „ARTOS” i ZAiKS.

³⁷ AAN, POIA „ARTOS”, 17, k. 82, Sprawozdanie opisowe Działu Handlowo-Ekonomicznego POIA „ARTOS” za II kwartał 1953 r.

³⁸ AAN, POIA „ARTOS”, 13, k. 44, Sprawozdanie z wykonania planu pracy za II kwartał 1954 r.

Obowiązkiem odpowiedzialnych pracowników „ARTOS”-u było również uzyskanie zatwierdzenia treści zawartych w programach artystycznych przez agendy GUKPPiW. Funkcje cenzorskie sprawować mieli jednak nie tylko pracownicy wzmiankowanego urzędu. Zarządzenie nr 17 ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego z 12 lutego 1953 r. zobowiązywało również „ARTOS” do wykonywania stałego nadzoru nad poziomem artystycznym i ideologicznym niektórych widowisk, organizowanych dla publiczności w przedsiębiorstwach i jednostkach subwencjonowanych. Taki nadzór miał być wykonywany przez pracowników wyznaczonych w tym celu przez dyrektorów właściwych Centralnych Zarządów, „ARTOS”-u i Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych. W praktyce zdarzało się, że występy zespołów artosowskich odbywały się mimo braku zatwierdzenia programów przez cenzora. Przypadki te piętnowano, ale mimo to, w warunkach chaosu organizacyjnego i trudności z koordynacją prac w obrębie struktur organizacyjnych, nie można ich było wyeliminować.

Sytuacja finansowa POIA „ARTOS” przez cały okres jej działalności nie była stabilna. Już w chwili powstania musiała ona przejąć długi swej społecznej poprzedniczki i likwidować je w toku normalnych prac przedsiębiorstwa³⁹. Koszty działalności zwykle znacznie przekraczały sumę przyznaną dotacji budżetowych. Były one za skromne w stosunku do zadań, jakie przed nią stawiano. Działalność artystyczna w terenie wymagała, przy ówczesnych trudnościach organizacyjnych, znacznie większych środków niż te, które udawało się uzyskać.

Na trudności finansowe wpływały również zaniedbania zawinione przez struktury organizacyjne „ARTOS”-u, takie jak: wadliwe rozliczenia zaliczek pobieranych przez pracowników, opieszałość w windykacji niektórych należności, fatalna jakość księgowości, wynikająca z braku odpowiednio kwalifikowanych kadr. Do tego dochodziły problemy związane z trudnościami funkcjonowania tego typu instytucji w biurokratycznym gorsecie stalinowskiego przedsiębiorstwa z jego gąszczem przepisów, w świetle których realizacja podstawowych funkcji w postaci upowszechniania kultury i sztuki traciła na znaczeniu na rzecz wypełniania zadań pozaartystycznych.

W ocenie Ministerstwa Kontroli Państwowej, dokonanej w 1954 r., szczególnie naganna była gospodarka finansowa Centralnych Zespołów Artystycznych. Jak wykazała przeprowadzona kontrola, w swej działalności koncentrowały się one nie – jak zapisano w zarządzeniu nr 34 ministra kultury i sztuki z 4 marca 1953 r. – na planowanym organizowaniu imprez chóralnych, operowych i baletowych na terenie budów planu sześcioletniego, w wielkich zakładach przemysłowych oraz imprez masowych – lecz „w obsłudze terenu kierowały się względami komercyjnymi, przypadkowo odwiedzając zakłady przemysłowe lub Nową Hutę”. Analiza bilansu tych zespołów w okresie trzech kwartałów 1954 r.

³⁹ AAN, POIA „ARTOS”, 39, k. 4, POIA „ARTOS” do NIK Departament V, Warszawa, 9 listopada 1951 r., Plan usługowy „ARTOS”-u na 1950 r. i jego wykonanie.

wykazała, że w okresie sprawozdawczym planowano niedobór w wysokości 3 285 500 zł, tymczasem strata ponadplanowa wyniosła 1 374 846 zł. Projektowano w tym okresie zrealizowanie 1010 imprez, których koszt własny miał wynieść 8 879 000 zł, podczas gdy w rzeczywistości odbyły się 563 imprezy przy kosztach wynoszących 6 324 613 zł. Na wysokość strat wpłynęło również niewykonanie planu wpływów (plan za trzy kwartały – 3 055 500 zł, wykonanie – 2 526 395 zł).

Liczba pracowników „ARTOS”-u stopniowo wzrastała: w 1950 r. wynosiła około 400 osób, w 1954 r. – około 1 000. Tylko część z nich pracowała na podstawie stałych umów o pracę. Tendencji do zwiększania etatów towarzyszyła świadomość kierownictwa organizacji braku odpowiednich kadr dla realizacji zwiększanych zadań artystycznych. W sytuacji konieczności wykonywania coraz to podwyższanego planu imprez władze „ARTOS”-u zmuszone były posiłkować się występami z udziałem artystów spoza organizacji, wynagradzanych w postaci honorariów za udział w poszczególnych imprezach. Ich stawki były zróżnicowane w zależności od tego, do jakiej kategorii zostali zaliczeni.

POIA „ARTOS” była traktowana przez władze jako przedsiębiorstwo wielozakładowe i funkcjonując w warunkach stalinizmu podlegała tym wszystkim procesom społecznym, politycznym i ekonomicznym, które stanowiły rys charakterystyczny znakomitej większości instytucji tego okresu. Przede wszystkim oznaczało to bardzo daleko posuniętą centralizację i biurokratyzację. Wyrażało się to m.in. tym, że wykaz obowiązujących w lipcu 1953 r. okólników, zarządzeń, instrukcji i innych regulacji, wydanych przez dyrekcję organizacji w latach 1950–1953, dotyczących spraw personalnych obejmował 30 pozycji, w kwestiach tajemnicy państwowej – 5, organizacyjnych – 37, zatrudnienia i płac – 12, doskonalenia produkcji – 3, księgowości i finansów – 35, planowania – 4, realizacji imprez – 47, administracyjnych – 48.

Centralne kierowanie „ARTOS”-em w warunkach stalinizmu oznaczało, że planowano zarówno wielkość strat, jakie przedsiębiorstwo mogło przynieść, jak i minimalną liczbę imprez, którą były zobowiązane obsłużyć poszczególne zespoły. Opracowywano też wskaźniki planowanych frekwencji.

Przedmiotem planowania były również trasy i rozmieszczenie imprez. Początkowo czyniono to z częstotliwością miesięczną, co już wkrótce, przy ociążałości mechanizmu biurokratycznego, okazało się niecelowe. Z tego powodu w 1954 r. wprowadzono kwartalne planowanie obsługi terenu⁴⁰.

Ten fetysz planu, którego przestrzeganie było jednym z najważniejszych kryteriów oceny przedsiębiorstwa, w warunkach narzucania z góry liczby imprez daleko większej niż pozwalały na to warunki techniczno-organizacyjne, prowadził do skutków zgoła przeciwstawnych w stosunku do zamierzeń. To sztywne

⁴⁰ AAN, POIA „ARTOS”, 6, k. 5, Okólnik nr 5 wicedyrektora Urbanowicza, Warszawa, 9 lutego 1954 r.

trzymanie się liczby imprez z jednej strony zmuszało do często zbyt forsownego wysiłku, a z drugiej ograniczało czas na niezbędne próby, co zważywszy na poziom profesjonalny ekip terenowych odbijało się negatywnie na jakości oferty artystycznej. W 1954 r. publicysta „Gazety Robotniczej” pisał na ten temat, posiłkując się przykładem pokazu we Wrocławiu wodewilu przeznaczanego na trasę objazdową na wieś: „Zdarza się zobaczyć zły teatr. To przeżycie przykre. Ale o ile bardziej gorzko jest zobaczyć zły teatr, który zdaje sobie sprawę ze swej niskiej jakości i... nic sobie z tego nie robi. A to właśnie zobaczyłem w »ARTOS«-ie dnia 15 czerwca.[...] I co? I nic. Posłali sztukę w teren, bo »ARTOS« musi wykonać „plan usługowy” (ciarki przechodzą od samego zastosowania tego terminu do twórczości kulturalnej). »Plan usługowy« przewiduje 15 występów ekipy artystycznej w miesiącu. Ponieważ nad przygotowaniem »Serca i między« pracowano aż... dwadzieścia parę dni – »zawalono« plan i teraz trzeba go nadrobić. Zupełnie tak jak w fabryce guzików. Tylko szkoda większa. Szkodę wyrządza się samemu »ARTOS«-owi, aktorom, naszej polityce kulturalnej i masom wiejskich odbiorców, dla których może ten źle grany wodewil będzie jedynym przeżyciem kulturalnym w okresie wielu dni, może tygodni, a może pierwszy raz widzianym teatrem. Taki jest rezultat beztrosko realizowanych, choć słusznych ambicji”⁴¹.

Stalinowski model funkcjonowania organizacyjnego przejawiał się również w podkreślaniu konieczności ochrony tajemnicy państwowej i służbowej. Motyw niedopełniania tych obowiązków pojawiał się często w dokumentach opisujących codzienną pracę „ARTOS”-u. Na przykład w sprawozdaniu z przeprowadzonej kontroli Działu Księgowości stwierdzano, że „szafy z dowodami rachunkowymi [...] nie są zamykane na klucze. Dowody rachunkowe zaksięgowane odłożone w segregatorach na podłodze, a część segregatorów znajdowała się na stołach porzrzucana w nieładzie. Skrzynki z kontami nie zamykane na klucz. W sekcji płac sprawozdania statystyczne personalne, umowy o pracę, oświadczenia pracowników o stanie rodzinnym itp., listy płacy oraz kartoteki uposażeniowe [...] pozostawione na stołach z braku szaf i niezamykane”. W Dziale Planowania „zamknięcia szaf i biurka są produkcji masowej prostego typu, dają się otworzyć każdym najprostszym dobranym kluczem”⁴². Podobne zarzuty sformułowano wobec Działu Administracyjnego w październiku 1951 r.⁴³

„ARTOS” uczestniczył również w tak charakterystycznych dla stalinizmu kampaniach, mających na celu usprawnienie działania przedsiębiorstw i instytu-

⁴¹ J. Wojtanowicz, *Nie ma dwóch widowni!*, „Gazeta Robotnicza” 1954, nr 144.

⁴² AAN, POIA „ARTOS”, 26, k. 1, Sprawozdanie z przeprowadzonej kontroli ochrony tajemnicy państwowej i służbowej w działach Planowania i Księgowości „ARTOS” przy ul. Smolnej 16, 5 września przez Antoniego Tracza, kierownika Inspekcji Kontroli 5 września 1951 r.

⁴³ *Ibidem*, k. 9, Protokół z kontroli Działu Administracyjnego POIA „ARTOS” w Warszawie w dniach 2 X–12 X 1951 r. przez inspektorów kontroli wewnętrznej Dyrekcji „ARTOS” Tadeusza Hawliczka i Jerzego Pawłowskiego.

cji i wymuszenie zachowań dyscyplinujących zachowania pracowników. Jedną z nich była szeroko propagowana akcja oszczędnościowa. W okólniku wicedyrektora tej instytucji z 20 kwietnia 1953 r., uzupełniającego regulację z 1951 i 1952 r. stwierdzano, że „Mobilizacja całego społeczeństwa dla pełnego wykonania czwartego roku planu sześcioletniego – stanowi specjalne zadanie. Zasada ta winna być także w pełni realizowana przez aparat POIA »ARTOS«. Ze względu na to, że dotychczasowe próby ze strony Dyrekcji Naczelnej, mające na celu wszczęcie oddolnej akcji oszczędnościowej [...] nie dały oczekiwanego rezultatu, podaje się wytyczne oszczędzania, które należy wprowadzić w zależności od warunków miejscowych”. Zgodnie z nimi winno się „w zasadzie korzystać” z II klasy pociągów osobowych, a przejazd wagonami sypialnymi i II klasą pociągów pośpiesznych – ograniczyć do potrzeb koniecznych. Postulowano, aby w miarę możliwości uwzględniać tańsze materiały zastępcze przy zamawianiu kostiumów, dekoracji i rekwizytów. Polecano ograniczyć korzystanie z płatnych usług obcych przy organizowaniu imprez w terenie. Zarządzano daleko idące oszczędności na depeszach i telefonach międzymiastowych⁴⁴. W 1953 r. zalecano ponadto racjonalizację w zakresie korzystania z samochodów przez ekipy wiejskie: „Najbardziej ekonomicznym i celowym będzie ustawianie pracy tych zespołów w ten sposób, ażeby z jednego samochodu mogły korzystać dwie ekipy wiejskie. W tym celu należy planować trasy zespołów wiejskich w ten sposób, ażeby miejscowości, obsługiwane przez dwa różne zespoły, znajdowały się w odległościach umożliwiających wykorzystanie jednego samochodu dla transportu obu zespołów”⁴⁵.

Działalność artystyczna „ARTOS”-u odbywała się w różnorodnych formach. Były to częściowo wyżej wymienione: imprezy estradowe, recitale, koncerty, montaż operowe, audycje muzyczne dla szkół, teatralne imprezy objazdowe, występy kapeli, zespołu „Malwy”, teatrów satyryków. Liczba imprez (własnych i zleconych) zrealizowanych przez organizację wzrastała od ponad 6 100 w 1950 r. do blisko 20 000 w 1954 r. Obejrzało je ponad 2,1 mln widzów w 1950 r., blisko 4 mln w 1951 r., około 4,8 mln w 1952 r. i ponad 5,8 mln w 1953 r.

Z punktu widzenia celów stawianych przez władze zwierzchnie przed POIA „ARTOS” ważne znaczenie miało nie tylko znalezienie odpowiednich form imprez artystycznych. Chodziło również o to, aby spełniały inną, ważną z punktu widzenia władz państwa rolę, którą wówczas często eufemistycznie nazywano „wychowawczą”, a która w rzeczywistości polegała na polityczno-ideologicznej indoktrynacji. Postawioną tezę najłatwiej udowodnić na podstawie analizy treści działalności artystycznej. Warto wskazać, że wybór miejsca, czasu i adresata imprez organizowanych przez „ARTOS” odbywał się w dużej mierze według klucza ideologiczno-politycznego.

⁴⁴ AAN, POIA „ARTOS”, 5, k. 160, Okólnik nr 34 wicedyrektora H. Urbanowicza z 20 kwietnia 1953 r.

⁴⁵ *Ibidem*, k. 161, Okólnik nr 35 z 8 maja 1953 r. dyrektora POIA „ARTOS” Sz. Zakrzewskiego.

Nie jest przypadkiem, że znaczna część tych występów odbywała się na wsi. Już 26 listopada 1949 r. na mocy specjalnej uchwały Komitetu Ministrów do Spraw Kultury „ARTOS”-owi przyznano kredyt dodatkowy z rezerwy skarbowej państwa w wysokości 15 mln zł na pokrycie wydatków związanych z działalnością na wsi⁴⁶.

Bardzo typowym przykładem na poparcie tezy o realizowaniu przez „ARTOS” celów ideologiczno-politycznych komunistów na wsi, opisanym przez Dariusza Jarosza, był udział kadr artystycznych organizacji w akcji skupu zboża w 1953 r. W województwie szczecińskim ekipom wiejskim towarzyszyli wówczas „zaangażowani na umowę o dzieło literaci miejscowi, którzy przed występem zespołu zasięgali u miejscowych władz partyjnych i samorządowych konkretnych wiadomości o ustosunkowaniu się gromady do obowiązku dostaw zboża i następnie wykorzystywali te wiadomości we fraszkach czy zgadywankach”. Odpowiadając na specjalne zamówienie „ARTOS”-u wielu literatów nadesłało utwory (piosenki i satyry), dotyczące skupu. Byli wśród nich m.in.: Józef Prutkowski, Jan Gałkowski, Jerzy Medyński, Witold Degler, Zygmunt Mikulski i Waław Gralewski. W listopadzie i grudniu 1953 r. zgodnie z zaleceniem KC PZPR, „ARTOS” wzmógł akcję występów estradowych w województwach, które szczególnie opóźniały się z wykonaniem planu dostaw. Na wieś wyjechali literaci: J. Prutkowski, Tadeusz Fangrat, Henryk Gaworski, Eugeniusz Żytomirski, Kazimierz Winkler i Jan Nagrabiecki. Ich zadaniem było dostosowanie programów estradowych do realiów konkretnych wsi, opóźniających się z dostawami zboża. Ogółem w ramach tej akcji odbyło się 288 imprez artystycznych, z tego w województwie warszawskim – 40, szczecińskim – 27, lubelskim – 41, łódzkim – 30, poznańskim – 60, krakowskim – 30, wrocławskim – 30, gdańskim – 15, stalino-grodzkim (katowickim) – 15⁴⁷.

Kadry artosowskie zostały włączone również do realizacji najważniejszego celu stalinowskiej polityki na wsi – kolektywizacji rolnictwa. Przejawiało się to m.in. w takim planowaniu objazdów wiejskich, aby odwiedzać przede wszystkim miejscowości, gdzie istniały spółdzielnie produkcyjne. W lipcu 1954 r. został wydany okólnik Dyrekcji „ARTOS”-u na temat współdziałania w rozwoju spółdzielni produkcyjnych. Realizowano w ten sposób uchwałę Rady Ministrów w tej sprawie z 23 lutego 1954 r. Nakładała ona obowiązek na resort kultury i sztuki, aby otoczyć opieką gromady spółdzielcze. POIA „ARTOS” została zobowiązana do wzięcia udziału w akcji „szerzenia kultury i propagandy w spółdzielniach produkcyjnych”. Wobec powyższego jej dyrekcja polecała oddziałom „dołożyć wszelkich starań celem ścisłego powiązania naszych prac usługowych z gromadami uspołdzielczonymi. W szczególności Dyrekcja zobowiązuje dyrektorów Oddziałów

⁴⁶ AAN, URM Biuro Kultury, 9/38, k. 80, Uchwała Komitetu Ministrów do Spraw Kultury z dnia 26 listopada 1949 r. w sprawie dodatkowego kredytu na działalność „ARTOS”-u w 1949 r.

⁴⁷ D. Jarosz, *op. cit.*, s. 28–29; *Artos w akcji skupu*, „Życie Warszawy” 1953, nr 265.

Terenowych i kierowników artystycznych do współdziałania z zarządami spółdzielni produkcyjnych w kierunku:

- przeanalizowania planów usługowych celem jak najgłębszego i cyklicznego obsługiwania spółdzielni produkcyjnych;
- opracowania specjalnych programów dla dzieci wiejskich, pozbawionych przeważnie tego typu rozrywki, które to imprezy będą wykonywane przez zespoły wiejskie dające przedstawienia wieczorowe, co przyczyni się także do powiększenia liczby imprez wiejskich;
- otoczenie opieką fachową świetlic wiejskich oraz udzielenie im porad artystycznych i kulturalnych przez członków zespołów estrady wiejskiej i miejskiej;
- coraz ściślejszego dostosowania programów do wymagań widza wiejskiego⁴⁸.

Brak bardziej szczegółowych danych sprawia, że trudno precyzyjnie odpowiedzieć na pytanie, jak realizowano te wytyczne w skali całego kraju. Z odnalezionych materiałów sprawozdawczych, dotyczących województwa kieleckiego wynika, że w 1950 r. zorganizowano tam 364 imprez artosowskich dla 185 tys. osób, z czego dla członków spółdzielni produkcyjnych, pracowników Państwowych Gospodarstw Rolnych i mieszkańców wsi – 172⁴⁹.

Kolejnym ważnym kierunkiem działalności „ARTOS”-u było dotarcie z kulturą i sztuką do robotników. Ta tendencja przejawiała się najpełniej w organizowaniu imprez artystycznych w zakładach pracy.

Już z 1951 r. pochodzą informacje o występach dwóch zespołów artosowskich w zakładach przemysłowych Górnego Śląska (w maju, w hutach: „Bobrek”, „Kościuszko”) i w Hucie Raków w Częstochowie⁵⁰. W 1953 r. podobne występy organizowano na terenie województw: bydgoskiego i poznańskiego⁵¹. Już wcześniej przedstawione dane liczbowe wskazują, że akcja ta nabrała szczególnego tempa w 1954 r. Nad problemem tym debatowało Kolegium Muzyczne POIA „ARTOS” w kwietniu 1954 r. Został zreferowany program koncertów w zakładach pracy. Zaplanowano ich na ten rok 500 – po 10 dla 50 dużych przedsiębiorstw⁵².

Kampanii tej starano się nadać jednoznaczny charakter propagandowy. Świadczy o tym zatwierdzenie przez cenzurę, a przygotowany przez urzędników „ARTOS”-u tekst prelekcji, która miała być wygłaszana przed koncertami

⁴⁸ AAN, POIA „ARTOS”, 6, k. 69, Okólnik nr 0–37 z 10 lipca 1954 r.

⁴⁹ Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej – APK), Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (dalej – PWRN) w Kielcach Wydział Kultury, 266, k. 162, Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” [bd].

⁵⁰ AAN, POIA „ARTOS”, 75, k. 39, Raport z występów połączonych brygad „ARTOS”-u na Górnym Śląsku sporządzony przez Witolda Zdzitowieckiego 25 maja 1951 r.

⁵¹ P. Gruda, *Poznański przegląd kulturalny*, „Kurier Codzienny” 1953, nr 38.

⁵² AAN, POIA „ARTOS”, 79, k. 7, Protokół 3 z posiedzenia Kolegium Muzycznego dnia 16 kwietnia 1954 r.

w zakładach pracy. Pisano tam m.in.: „Muzyka trafiająca do świetlic przy zakładzie pracy, a często i do hali produkcyjnej – jest zjawiskiem nieznanym u nas przed wojną. Upośledzenie kulturalne szerokich mas ludu pracującego przed 1939 r. w Polsce miało bowiem bezpośrednie źródło w ich upośledzeniu ekonomicznym, w ciężkich ówczesnych warunkach ich bytu materialnego. Towarzysz Bierut mówił, że »jest to najbardziej ponura spuścizna ustroju społecznego, który dbał tylko o wysoką stopę życia warstw uprzywilejowanych i pasożytniczych«. [...] Należy o tym przypomnieć szczególnie teraz, w roku 1954-tym, gdy obchodzimy X-lecie odzyskania naszej niepodległości. Prawdziwej niepodległości, zdobytej dzięki jednoczesnemu zwycięstwu nad hitlerowskimi okupantami i nad rodzimymi wyzyskiwaczami. [...] Ale pamiętajmy też, że socjalizm – to zaspokojenie wszystkich potrzeb człowieka pracy. A więc zarówno materialnych, jak i kulturalnych. To nie tylko chleb, odzież, mieszkanie. To również książka, teatr, klub, wystawa obrazów, koncert, udostępnione ludziom pracy”⁵³.

Analizowana instytucja włączyła się również w realizację stalinowskiej polityki narodowościowej. Zgodnie w uchwałami Biura Politycznego KC PZPR i wytycznymi rządu w sprawie pracy wśród ludności rodzimej Ziemi Odzyskanych i grup narodowościowych zamieszkujących terytorium PRL oznaczało to wzmoczenie akcji kulturalnej na tych terenach.

Zespoły artystyczne włączały się czynnie do ówczesnych kampanii politycznych, takich jak: wybory do Sejmu w 1952 r., obchody dziesięciolecia Polski Ludowej czy podpisywanie Apelu Sztokholmskiego. Uświetniały one również obchody świąt państwowych.

Oto niektóre z przykładów zaczerpnięte z akt organizacji.

W związku z obchodami 1 maja 1951 r. i „z uwagi na wielkie znaczenie tego święta” dyrektor przedsiębiorstwa polecał kierownikom Delegatur „zwrócić szczególną uwagę na przygotowanie i wykonanie tej akcji”. Obowiązek jej zorganizowania i odpowiedzialność za przebieg, „spoczywa wyłącznie na »ARTOS«-ie. Centralna Dyrekcja T[eatrów] O[per] i F[ilharmonii] wydała specjalny okólnik w teren, określający zakres współpracy Dyrekcji Teatru z »ARTOS«-em. Należy natychmiast wejść w kontakt z Dyrekcją miejscowych teatrów i ustalić warunki i sposób współpracy”. Z dokumentu tego wynika, że materiały okolicznościowe, zawierające recytacje i pieśni, zostały już wówczas delegaturom przesłane, a „słowo wiążące do programu ramowego jest w opracowaniu i [...] zostanie do Delegatur wysłane. Korzystanie z innych materiałów jest dozwolone w wyjątkowych wypadkach w oparciu o pisemną zgodę Wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki i miejscowych czynników społeczno-politycznych”. Kierowników Delegatur pouczano ponadto, że „występy artystów dniu 1 Maja w czasie pochodu lub po pochodzie, należy traktować jako czyn 1 Majowy i nie wolno ich honorować.

⁵³ AAN, POIA „ARTOS”, 102, k. 5, Prelekcja przed koncertem „ARTOS” w zakładzie pracy. Zezwolenie GUKPiW z 12 lipca 1954 r.

Natomiast występy na akademiach 1 Majowych są w zasadzie odpłatne, chyba, że artyści odbywają występ w ramach czynu 1 Majowego. [...] Równocześnie zawiadamiamy, że w dniu 5 maja, rozpoczyna się akcja Miesiąca Oświaty, Książki i Prasy. Należy wejść w porozumienie z Komitetem Obywatelskim wymienionej akcji i przeprowadzić wstępne rozmowy⁵⁴. W latach następnych udział artystów artosowskich w tych imprezach odbywał się na podobnych zasadach.

W 1952 r. przedstawiciele delegatur otrzymali polecenie włączenia się do przygotowań do obchodów Miesiąca Budowy Warszawy (wrzesień)⁵⁵. POIA „ARTOS” była organizatorem koncertów odbywających się z okazji rocznicy rewolucji październikowej⁵⁶. W ramach imprez własnych i zleconych, w ścisłej koordynacji z komitetami partyjnymi, włączała się do obchodów 22 lipca (montaże, koncerty, uroczyste akademie w zakładach przemysłowych, instytucjach i urzędach)⁵⁷. Szczególnie pieczołowicie przygotowywano imprezy z okazji tego święta w 1954 r., a to w związku z obchodami dziesiątej rocznicy powstania Polski Ludowej⁵⁸. Skłonność do bardzo instrumentalnego traktowania imprez „ARTOS”-u przez ówczesne władze była bardzo duża, skoro w 1953 r. „Życie Warszawy” informowało: „Pod hasłem »We wrześniu zbieramy złom na budowę Warszawy« rozpocznie się 20 bm. [wrzesień – *I.M.*] w stolicy społeczna zbiórka złomu. Trwać ona będzie do 27 bm. Dla umilenia czasu zbierającym złom, a także spopularyzowania zagadnień, związanych z tym niezmiernie ważnym problemem, zespół »ARTOS«-u z Gdańska przybędzie do Warszawy ze specjalnie przygotowanym programem⁵⁹”.

W sposób szczególny kierownictwo organizacji traktowało kampanię wyborczą do Sejmu w 1952 r. Jej plany przedstawił dyrektor Szymon Zakrzewski w trakcie posiedzenia Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki 17 czerwca 1952 r. Zgodnie z nimi na sierpień i wrzesień 1952 r. przygotowano 983 imprezy. Ponadto, jak twierdził, należy dodatkowo zrealizować 4142 występy, „by nasycić wieś, by dojść do każdej gminy z jedną imprezą”. Jako największą trudność w tej akcji uznał nie zdobycie odpowiednich utworów estradowych, ale uzyskanie odpo-

⁵⁴ AAN, POIA „ARTOS”, 3, k. 33–34, Pismo okólne nr 19, Warszawa 12 kwietnia 1951 r.

⁵⁵ AAN, POIA „ARTOS”, 4, k. 122, Okólnik nr 49 z 16 czerwca 1952 r. Dyrektora H. Urbanowicza.

⁵⁶ Zob. m.in. AAN, POIA „ARTOS”, 99, k. 60, Program – koncert z okazji XXXV rocznicy Rewolucji Październikowej w dniu 7 listopada 1952 r.

⁵⁷ Zob. m.in.: AAN, POIA „ARTOS”, 99, k. 107, Koncert na 22 lipca [b.d. i m.]; *ibidem*, „ARTOS”, 111, k. 1, Sprawozdanie z Akademii 22 Lipca odbytej w Departamencie Więziennictwa o godz. 16-ej 22 lipca 1953 r. przy ul. Narbutta 29; *ibidem*, k. 2, Notatki z kontroli imprez zleconych na 22 lipca 1953 r.; *ibidem*, k. 13, Sprawozdanie – Kontrola części koncertowej Akademii 22 lipca w Hotelu Robotniczym „Wodociągów” przy ul. Czerniakowskiej 102 w dniu 20.VII.r.b. o godz. 17.45.

⁵⁸ AAN, POIA „ARTOS” 15, k. 49, Syntetyczny plan pracy POLA „ARTOS” na III kwartał 1954 r.; APSz, POIA „ARTOS”, 18, k. nlb., Protokół z posiedzenia Rady Artystycznej przy Oddziale „ARTOS”-u w Szczecinie odbytego w dn. 4 grudnia 1953 r.

⁵⁹ *Zbieramy złom dla Warszawy*, „Życie Warszawy” 1953, nr 218.

wiednich konferansjerów. Wymagało to dodatkowych nakładów szacowanych na 8 mln zł i 80 samochodów⁶⁰. W specjalnym okólniku, skierowanym do kierowników delegatur dyrektor Zakrzewski stwierdzał: „W związku ze zbliżającym się terminem wyborów stoją przed naszą instytucją niezwykle poważne zadania, polegające na bardzo znacznym zwiększeniu w okresie przedwyborczym naszych planów obsługi terenu imprezami artystycznymi, na dalszym pogłębieniu treści politycznej nowych programów, na głębszym dotarciu do terenu, a w szczególności do wsi. Takie rozkołysanie fali upowszechnienia, która – rzecz jasna – nie powinna zasadniczo opaść po wyborach, wymaga od naszych pracowników artystycznych jak i administracyjnych i technicznych dużego wysiłku, zwiększenia wydajności pracy i zaostrenia czujności na wszelkie przejawy działalności wroga klasowego, które między innymi może się przejawiać w ujemnym ustosunkowaniu się do takich czy innych fragmentów programu, w dążności do obniżenia wartości artystycznej widowiska, w oddziaływaniu w sposób demobilizujący na aktorów itp. W związku z tym polecam [...] niezwłocznie zwołać wspólnie z Radą Miejsową i POP PZPR naradę wytwórczą pracowników dla omówienia zadań stojących przed Waszą Delegaturą i zmobilizowania pracowników do wzmożonej pracy w okresie przedwyborczym”⁶¹.

Ze względu na polityczne znaczenie tej kampanii uczestnictwo w niej zespołów „ARTOS”-u miało być ściśle koordynowane z władzami partyjnymi i państwowymi. Jak pisał kontroler działalności ekip wyborczych Delegatury Krakowskiej, ich marszruta została uzgodniona z Prezydium Frontu Narodowego na zlecenie KW PZPR. „Ustalenie trasy i obecność na pokazie programu wyborczego przedstawicieli KW PZPR i Prezydium Frontu Narodowego stanowią istotę współpracy naszej Delegatury z czynnikami społeczno-politycznymi. Delegatura nie otrzymała żadnej pomocy transportowej dla swoich ekip estradowych w akcji wyborczej. Wszystkie przedstawienia zostały zakupione przez Komitety Frontu Narodowego”⁶².

Wreszcie warto wspomnieć o udziale ekip artosowskich w obchodach „miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej”. Tylko w województwie śląsko-dąbrowskim w listopadzie 1949 r. z tej okazji ekipy miejscowej agencji analizowanej organizacji występowały 96 razy dla 50 tys. osób. W Krakowskiem z tej samej okazji zrealizowano 248 programów dla 100 tys. osób⁶³. Podobne imprezy odbywały się w latach następnych⁶⁴.

⁶⁰ AAN, MKiS Gabinet Ministra, 5, k. 246, Protokół nr 13 z posiedzenia Kolegium...

⁶¹ AAN, POIA „ARTOS”, 4, k. 209, Okólnik nr 73 z 6 września 1952 r.

⁶² AAN, POIA „ARTOS”, 76, k. 38, Sprawozdanie z inspekcji działalności ekip wyborczych POIA „ARTOS” Delegatura Krakowska w dn. 6, 7 i 8 października 1952 r.

⁶³ AAN, KC PZPR, 237/XVIII–26, k. 61, Sprawozdanie z grup „ARTOS”-u w okresie miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej na terenie województwa krakowskiego, Kraków 30 listopada 1949 r.; *ibidem*, k. 58–59, Sprawozdanie z działalności „ARTOS”-u w akcji miesiąca pogłębienia przyjaźni polsko-radzieckiej na terenie województwa śląsko-dąbrowskiego, Katowice, 30 listopada 1949 r.

⁶⁴ Zob. m.in.: APRz, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Rzeszowie. Wydział Kul-

Analiza programów występów organizowanych przez „ARTOS” wykazała, że spełniały one – obok popularyzatorskich – funkcje indoktrynacyjne. Wyrażało się to m.in. w próbach ideologicznej reinterpretacji dziejów muzyki zawartej w treściach prelekcji towarzyszących szkolnym audycjom muzycznym. Teksty owych prelekcji były nierzadko pisane przez skądinąd wybitnych muzykologów z tytułami naukowymi i zawierają pewną dość konsekwentną próbę reinterpretacji historii muzyki z punktu widzenia założeń ideologicznych ówczesnego państwa. Z tego powodu warto je szerzej zaprezentować.

Autorzy pogadank przedewszystkim zastanawiali się, czym jest muzyka i jakie są jej prawa rozwojowe. Odpowiadając na to fundamentalne pytanie stwierdzali: „Nowe potrzeby społeczne stwarzają nowe formy, nowe środki wyrazu w muzyce. Muzyka jest przecież według Leninowskiej teorii, odzwierciedleniem otaczającego nas świata i praw nim rządzących, jest odbiciem rzeczywistości. W epoce socjalizmu, nowy człowiek stwarza nowy porządek społeczny, nowe prawa. Muzyka powinna służyć nowym społeczeństwom, nowemu człowiekowi. Zasadniczymi postulatami muzyki epoki realizmu socjalistycznego są: muzyka winna być narodowa w formie a socjalistyczna w treści oraz muzyka winna być szczerym, rzeczywistym wyrazem przeżyć emocjonalnych, odzwierciedlających nastroje, uczucia, dążenia całego socjalistycznego społeczeństwa. Walczymy z przestarami formalizmu w sztuce, dekadencją pozostałością okresu kapitalizmu, walczymy o realizm, o prawdę życiową. Zawsze w przełomowych momentach wielcy twórcy byli bliscy tym prawdom, odgrywając wielką postępową rolę w rozwoju kultury ogólnoludzkiej. Świadczy to o słuszności wytyczonego przez socjalizm kierunku rozwoju sztuki, świadczy to, że jedynie ta droga jest dalszym postępowaniem w jej rozwoju. Jakże bliski był tym hasłom wielki kompozytor rosyjski Modest Musorgski [...], którego twórczość wywarła wielki wpływ na rozwój muzyki europejskiej. Oto jego zasada: »Muzyka ma tylko jedno zadanie, muzyka ma być obrazem realnego świata i ma służyć prawdzie. Forma muzyczna sama dla siebie jest fikcją«. Zatem treść i wyraz w muzyce jest podstawą twórczości Musorgskiego. Idea utworu nie może być krępowana formą. Swoboda twórczego wypowiedzania się stworzy nowe formy”⁶⁵. Widoczna w cytowanym fragmencie tendencja aktualizacyjna, wskazująca na „jedynie słuszne”, leninowskie określenie istoty muzyki oraz postępową rolę socjalizmu dla jej rozwoju jest obecna również w innych prelekcjach. Konsekwencją takiego rozumowania było wskazanie na służebną wobec „człowieka pracy” rolę muzyki w krajach demokracji ludowej i jej „zdegenerowanie” w dekadencją w atmosferze USA i Zachodniej Europy.

tury, 8747, k. 45, POIA „ARTOS” Delegatura Okręgowa w Krakowie do PWRN Wydział Kultury w Rzeszowie, Kraków, 24 listopada 1950 r.

⁶⁵ AAN, POIA „ARTOS”, 91, k. 146–157, POIA „ARTOS”. Rok II, audycja 8, program „Sztuka komponowania”.

Podobną rolę spełniały ówczesne montaż słowno-muzyczne.

Jednym z najczęściej „eksploatowanych” wątków tematycznych tych montaż były problemy wsi i rolnictwa. Najważniejszym z nich była kolektywizacja rolnictwa. Decyzja o rozpoczęciu budowy spółdzielni produkcyjnych-polskiej odmiany radzieckich kolchozów, zapadła na posiedzeniach plenarnych KC PPR w dniach 6–7 lipca i 31 sierpnia – 3 września 1948 r. w ogniu walki z gomułkowskim „prawicowo-nacjonalistycznym” odchyleniem w partii. Polscy komuniści realizowali w ten sposób rezolucję Kominformu przyjętą na sesji w Bukareszcie w czerwcu 1948 r., która zobowiązywała wszystkie kraje „demokracji ludowej” do kolektywizacji rolnictwa⁶⁶.

Charakterystycznym rysem obrazu wsi w programach imprez artystycznych „ARTOS”-u było przeciwstawienie „starego” i „nowego”. To „stare” obejmowało okres do 1939 r. i było opisywane przy użyciu takich pojęć, jak: zło, ciemnota, niesprawiedliwość społeczna, ucisk. Typowy dla tej tendencji jest montaż pod nazwą „Dawniej i dziś”. Obraz „dawnego” jest określany w nim w sposób następujący: „Nie było elektryczności, samochodów, samolotów, kina i radia, w miastach – największych nawet – nie było kanalizacji, a kolej żelazna nie obejmowała jeszcze całego kraju swą siecią i dla wielu jeszcze ludzi była dosłownie legendą. Analfabetyzm kwitnął. [...] Nauka dostępna była tylko dla wybranych, we wsiach nie było szkół. Dzieci chłopskie rosły jak dzikie chwasty. Ciemnota, zabobonność, ubóstwo, nędza panowały pod zapadłymi strzechami nędznych lepianek i chałup”.

W tym samym tonie brzmiał przeplatający komentarz pisany prozą fragment wiersza:

„Nieobeszłe jasne złote pola,
Hejże pola między Odrą i Bugiem,
Przechodziła tędy doła, niedoła,
Pochylona nad chłopskim pługiem
I od wielu wieków śpiewał łan,
I od wielu wieków kłós się kwiecił
I przez wieki z łanu zbierał pan,
Zbierał żniwa rękami kmieci,
Chciwą garścią zgarniał jak własne
Chłopskie pola, polskie pola jasne”.

⁶⁶ Na temat kolektywizacji rolnictwa w Polsce – zob. m.in. A. Dobieszewski, *Kolektywizacja wsi polskiej 1948–1956*, Warszawa 1993; K. Robakowski, *Spoleczno-polityczne problemy rozwoju spółdzielczości produkcyjnej w Polsce w latach 1944–1956*, Poznań 1986; J. Kaliński, *Forsowna kolektywizacja rolnictwa (1948–1956)*, „Kwartalnik Historyczny” 1984, nr 1, s. 111–136; A. Korboński, *Politics of Socialist Agriculture in Poland: 1945–1960*, New York–London 1965; H. Słabek, *Niektóre właściwości ruchu spółdzielczości produkcyjnej (1949–1953)*, „Roczniki Dziejów Ruchu Ludowego” 1981, nr 21, s. 118–143.

„Dziś kiedy minęły już bezpowrotnie czasy krzywdy – kontynuowano komentarz – gdy naprawdę przeszłością stały się lata poniewierki, nędzy, wyzysku i ciemnoty – trudno nam wprost wierzyć w ich prawdę, a jednak była ona rzeczywistością”. Dla egzemplifikacji tej tezy posłużono się fragmentem *Placówki* Bolesława Prusa (o budowie kolei we wsi Ślimaka), *Bartka Zwycięzcy* Henryka Sienkiewicza (opis ciemnoty chłopskiej) i *Dziurdziów* Elizy Orzeszkowej (dzieje Pietrusi).

Podsumowując ten fragment montażu narrator stwierdzał: „W każdej dzielnicy naszego polskiego kraju gospodarowała po wsiach ciemnota i bieda. Od pól mazowieckich, od wielkopolskich jezior, do równin podolskich przenosi nas w świat podhalańskiej wsi w swej powieści pt. »W Roztokach« inny pisarz polski Władysław Smreczyński, sam rodowity chłop – góral, piszący pod pseudonimem Władysław Orkan”.

Dla zobrazowania przemian zachodzących na wsi polskiej na początku lat pięćdziesiątych użyto fragmentów socrealistycznej powieści Juliana Gałaja *W rodzinie Lebiódów*, „która wprowadza nas w bieg życia dzisiejszej wsi polskiej. Wieś Rzeczyce dzieli się jakby na dwa obozy – zacofany i postępowy, wiodące ze sobą bezustanne walki. W samej rodzinie chłopca Pawła Lebiody toczy się taka sama walka. Stary Lebioda – to twardy i zawzięty chłop, odrzucający każdą nową myśl, tkwiący całkowicie w dawnych obyczajach i poglądach. Wprawdzie córka jego, Celka, uczy się w szkole w Warszawie, a syn, Stach, jest duszą wszystkich społecznych poczynań na terenie wsi, ale ta właśnie postępową postawą Stacha i jego nieugiętość w pracy społecznej – stają się przyczyną ciągłych utarczek w domu, doprowadzając nawet do chwilowego zerwania między ojcem a synem. [...] W końcu jednak wytrwała działalność młodych elementów wsi – Stacha, Walka i innych – zwycięża”. Cytowane fragmenty powieści dotyczyły walki o spółdzielczość produkcyjną i funkcjonowanie Związku Samopomocy Chłopskiej, współzawodnictwa pracy i elektryfikacji wsi⁶⁷.

W galerii postaci wrogów, wyśmiewanych w montażach artosowskich ważne miejsce zajmowali również przedstawiciele tzw. prywatnej inicjatywy, którym przypisywano nieuczciwość, uprawianie spekulacji, uleganie nastrojom paniki.

Wiele z tych cech mieli Łopatkowie, bohaterowie montażu Jerzego Nella *Przygoda w podróży*. Trudnili się nielegalnym handlem walutami, liczyli na wybuch trzeciej wojny światowej i wierzyli, że w Polsce wkrótce zostanie upaństwowione... powietrze⁶⁸.

Nieuczciwość prywatnego kupiectwa miał symbolizować bohater monologu z montażu *Uśmiech ponad normę*: „Pewien przedstawiciel prywatnej inicjatywy

⁶⁷ AAN, POIA „ARTOS”, 54, k. 1–15, Montaż „Dawniej a dziś”.

⁶⁸ AAN, „ARTOS”, 47, k. 57–70, *Przygoda w podróży*. Słowno-muzyczny montaż rozrywkowy Jerzego Nella. Autorzy: A. Antoniewicz, J. Brzechwa, J. Jurandot, L. Lewin, S. Sojecki, S. Wida, S. Wiechecki oraz teksty ludowe.

otworzył sklep i nad wystawą umieścił wielki szyld »Tu sprzedaje się ryby«. Nazajutrz znajomy jego robi mu uwagę: po co ten napis »tu sprzedaje się«. Wiadomo przecież, że sprzedajesz tu, a nie gdzie indziej. Kupiec zdjął czym prędzej szyld, zamalował go i umieścił inny: »sprzedaje się świeże ryby«. Po kilku dniach ten sam znajomy ponownie zwraca mu uwagę: nie rozumiem po coś napisał »Sprzedaje się«. Przecież wiadomo, że w sklepie nic innego nie robi się, tylko sprzedaje. Posłuszny kupiec znowu kazał zdjąć szyld i umieścić na nim dwa wyrazy »świeże ryby«. Ale męczący znajomy znowu nie dał mu spokoju. Znowu źle: Po co napisałeś świeże, przecież wiadomo, że nie sprzedaje się nieświeżego towaru. Wobec tego kupiec zostawił na szyldzie tylko jeden wyraz »ryby«. Nazajutrz ten sam znajomy napastuje go znowu. Nie rozumiem po co ten wyraz »ryby«. I tak wszyscy wiedzą, że masz w sklepie ryby, bo śmierdzi na kilometr! Tak to czasem bywa z tą prywatną inicjatywą⁶⁹.

Postacią – wrogiem mniej określonym społecznie, ale wyrazistym – była plotkarka odpowiedzialna za sianie paniki. Pojawienie się jej jest wynikiem szczególnej roli, jaką pogłoski i plotki odgrywały w świadomości Polaków w omawianym okresie⁷⁰.

Obraz świata, wyłaniający się z tekstów, zaczerpniętych z programów słowno-muzycznych imprez organizowanych przez POIA „ARTOS” niczym nie odbiega od tego, jaki dominował w tekstach publicystycznych czy literaturze socrealistycznej tego okresu. Ta ostatnia, w formie wierszy, popularnych sztuk teatralnych czy innych mniejszych form pisanych prozą była wplataną w montaż, przedstawiane przez objazdowe ekipy w różnych zakątkach Polski. Nie był to przypadek. Należy się bowiem zgodzić z konstatacją Wojciecha Tomasika, że socrealizm może być uznany za szczególny wariant sztuki użytkowej⁷¹. Literatura tego okresu znakomicie nadawała się do wykorzystania w celach ideologiczno-politycznej indoktrynacji. W kształcie, w jakim funkcjonowała w artosowskich montażach zbliżała się najpełniej do socrealistycznej wersji buntu przeciwko izolowaniu sztuki i ideału bezpośredniej użyteczności dla realizacji celów władzy komunistycznej. Tym samym przemianom ulegały funkcje satyry, która stawała

⁶⁹ AAN, POIA „ARTOS”, 53, k. 61, Montaż „Uśmiech ponad normę”.

⁷⁰ Za D. Jaroszem i M. Pasztor (*W krzywym zwierciadle. Polityka władz komunistycznych w Polsce w świetle plotek i pogłosek z lat 1949–1956*, Warszawa 1995, s. 5–11) pogłoskę definiuje jako „propozycję do wierzenia” (ang. *proposition to believe*) rozprzestrzeniającą się zwykle od osoby do osoby, głównie (choć niekoniecznie) przez przekaz ustny, dotyczącą wydarzeń ważnych dla społeczeństwa czy określonej jego grupy. Jest to informacja ani nie udowodniona, ani nieodparta. Dla większości autorów kryterium odróżniającym plotkę od pogłoski jest temat i (lub) waga wydarzeń, których dotyczą. Ta druga koncentruje się na wydarzeniach o dużej doniosłości, o charakterze bardziej ogólnym. Plotka zawiera zwykle wiadomości mniej ważne, trywialne i często złośliwe o sprawach innych ludzi, zwykle o charakterze osobistym, rozchodzące się zazwyczaj w niewielkim kręgu odbiorców.

⁷¹ W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”* Wrocław 1999, s. 25–35.

się instrumentalnie traktowanym narzędziem walki ideologicznej. Żądano od niej przede wszystkim nie wysokiego poziomu artystycznego, ale jednoznacznej deklaracji za stalinowskim nurtem przemian politycznych. Najpełniej ideę tę wyrażał następujący fragment uchwały II Ogólnopolskiej Narady Satyryków z kwietnia 1953 r.: „Satyra ma nadal uporczywie walczyć z wrogiem wewnętrznym, z pozostałościami klas wyzyskujących, jak z wszelką dywersją wroga”⁷².

Objazdowe występy artystyczne natrafiały na liczne trudności, głównie natury organizacyjnej. Składały się na nie: problemy komunikacyjne dotarcia do miejscowości, w których się miały odbywać, brak odpowiednich sal i garderób, ich niedostateczne wyposażenie, brud i niedogrzanie. Brakowało również hoteli, zapewniających elementarne standardy wypoczynku. Szwankowała dystrybucja biletów i reklama. Artyści angażowani przez „ARTOS” natrafiali na konkurencję imprez organizowanych przez inne zawodowe instytucje kulturalne (filharmonie, opery, teatry) oraz na tzw. imprezy „dzikie”, z punktu widzenia ówczesnego prawa nielegalne. Walka z tymi ostatnimi pochłaniała energię nie tylko urzędników analizowanej organizacji, ale również lokalnych agend Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

Imprezy „dzikie” stanowiły również istotny problem w objazdowej działalności POIA „ARTOS”. W okólniku, wydanym w listopadzie 1953 r. jej dyrekcja konstatowała: „Ostatnio coraz częściej mnożą się wypadki, że poszczególni artyści, szukając dodatkowych zarobków, zwracają się do różnych instytucji z propozycjami organizowania występów. Występy te finansowane są przez Rady Zakładowe, Komitety Rodzicielskie, czy ostatnio najczęściej przez Komitety Odbudowy Warszawy. Instytucje te bardzo często płacą stawki niezgodne z obowiązującym cennikiem i w ten sposób uniemożliwiają właściwą politykę płacy wśród artystów. W związku z powyższym Dyrekcja POIA »ARTOS« poleca nadsyłać zawiadomienia do Działu Handlowo-Eksploatacyjnego Centrali POIA »ARTOS« o każdym przypadku organizacji imprezy dzikiej na terenie działania Oddziału Terenowego”⁷³. Sprawozdania agend terenowych „ARTOS”-u świadczą, że ten napiętnowany proceder dalej miał miejsce⁷⁴.

Jak wynika z innych materiałów sprawozdawczych, problem ten był przedmiotem wielu wystąpień do Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz interwencji w GUKPPiW⁷⁵. Na zjeździe kierowników delegatur w sierpniu 1952 r. nakazywano im zwrócić specjalnej uwagi „na zwalczanie imprez »dzikich«”. W szczególności należało „zaostrzyć czujność w okresie akcji wyborczej. W najbliższych

⁷² Uchwała II Ogólnopolskiej Narady Satyryków, „Szpilki” 1953, nr 16.

⁷³ AAN, POIA „ARTOS”, 5, k. 278, Okólnik nr 0–79 z 30 listopada 1953 r.

⁷⁴ Zob. m.in.: APSz, POIA „ARTOS”, 17, k. nlb., Protokół z odbytego kolegium w dniu 18 sierpnia 1954 r. Oddziału Terenowego „ARTOS”-u w Szczecinie.

⁷⁵ AAN, POIA „ARTOS”, 16, k. 82, Sprawozdanie opisowe Działu Handlowo-Ekonomicznego POIA „ARTOS” za II kwartał 1953 r.

dniach Delegatury otrzymają wzory odpowiednich pism. Akcja zwalczania »dzikich imprez« musi być konsekwentna i bezkompromisowa”. Przyjęto w tej sprawie następujące zasady: „a) nie ma odpłatnej imprezy zawodowej poza »ARTOS«-em; b) imprezy odpłatne amatorskie w obecnym etapie rozwojowym »ARTOS«-u jeszcze tolerujemy, lecz żądamy koordynacji trasy⁷⁶.

Dużo gorzej szło ze zwalczaniem „dzikich” imprez, w których występowali artyści wybitni, a poza tym „zabezpieczający się” przed spodziewanymi zarzutami różnymi pismami organizatorów ich koncertów. Tak było w wypadku występu, jaki odbył się 5 października 1952 r. w Skarżysku-Kamiennej z udziałem zespołu „Moniuszko”. W jego skład wchodził: Halina Łukomska – sopran, Bolesław Stankiewicz – tenor, Zygmunt Janiszewski – baryton i M. Prosnak-Zbijewska. Po powrocie do Warszawy przedłożyli oni kopię pisma Miejskiego Komitetu Frontu Narodowego w Skarżysku-Kamiennej do POIA „ARTOS” w Kielcach zawiadamiającego, że zwrócił się on do artystów o danie koncertu w związku z kampanią wyborczą oraz zawierającego podziękowanie Miejskiego Komitetu Wyborczego Frontu Narodowego za udział w koncercie, „z którego dochód został przeznaczony na cele kulturalno-oświatowe klubu sportowego Zespołu Szkół Ekonomicznych w Skarżysku-Kamiennej”⁷⁷.

Reakcje widzów na imprezy artosowskie były zróżnicowane. O zniechęceniu decydowały nie tylko wskazane niedociągnięcia organizacyjne, ale również niedostosowanie programu do charakteru publiczności. Wydaje się, że wśród „przeciętnych” Polaków istniał „głód” rozrywki. Z trudem jednak można było osiągnąć zainteresowanie dla muzyki poważnej czy poezji, zwłaszcza gdy ich prezentacja była mało profesjonalna. Tendencja do bardziej pozytywnego przyjmowania muzyki popularnej wyrażała się m.in. w tym, że w różnego rodzaju składankach estradowych tego typu utwory były często śpiewane wspólnie z wykonawcami, domagano się ich bisów itp. To bardziej przyjazne przyjmowanie „łatwiejszych” form artystycznych nie dotyczyło programów, w których w „przystępnej” formie serwowano nachalną propagandę polityczną. Oprócz charakteru programu i poziomu organizacyjnego na odbiór imprez miały wpływ również miejsca, w których się one odbywały. Tam, gdzie odbywało się ich niewiele przyjmowano z reguły artystów cieplej i z wdzięcznością. Poza tym programy wielu imprez zawierały elementy rzeczywistej popularyzacji kultury i sztuki w najlepszym rozumieniu tego słowa. Dzięki wyjazdom w „teren” stworzona została możliwość zapoznania się przez publiczność małomiasteczkową i wiejską z przynajmniej niektórymi dziełami sztuki. Nabywała ona pewnych nawyków kulturalnych. Są to wartości trudne do przecenienia, choć z punktu widzenia

⁷⁶ AAN, POIA „ARTOS”, 25, k. 12, Tezy ze Zjazdu Kierowników Delegatur POIA „ARTOS” w dniach 27 i 28 sierpnia 1952 r.

⁷⁷ AAN, POIA „ARTOS”, 26, k. 297–300, Protokół z kontroli...

ówczesnych władz był to niejako „uboczny” produkt polityki kulturalnej, a na zmianę jej priorytetów przyszło jeszcze trochę poczekać.

Jednak funkcjonowanie „ARTOS”-u budziło wiele zastrzeżeń wśród władz zwierzchnich. Dotyczyły one nie tyle samego programu artystycznego, co wad w zakresie organizacyjno-finansowym. W marcu 1955 r. odpowiadając na zarzuty Ministerstwa Kontroli Państwowej zastępca dyrektora Centralnego Zarządu Imprez Artystycznych stwierdzał, że struktura organizacyjna POIA „ARTOS”, będącej wielozakładowym przedsiębiorstwem uniemożliwiała prawidłową pracę, ścisły podział kompetencji i zakresu odpowiedzialności oraz planowanie. Poważnym niedociągnięciem miał być również brak zatwierdzonych schematów organizacyjnych dla Centralnych Zespołów Artystycznych. W konsekwencji tych niedociągnięć w 1954 r. doszło do zmiany w kierownictwie organizacji. Błędy, ciążące na aparacie „ARTOS”-u miały uniemożliwiać jego reorganizację, w związku z czym wynikała konieczność postawienia go z dniem 31 grudnia 1954 r. w stan likwidacji i powołania nowej instytucji o podobnych zadaniach. Jednocześnie autor cytowanego dokumentu zapewniał, że „przy organizacji Centralnego Zarządu Imprez Estradowych, Państwowych Przedsiębiorstw Imprez Estradowych i Estrad Satyrycznych są wykorzystane uwagi organów kontrolujących oraz doświadczenia uzyskane w b. POIA »ARTOS«”⁷⁸.

Genezę tej decyzji należy wiązać przede wszystkim z wynikami prac komisji powołanej przez ministra kultury i sztuki 29 kwietnia 1954 r. dla zbadania gospodarki organizacji. W jej skład weszli: Andrzej Lach jako przewodniczący oraz jako członkowie: Włodzimierz Pisarski, Roman Borkowski, Henryk Ratajczyk, Bronisław Fick i Waław Kalbarczyk. Komisja pracowała od 3 maja do 5 czerwca 1954 r.

Na wstępie jej raportu końcowego stwierdzano, że bilans POIA „ARTOS” za pierwszy kwartał 1954 r. wykazywał stratę operacyjną w wysokości 4 669 908 zł wobec straty planowanej 4 665 000 zł. Analiza bilansu wskazywała ponadto, że suma ta nie dawała pełnego obrazu strat ponadplanowych poniesionych przez przedsiębiorstwo, gdyż plan usługowy został zaniżony w stosunku do planu finansowego. Wśród tych strat największa ich część przypadła na teatry satyryków (441 287 zł; 58% ogółu strat ponadplanowych) oraz recitale (164 657 zł). Jak wynikało z dokonanych ustaleń, plan kosztów przekroczony został o 687 089 zł, zaś planu wpływów nie wykonano na łączną kwotę 43 869 zł. Jako przyczyny tak złego wyniku finansowego przedsiębiorstwa wskazywano na:

- 1) częściową nierealność planu usługowo-finansowego;
- 2) błędy organizacyjne;
- 3) niedociągnięcia w zakresie zatrudnienia i płac;
- 4) rozrzutną gospodarkę;
- 5) przyczyny obiektywne.

⁷⁸ AAN, MKP, 24/85, k. 2, Ministerstwo Kultury i Sztuki do Ministerstwa Kontroli Państwowej, Zespół Oświaty i Kultury, Warszawa, 7 marca 1955 r.

W części szczegółowej raportu wskazano na wiele konkretnych błędów, które spowodowały owe straty.

Za zbyt optymistyczny uznano w wielu pozycjach plan usługowy na 1954 r., opracowany na podstawie faktycznego jego wykonania za dziesięć miesięcy roku poprzedniego. Dotyczyło to m.in. łódzkiego Teatru Satyryków, którego przewidywane wpływy oszacowano zbyt optymistycznie. Prognozowano, że w przyszłych kwartałach ujemne salda tego typu imprez jeszcze powiększą się, gdyż „dojdą wykazane obecnie w kosztach przygotowania programu straty na teatrze w Stalinogrodzie, do którego aktorzy zaangażowani są już od szeregu miesięcy”. O nierealności planowania w zakresie recitali miał świadczyć fakt, że strata planowana na jednym koncercie we wszystkich oddziałach, z wyjątkiem Łodzi i Lublina przekroczona została o blisko 100%, a w niektórych nawet o więcej.

Członkowie Komisji wskazali na wiele błędów organizacyjnych „naruszających zasadę jednolitości przedsiębiorstwa”. Przewidziany w schemacie „ARTOS”-u Teatr „Popularny” na Żoliborzu „praktycznie jako samodzielna jednostka nie istnieje, a została 1 stycznia br. połączona z C[entralnymi] Z[espołami] A[rtystycznymi] zarówno pod względem kierownictwa artystycznego, jak i pod względem finansowo-ekonomicznym. Tego rodzaju ustawienie organizacyjne pozbawione jakichkolwiek podstaw prawnych i dokonane samodzielnie przez POIA »ARTOS« uniemożliwia analizę działalności artystycznej i gospodarczej tych dwóch jednostek”. Zespół „Malwy” i kapela zostały wydzielone z Centralnych Zespołów Artystycznych i podporządkowane bezpośrednio Dyrekcji Naczelnej organizacji pod względem artystycznym jak administracyjnym, ale podlegały im w kwestiach finansowych. „Fakt ten stwarza sytuację, w której w odniesieniu do »Malw« działają dwa ośrodki dyspozycyjne, z których jeden decyduje o działalności artystycznej, a drugi o stronie finansowej. Konsekwencją tego jest niezdolność aparatu finansowego CZA do prowadzenia racjonalnej gospodarki finansowej w zakresie zespołu »Malw«”. Zastrzeżenia zgłoszono również do organizacji poszczególnych działów przedsiębiorstwa, rozczłonkowanych na małe sekcje, co miało być rezultatem dążenia do podwyższania uposażeń pracowników. Dział Eksploatacyjny zdaniem kontrolerów zajmował się zagadnieniami, dla „rozpracowania których nie został powołany” i „wykonuje szereg prac zupełnie zbędnych dublując w pewnej mierze pracę innych komórek organizacyjnych”. Organizacja Centralnych Zespołów Artystycznych była „w stanie zupełnego chaosu”. Nie miały one zatwierdzonych schematów organizacyjnych. „Poszczególne komórki organizacyjne utworzone siłą rzeczy nie zapewniają właściwego podziału Funkcji i podziału obowiązków”. Kierująca nimi Wanda Padwa została oskarżona o brak rozeznania w działalności zespołów wchodzących w ich skład; nie orientowała się nawet czy podlegający jej pracownicy rzeczywiście wykonywali swe obowiązki. „W tych warunkach trudno mówić o normalnej działalności przedsiębiorstwa, w którym decyzje w sprawie finansowo-ekono-

micznej muszą być podejmowane przez wicedyrektora administracyjnego i głównego księgowego bez posiadania przez nich jakiegokolwiek wpływu na kształtowanie się działalności artystycznej przedsiębiorstwa”. Ponadto Dyrekcja Naczelna POIA „ARTOS” nie zatwierdziła schematu organizacyjnego dla Oddziału Terenowego w Warszawie, odbiegającego pod względem struktury od innych podobnych jednostek w kraju.

Owa płynność organizacyjna na poszczególnych szczeblach przedsiębiorstwa skutkowałą chaosem w dziedzinie zatrudnienia i wynagrodzeń. Jako typowe metody podwyższania poziomu płac i przekraczania limitów zatrudnienia stosowane w kontrolowanej organizacji wyliczono:

- „a. wykorzystywanie limitów zatrudnienia pracowników technicznych dla obsadzenia typowych służb administracyjnych i odwrotnie;
- b. nieracjonalne wykorzystanie będącej w dyspozycji obsady pracowniczej a w szczególności obsady jednych działów (służby finansowo-księgowe) przy równoczesnym utrzymywaniu przerostów w innych działach;
- c. nieracjonalna gospodarka na odcinku honorariów i wypłacanie ich w sposób sprzeczny z obowiązującymi w tej mierze przepisami;
- d. wadliwa dyscyplina płac, polegająca na stosowaniu stawek wynagrodzeń i przepisów zaszeregowanych sprzecznych z obowiązującym systemem płac”.

Podawano liczne przykłady na potwierdzenie postawionych zarzutów. Uzasadniać one miały również wniosek Komisji, dotyczący rozrzutności w gospodarce pieniężnej przedsiębiorstwa. Do przyczyn obiektywnych trudności gospodarczych „ARTOS”-u zaliczano przede wszystkim „ciężkie warunki pracy” oraz komplikacje związane z utworzeniem i uruchomieniem Teatru Popularnego na Żoliborzu⁷⁹.

Sprawozdanie komisji stało się podstawą dyskusji na posiedzeniu Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki 7 czerwca 1954 r. We wnioskach z tej debaty postanowiono zobowiązać dyrekcję przedsiębiorstwa do opracowania właściwych schematów organizacyjnych, do dokonania odpowiednich wymówień warunków pracy i płacy w szczególności tym pracownikom, których pobory były niezgodne z obowiązującymi tabelami płac. Wnioskowano ponadto o przesunięcie estrady muzycznej do pionu Centralnego Zarządu Teatru, Oper i Filharmonii.

Najważniejsze na posiedzeniu tego gremium było wystąpienie ministra Włodzimierza Sokorskiego, który nie szczędził słów krytyki. „Zamęt organizacyjny – twierdził – brak odpowiedzialności poszczególnych zespołów za wyniki finansowe, odpowiadanie przez kogo innego za wyniki artystyczne, a przez kogo innego za finansowe – musiało wprowadzić demoralizację artystyczno-finansową. Wśród artystów jest przekonanie, że »ARTOS« jest jedyną instytucją, gdzie można coś »na lewo« zarobić. W świecie artystycznym poza ideową bardzo kadrą są ludzie, którzy uważają, że jeżeli jest okazja do zarobku, to trzeba z niej

⁷⁹ AAN, MKiS Gabinet Ministra, 10, k. 318–342, Sprawozdanie z działalności Komisji Ministerstwa Kultury i Sztuki powołanej dla zbadania gospodarki POIA „ARTOS”.

korzystać”. Z punktu widzenia losów omawianej instytucji najważniejsze wydają się końcowe wnioski tego wystąpienia. Minister stwierdzał, że należy zwrócić się do Sz. Zakrzewskiego, by na posiedzeniu kolegium „ARTOS”-u zastanowił się nad przekształceniem przedsiębiorstwa w zarząd państwowy z „tendencją zdecydowanie dochodową. W tym roku absolutnie nie może być straty ponadplanowej”⁸⁰. Ten postulat przekształcenia „ARTOS”-u co prawda nie został wówczas sformułowany jako formalna uchwała, ale odtąd był pomysłem lansowanym coraz mocniej przez decydentów polityki kulturalnej.

Jak się wydaje, kolejnym „gwoździem do trumny” dla „ARTOS”-u stała się opisana wcześniej kontrola w Centralnych Zespołach Artystycznych oraz w Oddziałach Terenowych w Lublinie i w Warszawie (lipiec 1954 r.). Pod koniec 1954 r. w efekcie stwierdzonych nieprawidłowości pisano o przekształceniu „ARTOS”-u w Centralny Zarząd, a oddziałów terenowych w przedsiębiorstwa imprez estradowych⁸¹. Projekty nowego schematu organizacyjnego instytucji kierującej imprezami estradowymi, zachowane w aktach Ministerstwa Kultury i Sztuki, pochodzą z września 1954 r.⁸²

Już wkrótce przybrały one formę oficjalnych aktów prawnych. Na podstawie zarządzenia ministra kultury i sztuki nr 203 z 29 grudnia 1954 r. powołany został Centralny Zarząd Imprez Estradowych. Dotychczasowe Oddziały Terenowe POIA „ARTOS” zostały przekształcone z dniem 1 stycznia 1955 r. w Państwowe Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych – jako „całkowicie samodzielne jednostki organizacyjne działające na pełnym rozrachunku gospodarczym”. Zarządzeniem nr 204 ministra kultury i sztuki z tego samego dnia z zakresu działania nowej instytucji zostało wyłączone organizowanie recitali, koncertów muzycznych dla zakładów pracy, szkolnych audycji muzycznych i audycji muzycznych dla szkół wyższych. Wyłączono z jego struktur również Operę Objazdową, zespół „Malwy” i Kapelę⁸³. 31 grudnia 1954 r. ukazało się zarządzenie dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii i Dyrektora POIA „ARTOS” w sprawie przekazania agend pionu muzycznego z POIA „ARTOS” przedsiębiorstwom podległym Centralnemu Zarządowi Teatrów, Oper i Filharmonii. Zgodnie z nim od 1 stycznia 1955 r. likwidowane Centralne Zespoły Artystyczne przekazywały „Malwy” i Kapelę Polskiemu Zespołowi Pieśni i Tańca „Warszawa”⁸⁴. Z dniem

⁸⁰ *Ibidem*, k. 307–308, Protokół nr 14 z posiedzenia Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki w dniu 7 czerwca 1954 r.

⁸¹ AAN, MKP, 24/76, k. 1–2, POIA „ARTOS” do Ministerstwa Kontroli Państwowej, Warszawa, 27 grudnia 1954 r.

⁸² AAN, MKiS Centralny Zarząd Imprez Estradowych, 24, k. 1, Schemat organizacyjny Centralnego Zarządu Estrady (III projekt), 28 września 1954 r.

⁸³ *Ibidem*, k. 13–14, Zarządzenie nr 1 Centralnego Zarządu Imprez Estradowych z dnia 31 grudnia 1954 r. w sprawie organizacji Państwowych Przedsiębiorstw Imprez Estradowych.

⁸⁴ AAN, POIA „ARTOS”, 2, k. 82, Zarządzenie nr 1 Dyrektora Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii i Dyrektora POIA „ARTOS” z dnia 31 grudnia 1954 r. w sprawie przekazania

1 stycznia 1955 r. została również zlikwidowana Opera Objazdowa, a jej majątek przekazano Państwowej Operze w Warszawie⁸⁵. Sprawa likwidacji spraw „ARTOS”-u, w tym pozostałych należności ciągnęła się jeszcze długo po formalnej jego likwidacji. Odpowiednie rozliczenia najpierw miały nastąpić do końca 1955 r., następnie termin ten przedłużono do 30 czerwca 1956 r.⁸⁶

Struktura nowej instytucji opierała się na dotychczasowym schemacie organizacyjnym „ARTOS”-u. Warszawska Centrala, jak już wzmiankowano, znalazła się w Ministerstwie Kultury i Sztuki jako Centralny Zarząd Imprez Estradowych. W terenie stworzone zostały komórki pod nazwą „Państwowe Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych” (PPIE) w: Warszawie, Gdańsku, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Stalinogrodzie (Katowicach), Szczecinie, Wrocławiu i Warszawie. Podporządkowano im jako „wydzielone stanowiska pracy” następujące jednostki: PPIE w Warszawie – Delegatura w Białymstoku, Olsztynie i Teatr Estrada, PPIE w Gdańsku – Delegatura w Bydgoszczy, PPIE w Krakowie – Delegatura w Rzeszowie i Estrada Satyryczna, PPIE w Łodzi – Delegatura w Kielcach i Estrada Satyryczna, PPIE w Poznaniu – Estrada Satyryczna, PPIE w Stalinogrodzie – Delegatura w Opolu i Estrada Satyryczna, PPIE w Szczecinie – Delegatura w Koszalinie, PPIE w Warszawie – Estrada „Kleks” i PPIE we Wrocławiu – Delegatura w Zielonej Górze⁸⁷.

Nowa instytucja realizowała plan usługowy próbując docierać do podobnych środowisk jak „ARTOS”⁸⁸. W 1955 r. zrealizowała ogółem 15 570 imprez, z tego własnych 8122. Wśród tych ostatnich było 1572 występy estrady miejskiej, 4735 wiejskiej (z tego 790 w PGR i spółdzielniach produkcyjnych) i 1817 „innych” (ze środków tzw. bezosobowego funduszu płac zakładów pracy). Ponadto zorganizowano 7848 imprez zleconych, a 1196 wykonały teatry satyryków⁸⁹. Od tej pory zmienił się też profil artystyczny estrady.

agent pionu muzycznego z POIA „ARTOS”: przedsiębiorstwom podległym Centralnemu Zarządowi TOF.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ APSz, POIA „ARTOS”, 6, k. nlb., Zarządzenie nr 231 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 30 grudnia 1955 r. w sprawie zmiany zarządzenia nr 1 Ministra Kultury i Sztuki z dnia 3 stycznia 1955; *ibidem*, k. nlb., Centralny Zarząd Imprez Estradowych do Państwowego Przedsiębiorstwa Imprez Estradowych w Szczecinie, Warszawa, 6 czerwca 1956 r.

⁸⁷ AAN, MKiS Centralny Zarząd Imprez Estradowych, 24, k. 15–16, Zarządzenie nr 3 Centralnego Zarządu Imprez Estradowych z dnia 31 grudnia 1954 r. w sprawie ustalenia nazw i podziału terytorialnego jednostek organizacyjnych od dnia 1 stycznia 1955 r.

⁸⁸ Zob. m.in. AMsW, WKW PZPR, 442, k. 85, Tezy. Aktualna sytuacja i perspektywy rozwoju kultury w województwie warszawskim [1959 r.].

⁸⁹ AAN, Sejm Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, 21, k. 308-v, Protokół nr 12 posiedzenia Komisji Oświaty, Nauki i Techniki z 13 kwietnia 1956 r.