

**Agata Kusto**

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

agata.kusto@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID: 0000-0002-2982-7699

# Muzyczna kultura ludowa na Lubelszczyźnie w warunkach socrealizmu (1944–1956) Prolegomena

## Folk music culture in the Lublin region in the conditions of socialist realism (1944–1956) Prolegomena

DOI: 10.12775/LL.1.2021.002 | CC BY-ND 3.0 PL

**ABSTRACT:** The article is devoted to selected issues of social and cultural life that had a significant impact on the folk music culture of the Lublin region during the period of socialist realism (1944–1956). At the beginning of the text the specifics of Polish cultural policy are determined, as well as the changes touching upon social culture in the countryside in the described period. Then the organizational structure of musical life in Lublin and the region is presented, in particular describing the amateur and professional movement and methods of promoting high culture. The further part of the text constitutes an attempt to define the attitudes of folk creators of culture towards the newly created requirements of socio-economic life in the Lublin province. In this context, the specifics of singing groups are presented, as well as the culture-forming activity of the Rural Housewives' Clubs, the functioning of folk universities and the undertaking of cultural initiatives within the created organizations and associations. The conclusion discusses the role of the individual figures of singers and musicians as depositories of traditions carried over generations as the core of the above initiatives.

**KEYWORDS:** cultural policy, socialist realism, Polish People's Republic, Lublin region, folklore, folk music, stylized folklore

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie specyfiki folkloru muzycznego Lubelszczyzny w pierwszym dziesięcioleciu po II wojnie światowej, który to okres naznaczony został rygorami nowej stalinowskiej ideologii. Synchronia polityki, życia społecznego

i kulturalnego stała się w tamtym czasie wyjątkowo jaskrawa, a jej konsekwencje odcisnęły swe nieodwracalne piętno na ludowej kulturze muzycznej. Prezentowane rozważania powstały na podstawie materiałów tworzonych w opisywanym okresie (bądź krótko po nim), w ramach ówczesnego systemu informacji, który obejmował wszystkie dziedziny życia, w tym także kulturę. Należy bowiem podkreślić, że wy-mogi polityki stalinowskiej wpływały na działalność polskich muzykologów, takich jak Zofia Lissa, Józef Chomiński czy Elżbieta Dziębowska, a także na funkcjonowanie czasopism kulturalnych, takich jak „Kamena”, gdzie wiele miejsca poświęcano dokumentowaniu życia koncertowego, szczególnie afirmując nowo powstający ruch amatorski. Jako materiały uzupełniające wykorzystano krytyczne opracowania etnomuzykologów, historyków i kulturoznawców doby współczesnej: Piotra Dahliga, Iwony Miernik, Jana Adamowskiego.

### **Polityka kulturalna**

Po II wojnie światowej w Polsce państwo przejęło mecenat nad kulturą i sztuką. Priorytetem było udostępnienie kultury muzycznej szerokim warstwom społeczeństwa. Konieczne stało się więc odbudowywanie zniszczonych instytucji – tak pod względem materialnym, jak i organizacyjnym, także poprzez fundowanie stypendiów, zamówień kompozytorskich oraz poprzez sprawowanie kontroli nad całym systemem środowisk artystycznych, funkcjonujących w ramach licznych stowarzyszeń i związków. Zgodnie z zasadami socrealizmu narzucono twórcom idee sztuki zaangażowanej, która miała stać się narzędziem polityki partii komunistycznej. Pod presją norm narzucanych przez ZSRR w Polsce pojawiła się pieśń masowa, a twórczość kantatowa i muzyka popularna miały zaspokajać zapotrzebowanie licznych zespołów świetlicowych. Program socrealizmu, oparty na wybranych elementach estetyki XIX-wiecznego realizmu, praktyce akademickiej oraz ideach radzieckiego komunizmu, był wewnętrznie sprzeczny i niekonsekwentny, co w połączeniu z ulotnością i asemantycznością wielu przejawów twórczości muzycznej dawało artystom i wykonawcom pewną swobodę w działaniu. Nigdy też nie sformułowano precyzyjnie definicji muzyki socrealistycznej, wytyczając jedynie ogólne ramy „dzieła poprawnego ideowo”. W latach 1949–56 realizm socjalistyczny w Polsce funkcjonował w postaci doktrynalnej, a jego głównym promotorem był Władysław Sokorski, od 1952 r. minister kultury i sztuki (Baraniewski b.d.; Lissa 1957: 7–14).

W opisywanym okresie życie społeczne wsi także uległo przemianom. W myśl nowych idei dążono do tego, by kulturę ludową „podnieść” do rangi kultury narodowej. W pierwszym powojennym dziesięcioleciu nastąpiła rewindykacja miejsca tej pierwszej w obrębie całego życia społecznego. Jednakże nowo organizowany i subsydiowany artystyczny ruch amatorski na wsi ukierunkowany był na przyszłość i nie przewidywano w nim nawiązywania do przeszłości oraz czerpania z ludowych tradycji muzycznych. Co więcej, miał on przeciwstawiać się owym tradycjom i je zastępować (np. pieśni masowe miały zająć miejsce szlagierów miejskich oraz piosenek popularnych), jego nadrzędnym celem było bowiem nie ich wspieranie, lecz skolektywizowanie aktywności kulturalnej mieszkańców wsi. Powstał wówczas podział na dwa typy artystycznych kolektywów: zespoły pieśni i tańca z repertuarem ogólnopolskim (wzorem stał się Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” powstały na przełomie 1948 i 1949 r.) oraz zespoły regionalne kulturyjące

tradycje lokalne (Dahlig 1987: 47–59). Działalność towarzystw regionalnych tuż po wyzwoleniu charakteryzowała się dynamicznym rozwojem w zakresie podejmowanych inicjatyw kulturalnych, ale już od 1949 r. następował proces stopniowego zamierania tej działalności. Wiązało się to z objęciem kultury mecenatem państwowym, który przez swoje agendy zdominował działania lokalnych środowisk w miastach i na wsiach, a to z kolei zahamowało rozwój ruchu regionalnego. Ta sytuacja miała miejsce do 1956 r., kiedy to wiele towarzystw regionalnych wznowiło pracę bądź zostało zorganizowanych na nowo<sup>1</sup>. W opisywanym okresie władze komunistyczne postrzegały regionalizmy jako przejaw wielu wrogich zjawisk, takich jak religijność ludowa, gospodarka chłopska, rodowosąsiedzkie stosunki na wsi (Gołębiowski 1986: 22–23).

### **Organizacja życia artystycznego na Lubelszczyźnie**

Już od sierpnia 1944 r. zaczęto reaktywować i tworzyć związki i stowarzyszenia umożliwiające działalność artystyczną na poziomie profesjonalnym i amatorskim, zarówno w Lublinie, jak i w regionie. W maju 1945 r. ukonstytuował się Związek Zawodowy Muzyków, którego prezesem został śpiewak operowy, Ignacy Dygas, zaś jego zastępcą Tadeusz Chyła (Wójcikowski, Wójcikowski 2000). W 1947 r. powstała w Lublinie Delegatura Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych (w 1956 r. zmieniono jej nazwę na Zarząd Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr); jej kierownictwo powierzono Wiktorowi Waśkowskemu, organiście i chórmistrzowi. W zarządzie Delegatury znaleźli się także: Jerzy Leszczyński, Tadeusz Drelich, Zygmunt Todys i Zofia Waśkowska. Biuro Delegatury rozpoczęło rejestrację chórów, zespołów ludowych i orkiestr działających na Lubelszczyźnie.

### **Ruch amatorski**

W celu zdynamizowania rozwoju amatorskiego ruchu muzycznego skupiono się na poszerzeniu jego terytorialnego i społecznego zasięgu. Wymagało to właściwych form organizacyjnych, odpowiedniej kadry instruktorów, zapewnienia stosownego repertuaru i wydawnictw. Pierwsza narada dotycząca tego ruchu odbyła się w Szklarskiej Porębie w 1947 r. Podstawowym problemem okazało się objęcie działaniami różnych środowisk i uwzględnienie związanej z nimi specyfiki: robotniczej, wiejskiej, szkolnej. Należało także uporać się z powszechnym brakiem odpowiednich lokali, instrumentów muzycznych, na wsi dodatkowo zapewnić transport. Pion robotniczy ruchu podporządkowano Centralnej Radzie Związków Zawodowych. W sytuacji państwa, w którym władza została (przynajmniej w teorii) przejęta przez klasę robotniczą, poziom kulturalny tej klasy był zagadnieniem priorytetowym, szczególnie wobec nieistniejących w jej obrębie tradycji muzycznych. Poza związkami zawodowymi, muzyczną działalnością zajmował się także Centralny Związek Spółdzielczości Pracy. Pieczę nad amatorskim ruchem muzycznym w środowisku wiejskim objął Związek Samopomocy Chłopskiej, a od 1952 r. także Centralny Zarząd Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej organizujący świetlice gminne (później gromadzkie). Z kolei młodzieżowy ruch muzyczny został ujęty w ramach systemu szkolnictwa i działalności Powszechnej Organizacji „Służba Polsce”,

---

1 W województwie lubelskim było to 16 towarzystw (zob. Spaleniak 1986).

natomiast Związek Młodzieży Polskiej nie tworzył oddzielnych zespołów artystycznych, a jedynie współdziałał w ramach już istniejących grup. Na wyższych uczelniach powstawały zespoły artystyczne z inicjatywy Związku Studentów Polskich. W mniejszych miastach ośrodkami amatorskiego ruchu muzycznego były powiatowe domy kultury. Działalność w tym zakresie prowadziło także Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych wykorzystujące rozbudowaną strukturę organizacyjną<sup>2</sup>.

Do wdrożenia systemu nadzoru nad opisywanym ruchem Ministerstwo Oświaty oddelegowało specjalnych ludzi. Każde Kuratorium Okręgu Szkolnego miało wizytatora, który z ramienia państwowych władz szkolnych opiekował się zespołami muzycznymi. W powiatach byli to podinspektorzy do spraw oświaty i kultury dorosłych. Także Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Ministerstwo Informacji i Propagandy sprawowały pieczę nad tym ruchem. Oprócz instytucji państwowych prace artystyczne prowadziły wszystkie niemal związki zawodowe, organizacje młodzieżowe, społeczne, kulturalno-oświatowe oraz mające charakter gospodarczo-spółdzielczy. Ruch amatorski w Lublinie i regionie w okresie stalinizmu wygenerował ogromne ilości podmiotów wykonawczych, a także stworzył rozliczne okazje do weryfikowania, oceniania i mobilizowania przedstawicieli poszczególnych agend oraz ich podopiecznych. Każdy zbliżający się konkurs lub przegląd powodował pojawianie się nowych zespołów, które po takich imprezach równie szybko się rozpadały.

### **Ruch zawodowy. Upowszechnianie kultury artystycznej**

W 1945 r. przy Zarządzie Głównym Związku Zawodowego Muzyków Rzeczypospolitej Polskiej, na wzór przedwojennego ORMUZ-u<sup>3</sup>, powołano Centralne Biuro Koncertowe, kierowane przez Witolda Wrońskiego. Zadaniem biura była organizacja koncertów w kraju i poza jego granicami (Miernik 2006: 124). W 1949 r. nastąpiło przekształcenie tej jednostki w Delegaturę Okręgową Społecznej Organizacji Imprez Artystycznych „ARTOS”, a od 1950 r. lubelski ARTOS działał w ramach Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych (POIA) „ARTOS” z ekspozyturą w Białymstoku (Miernik 2005: 38). Delegatura organizowała występy zespołów warszawskich w Lublinie i miastach powiatowych, natomiast na wsi koordynowała działania okazjonalnych ekip złożonych z artystów Państwowego Teatru Powszechnego w Warszawie i amatorów. Mimo że instytucja ta przetrwała jedynie do 1954 r., jej struktura, cele i założenia ukształtowały ówczesny sposób wdrażania idei socrealistycznych na prowincji. W strukturze POIA „ARTOS” mieściły się: Centralne Zespoły Artystyczne w Warszawie, Teatr Satyryków w Warszawie, Teatr Popularny w Warszawie oraz oddziały w Warszawie, Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Szczecinie i Wrocławiu. Ich celem było realizowanie zadań ARTOS-u bezpośrednio w terenie, czyli upowszechnianie kultury artystycznej na

- 
- 2 Struktury organizacyjne związane z amatorskim ruchem artystycznym składały się z następujących podmiotów: 1. Centralna Rada Związków Zawodowych, 2. Centralny Zarząd Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej – powiatowe domy kultury, 3. Centralny Zarząd Świetlic, Domów Kultury i Twórczości Amatorskiej – świetlice gromadzkie, 4. Centralny Związek Spółdzielczości Pracy, 5. Liga Przyjaciół Żołnierza, 6. Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, 7. Związek Samopomocy Chłopskiej – świetlice wiejskie, 8. Związek Samopomocy Chłopskiej – wiejskie domy kultury (zob. Dziębowska 1957: 25–27).
  - 3 Organizacja Ruchu Muzycznego powołana w 1935 r. przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.

wsi oraz w mniejszych ośrodkach miejskich poprzez organizowanie objazdowych imprez estradowych, teatralnych i muzycznych (Miernik 2005: 36).

W ramach ARTOS-u działało wiele zespołów artystycznych, m.in. zespół baletowo-taneczny „Malwy” (w jego repertuarze dominowały tańce ludowe), chór mieszany, opera objazdowa (wystawiająca operę Władysława Żeleńskiego pt. *Janek*), trupy estradowe, Teatr Satyryków oraz Teatr Miniatur. W Warszawie i oddziałach terenowych działało wówczas 15 zespołów miejskich, 27 wiejskich, dwa wokalnie-instrumentalne i pięć wykonujących audycje szkolne (Miernik 2005: 40–46). Instytucja podlegała kontroli jakości polegającej m.in. na tym, że komitety wojewódzkie PZPR dokonywały oceny osób sprawujących funkcje kierownicze w agendach terenowych. Przykładowo, w listopadzie 1950 r. zarzucono Tadeuszowi Chyle, kierownikowi lubelskiej delegatury, brak właściwej linii politycznej i kierowanie się pobudkami finansowymi w sprawowaniu swej funkcji. Chyła miał dopuszczać się samowolnych zmian w obsadach ekip, co odbijało się na jakości organizowanych imprez. W rezultacie wnioskowano nawet o odsunięcie go od sprawowanej funkcji kierownika (Miernik 2005: 49). W 1949 r. ARTOS (jeszcze jako Społeczna Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS”) nawiązał współpracę ze związkami zawodowymi w celu: „objęcia szerokich mas pracujących akcją niedzielnego i świątecznego wypoczynku” (Miernik 2005: 49). Wynikało to z założeń ideowych polskiego stalinizmu, w ramach których należało zdecydowanie ograniczać przestrzeń dla działalności Kościoła katolickiego, także poprzez desakralizację świąt kościelnych. Władza wprowadziła nową kategorię tzw. świąt zniesionych, którym odebrano status dnia wolnego od pracy<sup>4</sup>. Duży nacisk kładziono na kreowanie aktywności służących wypełnieniu czasu w niedziele i święta religijne. W tych terminach odbywały się wycieczki, poranki filmowe, biwaki, rozgrywki sportowe, organizowano też masowe czyny społeczne, w imię zasady, że wychowanie przez czyn to istotny element kształtowania świadomości socjalistycznej, a uczestnictwo w takich imprezach było często obowiązkowe (Wołoszyn 2019: 233). Także zabawy taneczne miały odbywać się według narzuconego scenariusza. Preferowano muzykę ludową, zaś tańce amerykańskie nie były dobrze widziane. Zalecano wykonywanie melodii „o Warszawie, Trasie W-Z, bardziej nam bliskich i miłych dla ucha” w miejsce „starych szlagierów”, popularnych jeszcze z okresu międzywojennego (Wołoszyn 2019: 234).

W ARTOS-ie od początku działalności przyjęto błędne założenia organizacyjno-finansowe, które ostatecznie przyczyniły się do jego upadku i rozwiązania. Rosnące potrzeby, problemy z etatami i ciągłym wzrostem liczby organizowanych imprez powodowały straty. W oddziale lubelskim niedobory finansowe powstawały przede wszystkim w wyniku kupowania imprez od innych agend terenowych ARTOS-u (wpływy z biletów nie pokrywały kosztów owych zakupów). Tak więc zasoby budżetowe były za skromne, zaś działalność terenowa wiązała się z licznymi wymaganiami, w związku z czym piętrzyły się m.in. problemy ze środkami komunikacji oraz zaniedbaniami organizacyjnymi (brak wykwalifikowanych kadr i gąszcz przepisów), co utrudniało funkcjonowanie instytucji (Miernik 2005: 60).

4 Decyzję w sprawie likwidacji świąt kościelnych, takich jak święto Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski (3 maja) czy Uroczystość Świętych Apostołów Piotra i Pawła (29 czerwca) podjęto 18 stycznia 1951 r. na mocy *Ustawy o dniach wolnych od pracy* (Wrona 2019: 216).

Działalność ARTOS-u jako instytucji powołanej na potrzeby realizacji polityki stalinizmu podlegała szczegółowemu planowaniu i pełniła wiele kluczowych funkcji. Do jego zadań należał m.in. udział w kampaniach usprawniających działanie przedsiębiorstw i instytucji (np. w zakresie oszczędności), szkoleniach ideologicznych (w szczególności dla artystów) i kursach o tematyce związanej z „moralnością socjalistyczną”. W 1950 r. „Trybuna Ludu” informowała, że dla uczczenia szóstej rocznicy PKWN ARTOS poza planem podjął się zorganizowania w lipcu aż 300 dodatkowych imprez artystycznych, które miały odbyć się w ośrodkach wiejskich oraz w hufcach Powszechnej Organizacji „Służba Polsce”. Te wzrastające i nierealne zadania nie mogły zostać zrealizowane przy tak skromnej obsadzie etatowej i niewystarczających środkach. Pod koniec 1954 r. w wyniku stwierdzonych nieprawidłowości wprowadzono przekształcenia, w efekcie których Warszawska Centrala ARTOS-u znalazła się w Ministerstwie Kultury i Sztuki jako Centralny Zarząd Imprez Estradowych, a terenowe komórki nazwano Państwowymi Przedsiębiorstwami Imprez Estradowych (Miernik 2006: 151–152).

### **Merytoryczne wspieranie ruchu amatorskiego**

W 1945 r. wznowił działalność także Lubelski Związek Teatrów i Chórów Ludowych, który z poparciem Ministerstwa Kultury i Sztuki wspomagał zespoły amatorskie i chłopskie z Lublina i okolic w zakresie organizacji działalności i przygotowania repertuaru. Kierownikiem związku był Zygmunt Todys, a instruktorami Tadeusz Nieśpiałowski i Maksymilian Iwanek. Z czasem związek przeobraził się w Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej, następnie wchłonięte przez Związek Samopomocy Chłopskiej. Ministerstwo Oświaty powołało w powiatach i województwach poradnie świetlicowe. W Lublinie prowadzili je wieloletni działacze ruchu amatorskiego: Wanda Kaniorowa (tańce, recytacje), Zygmunt Todys (śpiew, muzyka), Maksymilian Iwanek (plastyka-teatr). Do zadań instruktorów należało udzielanie porad i instruowanie zespołów świetlicowych, robotniczych i chłopskich. W 1951 r. Ministerstwo Oświaty przestało sprawować opiekę nad tymi poradniami, odąd kierowały nimi związki zawodowe (w zakładach pracy), Związek Samopomocy Chłopskiej (w gromadach) oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki (w gminnych i powiatowych domach kultury). W ramach działalności rozwijającej amatorski ruch artystyczny organizowano na terenie województwa różnego rodzaju kursy i szkolenia. Odbył się np. kurs przodowników pracy artystycznej na wsi oraz kurs szkoleniowy inscenizacji pieśni i tańca młodzieży wiejskiej. Przy współudziale Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego i Rzeszowskiego oraz oddziału Towarzystwa Teatru i Muzyki Ludowej w Rzeszowie zorganizowano kurs teatralno-śpiewaczy dla nauczycieli województwa lubelskiego i rzeszowskiego oraz kurs szkoleniowy widowiska regionalnego *Wesele lubelskie*<sup>5</sup>. Regularnie odbywały się konkursy zespołów świetlicowych,

---

5 Widowisko napisane przez Waleriana Batkę w inscenizacji Bronisława Lubicza-Nycza przygotowano na imprezę Festiwal Sztuki organizowaną przez Wojewódzki Wydział Kultury i Sztuki w Lublinie. W przygotowaniach brali udział: Maria Cymkówna (tańce), Tadeusz Nieśpiałowski (pieśni), Bronisław Lubicz-Nycz (układ sceniczny), Janusz Świeży (stroje), Józef Gamoń (kapela ludowa) (Z-s 1954).

festiwale zespołów szkolnych<sup>6</sup>, zloty świetlicowe<sup>7</sup>, widowiska regionalne<sup>8</sup>. Okazjonalnie zaś miały miejsce wydarzenia szczególnej rangi, jak Ludowe Święto Wiosny w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Wystawiono wówczas *Wesele lubelskie*, w całości przygotowane przez zespół młodzieżowy Państwowego Liceum Pedagogicznego dla Dorosłych w Lublinie<sup>9</sup>, powtórzone następnego dnia w Teatrze Państwowym w Lublinie. Szczególnym wyróżnieniem dla zespołu stał się dwutygodniowy wyjazd do Czechosłowacji na Wszechsłowiańską Wystawę Rolniczą w Pradze. Po powrocie artyści defilowali we Wrocławiu przed Prezydentem Polski Ludowej Bolesławem Bierutem podczas Kongresu Zjednoczeniowego Związku Młodzieży Polskiej. Później prezentowano widowisko jeszcze w Jeleniej Górze i 40 miastach powiatowych Lubelszczyzny (Z-s 1954).

### Media

Socrealistyczne idee realizowane były we współpracy z ówczesnymi mediami, które na bieżąco informowały o reaktywowaniu lub powstawaniu kolejnych instytucji kultury oraz o wszystkich planowanych i odbywających się wydarzeniach artystycznych. Od pierwszych dni sierpnia 1944 r. zaczęły ukazywać się regularnie dwa dzienniki: „Gazeta Lubelska” pod redakcją Jana Dąbrowskiego (w latach 1945–47 pod redakcją Hipolita Bolesławskiego) oraz „Rzeczpospolita” (oficjalny organ PKWN) pod redakcją Jerzego Borejszy. W połowie października 1944 r. ukazał się też tygodnik „Wieś” pod redakcją Jana Aleksandra Króla, a nieco później (13 marca 1945 r.) wydany został pierwszy numer dziennika „Sztandar Ludu” pod redakcją Izaaka Andrzeja Wohla. W Chełmie zaś od listopada 1945 r. wznowiła działalność „Kamena”, którą do 1949 r. prowadził Kazimierz Andrzej Jaworski<sup>10</sup>, natomiast w marcu 1947 r. ukazał się pierwszy numer „Życia Lubelskiego” (wzorowanego na „Życiu Warszawy”) pod redakcją Stanisława Papierkowskiego.

Także radio odegrało niebagatelną rolę w krzewieniu kultury na Lubelszczyźnie. Dnia 10 sierpnia 1944 r. uruchomiono radiostację Polskiego Radia „Pszczółkę”, która mieściła się w wagonie kolejowym, a oficjalny dekret powołujący Przedsiębiorstwo Państwowe „Polskie Radio” wydał 22 listopada PKWN. W ostatnim dniu 1944 r. radiostacja przy ul. Bema 2 w Lublinie rozpoczęła nadawanie audycji na falach krótkich w językach polskim, angielskim, francuskim i rosyjskim. W marcu 1945 r. przeniesiono dyрекcję Polskiego Radia z Lublina do Warszawy, skąd od tej pory nadawano program ogólnopolski. Lublin zaś nadawał program lokalny poprzez radiowęzły i nie posiadał własnej radiostacji aż do 1957 r. Obok dzienników informacyjnych, pogadank i słownych czy dźwiękowych reportaży, z lubelskiego studia nadawane

- 
- 6 Przykładowo, Festiwal Szkolny w dniach 21–22 czerwca 1947 r., podczas którego zaprezentowały się zespoły z Okręgu Szkolnego Lubelskiego. Zwieńczeniem festiwalu były dożynki szkolne z występami połączonych zespołów tanecznych państwowych szkół pedagogicznych (Z-s 1954).
  - 7 Organizatorem był Wydział Oświaty i Kultury Dorosłych Kuratorium Okręgu Szkolnego Lubelskiego.
  - 8 Jednym z takich widowisk było przedstawienie *Góra Białka*, którego autorką i reżyserką była Wanda Kaniorowa (Z-s 1954).
  - 9 Przedstawienie odbyło się 9 maja 1948 r.; przygotowali je Zygmunt Todys, Bronisław Lubicz-Nycz, Jadwiga Mierzejewska i Janusz Świeży.
  - 10 W sierpniu 1952 r. po dłuższej przerwie wydawanie „Kamenu” wznowiono w Lublinie, gdzie przejął się jej współtwórca i redaktor; wydawcą czasopisma został wtedy lubelski oddział Związku Literatów Polskich.

były montaż słowno-muzyczne, ukazujące rozwój wszystkich dziedzin życia oraz koncerty masowe. W stałych audycjach kulturalno-oświatowych, m.in. w *Lubelskim notatniku kulturalnym* prezentowano pracę świetlic robotniczych i wiejskich, domów kultury i bibliotek, a także działania ARTOS-u, kin objazdowych, filharmonii i innych placówek tego typu. Zamieszczano recenzje teatralne, wywiady z działaczami oświatowymi, felietony i reportaże. Na przykład audycja *Wodewil lubelski* opowiadała piosenkami i żartobliwymi scenkami o przygodach budowniczych Lublina. Radiowęzły terenowe pełniły podwójną funkcję: nadawały program, ale zarazem opracowywały też, przy pomocy specjalnych komitetów redakcyjnych, codzienne audycje lokalne w takich miejscowościach jak Włodawa, Hrubieszów, Puławy, Zamość, Chełm, Lubartów (Makryszewski 1954).

### **Organizacje i ruchy społeczne w środowisku wiejskim**

Zinstytucjonalizowana i narzucona przez władze komunistyczne działalność artystyczna była na wsi z konieczności akceptowana. W celu stymulowania i kontrolowania takiej działalności wykorzystywano przedwojenne formy życia kulturalnego. Jedną z nich były ochotnicze straże pożarne (OSP), które od połowy XIX w., organizowały amatorskie zespoły teatralne, chóry i kapele. W okresie międzywojennym w remizach urządzano zabawy, prowadzono zajęcia, zakładano zespoły śpiewacze i muzyczne (Kusto 2014). Podobnie sytuacja wyglądała z kołami gospodyń wiejskich. Po zakończeniu wojny władze narzuciły tym organizacjom komercyjny profil działalności. Organizacja zabaw i wieczorków tanecznych miała przynosić dochody, dzięki którym wyposażano skromne świetlice. Członkinie kół gospodyń wiejskich, podobnie jak przed wojną, współpracowały jednak ze strażą pożarną, gminą, kościołem i szkołą. Brały czynnie udział w uroczystościach świeckich i kościelnych (Bieńkowski 2019). Inną organizacją, która w ramach swojej działalności aktywizowała mieszkańców wsi w zakresie kultury, były uniwersytety ludowe. W okresie międzywojennym odegrały one znaczącą rolę w procesie kształtowania się lokalnych tożsamości i wyłaniania liderów wiejskiego życia<sup>11</sup>. Po II wojnie światowej nastąpił ich rozwój, a pierwszą placówką otwartą w marcu 1945 r., był Wiejski Uniwersytet Ludowy im. Macieja Rataja w Rachaniach na Lubelszczyźnie. Jeszcze w 1945 r., powstały uniwersytety w Piotrowicach, Woli Osowińskiej, Ługowie, Gościeradowie, a w 1947 r. w Trzeszczanach (pow. hrubieszowski)<sup>12</sup>. W 1956 r. wszystkie uniwersytety ludowe objęte zostały opieką organizacyjną i programową

11 Uniwersytety ludowe skupiały szczególnie aktywną, wrażliwą i ambitną młodzież. Ich wychowankowie podejmowali różne inicjatywy kulturalne w ramach Kół Młodzieży Wiejskiej, Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici”, Związku Młodzieży Ludowej i Rolniczej, Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej. Na Lubelszczyźnie inicjatorem powstania uniwersytetów ludowych było Towarzystwo Kółek Rolniczych im. Staszica, a koncepcję zrealizowała Irena Kosmowska. Pierwszą szkołę „gospodarstwa dla dziewcząt wiejskich” otwarto w 1913 r. w Krasieninie. W okresie międzywojennym jednym z pierwszych założonych w Polsce uniwersytetów ludowych był uniwersytet w Nałęczowie (1930–1931), prowadzony przez Zarząd Okręgu Lubelskiego Związku Nauczycielstwa Polskiego pod kierownictwem Feliksa Petrucznika i Zofii Mierzwińskiej. W programach nauczania, zgodnie z ideą Ignacego Solarza, znalazły się zagadnienia współczesnego życia społecznego i obywatelskiego, a także wiedza o zdrowiu, kulturze ludowej i rodzinie (Pilch 2007).

12 O rozpoczęciu kursów w wiejskich uniwersytetach ludowych informowano m.in. za pośrednictwem biuletynu „Komunikat Wojewódzkiego Związku Młodzieży Wiejskiej Wici w Lublinie” (Jeszcze w sprawie 1946).



Związku Młodzieży Wiejskiej. Mimo iż placówki te stanowiły element polityki kulturalnej władz komunistycznych, część z nich przetrwała okres PRL-u, zachowując znaczną autonomię i przejawiając troskę o wartości właściwe tradycyjnej kulturze ludowej (Pilch 2007).

### **Folklor muzyczny Lubelszczyzny w nowych warunkach**

Po wojnie folklor muzyczny na Lubelszczyźnie nabrał cech hybrydowych. Wynikało to z nałożenia się ciągle żywych przedwojennych tradycji na nowe warunki i potrzeby środowiskowe. Jednym z efektów zmian społeczno-gospodarczych na lubelskiej wsi (obok stopniowego zanikania obrzędowości, a wraz z nią folkloru muzycznego) stały się zespoły śpiewacze, które reprezentowały nowy typ wykonawstwa wokalnego (czasem z akompaniamentem harmonii lub akordeonu). Zespoły śpiewacze są uporządkowaną formą praktyki śpiewu gromadnego, która była powszechna w polskiej kulturze tradycyjnej, stanowiąc ważny aspekt obrzędowości<sup>13</sup>. Z drugiej strony są też kontynuacją amatorskiego ruchu śpiewaczego, mającego swój rodowód w okresie międzywojennym i wzmocnionego po wojnie przez opisane powyżej instytucjonalne formy animacji środowiska wiejskiego. Znaczący wzrost ilości tego typu grup w Polsce nastąpił nieco później, bo w latach 70. i 80. XX w. Wówczas zespoły śpiewacze skutecznie połączyły funkcje społeczne (integracja środowiska, zaspokajanie własnych potrzeb) z funkcją reprezentowania społeczności lub regionu na zewnątrz (Kusto 2019). Przełomowym momentem w kształtowaniu się profilu repertuarowego wielu zespołów był rok 1976, kiedy na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu włączono do konkursu nową kategorię zespołów śpiewaczych (Kusto 2016).

Innym przejawem zmian zachodzących w folklorze muzycznym opisywanego okresu były postawy społeczne indywidualnych wykonawców. Analiza biogramów śpiewaków działających w okresie powojennym wskazuje na silną zależność ich zainteresowań i potrzeb kulturalnych od zorganizowanych form życia społeczno-kulturalnego na wsi<sup>14</sup>. Do form tych należała w pierwszym rzędzie działalność w miejscowych kołach gospodyń wiejskich. Przykładowo, Aniela Gmoch (ur. w 1919 r. w Bełzcu) publicznie prezentowała się z zespołem śpiewaczym koła gospodyń wiejskich „Dolinianki”, dla którego jako seniorka stanowiła źródło repertuaru; układała także teksty okolicznościowe. Podobnie Cyryla Jedlińska (ur. w 1920 r. w Nedeżowie) przez wiele lat była aktywną działaczką i przewodniczącą miejscowego koła gospodyń wiejskich. Część śpiewaczek samodzielnie zakładała lub współtworzyła tego typu grupy, jak to miało miejsce w przypadku Janiny Kowalczyk (ur. w 1931 r. w Grabowicy), która od 1969 r., kierowała zespołem utworzonym przy kole gospodyń wiejskich. Krystyna Poczek (ur. w 1928 r. w Wólce Kątnej), również kierowniczka koła gospodyń wiejskich, założyła zespół „Wólczanki” i korzystając

13 Według Jana Adamowskiego śpiew zbiorowy nie jest tak reprezentatywny dla polskiego folkloru, jak ten wykonywany indywidualnie, co może poświadczać fakt istnienia w niemal każdej społeczności przewodnika śpiewów (np. w śpiewach pogrzebowych, ale także podczas wesela), który decydował o repertuarze, przekazywał styl wykonawczy, cieszył się szacunkiem pozostałych mieszkańców (Adamowski 2008).

14 Analizowane biogramy pochodzą z prac Jana Adamowskiego (2003, 2005) i Anny Michalec (Adamowski, Michalec 2011).

z zasobów własnej pamięci, przygotowywała dla niego repertuar religijny, pogrzebowy, doroczny i rodzinny oraz pisała scenariusze widowisk opartych na miejscowych obrzędach i zwyczajach. Sama też wielokrotnie organizowała religijne i państwowe uroczystości zakończenia żniw. Podobna inicjatywa widoczna jest także w życiorysach Aliny Grabias (ur. w 1931 r. w Lipinach Dolnych) i Heleny Granat (ur. w 1929 r. w Ostrówku), założycielek zespołów ludowych.

Działalność cenionych śpiewaczek Lubelszczyzny wskazuje na powojenne tendencje w docenianiu autentycznego, tradycyjnego repertuaru wokalnego i potrzebę jego zachowywania. Charakterystycznym przykładem może być tu Anna Malec (ur. w 1910 r. w Jędrzejówce). Miała ona kontakt z ruchem folklorystycznym już od 1946 r. dzięki Józefowi Sokołowskiemu, który w tamtym czasie podjął się dokumentacji tradycji regionu biłgorajskiego. Kilka lat później (w 1950 r.) za sprawą Jadwigi Sobieskiej (działającej w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego) podjęła współpracę z Instytutem Sztuki PAN, co zaowocowało bogatą dokumentacją dźwiękową. Innym przykładem jest Helena Goliszkowa (ur. w 1907 r. w Karczmiskach), która kontynuowała swe przedwojenne występy w gminnej świetlicy w Karczmiskach, stając się jedną z pierwszych śpiewaczek reprezentujących na przeglądach i festiwalach niestylizowany repertuar wokalny. Mężczyźni angażowali się w działania przy miejscowych jednostkach straży pożarnej. Stanisław Fijałkowski (ur. w 1928 r. w Chrzanowie) przez 25 lat pełnił funkcję skarbnika w OSP, jednocześnie będąc aktywnym śpiewakiem o bardzo szerokim repertuarze. Podobnie Wojciech Gzik (ur. w 1918 r. w Krzemieniu), który znany był z muzykowania (gra na bębenu) w kapeli o tradycyjnym składzie, śpiewu i gawęd oraz wieloletniej aktywności w OSP (Adamowski 2003, 2005).

Kwestią wymagającą osobnego omówienia są postawy ówczesnych animatorów zatrudnianych na etatach w domach kultury tworzonych w ramach systemu wspierania amatorskiego ruchu artystycznego. Tego rodzaju placówki powstawały w większych miasteczkach, często przy nowych zakładach pracy. Charakterystyczna dla życiowych losów oraz sposobów działania animatorów kultury w opisywanym okresie jest postać Franciszka Kowalskiego (ur. w 1929 r. w Janowcu nad Wisłą), muzykanta, instruktora i opiekuna wielu zespołów muzycznych w regionie. Jego życiorys ukazuje specyficzne relacje pomiędzy kulturą wsi, instytucjami państwowymi oraz warunkami, w jakich bezpośrednio po wojnie organizowano na Lubelszczyźnie życie muzyczne. Aby zapewnić synowi zawód, rodzice wysłali Kowalskiego do Warszawy na naukę krawiectwa. Jednocześnie, dzięki zaoszczędzonym pieniądzą, pobierał prywatne lekcje muzyki. Z czasem jego muzyczne zainteresowania przyniosły konkretne rezultaty, ponieważ w drugim roku służby w wojsku (ok. 1951 r.) powierzono mu prowadzenie wojskowego zespołu muzycznego. Po powrocie do Janowca otrzymał od władz gminy propozycję pracy na stanowisku kierownika Gminnej Świetlicy Wzorcowej, a zarazem reaktywowania janowieckiej orkiestry dętej, która zaprzestała swej działalności w okresie okupacji. Kowalski uczył młodych gry i jednocześnie opracowywał repertuar. W pozyskiwanie funduszy na działalność orkiestry zaangażowała się miejscowa ludność i straż pożarna. W 1954 r. Franciszek Kowalski ożenił się i przeprowadził do Poniatowej, gdzie podjął pracę jako kierownik świetlicy przy Zakładach Wytwórczych Sprzętu Instalacyjnego. W tamtejszym zespole grał na saksofonie i jednocześnie podnosił swe kwalifikacje

(ukończył 3-miesięczny kurs dla kierowników świetlic i domów kultury, technikum ekonomiczne dla dorosłych oraz 3-letnią szkołę muzyczną dla pracujących). Ucząc się i prowadząc orkiestrę, otrzymał propozycję utworzenia Młodzieżowej Orkiestry Dętej, która już po roku zapewniła oprawę muzyczną akademii pierwszomajowej wraz z koncertem. Choć w uznaniu licznych zasług dyrekcja Zakładów Wytwórczych Sprzętu Instalacyjnego przyznała Kowalskiemu nagrodę finansową, w 1970 r. z powodów politycznych stracił on posadę kapelmistrza Młodzieżowej Orkiestry Dętej. Powodem było to, że nie zwolnił muzyków, aby mogli zagrać na akademii powiatowej w Opolu Lubelskim organizowanej z okazji rocznicy rewolucji październikowej. Późniejsza działalność Kowalskiego pokazuje jednak, że mógł dalej realizować swe artystyczne pasje, będąc instruktorem i animatorem kultury, m.in. jako kierownik Gminnego Ośrodka Kultury w Poniatowej, gdzie założył swoją kapelę ludową (docenianą na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu), albo jako twórca zespołu „Retmany” w Zakładowym Domu Kultury działającym przy Zakładach Azotowych w Puławach (Wojtuszkiewicz 2020: 12–17). Zasadniczo jednak losy ówczesnych muzyków i animatorów zależały od poprawności politycznej i przydatności ideowej ich działań.

W okresie powojennym folklor muzyczny na Lubelszczyźnie był bardzo zróżnicowany. Najstarsza jego warstwa, czyli pieśni związane z obrzędowością doroczną i rodzinną (szczególnie pieśni kolędnicze, dożynkowe, weselne), utrzymywała się dzięki ciągle jeszcze kultywowanym tradycjom, a także (szczególnie od lat 70. XX w.) dzięki idei i założeniom programowym Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Ten repertuar był również w kręgu zainteresowań badawczych lubelskich etnolingwistów i kulturoznawców. Ich prace dokumentacyjne zakładały selekcję materiału pod kątem poszukiwania pieśni o największych walorach archaiczności (w warstwie muzycznej wyróżnikami były: wąska skala melodyczna, wolnometryczność, zdobienie melodii, maniera wykonawcza). Trzeba jednak zauważyć, że własna inicjatywa twórcza ludowych śpiewaków realizowała się w repertuarze najnowszym, układanym na określone święta kościelne i uroczystości państwowe, w którym chętnie posługiwano się istniejącymi i znanymi wzorcami melodycznymi. Wspomniane wcześniej wiejskie organizacje młodzieżowe także odcisnęły swe piętno na repertuarze. Wychowankowie uniwersytetów ludowych podejmowali różne inicjatywy kulturalne w ramach Kół Młodzieży Wiejskiej, Związku Młodzieży Wiejskiej RP „Wici”, Związku Młodzieży Ludowej i Rolniczej czy Stowarzyszeń Młodzieży Polskiej. Potwierdzenie dokonujących się wówczas zmian odnaleźć można w repertuarze Janiny Mazurek (z domu Maj, ur. w 1929 r. w Sporniaku, gm. Konopnica), mieszkanki podlubelskiej wsi, która po wojnie skończyła siedem klas szkoły dla dorosłych w Motyczu. Od 1947 r. dojeżdżała do Lublina, gdzie w lokalu Astoria była recepcjonistką. Śpiewała w chórze kościelnym, była także skarbniczką koła ZMW „Wici”. We wspomnieniach z młodości, przypadającej na lata 60. XX w., opowiadała o beztróskich zabawach urządzanych w mieszkaniach, podczas których grający na akordeonie niewidomy Felek z Radawca śpiewał piosenkę: „To jest Ameryka, to słynne USA...”, co Janina Mazurek komentowała słowami: „[...] to się bardzo ładnie tańczyło”. W swoim repertuarze miała ona m.in. następujący utwór śpiewany na melodię pieśni *Laura i Filon*:

Nie rzucim swojej ojczystej ziemi,  
o którą walczył ojciec i brat.  
(...) oni mojej ojczyzny,  
którą chciał wybrać zaborca kat.

Nie rzucę swoich ojca i matki  
ani nie sprzedam przekonań swych.  
W prawo nie pójdę, gdzie są magnaci,  
ani na lewo, do ludzi złych.

I Wici swojej nie rzucę wcale,  
bo prawdy piszą i uczą nas.  
Jedyne pismo ruchu młodego  
rozpowszechniamy je pośród nas.

Wszyscy jak jeden stańmy w gromadzie  
i śmiało brońmy swą chłopską brać,  
a tych przepędźmy, co są na zdradzie,  
tam gdzie pieprz rośnie, niech idą rwać<sup>15</sup>.

### Podsumowanie

W zaprezentowanych rozważaniach podjęto próbę charakterystyki powojennego życia muzycznego Lubelszczyzny w kontekście obecnej wiedzy o ówczesnych twórcach i uczestnikach kultury. Wstępne spostrzeżenia dotyczące opisanych zagadnień rysują się następująco:

1. W okresie socrealizmu amatorski ruch muzyczny nastawiony był na kreowanie przyszłości i oferowanie mieszkańcom prowincji „nowej kultury”, jednak nie mógł on funkcjonować bez sięgania po tradycyjne formy kultury ludowej, włącznie z cichą akceptacją przejawów religijności i zastanych wiejskich relacji społecznych.
2. Na folklor muzyczny lubelskiej wsi silnie oddziaływały stylizowane, „wzorcowe” zespoły pieśni i tańca (w omawianym okresie był to zespół „Mazowsze”, później także zespół „Śląsk”), do których odwoływały się powoływane licznie zespoły regionalne.
3. Powstające na Lubelszczyźnie związki i stowarzyszenia kulturalne łączyły dwa nurty muzykowania – profesjonalny i amatorski, nawiązując przy tym w wielu przypadkach do wartości społecznych ukształtowanych w okresie międzywojennym (wspólna praca, poczucie dobra narodowego, potrzeba odbudowy kraju, identyfikacja z ojczyzną).
4. Nowo powstałe centralne organizacje artystyczne (np. ARTOS) w dłuższej perspektywie nie miały szansy na choćby częściową realizację nierealnych planów w zakresie upowszechniania kultury muzycznej w środowiskach wiejskich.

---

15 Informacje i pieśń pochodzą z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę z Janiną Mazurek 30 marca 2017 r. w miejscowości Sporniak (gm. Konopnica). Źródło: archiwum własne autorki.

5. Najbardziej twórczą sferą w zakresie folkloru muzycznego stały się środowiska małych miasteczek i wsi, które zapewniały względną swobodę dla działań artystycznych. W tym wymiarze aktywność społeczna uwidoczniła się najbardziej w działalności swoistych mikrokomórek artystycznych, za jakie uznać należy zespoły śpiewacze oraz ludowe zespoły taneczno-wokalne, które utożsamiały się z lokalną tradycją i odpowiadały na potrzeby własnych środowisk.
6. Na tle działalności tego typu zespołów wyraźnie rysują się też silne osobowości twórców, wykonawców, instruktorów i animatorów, którzy aktywnie działali na różnych polach kultury ówczesnej lubelskiej wsi.

## BIBLIOGRAFIA

- Adamowski, J. (2008, 26 września). Wiejskie grupy śpiewacze, obrzędowe i teatralne [artykuł w serwisie KulturaLudowa.pl]. Pobrano z: <https://kulturaludowa.pl/artykuly/wiejskie-grupy-spiewacze-obrzedowe-i-teatralne/>
- Adamowski, J. (2003). *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 1. Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych.
- Adamowski, J. (2005). *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 2. Lublin: Zarząd Główny Stowarzyszenia Twórców Ludowych.
- Adamowski, J., Michalec, A. (2011). Sylwetki wybranych wykonawców. W: J. Bartmiński (red.), *Polska pieśń i muzyka ludowa. T 4: Lubelskie. Część V: Pieśni stanowe i zawodowe* (s. 459–492). Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.
- Baraniewski, W. (b.d.). Realizm socjalistyczny [internetowa encyklopedia PWN]. Pobrano z: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/realizm-socjalistyczny;3966449.html>
- Bieńkowski, A. (2019). Koła Gospodyń Wiejskich – wczoraj i dziś. *Biuletyn Informacyjny KOWR: Trendy, Narzędzia, Kierunki*, 2, 3–5.
- Dahlig, P. (1987). *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Dahlig, P. (1998). *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Dziębowska, E. (1957). Ruch amatorski. W: J. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–55* (s. 25–34). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Gołębiowski, B. (1986). Regionalizm współczesny. *Region Lubelski*, 1(3), 15–26.
- Jeszcze w sprawie Uniwersytetów Ludowych (1946). *Komunikat Wojewódzkiego Związku Młodzieży Wiejskiej Wici w Lublinie*, 2(9), 3.
- Kusto, A. (2014). Tradycje orkiestr dętych Lubelszczyzny na przykładzie wybranych zespołów. W: Z. Przerembski (red.), *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej* (s. 66–83). Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.
- Kusto, A. (2016). Pół wieku Kazimierza. *Pismo Folkowe*, 125(4), 14–15.
- Kusto, A. (2019). Uświetnianie codzienności. Lubelskie zespoły śpiewacze w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. W: M. Choma-Jusińska, M. Kruszyński, T. Osiański (red.), *Życie codzienne w PRL* (s. 359–374). Lublin-Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Lissa, Z. (1957). Wstęp. Walka o Nowe oblicze polskiej kultury muzycznej. W: J. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Kultura muzyczna Polski Ludowej 1944–55* (s. 7–14). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Miernik, I. (2005). *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” (1950–54). Monografia historyczna*. Toruń: Europejskie Centrum Edukacyjne.
- Miernik, I. (2006). *Państwowa Organizacja Imprez Artystycznych „ARTOS” w latach 1950–1954 i jej funkcjonowanie. Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, 7, 123–152.

- Makrzyszewski, B. (1954). Mówi Polskie Radio – Lublin. *Kamena*, 21(1–3), 137.
- Pilch, T. (2007). Uniwersytet ludowy. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 6 (s. 1021–1022). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- Spaleniec, K. (1986). Towarzystwa regionalne w województwie lubelskim. *Region Lubelski*, 1(3), 43.
- Wojtuszkiewicz, D. (2020). *Działalność i repertuar Kapeli Ludowej z Poniatowej (zał. 1973)* [niepublikowana praca magisterska]. Instytut Muzyki UMCS, Lublin.
- Wołoszyn, J. (2019). Próba instytucjonalizacji i umasowienia sfery prywatnej w latach 1948–1956 (na przykładzie Lubelszczyzny). W: M. Choma-Jusińska, M. Kruszyński, T. Osiński (red.), *Życie codzienne w PRL* (s. 229–254). Lublin-Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Wójcikowski, W., Wójcikowski, G. (2000). Kronika 1944–2000. W: T. Radzik (i in.), *Lublin. Dzieje miasta*. T. 2: *XIX i XX wiek* (s. 311–645). Lublin: Towarzystwo Miłośników Lublina, Wydawnictwo Multico.
- Wrona, J. (2019). Praktyki religijne w warunkach PRL. W: M. Choma-Jusińska, M. Kruszyński, T. Osiński (red.), *Życie codzienne w PRL* (s. 205–228). Lublin-Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.
- Z-s (1954). Przegląd dorobku kulturalnego amatorskich zespołów chóralnych, instrumentalnych i tanecznych na terenie Lubelszczyzny w okresie 10-lecia Polski Ludowej. *Kamena*, 21(1–3), 142–147.