didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
DOI: 10.34762/525j-g372
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/scena-i-lutnia-robotnicza-1919-1921

/ Herstorie teatru

Scena i Lutnia Robotnicza (1919-1921)

Barbara Michalczyk | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Scena i Lutnia Robotnicza (1919–1921)

The article deals with Scena i Lutnia Robotnicza (the Workers' Stage and Lute), a group made up of workers who, under the direction of Antonina Sokolicz, were forming this theatre in 1919–1921 in Warsaw. The article presents the place of the Stage and Lute in the Sokolicz's artistic output and biography, reconstructs the fate of the theatre in connection with its assumptions and aspirations as a workers' theatre, and describes the most important artistic project – Hauptmann's *Tkacze* (*Weavers*).

The article was written on the basis of the preserved archival materials from Antonina Sokolicz's personal files, press reports on the activity of the group and theoretical texts by the group's director.

Keywords: Antonina Sokolicz; Scena i Lutnia Robotnicza; Workers' Stage and Lute; Warsaw; theatre; workers' theatre

Scena i Lutnia Robotnicza działała w Warszawie w latach 1919-1921, a więc w okresie wojennej destabilizacji niepodległej od niedawna Polski. Była teatrem robotniczym – takim, w którym aktorami są robotnicy występujący przed robotniczą publicznością, teatrem nieprofesjonalnym, w przeciwieństwie do teatru dla robotników, w którym grają profesjonalni

aktorzy. Scena ta jest dzisiaj uważana przede wszystkim za przejaw zaangażowania działaczy komunistycznych w kulturę, choć w latach swojej działalności była zjawiskiem o wiele bardziej złożonym, które nie ograniczało się do politycznej agitacji.

Zespół do tej pory nie został poddany osobnym badaniom – najszerzej pisał o nim Witold Filler w poświęconej Witoldowi Wandurskiemu książce *Na lewym torze* z 1967 roku, gdzie wskazywał, że Scena i Lutnia, a także jej kierowniczka Antonina Sokolicz były istotne dla kształtowania się innych scen robotniczych. W *Polskich scenach robotniczych 1918-1939* z 1974 roku Estera i Mieczysław Wodnarowie zebrali większość ocalałych dokumentów, które opatrzyli jedynie wstępem, krytyczną analizę pozostawiając czytelnikowi. Współcześnie renesans zainteresowania przeżywa Antonina Sokolicz[1], odkryta na nowo dla teatrologii dzięki HyPaTii oraz badaniom Krystyny Duniec i Justyny Lipko-Koniecznej[2]. W artykule chciałabym spróbować zrekonstruować losy zespołu, przedstawić jego założenia oraz to, jak przełożyły się na działalność teatru, w oparciu o zachowane materiały archiwalne z teczek osobowych Antoniny Sokolicz, relacje prasowe dotyczące działalności zespołu oraz dwa teksty: *Scena i Lutnia Robotnicza: jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*[3] oraz *O kulturze artystycznej proletariatu* Antoniny Sokolicz.

1.

Wszystkie opracowania dotyczące losów Sceny i Lutni Robotniczej przyznają Antoninie Sokolicz miano twórczyni tego teatru. Sokolicz wydaje się wciąż bardziej obecna i widoczna w opracowaniach dziejów środowiska komunistycznego w Polsce, niż w historii teatru, dlatego rozpocznę od kilku wątków biograficznych, które rzucają światło na jej działalność artystyczno-

organizacyjną w kręgu warszawskich robotników na początku lat dwudziestych.

Antonina Chlewska (nazwisko Sokolicz było pseudonimem literackim, po drugim mężu nazywała się Merkel) urodziła się w 1879 roku w zubożałej rodzinie szlacheckiej. Od dziecka charakteryzował ją pęd do wiedzy oraz upór, które sprawiły, że wbrew konwenansom podjęła naukę na pensji w Łodzi (Lipko-Konieczna, 2017). Łódź to ważny punkt w jej biografii, bo właśnie tam złapała bakcyla teatru. Pensja dała jej wykształcenie potrzebne do tego, aby zostać nauczycielką; zarobione na uczeniu pieniądze wydawała na prywatne lekcje aktorstwa. Ukończenie kursu u Karola Kopczewskiego w 1899 roku dało jej niezbędne podstawy do rozpoczęcia pracy w prowincjonalnych zespołach. Sokolicz występowała na scenach m.in. w Busku, Kaliszu, Piotrkowie, Płocku, Lwowie, Poznaniu i Mińsku. Miast, w których występowała, musiało być jednak znacznie więcej, co potwierdza data i miejsce jej pierwszego poważnego zetknięcia się z ruchem socjalistycznym – Radom, 1902 rok. Bez Antoniny aktorki nie byłoby Antoniny socjalistki. Czuła na krzywdę społeczną, nierówności i niesprawiedliwość, zdecydowała się wstąpić do Polskiej Partii Socjalistycznej. Od tego momentu łączyła karierę aktorską z karierą w partii – czego ostatnim aktem był okres rewolucji 1905 roku. Jej wędrowny tryb pracy był świetną przykrywką dla przewożenia broni i rewolucyjnej bibuły – złapana z kontrabandą, została osadzona w więzieniu w Suwałkach.

Rewolucja 1905 roku jest istotnym momentem w jej biografii, przede wszystkim ze względu na zmiany, które Sokolicz może obserwować. To czas, gdy robotnicy masowo zaczynają się uczyć czytać i pisać, tworzą się alternatywne obiegi władzy-wiedzy, co miało ogromny potencjał wywrotowy. Zmienia się też sposób postrzegania czasu po pracy; podejmowanie

aktywności było wówczas gestem zakwestionowania hierarchii, wejściem w przestrzeń dotychczas zarezerwowaną dla innych, wyzwaniem, aby zyskać nowy rodzaj podmiotowości (Marzec, 2009).

Chodzenie do teatru było dla robotnika wyjściem poza ramy klasowych praktyk kulturowych, ale również aktem formowania się nowej i politycznie uświadomionej publiczności. Rewolucja nie sprawiła, że zniknęły podziały klasowe na widowni, ale doprowadziła do ich nadwyrężenia. Publiczność zaczynała się ze sobą mieszać, co spowodowało narastanie jej politycznego potencjału. Przedstawienia, oklaskiwane lub wygwizdywane w sposób nieoczekiwany dla cenzorów, nabierały nowych sensów i znaczeń (Marzec, 2009). W ruchu robotniczym rewolucja wpłynęła na tworzenie się amatorskich zespołów muzycznych, wokalnych i dramatycznych. Klasie robotniczej brakowało własnych tradycji teatralnych, przetrwały w niej pewne tradycje ludowe, które mieszkańcy wsi zabrali ze sobą, przenosząc się do miasta. Należały do nich m.in. szopki i jasełka (Żarnowska, 1985). Trzeba było takiego impulsu jak rewolucja, aby robotnicy mogli zacząć wytwarzać własne formy teatralnego wyrazu. W rewolucji 1905 roku i zmianach, które przyniosła, tkwią korzenie Sceny i Lutni Robotniczej.

W wyniku procesu za udział w działaniach rewolucyjnych Sokolicz została zmuszona do wyjazdu z Kongresówki, kilka kolejnych lat spędziła w Galicji – mieszkała we Lwowie, Krakowie i Zakopanem. Uczestniczyła w życiu kulturalnym i politycznym tych miast – boleśnie świadoma swoich braków, zdecydowała się na wyjazd na studia do Francji: na Sorbonie studiowała historię i nauki społeczne. Edukacja była dla niej drogą do emancypacji – to właśnie pobyt w Paryżu utwierdził ją w przekonaniu o konieczności ułatwiania robotnikom dostępu do wiedzy (Lipko-Konieczna, 2017). Jedną z dróg stają się broszury jej autorstwa. Jak pisała we wstępie do tekstu

poświęconego Słowackiemu: „Piszę tę książeczkę dla tych, którzy nigdy może nie słyszeli o Słowackim, albo zaledwie go znają z nazwiska, a nie czytali jego wielkich, cudownie pięknych poezji, albo też czytając niektóre, nie dość je zrozumieli i dlatego poeta nasz pozostał im obcym" (cyt. za: Szulkin, 1955, s. 9). Z takiego myślenia wyrastała także praktyka odczytów i prelekcji, co zdaniem Lipko-Koniecznej dawało Sokolicz możliwość wykorzystywania aktorskich umiejętności bez stawania na scenie (2017).

Wybuch pierwszej wojny zastał ją w Galicji. We wszystkich relacjach biograficznych[4] pojawia się informacja o tym, że została kurierką legionową – mogła więc należeć do „Strzelca", bo członkinie tego ugrupowania (choć przygotowywały się do udziału w walce jako żołnierki) zostały skierowane do pracy w charakterze kurierek. Na legionowy rozkaz wyjechała do Warszawy, a później podróżowała po Rosji, gdzie objeżdżała skupiska Polaków i obozy jenieckie. Relacje wspominają o odczytach oraz występach – milczą o pomocy materialnej, przewożeniu ubrań, leków i pożywienia, co mogło być głównym celem tych wyjazdów. Sporo czasu spędziła w Kijowie, który w okresie pierwszej wojny był etnicznym tyglem – mieszkali tam Ukraińcy, Polacy, Rosjanie i Żydzi. To ważny punkt w jej biografii z uwagi na spektakle teatralne, które najprawdopodobniej wówczas oglądała, i poglądy na teatr, w których się utwierdzała. Świadczy o tym lista nazwisk polskich reformatorów teatru, których wymieniała w *Jednodniówce*: Wyspiański, Pawlikowski, Osterwa, Limanowski, Szyfman, Zelwerowicz, Wysocka (1920). Z tego zestawienia nazwisk (wyłączając nieżyjących Wyspiańskiego i Pawlikowskiego), jedynie Mieczysław Limanowski nie przebywał w Kijowie w trakcie pierwszej wojny[5]. Jednocześnie jednak kształtowała się jej krytyczna opinia o osiągnięciach reformatorów, które jej zdaniem nie były w stanie uzdrowić pogrążonego w kryzysie teatru. Jedynym remedium miałby być teatr tworzony przez robotników, który próbowała powołać do życia po

wojnie.

W 1918 roku przeniosła się do Warszawy. Ze wspomnień jej bratanka Tadeusza Chlewskiego wynika, że zwrot w poglądach Antoniny nastąpił w wyniku rewolucji – artystce coraz bliżej było do komunistów, nie wiemy jednak, jak długo pozostawała w szeregach PPS-u, ani czy kiedykolwiek wstąpiła do Komunistycznej Partii Robotniczej Polski (zastąpionej później przez Komunistyczną Partię Polski). Krzysztof Woźniakowski pisze: „Data formalnego wstąpienia w szeregi nielegalnej Komunistycznej Partii Robotniczej Polski […] nie jest znana, prawdopodobnie stało się to ok. l. 1920-2" (2000). Pomijając dość nieściśle ujętą tu kwestię nielegalności partii komunistycznej, kluczowe wydaje się określenie „prawdopodobnie". Nie ma bowiem żadnych dowodów na to, że do tej partii wstąpiła, co więcej, w kręgach komunistycznych nazywano ją „jedyną legalną komunistką" (Szymańska, Podgórski, s. 17), co może wskazywać na to, że była jedynie sympatyczką, a nie członkinią partii. Jej biografia polityczna jest pełna luk, których dzisiaj nie jesteśmy w stanie uzupełnić. Wiadomo, że pozostawała blisko ruchu – angażowała się jednak przede wszystkim w działania o charakterze propagandowym i kulturalnym, jak organizacja Uniwersytetu Ludowego czy praca wydawnicza. Podejrzewana o działalność komunistyczną trafiała do aresztów śledczych, niczego jej jednak nigdy nie udowodniono.

Włączenie się w działalność ruchu robotniczego na początku lat dwudziestych i próba stworzenia teatru były logiczną konsekwencją jej dotychczasowych doświadczeń. Pierwsze koło dramatyczne, z którym współpracowała, działało przy Klubie Robotniczym na Lesznie. To tam po raz pierwszy zrealizowała *Tkaczy* Hauptmanna, tam też sprawdzała rozwiązania – takie jak organizowanie prelekcji i koncertów – które później rozwinęła w

Scenie i Lutni Robotniczej. Kwestię organizacji teatru robotniczego traktowała bardzo poważnie. Jej zdaniem nowy typ aktora miał się wywodzić właśnie z klasy robotniczej, co jednak spotykało się z brakiem zrozumienia ze strony zarówno kierownictwa Klubu, jak i robotników. To ostatecznie skłoniło ją do szukania dla siebie innego miejsca, które znalazła w Klubie na Wolskiej 44.

Studia, działalność polityczna, doświadczenia obu rewolucji i pierwszej wojny odbiły się na poglądach Sokolicz, a tym samym wpłynęły na kształt postulowanego przez nią teatru[6].

2.

Scena i Lutnia Robotnicza powstaje latem 1919 roku jako filia Klubu Robotniczego przy ul Wolskiej 44. Siedziba teatru mieści się przy ul. Żytniej 24 na warszawskiej Woli, dzielnicy przyłączonej do miasta w 1917 roku, o niezaprzeczalnie robotniczym charakterze – aż sześćdziesiąt pięć procent mieszkańców pracowało w fabrykach (Wiśniewska, 2002). Celem Klubów Robotniczych była organizacja czasu wolnego robotników oraz ułatwianie im dostępu do kultury – z czasem staną się także miejscami politycznej agitacji, wykuwania postaw i klasowego uświadomienia, działań prowadzonych zarówno przez komunistów, jak i socjalistów. U progu lat dwudziestych oba środowiska się przenikały – wielu komunistów, podobnie jak Sokolicz, miało doświadczenia rewolucji 1905 roku oraz przeszłość związaną z PPS-em, ich poglądy jednak zradykalizowały się pod wpływem wydarzeń w Rosji.

Pewien problem stanowi wyznaczenie dat granicznych działalności tego teatru. Oficjalną i najczęściej powtarzaną datą rozpoczęcia działalności, czyli pierwszego spotkania organizacyjnego oraz zapisów, jest 31 sierpnia 1919

roku, którą podaje *Scena i Lutnia Robotnicza: jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego*. Datę tę powtarza Witold Filler, za nim *Słownik biograficzny teatru polskiego*, co utrwala tę datę w historii teatru. Podejrzliwie traktują ją Wodnarowie, którzy w swoim opracowaniu, po natrafieniu na prasowe informacje związane z powstawaniem sceny, proponują ogólniejszą datę: lipiec 1919 roku. Proces formowania się zespołu można prześledzić na łamach „Robotnika", który na bieżąco informował czytelników o działalności ruchu robotniczego. W wydaniu z 24 lipca zdał relację z otwarcia Klubu na Wolskiej 44, które odbyło się 12 lipca, oraz trwających zapisach do „Lutni i sceny robotniczej". Zapisy trwały cały lipiec oraz pierwszą połowę sierpnia, dopiero 16 sierpnia ukazała się w „Robotniku" oficjalna zapowiedź: „W niedzielę dnia 17 sierpnia o godzinie 10 i pół rano odbędzie się spotkanie organizacyjne członków Sceny i Lutni Robotniczej w klubie proletariackim Leszno 53" (1919, s. 3). Warto zwrócić uwagę na miejsce spotkania – klub na Lesznie – co może wskazywać na otwarty charakter zespołu, w skład którego mieli wejść członkowie wielu klubów. Kolejne spotkanie zapowiedziano na 24 sierpnia, ponownie na Lesznie, a ostatnie spotkanie organizacyjne, tym razem zarządu, odbyło się 30 sierpnia już na Wolskiej 44. Decyzja o tym, którą datę uznamy za oficjalny początek działalności zespołu, zależy od założeń, które przyjmiemy – czy będzie to ogłoszenie naboru do zespołu, co wskazywałoby na lipiec 1919 roku, czy raczej data pierwszego spotkania organizacyjnego, 17 sierpnia 1919 roku.

Teatr zakończył działalność 24 października 1921 roku, kiedy na Żytniej doszło do rewizji i aresztowań, a znalezione tam odezwy komunistyczne posłużyły jako powód zamknięcia teatru.

Scena i Lutnia Robotnicza, choć przywykliśmy traktować ją jako jeden

zespół, składała się z dwóch zespołów: teatralnego, którym kierowała Antonina Sokolicz, i chóru, którym kierował Stanisław Stolarski. Tego typu nazewnictwo było charakterystyczne dla całego ruchu robotniczego, placówki o analogicznych nazwach powstawały w innych miastach – jak Lutnia Robotnicza w Krakowie czy Scena Robotnicza w Łodzi.

W dotychczasowych publikacjach na temat Sceny niejasne są okoliczności, w jakich powstała. Filler, najpewniej za Anatolią Piotrowską, pisze o tym, że nowy zespół uformował się z członków koła dramatycznego na Lesznie, które wcześniej prowadziła Sokolicz (1967). Jest to jednak tylko część prawdy – Sokolicz odeszła z Klubu na Lesznie w atmosferze konfliktu, ponieważ swoją pracą zaprzeczała dotychczasowemu dorobkowi koła, co prowadziło do napięć w kierownictwie. Razem z nią z koła odeszła część aktorów, którzy najprawdopodobniej trafili właśnie do Klubu Młodzieży Robotniczej przy ul. Wolskiej, który w 1919 był nowym punktem na robotniczej mapie Warszawy. Scena i Lutnia powstały zaś jako efekt starań o osobną siedzibę dla chóru i koła dramatycznego, które miały działać przy tym klubie.

Pierwotnie grupie teatralnej miał przewodzić Stefan Jaracz – wybitny aktor o lewicowych poglądach, który jednak ze względu na inne obowiązki nie był w stanie zająć się prowadzeniem amatorskiego teatru. Leonard Wojszcz, założyciel i członek zarządu Klubu Młodzieży Robotniczej na Wolskiej 44 oraz przewodniczący komisji kulturalno-oświatowej, relacjonuje w swoim wspomnieniu poświęconym Sokolicz, że inicjatywa wsparcia działalności koła wyszła od niej, a Jaracz po prostu ustąpił jej miejsca. Powstanie Sceny było więc wynikiem determinacji artystki oraz kontynuacją jej dotychczasowych prób.

„Teraz praca potoczyła się wartkim nurtem. Pod jej kierownictwem i reżyserią oraz niespożytą energią, wkrótce przystąpiliśmy do prób

scenicznych. A niezależnie od tego, dla głębszego wyszkolenia swych proletariackich artystów tow. Sokolicz prowadziła kursy dykcji i deklamacji" (Wojszcz, s. 1-2) Wszystko to działo się jeszcze na Wolskiej 44 – której „cały lokal składał się z zaledwie jednej salki o czterech oknach, a członków wciąż przybywało" (tamże, s. 2). Wobec tego konieczne stało się zdobycie nowego lokalu. Udało się go uzyskać dzięki wsparciu partii oraz samej Sokolicz – filia przy ul. Żytniej 24 zyskała nazwę Scena i Lutnia Robotnicza. Lokal nie był o wiele większy, składał się z kuchni i dwóch pokojów. Wojszcz pisze, że „w pierwszym nieco większym zbudowaliśmy małą scenkę, a w drugim odbywaliśmy próby, tak że na ogół warunki naszej pracy wydatnie się poprawiły i mogliśmy przystąpić do prac na nieco większą skalę" (*Jednodniówka*, s. 2).

Działalność Sceny i Lutni miała zarówno charakter artystyczny, jak i edukacyjny. Podstawą było prowadzenie prób chóru i zespołu, a co za tym idzie pokazów w formie wieczorków artystycznych i przedstawień. Wieczory łączyły się z prelekcjami, których celem było poszerzenie wiedzy odbiorców i przygotowanie ich do odbioru sztuki. Z tymi inicjatywami ściśle połączona była działalność szkoły dykcji i deklamacji. Ponadto Sokolicz interesowała się ogólnym rozwojem członków zespołu, nie zawężając go do pracy w teatrze amatorskim. W całym okresie działalności zespół wykupił sto osiemdziesiąt abonamentów do filharmonii oraz do teatrów miejskich, a każde wyjście poprzedzone było prelekcją na temat sztuki i jej autora. Odczyty te były otwarte dla wszystkich chętnych, czasem nawet anonsowano je wcześniej w prasie: „Zarząd […] organizuje zbiorową wycieczkę do Teatru Polskiego na *Nie-Boską Komedię* i w tym celu odbędzie się w niedzielę po przedstawieniu *Tkaczy* […] odczyt pt. «*Nie-Boska Komedia* Krasińskiego i jej znaczenie dla klasy pracującej», aby przygotować słuchaczy do wysłuchania z korzyścią i zrozumieniem tego wspaniałego utworu" („Robotnik", 1920 nr 61, s. 6).

W początkach swojej działalności zespół organizował w swojej siedzibie wieczorki artystyczne. W *Jednodniówce* wspomniano o pierwszych czterech: 21 września – *Pieśń walki i burzy*, 19 października – *Z serca ludu*, 8 grudnia – *Góral w pieśni, poezji i muzyce* oraz 27 grudnia – *Pierwszy wieczór robotniczy.* Tylko ostatni z tych programów został wykonany przez zespół Sceny i Lutni, jego program był rozbudowany – dwie jednoaktówki, popisy deklamacji, śpiewu i tańca, wieczór zamknął zaś żywy obraz *W przyszłość*. Wydaje się, że młody zespół chciał udowodnić, że jest w stanie zaprezentować się równie dobrze jak zawodowi artyści, a nawet lepiej.

Najważniejszą premierą, którą dał zespół, byli *Tkacze* Hauptmanna, oprócz tego jednak przygotował szereg mniej obszernych utworów dramatycznych: *Miłosierdzie ludzkie* Adolfa Nowaczyńskiego, *Tajga szumi* Anny Saksagońskiej, *Ostatni dzień komuny paryskiej* M. Lwowa, *Pewnego wieczoru* L. Lisienki, *Demonstracja* napisana przez kolektyw robotniczy, a także *O człowieku, który redagował gazetę rolniczą* Marka Twaina[7]. W ostatnim okresie działalności, tuż przed zamknięciem, planowano także prezentację *Na dnie* Maksima Gorkiego.

Teatr podlegał Wydziałowi Społeczno-Wychowawczemu przy Zarządzie Związku Robotniczych Stowarzyszeń Spółdzielczych, trudno jednak określić, jak wyglądała sprawa finansowania zespołu. Dochód, który możemy potwierdzić, to cztery biletowane pokazy *Tkaczy* (o których będzie jeszcze mowa w dalszej części tekstu) – jednak nawet wówczas uzyskane środki bywały przekazywane na inne cele, jak choćby: „400 marek […] zebrane na trzeciem przedstawieniu *Tkaczy* przez członków Sceny i Lutni Robotniczej na rzecz ofiar białego terroru na Węgrzech” („Robotnik”, 1920 nr 69, s. 6).

Scena i Lutnia Robotnicza chciała także przewodzić dyskusjom na temat kształtu tworzących się teatrów robotniczych i ludowych. W 1920 roku

odbyły się dwie konferencje poświęcone tym zagadnieniom – pierwsza 2 kwietnia, druga, podzielona na dwie części, 23 kwietnia i 7 maja – podczas których dyskutowano na temat kształtu inscenizacji, doboru repertuaru oraz sposobów formowania się tych teatrów. Z osób związanych ze Sceną i Lutnią głos zabrali Antonina Sokolicz i Jan Hempel. Podczas konferencji rozważano problem repertuaru dla obu rodzajów teatru oraz konieczności kształcenia kierowników scen. Woźniakowski podaje, że podczas konferencji poświęconej teatrowi robotniczemu Sokolicz wygłosiła nieopublikowany referat *Ideologia teatru proletariackiego* (2000), wydaje się jednak, że mogła go z powodzeniem wykorzystać przy pisaniu *O kulturze artystycznej proletariatu,* gdzie znalazły się obszerne ustępy na temat teatru.

Teatr działał w okresie niestabilności i rosnącej wrogości wobec środowisk komunistycznych, co było bezpośrednio związane z trwającą wojną polsko-bolszewicką. Teatr w swoim założeniu, a przynajmniej tak próbują nas przekonać autorzy *Jednodniówki*, nie miał być przestrzenią agitacji politycznej czy przekonywania o zasadności socjalistycznych postulatów (1920). Jednocześnie jednak wystawiane przedstawienia oraz podejmowane przez teatr i w teatrze zagadnienia miały charakter polityczny, co ostatecznie doprowadziło do zamknięcia sceny. Mimo tego przedwczesnego zamknięcia, Scena i Lutnia Robotnicza odcisnęła piętno na warszawskich robotnikach, którzy znaleźli się w kilka lat później na widowni Teatru im. Bogusławskiego (Filler, 1967).

3.

Z dzisiejszej perspektywy Scena i Lutnia Robotnicza może być interesująca przede wszystkim jako jeden z pierwszych teatrów zaangażowanych w historii polskiego teatru. Pojęciem „teatr zaangażowany” posługuję się w tym

miejscu w znaczeniu, jakie nadał mu Paweł Mościcki: to teatr, który z założenia bierze na siebie obowiązek prowokowania dyskusji, wywierania wpływu na decyzje i postawy moralne publiczności i wspierania dążeń do przemiany społeczeństwa (2008).

Antonina Sokolicz, podobnie jak wielu innych ludzi teatru jej epoki, uważała, że polski teatr pogrążony jest w głębokim kryzysie, ale przyczyn tego stanu szukała poza nim. Jej zdaniem głównym winowajcą był kapitalizm, który zmienił teatr w przedsiębiorstwo, poróżnił scenę i widownię oraz wypaczył sztukę (Sokolicz, 1921). W koncepcji prezentowanej na łamach *Jednodniówki* głównym celem był teatr przyszłości, który miał być efektem rewolucji znoszącej wszelkie różnice klasowe. O ile postulat stworzenia nowego społeczeństwa brzmi utopijnie, to już wywiedziona z niego reforma artystyczna miała szanse powodzenia: w nowym teatrze uległyby zatarciu różnice pomiędzy sceną i widownią, a tym samym zaistniałoby pełne, nieobecne dotąd zrozumienie nadawców i odbiorców scenicznego dzieła.

Teatr proletariacki (czyli robotniczy), który Sokolicz współtworzyła w Scenie i Lutni, był etapem pośrednim – zalążkiem, z którego miała wykluć się nowa sztuka. Kontrasty nowego i starego są charakterystyczne dla tej myśli, w której robotnicy reprezentują wszystko to, co silne, młode, prawdziwe i emocjonalne, przeciwstawiane marazmowi, duchocie i beznamiętności mieszczaństwa. Co ciekawe, przemiany, jakim ulega świat, miały prowadzić do tego, że robotnicy jako grupa zaczynają się aktywizować właśnie twórczo, estetycznie – na początku zaś nie jako grupa, lecz jednostki, przy założeniu, że rewolucja zniesie klasowe podziały i sztukę będzie mógł uprawiać każdy (*Jednodniówka*, 1920). Sztuka w ujęciu, które postulowała Sokolicz, staje się czymś w rodzaju prawa człowieka – jest niezbędna do wyrażenia siebie. Z tym ideałem łączyły się w programie teatru przyszłości pewne kontrowersje

między indywidualną a zbiorową autokreacją, o których będzie jeszcze mowa.

Stosowne postulaty objęły repertuar nowego teatru – pomyślany jako sztuki o „zabarwieniu społecznym" z „mocno zarysowanym pierwiastkiem zbiorowości" (*Jednodniówka*, 1920, s. 23). To zestawienie z jednej strony odpowiadałoby na potrzeby i nastroje widowni, z drugiej wywoływałoby reakcję uczuciową i estetyczną w psychice robotników, przekładając się na wyrobienie „instynktu gromadzkiego" (*Jednodniówka*, 1920, s. 23) niezbędnego dla nadchodzącego teatru przyszłości. Sokolicz zależało na tym, aby ten nowy teatr powstawał na fundamencie starego – dlatego nie odrzucała elementów historii, jej zdaniem wartościowych, postulowała raczej określenie żelaznego kapitału estetycznego, który można by wykorzystać w podwalinach nowego typu teatru.

Warto w tym miejscu postawić pytanie o rolę robotnika w Scenie i Lutni Robotniczej, skoro znamy już dwa równoległe cele, które przyświecały temu teatrowi – tworzenie sztuki robotniczej i dążenie do rewolucji. W tym świetle rodzą się dwie koncepcje: robotnik-aktor oraz robotnik-rewolucjonista. W tej pierwszej robotnik – w obrębie widowiska – stawał się wyrazicielem nastrojów i potrzeb swojej grupy społecznej, ich reprezentantem na scenie, z którym mogą się utożsamić. W konsekwencji jednak tracił swoją jednostkowość, sprowadzony do prezentowania fizjonomii i interesów grupy. Jako jednostka wykonawca pozostawał anonimowy: dzisiaj nie znamy nazwisk robotniczych aktorów. Odrzucenie indywidualizmu podkreślono także w pierwszej części *Jednodniówki*, poświęconej analizie kontekstów i znaczenia *Tkaczy* – występujący tam robotnicy to grupa, w której nie ma znaczenia pojedyncza osoba, ponieważ wszystkie są do siebie podobne (1920).

Koncepcja robotnika-rewolucjonisty wiązała się z kolei z założeniem, że teatr przyszłości mógłby powstać jedynie w wyniku rewolucji, wywołanej poprzez uświadamianie szerokich mas, poszerzanie dostępu do kultury oraz występowanie w imieniu robotników. Aktor tego typu miał po prostu zmieniać świat, również poprzez teatr. Scena i Lutnia Robotnicza była i w tym sensie, w zamierzeniu przynajmniej, teatrem o charakterze politycznym – ponieważ działała na rzecz propagowania konkretnych poglądów (choć nie w formie bezpośredniej scenicznej agitacji, raczej kumulowania i wyrażania silnych emocji), występowała na wiecach robotniczych podczas strajków, gromadziła fundusze na cele polityczne. Sztuka teatralna i aktorska działalność robotników włączały się w szerszy krąg ich zaangażowania.

Docelowo wszyscy artyści tego teatru mieli podzielać poglądy Sokolicz, stać się jednostkami świadomymi klasowo, które rozumieją, jaki cel ma sztuka. Co istotne, w tym ujęciu teatr nie mógł być rozrywką czy zjawiskiem wyłącznie estetycznym, ponieważ to właśnie było utożsamiane ze sztuką mieszczańską. Osiągnięcie takiego poziomu zaangażowania i jednogłośności, jakiego domagała się Sokolicz, właściwie nie było możliwe – wbrew szumnym wypowiedziom z *Jednodniówki*, zespół Sceny i Lutni nie był aż tak jednorodny w poglądach, o czym najlepiej świadczy fragment wspomnień Anatolii Piotrowskiej:

> Kiedyś skradziono kurtynę, uszytą z jakiegoś płótna surówki, przeznaczonej właśnie na suknie. Ponieważ kurtyna była niezbędna, p. Tola [Piotrowska] i p. Zosia [Hryniewicz] zrzekły się przydziału, materiał ufarbowano, na dole przyszyto zrobiony z papieru motyw grecki, zawieszono – kurtyna była gotowa. Tymczasem radość była krótka, bo po pewnym czasie kurtynę skradziono. Oczywiście musiał to zrobić ktoś ze swoich. […] Najwięcej jednak kłopotów bywało z

> powodu niejednolitego składu aktorów i publiczności, gdyż obok elementu uświadomionego przychodzili i ludzie o inklinacjach prymitywnych, b[ardzo] przyziemnych gustach. Po przedstawieniach urządzano huczne zabawy, nieraz pijatyki. Niski poziom kulturalny część bywalców bardzo martwił p. Antoninę (Piotrowska, s. 6).

Robotnicy, których codzienność wypełniona pracą była zapewne wystarczająco przygnębiająca, chcieli od teatru czegoś więcej, niż tylko wysokiej sztuki. Bieda, która bywała czynnikiem przyciągającym do haseł komunistycznych, mogła też być przyczyną kradzieży i innych patologii. Wydaje się, że robotniczy goście klubu na Lesznie i Woli chcieli po prostu, aby teatr był miejscem spotkań, zabawy – co spotykało się z niezrozumieniem Sokolicz. Jej wrażliwość kształtowała się pod wpływem Młodej Polski i jako artystka sytuowała teatr bliżej świątyni niż jarmarku. Estetyka, którą proponowała w spektaklach, też nie zawsze odpowiadała widowni. W poprzedzającym Scenę i Lutnię okresie pracy na Lesznie, gdzie zrealizowała pierwszych *Tkaczy*, głosy publiczności były bardzo krytyczne:

> Zwłaszcza rodziny robotnicze były niezadowolone. Oczekiwano od teatru bajki, oderwania się od szarej rzeczywistości. Tymczasem nieraz dawano im znów obrazy nędzy, walki, wyzysku. Usiłowania p. Antoniny nie wszystkim więc odpowiadały (Piotrowska, s. 5).

Czy w ciągu kilku miesięcy mogło dojść do zmiany w gustach robotniczych? Sokolicz przyszła do nich z konkretną wizją teatru, którą próbowała przeprowadzić, obwiniając o niechęć robotników do tak ujmowanej sztuki teatry „popularne” i „ludowe”, które tandetnymi przedstawieniami wypaczyły

gusta publiczności. To przekonanie o swojej racji w zakresie potrzeb i upodobań klasy robotniczej, w całości odrzucające estetyczny i rozrywkowy aspekt sztuki teatralnej, było paternalistyczne i nie przystaje do innych poglądów Sokolicz. Prawdopodobnie sama tego nie dostrzegała, przeświadczona o tym, że robi wszystko dla dobra robotników, nawet jeśli oznaczało to urzeczywistnianie konkretnej, wręcz rygorystycznej wizji teatru. Lub – co także jest możliwe – dostrzegła to i swoje podejście zmieniła w ramach pracy w Scenie i Lutni. „Wszyscy członkowie wspólnie powinni wybierać sztukę do odegrania, wspólnie ją odczytywać, zastanawiać się nad jej realizacją, to znaczy wykonaniem, obsadą ról, wyreżyserowaniem" (Sokolicz, 1921, s. 12) – pisała już po zamknięciu przedsięwzięcia, podsumowując doświadczenia zdobyte na Żytniej. Na tle ówczesnego polskiego teatru, który zmierzał ku modelowi prymatu reżysera, przypominało to ruch pod prąd.

Wśród postulatów Sokolicz znajdował się także postulat sztuki przychodzącej do robotników, gotowej rozgościć się nawet w warsztacie lub innym miejscu pracy. Wiązało się to z koncepcją teatru bez bogatych dekoracji, proponującego sztuki o życiu robotników w ich naturalnej scenerii, z wykorzystaniem zastanych na miejscu przedmiotów jako rekwizytów (Sokolicz, 1921). Był to również teatr nastawiony przede wszystkim na proces tworzenia, a nie finalny produkt – albo, innymi słowy, faworyzujący pracę warsztatową nad udoskonalaniem spektaklu.

Artyści Sceny i Lutni spotykali się dwa razy w tygodniu – w środy i w niedzielę. Środowe próby odbywały się w gronie zespołu, liczącego około trzydziestu osób (a przynajmniej tylu wykonawców wymienia recenzent „Teatru Ludowego" Wacław Budzyński). Opracowywano wówczas wstępnie zarys scen, szlifowano umiejętności aktorskie członków zespołu. Kameralna

praca w środy kontrastowała z niedzielami, gdy w siedzibie Sceny i Lutni zbierało się nawet i sto osób – widzów, rodzin i sympatyków zespołu, którzy mieli prawo brać udział w próbie na równi z aktorami. Eliminowało to niebezpieczeństwo zawiedzionych oczekiwań widzów, o których mowa w cytowanym wyżej fragmencie wspomnień.

> Kierowniczka Sceny Robotniczej – w myśl naczelnej idei: rozwijania intuicji twórczej u robotników – starała się jak najmniej narzucać wykonawcom akcentów, ruchów, poprzestając jedynie na wykazywaniu logicznego związku tekstu z wykonaniem, motywując konieczność każdego ruchu czy podkreślenia (*Jednodniówka*, 1920, s. 29).

Zasadne wydaje się potraktowanie Sceny i Lutni Robotniczej jako jednego z pierwszych polskich kolektywów. Kluczowa wydaje się tutaj kwestia podmiotowości aktorów amatorów, którzy w praktyce nie byli jedynie wyrazicielami myśli kierowniczki-reżyserki; raczej samodzielnie decydowali o własnej kreacji aktorskiej, ale też o kierunku realizacji. Sokolicz robiła coś, na co właściwie nie zdobywali się twórcy, którzy chcieli reformować teatr – robiła krok w tył i jedynie czuwała nad spójnością widowiska, nikomu niczego nie narzucając. Z jednej strony ten kolektywny wysiłek można potraktować jako kopiowanie wzorców z teatru radzieckiego: inspiracja płynąca z zagranicy była bardzo silna. Z drugiej strony słychać w działalności Sceny i Lutni echa odchodzącego do lamusa teatru XIX-wiecznego, w którym reżyser był strażnikiem sensów i dbał o spójność widowiska – a właśnie w takim teatrze dojrzałość artystyczną osiągnęła Sokolicz. Jej obecność w procesie twórczym wydaje się bardzo bliska tej drugiej koncepcji. Szczególnie w świetle wspomnień: „uczyła jak mamy przeobrażać się w

tkaczy z XVIII czy początku XIX wieku” – sięgała więc po rozwiązania wypracowane w teatrze naturalistycznym, choć w oficjalnych wypowiedziach odrzucała ten prąd jako przebrzmiały i destrukcyjny dla teatru (*Jednodniówka*, 1920).

W ramach działalności Sceny i Lutni nastąpiła pewna rewaloryzacja języka – cała *Jednodniówka* została napisana w pierwszej osobie liczby mnogiej, nie ma także autora, którym w domyśle miał być cały zespół. Nie padają w niej słowa o aktorach amatorach, znika także reżyser, zastąpiony przez kierownika lub instruktora, świadomego dziejowej konieczności odejścia z teatru i wsparcia rodzącej się sztuki robotniczej.

4.

Najważniejszą premierą, którą dała Scena i Lutnia Robotnicza, byli *Tkacze* Gerharda Hauptmanna. Historia buntu tkaczy wobec przemocy fabrykantów oraz jego krwawych konsekwencji wydaje się idealnie odpowiadać założeniom repertuaru, który miał mieć „zabarwienie społeczne” oraz „pierwiastek zbiorowości” (*Jednodniówka*, 1920, s. 23). W pierwszej części *Jednodniówki*, w całości poświęconej analizie kontekstu, w którym powstał dramat, podkreślony zostaje pierwiastek zbiorowości – choć w dramacie bohaterowie noszą różne nazwiska, tak naprawdę reprezentują grupę (1920). Wybór dramatu mógł zostać podyktowany także tym, że była to sztuka znana, bez trudnych ról, o wiele łatwiejsza do zagrania niż choćby *Na dnie* Gorkiego, który zespół planował wystawić na ostatnim etapie swojej działalności.

Próby zaczęły się z początkiem września i trwały do stycznia 1920 roku. Choć Sokolicz przede wszystkim zależało na tym, aby pracować warsztatowo

– robotnicy chcieli zaprezentować owoce swojej pracy i nalegali na pokazy w budynkach teatralnych. „Robotnik” 16 stycznia 1920 roku donosił o tym, że Scena i Lutnia Robotnicza w końcu doczekała się zgody na pokazywanie *Tkaczy* publicznie. Do oficjalnych pokazów doszło jednak dopiero w lutym, pierwszy z nich odbył się w niedzielę 8 lutego o godzinie 12:00 w Teatrze Praskim. Drugi – w niedzielę 29 lutego o 14:30, tym razem w Teatrze Elizeum przy Karowej 18, trzeci w tym samym teatrze 7 marca o 14:30. Po dłuższej przerwie 25 kwietnia zespół ponownie prezentował się w Teatrze Elizeum, tym razem o godzinie piętnastej. Pierwszy raz w anonsie prasowym pojawiła się także informacja o cenach biletów – od czterech do piętnastu marek za bilet („Robotnik” 1920 nr 108). Spektakl pokazano po raz kolejny 1 maja w Teatrze Praskim o 19:00, zaś 2 maja w Teatrze Elizeum o 15:00. Przy okazji tego anonsu pojawiła się także informacja: „bilety zakupione w zeszłą niedzielę 25 kwietnia, ważne na to przedstawienie” („Robotnik" 1920 nr 118, s. 8), co może sugerować, że spektakl wówczas się nie odbył, ale brakuje danych, aby to potwierdzić. *Tkaczy* prawdopodobnie odegrano więc publicznie pięć razy.

Na tym jednak sceniczne losy tej inscenizacji się nie skończyły. Zgodnie z myślą, że teatr musi dotrzeć do robotników, a nawet występować w ich miejscach pracy, zespół prezentował się we własnej siedzibie, świetlicach robotniczych oraz siedzibach innych związków zawodowych. Leonard Wojszcz wspomina to następująco: „Po kilku miesiącach graliśmy ją [sztukę Hauptmanna – przyp. B.M.] na scenach i scenkach teatrów: *Żołnierza* na Pradze. *Powszechnym* róg Leszna i Żelaznej. U Metalowców na Lesznie. Gazowników na Ludnej. U Kolejarzy na Pradze oraz na naszych scenkach miniaturowych w Klubie i Lutni” (s. 2). W opisie Sceny i Lutni Robotniczej, który przygotował Witold Filler, pojawia się także informacja o tym, że zespół grał w trakcie strajków robotniczych (1967). Informacja ta nie znajduje

potwierdzenia w zachowanych dokumentach, nie można jej jednak – w świetle retoryki manifestów Sokolicz – odrzucić jako nieprawdopodobnej. Strajk był ważną formą walki o prawa pracownicze – niestabilna sytuacja ekonomiczno-polityczna odrodzonego kraju sprzyjała łamaniu tych praw, co wzbudzało sprzeciw robotników. Występując przed strajkującymi w ich zakładzie pracy, zespół Sceny i Lutni mógł być istotnym źródłem moralnego wsparcia.

Z zachowanych recenzji wiadomo, że w widowisku brało udział trzydzieści osób, przeważały sceny zbiorowe oraz zrezygnowano z pomocy suflera. Recenzujący spektakl Wacław Budzyński zwrócił uwagę na przygotowanie aktorskie – efekt wielomiesięcznej pracy i głębokiego zaangażowania, co pozwoliło na udźwignięcie ról przez amatorów („Teatr Ludowy" 1920 nr 12). Szczególnie docenił wymowę – efekt pracy nad dykcją i deklamacją. W recenzji zamieszczonej w „Robotniku" chwalono grę kobiet, które lepiej od mężczyzn opanowały role pamięciowo, cechowało je także większe zaangażowanie (1920 nr 39). Trudno jednak na podstawie recenzji określić, jak dokładnie wyglądało widowisko.

Pewne założenia co do kształtu spektaklu możemy poczynić na podstawie informacji zawartych w *Jednodniówce*. Przewaga scen zbiorowych, operowanie tłumem dla podniesienia dramatyzmu widowiska były logiczną konsekwencją założeń, że teatr przyszłości miał łączyć w sobie ducha greckiej tragedii (która w tym ujęciu opierała się przede wszystkim na wspólnocie i święcie całej społeczności) z indywidualizmem jednostek. Teatr robotniczy jako stadium pośrednie był w stanie wyrazić tylko jeden z tych czynników, być może wzorowano się na Reinhardcie, którego wysiłki teatralne określono w *Jednodniówce* jako „skarykaturowane zwiastuny teatru przyszłości" (1920, s. 21) – negatywna etykieta teatru „mieszczańskiego",

którą opatrzono twórczość tego reżysera, nie zmienia faktu, że mógł on stanowić ważny punkt odniesienia.

W żadnych materiałach nie został wymieniony scenograf – co oznacza być może, że scenografia także była efektem kolektywnego wysiłku. Umiejętności robotników pozwalałyby na samodzielne skonstruowanie dekoracji, jednak niewielkie środki, którymi dysponowali (czego najlepszym dowodem jest wspomniana wcześniej historia kurtyny) każą podejrzewać, że ograniczono ją do minimum – i raczej malowano, niż budowano. Aktorzy musieli być przygotowani na granie zarówno na dużych scenach stołecznych teatrów, jak i na mikroscenkach w klubach robotniczych, toteż scenografia powinna być łatwa do przenoszenia, możliwie uniwersalna i mieszcząca się w niewielkiej przestrzeni. Rodzi to jednocześnie wątpliwość, czy w każdym spektaklu występowało aż trzydzieści osób – może raczej dotyczyło to jedynie występów na scenach „prawdziwych" teatrów.

Bliskość opowiadanej historii i życia aktorów sprawiała, że z powodzeniem mogli oni wykorzystywać przedmioty codziennego użytku jako rekwizyty. Podobnie sprawa ma się z kostiumami, które najprawdopodobniej były ubraniami aktorów – w powojennych warunkach brakowało nawet płótna, więc uszycie trzydziestu nowych kostiumów byłoby ogromnym wydatkiem. Wiemy, że niektórych aktorów zastępowano innymi w kolejnych spektaklach – co byłoby znacznie łatwiejsze do przeprowadzenia, gdyby nie trzeba było zwracać uwagi na rozmiar kostiumu.

Trudno powiedzieć cokolwiek o dźwięku czy muzyce – poza faktem, że spektakl zawierający sceny walki musiał być głośny, szczególnie w zestawieniu z liczbą osób na scenie. W rozgwarze jednak bez problemu dawało się wyłowić pojedyncze głosy, dzięki dobremu przygotowaniu aktorów.

Recenzenci dość zgodnie chwalili wysiłek zespołu, doceniając pracę włożoną w osiągnięcie scenicznego efektu. Na marginesie warto zaznaczyć, że do tej inscenizacji odnosili się jedynie recenzenci zaprzyjaźnionych czasopism – trudno więc powiedzieć, na ile byli obiektywni w swoich opiniach. Niewątpliwie teatr osiągnął jeden z założonych przez twórców celów – udowodniono, że kolektywny wysiłek ma sens i robotnicy są w stanie przygotować i wystawić przedstawienie.

5.

Działalność Sceny i Lutni była na bieżąco relacjonowana w „Robotniku" do maja 1920 roku, kiedy w notce prasowej z dezaprobatą odnotowano udział zespołu w komunistycznej demonstracji pierwszomajowej. Nastroje społeczne wobec komunistów w obliczu działań wojennych nie były najlepsze, a sami komuniści, przeświadczeni o rychłym upadku struktur demokratycznych państwa, woleli pozostać poza nimi – nie biorąc na przykład udziału w wyborach parlamentarnych. Od 1921 roku działalność partii komunistycznej uznawano za szkodliwą dla Polski, a jej zwalczaniem zajmowały się wydziały śledcze państwa (Czubiński, 1985). Zespół był inwigilowany – wśród członków zespołu lub uczestników prób znajdowały się osoby, które pisały raporty ze spotkań, informowały o podjętych decyzjach, stanie kasy i nastrojach wśród aktorów. „Meldunek sytuacyjny z dnia 24 X 1921. Rewizje i aresztowania. W kole śpiewaczym robotniczym Lutnia zabrano odezwy komunistyczne oraz papiery do przejrzenia, szablę oraz bagnet" (cyt. za: Wodnar, Wodnar, 1974, s. 159). Ten meldunek z akt policyjnych jest ostatnią informacją na temat działalności na Żytniej – Scena i Lutnia Robotnicza przestała istnieć. Zespół próbował spotykać się pod innymi adresami, jednak już bez większych artystycznych skutków.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Scena i Lutnia Robotnicza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, DOI: 10.34762/525j-g372.

Autor/ka

Barbara Michalczyk

Barbara Michalczyk (bh.michalczyk@gmail.com) – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie. W swoich zainteresowaniach badawczych skupia się przede wszystkim na dziejach teatru w dwudziestoleciu międzywojennym oraz perspektywie feministycznej w badaniach historii teatru. Numer ORCID: 0000-0003-1256-3620.

Przypisy

1. Najpełniejsza do tej pory biografia Antoniny Sokolicz ukazała się w Polskim Słowniku Biograficznym w 2000 roku, jej autorem jest Krzysztof Woźniakowski. Postać Sokolicz była obecna w dyskursie naukowym lat siedemdziesiątych; obok wspomnianych prac poświęconych Scenie i Lutni Robotniczej, powstała także wyjątkowo interesujące praca Doroty Chróścielewskiej *Działalność literacka i społeczna Antoniny Sokolicz*, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 1971, nr 27; Prace_Polonistyczne_Studies_in_Polish_Literature-r1971-t27-s3-20.pdf [dostęp: 15 X 2021), która rzuca światło na karierę literacką Sokolicz w powiązaniu z jej działalnością społeczną.
2. Sokolicz została jedną z bohaterek najpierw wykładów *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, które Krystyna Duniec prowadziła w Instytucie Teatralnym jesienią i zimą na przełomie 2013 i 2014 roku, później książki *Dwudziestolecie. Przedstawienia*. Dramat Sokolicz *Pięść* został włączony do antologii dramaturgii *Rodzaju żeńskiego* pod red. Agaty Chałupnik i Agaty Łukszy (Warszawa 2018). W Instytucie Teatralnym 15 listopada 2018 roku odbyło się w ramach cyklu *Scena Niepodległych Kobiet* czytanie performatywne tego dramatu w reżyserii Krystyny Duniec i Katarzyny Szyngiery, czytanie oraz towarzysząca mu dyskusja były ważnym głosem w sprawie #metoo w polskim teatrze, a także przyczyniły się do wzrostu zainteresowania postacią Antoniny Sokolicz. Tekst Justyny Lipko-Koniecznej *Aktorka, propagandystka, heroina. O teatralnej drodze Antoniny Sokolicz*, ukazał się w szóstym tomie „Almanachu Antropologicznego Communicare”, zatytułowanym *Aktorka: Emancypacje*(red. Agata Chałupnik).
3. Fragmenty *Jednodniówki* zostały przedrukowane w antologii *Myśl teatralna polskiej*

awangardy 1919-1939, red. S. Marczak-Oborski, Warszawa 1973.
4. Fakty biograficzne dotyczące życia i działalności Antoniny Sokolicz zostały spisane w oparciu o zawartość teczki *Antonina Sokolicz – spuścizna. Wspomnienia o życiu i działalności A. Sokolicz,* IV, t. 1. Dokumenty były przechowywane w Zakładzie Historii Partii przy KC PZPR, obecnie znajdują się w Archiwum Akt Nowych, sygn. 2/1473/0, Mikrofilm nr 2611 /b. CA KC PZPR/.
5. Oczywiście owoce ich działalności teatralnej oglądała także po wojnie – wymienieni tu twórcy kontynuowali swoją działalność w Warszawie, co pozwalało na obserwowanie ich rozwoju oraz wyciąganie wniosków w zakresie proponowanych zmian.
6. Umieszczona powyżej biografia Antoniny Sokolicz stanowi jedynie zarys wybranych wątków potrzebnych do syntetycznego ujęcia powiązań między życiem Sokolicz a Sceną i Lutnią Robotniczą. Objętość artykułu nie pozwala na ujęcie wszystkich informacji o jej bogatym życiu, publikacjach książkowych, podróżach oraz tragicznym końcu życia. Poza wspomnianym już hasłem w Polskim Słowniku Biograficznym nie istnieje niestety żadna porządna biografia tej niezwykle interesującej postaci.
7. Pewnym problemem z perspektywy stu lat jest ustalenie personaliów wszystkich artystów, których utwory wystawiono. Tam, gdzie nie udało się dotrzeć do imienia, pozostawiam zapis w formie z *Jednodniówki.*

Bibliografia

A[natolia] Piotrowska, [w:] *Materiały do życiorysu Antoniny z Chlewskich Sokolicz-Merkel*, AAN 385/IV, t. 1.

Celina Szymańska, część p. Podgórki, [w:] *Materiały do życiorysu Antoniny z Chlewskich Sokolicz-Merkel*, AAN 385/IV, t. 1.

Czubiński, Antoni, *Komunistyczna Partia Polski (1918-1938)*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985.

Dziedzictwo rewolucji 1905-1907, red. A. Żarnowska, Warszawa 2007.

Filler, Witold, *Na lewym torze*, PIW, Warszawa 1967.

Lipko-Konieczna, Justyna, *Aktorka, propagandystka, heroina. O teatralnej drodze Antoniny Sokolicz*, [w:] *Almanach Antropologiczny. „Communicare" t. 6: Aktorka/Emancypacje*, red. A. Chałupnik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Konferencja w sprawie teatru proletariackiego, „Robotnik" 1920 nr 121 (5 V).

Marzec, Wiktor, *Chodziło o to, aby lepiej było żyć*, [w:] *Rewolucja 1905: Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Piskała, W. Marzec, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Mościcki, Paweł, *Polityka teatru*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Perkowska-Szczypiorska, Irena, *Pamiętnik łączniczki*, Czytelnik, Warszawa 1967.

Powązkowski klub proletariacki, „Robotnik" 1919 nr 633 (24 VII).

Represje rządu w stosunku do proletariackich organizacji kulturalno-artystycznych i oświatowych, „Kultura Robotnicza" 1922 nr 1 (25 II).

Scena i Lutnia Robotnicza: jednodniówka poświęcona zagadnieniom teatru robotniczego oraz *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1920.

Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik" 1919 nr 285 (22 VIII).

Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik" 1919 nr 293 (30 VIII).

Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik" 1920 nr 6 (2 III).

Sokolicz, Antonina, *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1921.

Szulkin, Michał, *Antonina Sokolicz*, wyd. Komitet Obchodu 75. Rocznicy Urodzin A. Sokolicz, Warszawa 1955.

T[adeusz] Chlewski, [w:] *Materiały do życiorysu Antoniny z Chlewskich Sokolicz-Merkel*, AAN 385/IV, t. 1.

Teatr i muzyka, „Robotnik" 1920 nr 16 (16 I).

Teatr i muzyka. Scena i Lutnia Robotnicza, „Robotnik" 1920 nr 118 (30 IV).

Tkacze, „Robotnik" 1920 nr 108 (20 IV).

Warszawa w polskim ruchu robotniczym, Warszawa 1976.

Wczorajsze święto, „Robotnik" 1920 nr 119 (2 V).

Wiśniewska Jolanta, *Ludność Woli w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Historia Woli*, red. K. Mórawski, PTTK Kraj i Towarzystwo Przyjaciół Warszawy oddział Wola, Warszawa 2002.

Wodnar, Estera, Wodnar, Mieczysław, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939*, PIW, Warszawa 1974.

Wojszcz, Leonard, *Materiał dotyczący towarzyszki Antoniny Sokolicz*, AAN teczka 385/IV, t. 2.

Wolski klub robotniczy, Wolska 44, „Robotnik" 1919 nr 279 (16 VIII).

Woźniakowski, Krzysztof, *Antonina Sokolicz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* t. XXXIX, PAN, Warszawa 1999-2000.

Z ruchu robotniczego, „Robotnik" 1919 nr 634 (25 VIII).

Z ruchu robotniczego. Zarząd Sceny i Lutni Robotniczej, „Robotnik” 1920 nr 52 (22 II).

Zarząd Sceny i Lutni R., „Robotnik” 1920 nr 61 (2 II).

Żarnowska, Anna, *Robotnicy Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, PIW, Warszawa 1985.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/scena-i-lutnia-robotnicza-1919-1921*