didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/vn78-q927
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ateneum-marii-stronskiej-sezon-19291930

/ HERSTORIE TEATRU

Ateneum Marii Strońskiej, sezon 1929/1930

Barbara Michalczyk | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Maria Strońska's Ateneum, season 1929/1930

The article describes the season 1929/1930 when Maria Strońska became the manager of the Ateneum Theatre. The main purpose of this article is to present Strońska's artistic vision, her programme plans and her concept of theatre for working class, which she created. As the article unfolds, the repertoire of the Ateneum is reconstructed and questions are asked about the difficulties that the manageress encountered while implementing her vision.

The article is based on a comparative analysis of the preserved documents, i.e. memories, reviews and the manageress' press statements.

Keywords: Maria Strońska; theatre for the working-class; Ateneum Theatre; Warsaw; interwar period

Historia warszawskiego Teatru Ateneum nie zaczyna się jesienią 1930 roku w momencie objęcia dyrekcji przez Stefana Jaracza, a dwa sezony wcześniej, gdy teatr obejmują wspólnie ze swoim zespołem, Placówką Żywego Słowa, Jadwiga Górska i Mieczysław Szpakiewicz. Po nich zaś następuje roczna dyrekcja Marii Strońskiej (sezon 1929/1930), której poświęcony został ten

artykuł. Nieobecność tych dwóch dyrekcji w zbiorowej pamięci oraz niewiele poświęconych im badań zachęcają do zastanowienia się, jak kształtował się ten teatr, zanim nastał najważniejszy przedwojenny dyrektor.

Celem artykułu jest przybliżenie wizji teatru, którą zaproponowała i próbowała zrealizować Maria Strońska. W pierwszej części opisuję losy tej dyrekcji, w drugiej przedstawiam biografię dyrektorki, zaś w trzeciej i czwartej analizuję program Strońskiej w zestawieniu z tym, co ostatecznie udało się zrealizować. W artykule podejmuję ponadto refleksję nad wizją teatru dla robotników, którą proponowała Strońska, oraz możliwościami jej realizacji.

Dotychczas tej dyrekcji poświęcono jedynie rozdział w książce *Teatr Jaracza* Edwarda Krasińskiego (1970), a Strońska nie stała się bohaterką żadnej monografii, która mogłaby być podstawą do dalszych badań[1]. Dlatego też w mojej pracy opieram się przede wszystkim na zachowanych archiwaliach: wywiadach, recenzjach oraz wspomnieniach osób związanych z Ateneum lub Strońską.

1.

Gmach przy ul. Czerwonego Krzyża 20 na warszawskim Powiślu pierwotnie miał służyć raczej jako dom kultury niż teatr (Krasiński, 1970). Inauguracja budynku postawionego ze środków Związku Zawodowego Kolejarzy, przy wsparciu Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, odbyła się w kwietniu 1927 roku, a pierwszym dyrektorem został Stefan Kopciński, senator z ramienia PPS-u, lekarz, wybitny działacz oświatowy i jeden z liderów TUR. Scena przez pierwsze pół roku działała impresaryjnie, co jednak nie spełniło pokładanych w niej oczekiwań – nie stała się wartościową placówką teatralną

dla robotników (Krasiński, 1970).

Pierwszą próbę stworzenia tego typu teatru w Ateneum powierzono Janinie Górskiej i Mieczysławowi Szpakiewiczowi. Ich Placówka Żywego Słowa specjalizowała się w teatrze opartym na poezji oraz chóralnej recytacji, co uznawano za wartościową propozycję artystyczną dla robotników (Byrski, 2015). Teatr pod ich kierownictwem dał dziewięć premier. W większości były to prapremiery: istotnym założeniem było prezentowanie utworów nieznanych, które mogłyby się spodobać szerokiemu gronu odbiorców. Dyrekcja rozpadła się po sezonie z powodu problemów finansowych i wewnętrznego konfliktu[2].

Nowa dyrektorka miała być remedium na dotychczasowe problemy sceny związane z finansami, pustkami na widowni i brakiem wyrazistego oblicza artystycznego – podobne rozwiązania stosował w takich sytuacjach warszawski magistrat. Cel teatru, narzucony Strońskiej odgórnie, pozostawał ten sam – stworzenie wartościowej artystycznie placówki dla robotniczej publiczności. Pierwotny program dyrektorki zamyka się w haśle: „Żywotna placówka bez szyldu politycznego" („Kurier Czerwony" 1929 nr 210, s. 3), co kierowało uwagę raczej na problemy społeczne i egzystencjalne. Dyrekcja Strońskiej oficjalnie rozpoczęła się 13 września 1929 roku premierą poetyckiego reportażu Eleonory Kalkowskiej *Sprawa Jakubowskiego*, a zakończyła w czerwcu 1930 roku, kiedy włodarze teatru – Związek Zawodowy Kolejarzy oraz Stefan Kopciński – zadecydowali o przekazaniu teatru w ręce Stefana Jaracza. W tym okresie dano dziesięć premier, co daje jedną premierę miesięcznie. Poza *Sprawą Jakubowskiego* były to: *Hinkemann* Ernsta Tollera, *Bronx-express* Olega Dymowa, *Pani Prezesowa* Maurice'a Hennequina i Pierre'a Vebera, *Podhale tańczy* Heleny Roj-Rytardowej i Jerzego Mieczysława Rytarda, *Karol i Anna* Leonharda Franka, *Księżniczka*

Turandot wg Carla Gozziego, *Trójka hultajska* Johanna Nepomucena Nestroya, *Chory z urojenia* Moliera, *Władza się nie myli* Rolanda Betscha.Różnorodność tego repertuaru jest odbiciem procesu zmiany myślenia o publiczności i jej gustach w trakcie omawianego sezonu. Wystawiane na początku współczesne sztuki opowiadające o palących problemach społecznych zostały zastąpione przez komedie i spektakle muzyczne. Może to świadczyć o problemach z zapełnieniem widowni, a co za tym idzie problemach finansowych – wprowadzenie na scenę komedii znajdowało się w repertuarze środków wykorzystywanych do ratowania upadających scen.

Za tezą o problemach przemawiają inicjatywy, które podejmowano, aby wesprzeć teatr. Najważniejszą była konferencja w sprawie teatru (luty 1930), w której wzięła udział dyrekcja, przedstawiciele TUR i ZZK oraz działacze oświatowi, a ich wspólnym celem było wypracowanie rozwiązań, które przyciągnęłyby do teatru robotniczą publiczność. Efektem konferencji było powołanie Rady Teatralnej, która miała czuwać nad repertuarem, aby był bliższy upodobaniom robotników – w tym działaniu także można upatrywać wspomnianej już zmiany typu wystawianych sztuk. Kolejnym krokiem było założenie Towarzystwa Przyjaciół Teatru Ateneum (maj 1930), do którego mogli się zapisywać widzowie, co należy potraktować jako próbę stworzenia organizacji fanowskiej, a co za tym idzie zorganizowanej widowni.

Działania podejmowane przez Strońską musiały jednak wypadać mizernie w oczach włodarzy sceny, ponieważ już w kwietniu pojawiły się pierwsze informacje o tym, że w nowym sezonie pojawi się nowy dyrektor („Kurier Czerwony” 1930 nr 87). Oficjalnie Maria Strońska wycofała się z prowadzenia teatru z powodu sytuacji finansowej, nie można jednak wykluczyć, że na jej decyzję wpływ mieli także ZZK oraz Kopciński, którzy

chcieli spróbować tworzyć Teatr Ateneum z kimś innym. W czerwcu 1930 roku przekazano teatr w ręce Stefana Jaracza („Kurier Czerwony” 1930 nr 135).

2.

„Marii Strońskiej też nie trzeba naszej publiczności przypominać. Ona to przecież pierwsza wprowadziła w Polsce recytację estradową” („Express Poranny” 1933 nr 281, s. 6) – tak pisano w stołecznej prasie o dzisiaj raczej już zapomnianej recytatorce, aktorce i dyrektorce teatru. Warto przypomnieć jej sylwetkę.

Maria Strońska urodziła się jako Maria Kuczabińska we Lwowie w 1897 roku[3]. Pobierała prywatne lekcje gry scenicznej, karierę rozpoczęła w 1915 roku na scenie teatrzyku Bi-Ba-Bo w Łodzi, kontynuowaną w Komedii w Warszawie. W pierwszym okresie kariery, który trwał do 1919 roku, występowała na scenach teatrzyków takich jak Czarny Kot i Qui pro Quo. Strońską jako recytatorkę doceniano na tyle, że zyskała sobie przydomek polskiej Yvette Guilbert[4] („Głos stolicy” 1917 nr 59). Środki, którymi operowała na scenie, były bardzo wyważone, unikała nadmiernego ruchu i gestykulacji, w centrum stawiając słowo i jego interpretację, z tego też względu nazywano jej recytację „literacką” („Głos” 1918 nr 124). Strońska opanowała: „sztukę subtelnego, precyzyjnego cieniowania barwy i napięcia słów” (tamże, s. 4) – od momentu pojawienia się na scenie budowała atmosferę, w której kluczową rolę odgrywał sposób podawania wiersza. O jej głosie pisano, że „nadaje się przede wszystkim do lirycznych rzeczy” (tamże) oraz, że „umiejętnie używa głosu, mało podatnego modulacji” (Kończyc, 1918, s. 4), co może wskazywać na jego małą skalę; operowała raczej w wyższych rejestrach, co łączyłoby się ze wspomnianą „lirycznością”.

Kończyc, analizując jej styl, wskazał, że aktorka nie ulega sentymentalizmowi, ale wykorzystuje intelekt (1917), co można interpretować w kategoriach pewnej rezerwy i oszczędności środków – sentymentalizm należy wówczas rozumieć jako uleganie emocjom, które Strońska wydaje się trzymać w ryzach, raczej wywołuje je w słuchaczach, niż sama się im poddaje.

Henryk Szletyński[5] wspominał Strońską[6] jako aktorkę chłodną emocjonalnie, ale przez to fascynującą w rolach demonicznych. Tym najprawdopodobniej były podyktowane jej preferencje repertuarowe: wybierała przede wszystkim wiersze dynamiczne, wypełnione „zmysłową perwersją i okrucieństwem erotycznym" (Bielawska, s. 6). Ważnym dla niej autorem był Julian Tuwim, którego *Wielka Teodora* była jej najsłynniejszą kreacją. Ludwik Sempoliński wspominał: „19 marca w kolejnym programie widownię urzekła Strońska w *Wielkiej Teodorze* Tuwima. Osiągnęła wtedy tak niebywały sukces, że jej późniejszy powrót po chorobie był specjalnie reklamowany i zapowiadany przez […] konferansjera Konrada Toma" (1968, s. 166). Tuwim tak zrósł się z jej nazwiskiem, że gdy prologiem jego pióra otwierała teatr Szkarłatna Maska, było to ogromną reklamą tego przedsięwzięcia („Kurier Polski" 1925 nr 68). Uwypuklanie treści wiersza kosztem popisywania się umiejętnościami głosowymi i technicznymi było jej największym atutem jako interpretatorki wierszy poety.

Jak wspominał ją pasierb, Jerzy Wasowski[7]: „O Marii mogę powiedzieć […] tyle, że była kobietą o błyskotliwej inteligencji, ostrym, nieco złośliwym dowcipie, a sięgając trochę głębiej – kobietą smutną. Po okresie powodzenia nie miała raczej sukcesów w swoim zawodzie" (Bielawska, s. 8). Te sukcesy przypadały przede wszystkim na okres pierwszej wojny oraz lat dwudziestych, później jej gwiazda raczej przygasała.

Jej właściwym debiutem scenicznym była rola Dot (Kropeczki) w *Świerszczu za kominem* w Teatrze Polskim w Wilnie w sezonie 1919/1920[8]. Nie zachowało się wiele informacji o jej grze, ale musiała to być kreacja na tyle znacząca, że powszechnie o niej pamiętano. Świadczy o tym najlepiej historia nagłego zastępstwa w 1922 roku: kiedy zasłabła Maria Malicka, posłano po Strońską, która bez prób weszła na scenę i bez problemu odnalazła się w roli (Zagórski, 1922). Do końca lat dwudziestych występowała w teatrach w Poznaniu, Łodzi, Warszawie, Radomiu, Kielcach i Katowicach. W sezonie 1924/1925 należała do zespołu Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie, gdzie najprawdopodobniej ukształtowały się jej poglądy na to, jak powinien wyglądać zaangażowany teatr o szerokim profilu społecznym.

Strońska była fenomenalną recytatorką, ale drugoplanową aktorką (Bielawska). Nie było w niej tej „iskry", która przyciąga wzrok w pokoju wypełnionym ludźmi. Niska, mocnej budowy, ładna, ale nie piękna. Elegancka, obyta towarzysko intelektualistka, która zapragnęła stworzyć teatr będący odzwierciedleniem jej sposobu postrzegania tej sztuki (Bielawska). W 1929 roku, w wieku trzydziestu dwóch lat, objęła dyrekcję Teatru Ateneum w Warszawie. Trzeba zaznaczyć, że nie miała żadnego formalnego wykształcenia ani doświadczenia, które predestynowałoby ją do objęcia takiego stanowiska. Być może jednak wystarczyło jej doświadczenie aktorskie oraz interesująca wizja artystyczna, aby wygrać swego rodzaju konkurs, który toczył się późną wiosną przed zarządem Teatru Ateneum (Byrski, 2015)[9].

3.

Strońska w wywiadach poprzedzających początek sezonu zapowiadała powstanie „Żywotnej placówki bez szyldu politycznego" („Kurier Czerwony"

1929 nr 210, s. 3)[10]. Ten ostatni element należy powiązać przede wszystkim z polityką TUR. W Polsce tego okresu istniał amatorski ruch teatru robotniczego, z dwoma odłamami: komunistycznym i socjalistycznym. Ten pierwszy był nastawiony na polityczne oddziaływanie na publiczność (agitację), podczas gdy drugi, związany z PPS-em i TUR-em, ten aspekt odrzucał, stawiając na edukację (Wodnarowie, 1974). Odrzucenie politycznych aspektów działalności teatralnej mogło być wobec tego warunkiem powierzenia sceny.

Jeśli jednak potraktujemy polityczność jako wchodzenie w spory światopoglądowe i opowiadanie się po konkretnych stronach sporów, to zaproponowany przez Strońską repertuar należy uznać za polityczny. Znalazły się w nim: *Sprawa Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej, *Hinkemann* Ernsta Tollera, *Edukacja Lady Fanny* Jerome'a K. Jerome'a, *Podhale tańczy* Heleny Roj-Rytardowej i Jerzego Mieczysława Rytarda, *Opowieść wigilijna* Charlesa Dickensa, *Mogiła nieznanego żołnierza* Paula Raynala, *Gra miłości i śmierci* Romaina Rollanda, *Karol i Anna* Leonharda Franka („Epoka" 1929 nr 51, s. 7).

Wśród tematów poruszanych na scenie znalazły się: dyskusja nad karą śmierci, zasadnością prowadzenia wojen, pacyfizmem, rewolucjami, koniecznością bohaterstwa oraz klasowością społeczeństwa. Nie było więc polityczności rozumianej jako agitacja, ale otwierano przestrzeń na spory światopoglądowe. Teatr w tym założeniu miał stać się miejscem dyskusji, wytrącać z obojętności i aktywizować widzów, stać się czymś więcej niż dostarczycielem rozrywki. Strońska tak mówiła o swojej koncepcji teatru:

> W sprawach sztuki w ogóle, a teatru w szczególności wystrzegamy

> się słów prostych, zwyczajnych, zabrnęliśmy w barokową elokwencję, wysilamy się na zwroty, które zazwyczaj mało albo nic nie znaczą, chociaż robią wrażenie jakby zrodziły się w najwyższych rejonach myśli. Trzymać się określeń takich jak „porządny teatr", „interesująca sztuka", „dobra gra" – to narażać się na zarzut prostactwa. Więc narażam się… My, aktorzy, wiemy dobrze, że w ocenie rzeczy teatralnych poza kwestią smaków, upodobań, kaprysów, nowych potrzeb – szczerych lub snobistycznych – istnieją pewne normy niewzruszone, pewne kryteria, które nie dadzą się odrzucić. Wiemy na przykład, co to jest dobre zbudowanie sztuki, żywa akcja, mocna gra efektów – te walory, bez których żaden rodzaj utworu scenicznego – od najstarszych do najnowszych – odbyć się nie może. Wiemy też, co to jest dobra gra, a co zła, chociaż bynajmniej nie upieramy się przy jakiejś rutynie. Więc znowu powiem Panu „zwyczajnie" i naszym stylem aktorskim, nie będę miała w moim teatrze „szmiry" („Wiadomości Literackie" 1929 nr 33, s. 5).

W tej krótkiej wypowiedzi Strońska przedstawia się przede wszystkim jako aktorka, która zna teatr od środka i pojmuje go instynktownie i emocjonalnie. Czy była to poza, obliczona na przyciągnięcie szerokich mas do teatru? Takie podejrzenie mogłoby być zasadne, gdyby wywiad ukazał się w prasie codziennej, a nie w magazynie literackim. Ta wypowiedź jest raczej rodzajem buntu przeciwko przeintelektualizowanym formom wypowiedzi na temat teatru, próbą pokazania, że jego miarą nie jest skomplikowany manifest założycielski, ale raczej rzetelna praca w celu uzyskania jak najlepszych efektów. Jednocześnie jednak Strońska, szermując określeniami takimi jak „dobre zbudowanie sztuki" czy „żywa akcja", nie definiuje ich, odsyła raczej

do powszechnej wiedzy lub teatralnego absolutu. Nie ma w tym żadnego konkretu, poza obietnicą spełnienia czegoś, co każdy widz tak naprawdę – z powodu różnic gustu, wychowania i pochodzenia – rozumie inaczej, a mimo to Strońska próbuje na tym fundamencie stworzyć wspólnotę ludzi, którzy po prostu chcą oglądać „wartościowy" teatr.

Ateneum miało być teatrem dla robotników, Strońska musiała ich uwzględnić w swojej wizji. Jednak teatr, który chciała tworzyć, nie był kierowany do żadnej konkretnej grupy. „To nie znaczy, żeby się tworzyło jakiś specjalny repertuar dla robotników. […] Masy pracujące mogą przychodzić na sztuki najświetniejsze, o najwyższym poziomie artystycznym" („Wiadomości Literackie" 1929 nr 33, s. 5). Ważne było jedynie utrzymanie niskich cen biletów, co miało demokratyzować publiczność (tamże). Kim byli więc robotnicy w tej wizji? Powierzchowna lektura wypowiedzi Strońskiej wskazuje raczej na to, że nie zamierzała obdarzać ich żadnymi szczególnymi względami, ponieważ nurt teatru, który chciała współtworzyć, miał być odpowiedni dla każdej warstwy społecznej. Z drugiej jednak strony robotnicy pojawiają się w każdej z jej wypowiedzi i są traktowani z szacunkiem, a ich wrażliwość oraz gotowość do odbioru sztuki chwalona i podkreślana, jak choćby tutaj: „Niemało mieliśmy dowodów jak te masy [robotnicze – przyp. BM] reagują na sceniczne arcydzieła" (tamże) oraz kilka zdań później: „pod tym względem sam gmach teatru przemawia symbolicznie: wzniesiony przez robotniczy związek zawodowy, należy do najpiękniejszych w Polsce, jest arcydziełem sztuki architektonicznej, świadczy z jakimi wymaganiami artystycznymi mamy w tym środowisku do czynienia" (tamże). Strońska nie wytwarza ogólnikowego wyobrażenia robotnika, unika pisania o jego potrzebach – kieruje się raczej własnym gustem i tym, co uznaje za wartościowy teatr.

Jednocześnie w wywiadach dyrektorka odnosiła się do kwestii kryzysu w teatrze. Jego przyczyn upatruje przede wszystkim w znudzeniu widowni, która nie otrzymuje niczego, co mogłoby na nowo pobudzić jej zainteresowanie. Stąd dopiero można wnioskować, że termin „dobry teatr" wiąże się dla niej przede wszystkim z przykuwaniem uwagi i wzbudzaniem emocji. „Mój teatr będzie teatrem dzisiejszym, to znaczy żyć będzie tematami dzisiejszymi" („Kurier Czerwony" 1929 nr 210, s. 3) – mówiła, co nasuwa skojarzenia z niemieckim *Zeittheater*, którego celem było konfrontowanie widzów ze współczesnymi problemami. To podejście różniło Strońską od wielu twórców sztuki dla robotników, którzy raczej byli zapatrzeni w teatr przyszłości[11], a nie w teraźniejszość. Premiera *Sprawy Jakubowskiego* była najprawdopodobniej pierwszą w Polsce realizacją sceniczną dramatu z tego nurtu, który później propagował Leon Schiller. Urodzona w Galicji i dobrze zaznajomiona z wielokulturową mieszanką byłego cesarstwa austro-węgierskiego dyrektorka „patrzyła na Zachód", szukając inspiracji, stąd też w repertuarze teatru pojawili się m.in. ekspresjoniści.

Teatr Marii Strońskiej miał być teatrem rzucającym wyzwania myślowe, mocno osadzonym w rzeczywistości i jej problemach, opartym na dobrym warsztacie twórczym, rzetelnym wykonaniu. Strońską irytowało stwierdzenie, że teatr może być dochodowy tylko dzięki realizacji „przebojów" i „bomb repertuarowych" – „można nie obrażać swojej ambicji artystycznej i kulturalnej, a nie popaść w bankructwo. Zły to frazes i zły przesąd – że powodzenie mieć może tylko tandeta. Niektóre magnesy przyciągające publiczność wyłączam ze sposobów mojego działania" („Wiadomości Literackie" 1929 nr 33, s. 5). Strońska jawi się więc tutaj jako dyrektorka, która świadomie rezygnuje z najpopularniejszego sposobu na ściąganie publiczności, jest niezłomna moralnie i przekonana o swojej racji.

Czy jednak udało jej się zrealizować cel? Z planowanych ośmiu premier zrealizowano jedynie cztery, w pierwszej połowie sezonu. Wystawiono *Sprawę Jakubowskiego* Eleonory Kalkowskiej w reżyserii Janusza Strachockiego (13.09.29), *Hinkemanna* Ernsta Tollera w reżyserii Artura Sochy (8.10.29), *Bronx-Express* Olega Dymowa w reżyserii Władysława Krasnowieckiego (12.11.29), *Panią Prezesową* Maurice'a Hennequina i Pierre'a Vebera w reżyserii Jana Bielicza (4.12.29), *Podhale tańczy* Heleny Roj-Rytardowej i Jerzego Mieczysława Rytarda w reżyserii Janusza Strachockiego, *Karola i Annę* Leonharda Franka w reżyserii Janusza Strachockiego (11.02.30), *Księżniczkę Turandot* według Carla Gozziego w reżyserii Jerzego Waldena (7.03.30), *Trójkę hultajską* Johanna Nepomucena Nestroya w reżyserii Jerzego Waldena (14.04.30), *Chorego z urojenia* Moliera w reżyserii Jerzego Waldena (8.05.30) oraz *Władza się nie myli* Rolanda Betscha w reżyserii Antoniego Piekarskiego (8.06.30). Różnica pomiędzy pierwszą a drugą połową sezonu dostrzegalna jest na pierwszy rzut oka, warto więc przyjrzeć się temu, w jaki sposób kształtowało się myślenie o robotniczej publiczności w tym teatrze.

Pierwsze dwie premiery, *Sprawa Jakubowskiego*[12] oraz *Hinkemann*, były zgodne z planem dyrektorki. Pierwszą można traktować w kategorii manifestu zapowiadającego program Ateneum. Historia niesprawiedliwie skazanego na śmierć Jakubowskiego, ujęta jako opowieść o niezasłużonym cierpieniu krystalicznie czystego człowieka, w Warszawie niespodziewanie wybrzmiała fałszywą nutą. Po pierwsze z powodu samego dramatu: idealistycznie przedstawiony Polak (Jakubowski) oraz źli Niemcy (pozostali bohaterowie), oddziaływali na zbiorową wyobraźnię na innym poziomie niż w Niemczech; polski odbiór został skażony przez resentyment (Słonimski, 1929). Realizacji dramatycznej zabrakło „aktualności i lokalności", uzupełnienia losów bohatera o rewizję procesu oraz informacje o niemieckiej

reakcji **(**tamże**).** Pozostawienie widza samego ze spektaklem, bez upewnienia się, że operuje on wystarczającym warsztatem krytycznym, aby uniknąć pułapki myślenia kategoriami nacjonalizmu i resentymentu, o co było łatwo w kontekście napiętych stosunków polsko-niemieckich (Michalczyk, 2021) – obnażyła słabości tego teatru.

Po drugie, twórcy widowiska nie byli przygotowani na trudności techniczne. Pomimo ogromnej kwoty wydanej przez ZZK na budowę gmachu (ponad trzy miliony złotych, zob. Krasiński, 1970), scena nie była przystosowana do realizacji pełnospektaklowych widowisk – bliżej było jej do scenki estradowej, zbudowanej przez kogoś, kto scenę oglądał tylko z perspektywy widowni (Byrski, 2015). Chwalono jednak kreacje aktorskie, które rekompensowały wyjątkowo długie zmiany dekoracji, pozbawiające widowisko filmowego tempa. Ten trudny początek częściowo spełnił swoje zadanie – pobudził dyskusje, jednak nie na takim poziomie, którego życzyłaby sobie dyrekcja.

Kontrowersje wzbudziła także druga premiera, czyli *Hinkemann* Ernsta Tollera. Dramat, który odniósł wielki sukces w Łodzi, został przeniesiony na warszawską scenę przez odtwórcę głównej roli, Artura Sochę, któremu brakowało jednak reżyserskiego talentu Edmunda Wiercińskiego (Brumer, 1929). Krytycy byli podzieleni – prawicowi mieli wyraźny problem z wątkami socjalistycznymi, rozważali także zasadność przedstawiania tej historii na scenie, z jej brutalizmem i prawie dziesięcioletnim oddaleniem od współczesności, zaś lewicowi chwalili sztukę za bezkompromisowość oraz właśnie aktualność.

Jak donosiły gazety: „Na wczorajszej premierze *Hinkemanna* w Ateneum ogólne zdziwienie, a nawet oburzenie wywołał fakt, iż na sali zjawiły się młodziutkie uczennice jednej ze szkół zawodowych żeńskich,

przyprowadzone przez kierowniczkę. Sztuka niepozbawiona momentów drastycznych, jest stanowczo nieodpowiednia dla młodzieży i kierowniczka szkoły orientować się w tym powinna" („Kurier Czerwony" 1929 nr 233, s. 2). Czym były owe „drastyczne momenty"? Sprawę rozjaśnia recenzja Karola Irzykowskiego, który nie szczędzi okazji, aby wykpić kierowniczkę szkoły, nieświadomą, na co zabrała do teatru uczennice. Sceny, których nie należy pokazywać młodym dziewczętom, to nie tyle sceny okrucieństwa – jak choćby te, w których główny bohater rozgryza szczury na scenie cyrkowej – ile sceny, w których omawiana jest impotencja Hinkemanna i prezentowany jest posążek fallusa, w sztuce określany jako „bóstwo kobiety" (Irzykowski, 1929, s. 2). We fragmentach recenzji odbija się szerszy problem sposobu postrzegania przez społeczeństwo teatru popularnego czy ludowego, a przez jego pryzmat także warstw niższych. W tym ujęciu teatr jest nieszkodliwą rozrywką, a robotnicy reprezentują podobny poziom intelektualny co dzieci. Nic więc dziwnego, że w momencie zderzenia takiej wizji teatru z próbami zaproponowania innego rodzaju sztuki doszło do rozminięcia między oczekiwaniami wobec teatru a teatrem.

Poruszenie krytyków nie zapewniło jednak zysków wystarczających do prowadzenia sceny. Teatr miał ogromną widownię liczącą osiemset miejsc (Krasiński, 1976) i niskie ceny biletów, niezbędne do utrzymania dostępności sceny. Koniecznością stało się więc zwiększenie liczby widzów, co próbowano osiągnąć przez zmianę repertuaru na komediowy – środek, który Strońska na początku odrzucała. *Bronx-Express* oraz *Pani Prezesowa* spotkały się z chłodnym przyjęciem krytyki, która wprost szydziła: „ale po co i dla kogo wystawia się Dymowa, czwartorzędnego autora, który nie umie nawet przeprowadzić konsekwentnie myśli przewodniej utworu – doprawdy nie wiadomo" („Kurier Warszawski" 1929 nr 312, s. 6).

Największym sukcesem pierwszej połowy sezonu stało się muzyczne widowisko *Podhale tańczy*, które urzekło widownię prezentacją góralskiej kultury. Wydaje się, że wybór takiego spektaklu dla robotniczej publiczności mógł być podyktowany próbą wzorowania się na rozwiązaniach zastosowanych przez Leona Schillera w Teatrze im. Bogusławskiego, gdzie obok spektakli komentujących rzeczywistość czy dramatu monumentalnego realizowano widowiska muzyczne. Próba była na tyle udana, że to właśnie w niej należałoby szukać przyczyn zmiany kursu teatru w drugiej połowie sezonu.

Cykl realizacji, które planowała Strońska, zamyka *Karol i Anna* w reżyserii Strachockiego, ekspresjonistyczny dramat umieszczony w realiach wojennych, w którym dwóch mężczyzn walczy o serce kobiety. Dramat był najprawdopodobniej znany publiczności dzięki filmowej adaptacji zatytułowanej *Powrót z niewoli*[13]. Był to jedyny spektakl, w którym zagrała dyrektorka – zintensyfikowanie swojej obecności na scenie nie było motywacją stojącą za objęciem Ateneum. Jej rola, z powodu ograniczonych środków aktorskich i scenicznego chłodu, spotkała się raczej z rozczarowaniem krytyków: „Postać Anny całkowicie nie odpowiada warunkom zewnętrznym i temperaturze uczuciowej oraz ekspresji […] Strońskiej" (Świerczewski, 1930). Chwalono jednak wybór dramatu, wskazując na to, że problem tkwił raczej w niedostatkach zespołu aktorskiego niż w materiale literackim czy reżyserii (Chorowiczowa, 1930).

To właśnie pierwszą połowę sezonu należy traktować jako bezpośrednią próbę realizacji programu Marii Strońskiej. Trzy z czterech zrealizowanych premier należą do nurtu dramatu społecznego. Ateneum próbowało zachęcić widzów do refleksji, wprowadzając na scenę utwory o głębszej tematyce, nie stroniąc przy tym od drastycznych scen. Jednocześnie klapa dwóch

komediowych premier wydaje się potwierdzać pierwotną intuicję dyrektorki, że robotnicy chcą od teatru innego rodzaju widowisk.

Druga połowa sezonu, na którą składają się cztery premiery, nie ma wiele wspólnego ze współczesnymi wydarzeniami, niekoniecznie także skłania do refleksji. Ateneum wydaje się łagodzić przekaz, unikać konfrontacji widzów z otaczających ich światem czy drastycznych scen. Nawet ostatnia premiera, *Władza się nie myli*, która w zamyśle miała być ostrą satyrą na stosunki władzy, tak naprawdę ma „stępione zęby" i nikogo nie kąsa („Kurier Polski" 1930 nr 161). Zmiana ta wynikała przede wszystkim ze wspólnych ustaleń poczynionych na wspomnianej już konferencji, której celem było znalezienie sposobów na przyciągnięcie robotników do Ateneum. Takie działanie może dowodzić, że Rada w znaczącym stopniu ograniczyła samodzielność dyrektorki lub ta dobrowolnie poddała się jej wytycznym, aby utrzymać teatr – brakuje dokumentów, które mogłyby potwierdzić którąś z wersji.

Najciekawszym i najlepiej przyjętym spektaklem w całym sezonie okazała się *Księżniczka Turandot* w reżyserii Jerzego Waldena, ze scenografią Eugeniusza Poredy i muzyką Tadeusza Sygietyńskiego. *Turandot* opowiada o chińskiej księżniczce, gotowej zgładzić każdego pretendenta do ręki, który nie odgadnie jej zagadek. W widowisko został wpleciony wątek metateatralny, realizowany przez cztery postacie z commedii dell'arte. Można go potraktować jako manifest odrzucenia naturalizmu na scenie, powrót do antyiluzjonizmu. Wspominaną przez kilku recenzentów sceną był „tragiczny monolog p. Żeleńskiego, który jako jeden z czterech konferansjerów dell'arte chce wydrzeć się poza tekst, gdy złośliwy głos przypomina mu ciągle, że *i to jest w tekście*" (Żeleński, 1930, s. 3), podczas którego artysta tarza się po ziemi: „w rozpaczy […] że nad nim jako nad aktorem ciąży przekleństwo wiekuistego przemawiania *cudzymi słowami*,

myślenia cudzym mózgiem, cierpienia cudzym sercem” (Podhorska-Okołów, 1930, s. 12).

To „nowe otwarcie” interesująco wypada w zestawieniu ze *Sprawą Jakubowskiego*. W obu przypadkach głównym bohaterom grozi śmierć – i o ile Kalaf walczy o przetrwanie, o tyle Jakubowski poddaje się losowi. W *Sprawie* wszystkie środki sceniczne miały naśladować rzeczywistość, podczas gdy *Turandot* to barwne widowisko o baśniowym charakterze. Pierwsza premiera była komentarzem do rzeczywistości, próbą walki o lepszy, sprawiedliwszy świat i wzbudzenia silnych emocji widowni. Druga komentuje jedynie teatr, nie ma bezpośredniego przełożenia na rzeczywistość, a na widowni co najwyżej budzi lekki dreszcz. Teatr w ciągu kilku miesięcy znacząco zmienił profil.

Kolejne premiery po *Turandot*, czyli *Trójka hultajska* i *Chory z urojenia*, próbowały powtórzyć ten sukces, jednak nie cieszyły się już takim powodzeniem. *Trójka* była odświeżoną ramotą – oryginał miał już wówczas prawie sto lat, co niektórych recenzentów wprawiało w nastrój sentymentalny (Kończyc, 1930), nie przypadła jednak do gustu publiczności. Pokazano ją ledwie jedenaście razy. Poprawnie wykonany *Chory z urojenia* cieszył się większą popularnością, doceniano w nim przede wszystkim Stanisławę Perzanowską w roli Antosi oraz dużą dawkę humoru (Świerczewski, 1930). Sezon zamknął wspomniany wcześniej spektakl *Władza się nie myli*.

4.

Wizja teatru Marii Strońskiej nie doczekała się pełnej realizacji. Na drodze stanęło kilka czynników. Pierwszy z nich wynikał z działalności w ramach

instytucji, której Strońska została dyrektorką. Jako że nie tworzyła teatru od podstaw, nie miała aż tak wielkiej swobody działania – gdy okazało się, że teatr nie przyciąga zakładanej publiczności, właściciele gmachu zaczęli interweniować. To z ich inicjatywy, w wyniku konferencji 24 lutego powołano do życia Radę Teatralną, w której skład weszli „Dłużniewski, Lipiński, Monszajnowa, Obarski, Ringmanowa, sen. Sokołowski, Woszczyńska i Wojeński”[14] („Robotnik” 1930 nr 55). Jej członkowie mieli wpływ na repertuar – na podstawie zmian, jakie w nim zaszły po jej utworzeniu, można wnioskować, że pomysły Strońskiej uznali za zbyt trudne i mało atrakcyjne dla robotniczej publiczności. To właśnie Rada zadecydowała o tym, że Ateneum musi być teatrem dla robotników, co stało w sprzeczności z wizją teatru dla wszystkich Strońskiej.

Drugim problemem był zespół artystyczny teatru – aktorzy nie byli w stanie sprostać artystycznym wymaganiom stawianym przez wybrane sztuki. Sugeruje to choćby ta recenzja: „*Karola i Annę* grać powinien był jakiś pierwszorzędny teatr warszawski i obsadzić tę sztukę swymi najlepszymi siłami. Ateneum mimo najlepszej woli nie mogło się na to zdobyć, przez co los sztuki z góry jest przesądzony” (Chorowiczowa, 1930, s. 3). Prawdopodobnie gdyby Strońska rozporządzała siłami aktorskimi Teatru Polskiego lub Narodowego, proponowany przez nią program artystyczny wypadłby znacznie lepiej.

Trzecim problemem były finanse. Na samym początku dyrekcji Strońska wykonała z własnych środków remont sali, co niekorzystnie odbiło się na budżecie (Krasiński, 1970). Badacz wskazuje kilka źródeł, które zasilały kasę teatru poza wpływami z biletów. Pierwszym były prywatne środki Marii Strońskiej oraz dyrektora administracyjnego teatru Tadeusza Olderowicza. Drugim zasiłki z PPS-u oraz datki od sympatyków, wśród których badacz

wymienił męża Pelagii Czaharskiej, dyrektora fabryki papieru w Jeziornie (tamże). Strońska starała się także o dotację od miasta w wysokości trzydziestu tysięcy („Przegląd wieczorny” 1930 nr 122), której nigdy nie otrzymała. Problemem stał się także kryzys ekonomiczny, który dotknął całe społeczeństwo.

Z finansami bezpośrednio wiążą się problemy z frekwencją. Teatr Ateneum to teatr tanich miejsc, który dodatkowo oferował zniżki na bilety dla robotników. W gazetach pojawiały się kupony oferujące dwa bilety w cenie jednego lub jeden bilet z pięćdziesięcioprocentową zniżką. Wciąż jednak teatr był poważnym wydatkiem, ponieważ na cenę wyjścia do teatru składały się także koszty związane z eleganckim i czystym ubraniem, często dla całej rodziny. Nie można też zapomnieć o tym, że jeśli widowisko kończyło się po północy, to niekoniecznie budziło entuzjazm kogoś wstającego na poranną zmianę. Należy też doliczyć cenę biletów tramwajowych dla robotników dojeżdżających z innych dzielnic. Ateneum jednak aspirowało do bycia instytucją bardziej prestiżową i o szerszym zasięgu niż teatr dzielnicowy. Ograniczona liczba mieszkańców Powiśla pozwalałaby przecież tylko na skromną eksploatację danego tytułu.

Trzeba także się zastanowić, na ile teatr był atrakcyjnym sposobem spędzania wolnego czasu; jego największa konkurencja, czyli kino, zazwyczaj było tańsze. Na uwadze należy też mieć fakt, że Ateneum Strońskiej było jednym z jedenastu teatrów, które otworzyły się w sezonie 1929/1930, obok teatrów już istniejących. Konkurencja była więc ogromna i nie dziwią trudności w zebraniu widowni. Na to nakładają się problemy klasy robotniczej, bardzo zróżnicowanej, i jej brak nawyku chodzenia do teatru.

Problemy z widownią w Ateneum wobec tego należy potraktować jako złożoną kwestię, na którą wpływ miało więcej czynników niż tylko

zniechęcenie trudnym repertuarem. W teatrze wyraźnie brakowało narzędzi do budowania własnej publiczności, a zachęty prasowe były zbyt ograniczonym środkiem promocji. Być może należałoby czerpać wzorce ze Sceny i Lutni Robotniczej, która organizowała spotkania poświęcone spektaklom. Widz nie czuł się wówczas onieśmielony, lepiej rozumiał sztukę i mógł nadrobić braki kulturowe, które w innych okolicznościach utrudniłyby lub uniemożliwiłyby pełne uczestnictwo. W pewnym sensie teatr kierowany przez Strońską pozostawał tylko teatrem, nie wychodził poza przypisaną mu rolę miejsca, w którym dawane są przedstawienia, czego najlepszym dowodem są problemy z odbiorem *Sprawy Jakubowskiego*.

5.

Mimo wszystko można uznać, że ten zapomniany epizod z historii Teatru Ateneum – dyrekcja Marii Strońskiej – jest istotny. Po pierwsze dlatego, że jej działania doprowadziły do wytworzenia się stałej publiczności (Rawicz-Lipiński, 1930). Podnoszono wobec dyrektorki zarzut, że była to publiczność przede wszystkim mieszczańska, a nie robotnicza, jak pierwotnie zakładano. Był to jednak pewien fundament – najprawdopodobniej widzowie ci nadal chodzili do tego teatru po zmianie dyrekcji (Krasiński, 1970).

Poza tym to właśnie ona zaprosiła do zespołu Stanisławę Perzanowską, najważniejszy filar późniejszego teatru Jaracza. Jak sugeruje Krasiński, to wpływ Perzanowskiej mógł być decydujący w kwestii ściągnięcia tego wybitnego aktora na tę scenę (1970) – więc, paradoksalnie, gdyby nie Strońska, nie byłoby Ateneum Stefana Jaracza.

Podsumowując ten sezon pracy, można powiedzieć, że była to śmiała próba otworzenia teatru na sztuki z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego,

których w Warszawie raczej nie pokazywano. Strońska zaproponowała ciekawy repertuar, jednak jego realizacja przerosła możliwości teatru, zarówno kadrowe, jak i finansowe.

Problemem był także brak pomysłu na teatr dla robotników. Budowanie repertuaru bez różnicowania grup społecznych wydaje się dobrym pomysłem, ponieważ przeciwdziała segregacji widzów, jednak bez działań w kierunku podniesienia kompetencji kulturowych osób wykluczonych z głównego obiegu kultury trudno oczekiwać ich zaangażowanego uczestnictwa. Być może problemem nie był repertuar, który w zależności od spektaklu można uznać za zbyt trudny lub zbyt łatwy, ale brak strategii komunikacji z widzami – nie umiały jej jednak także nawiązać organy specjalnie do tego utworzone, jak wspomniana Rada Teatralna, Koło czy też Towarzystwo Przyjaciół Teatru Ateneum. Nie był to więc odosobniony problem Strońskiej, ale całego środowiska.

Trudności finansowe należały do największych przeszkód, które Strońska napotkała na swojej dyrektorskiej drodze i stały się gwoździem do jej dyrektorskiej trumny. Teatr grał w trybie ciągłym od poniedziałku do niedzieli z przerwami jedynie w święta, a widownia nierzadko świeciła pustkami. Strońska nie wypełniła misji, którą jej powierzono razem z fotelem dyrektorskim – zaproponowała raczej ambitny teatr mieszczański, a nie teatr dla robotników. Nie można jednak powiedzieć, że poniosła porażkę – bo choć wycofała się z prowadzenia Ateneum, jej wizja teatru otworzyła w jego historii nowy rozdział.

Wzór cytowania:

Michalczyk, Barbara, *Ateneum Marii Strońskiej, sezon 1929/1930*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, DOI: 10.34762/vn78-q927.

Autor/ka

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. Jak wynika z mojej korespondencji (listopad 2019) z panią Anną Barc, kierownikiem Działu Administracyjno-Gospodarczego Teatru Ateneum, teatr, poza dwoma wycinkami prasowymi, które zgodziła się mi udostępnić, nie posiada żadnych dokumentów z sezonu 1929/1930 – najprawdopodobniej spłonęły. Edward Krasiński w *Teatrze Jaracza* wspomina o odnalezieniu księgi wekslowej Związku Zawodowego Kolejarzy (s. 129), która mogłaby pomóc wyjaśnić skomplikowaną kwestię zależności finansowych między Ateneum a Związkiem, który był właścicielem budynku, a pośrednio mecenasem teatru. Kontaktowałam się w tej sprawie ze spadkobiercą ZZK, czyli Federacją Związków Zawodowych Kolejarzy (luty 2022), jednak tych dokumentów także nie można obecnie zlokalizować. W jeszcze bardziej skomplikowany sposób wygląda sprawa spuścizny po Marii Strońskiej. Kontaktowałam się z Fundacją Rodziny Wasowskich (maj 2021), ponieważ Maria Strońska była żoną Józefa Wasowskiego i macochą Jerzego Wasowskiego. Ostatnia pamiątka po Marii, czyli kredens, została skradziona z piwnicy i niestety rodzina nie jest w posiadaniu żadnych dokumentów dotyczących jej działalności artystycznej. Moje poszukiwania w Muzeum Teatralnym (wiosna 2018) w teczce osobowej Strońskiej zaowocowały odnalezieniem wycinków prasowych z wywiadami, których udzielała, jednak znacznie szerszy wybór można obecnie, dzięki digitalizacji, pozyskać bezpośrednio z prasy warszawskiej. Kontaktowałam się także z redakcją *Słownika biograficznego teatru polskiego* (maj 2021), jednak teczka osobowa aktorki zawiera jedynie odsyłacz do artykułu pośmiertnego w „Życiu Warszawy”. Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN mają program do *Sprawy Jakubowskiego*, brakuje innych dokumentów dotyczących okresu jej dyrekcji. Teczka Marii Strońskiej w Instytucie Teatralnym zawiera przede wszystkim jej dokumenty związane z ZASP-em, a więc dotyczące okresu powojennego, oraz interesujący artykuł Aliny Bielawskiej, do którego odwołuję się w dalszej części artykułu.
2. Placówka Żywego Słowa nadal czeka na szersze opracowanie. Do tej pory jedynie ogólnie opisano jej losy w ramach rozdziału wstępnego w *Teatrze Jaracza*. Szerszy opis znajduje się we wspomnieniach Tadeusza Byrskiego *W pogoni za teatrem*.
3. Informacje biograficzne podaję za hasłem *Strońska Maria* w *Słowniku biograficznym*

teatru polskiego 1765-1965, chyba że podano inaczej.
4. Yvette Guilbert (1865-1944) – piosenkarka i aktorka kabaretowa. Porównanie ze Strońską może wynikać z charakterystycznego, zbliżonego do śpiewu sposobu podawania wiersza przez Guilbert. Takie uwagi o recytacji Strońskiej pojawiają się przy okazji jej występu w 1933 roku, kiedy słowami oddawała rytm i melodię utworu muzycznego, na którym bazował wiersz („Express Poranny" 1933 nr 281).
5. Henryk Szletyński (1903-1996) – aktor, reżyser, pedagog.
6. Przytaczane przez Alinę Bielawską wypowiedzi Henryka Szletyńskiego pochodzą ze spotkania zorganizowanego przez Muzeum Narodowe w Kielcach w 1981 roku – *Wokół modela – Roman Kramsztyk i Maria Strońska, czyli rendez-vous malarza z aktorką*.
7. Alina Bielawska cytuje list, który Wasowski przesłał na wspomniane już wcześniej spotkanie. Kontaktowałam się w jego sprawie z Muzeum Narodowym w Kielcach (styczeń 2022), na moją prośbę kontaktowano się także z panią Bielawską, list jednak zaginął. Jerzy Wasowski (1913-1984), dziennikarz, kompozytor i reżyser, współtwórca Kabaretu Starszych Panów.
8. Nie wiadomo, kto był reżyserem debiutu teatralnego Strońskiej. W tym okresie w Teatrze Polskim w Wilnie reżyserowali Henryk Cepnik i Leon Wołłejko, więc najprawdopodobniej spektakl był autorstwa jednego z nich. *Dramat obcy w Polsce 1765-1965* (Kraków 2001), nie ujmuje tej premiery, ponieważ *Świerszcz za kominem* Dickensa nie jest dramatem. Brak także informacji o tej premierze w książce *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998.
9. Powyższy fragment nie wyczerpuje życiorysu Marii Strońskiej, a jedynie zarysowuje jej drogę twórczą, która zaprowadziła ją do Teatru Ateneum. Podsumowując późniejsze lata: aktorka w latach trzydziestych sporadycznie pojawiała się na scenie, stały angaż otrzymała dopiero po drugiej wojnie w Teatrze Polskim w Warszawie. Zmarła w 1964 roku. Jej artystyczna droga i biografia zostały do tej pory jedynie zarysowane w haśle osobowym w *Słowniku biograficznym teatru polskiego*.
10. W kontekście pierwszej premiery zapowiadała także zespół teatru, który razem z nią podejmie się tak postawionego zadania. Dyrektorem administracyjnym teatru miał zostać Tadeusz Olderowicz, a stałym dekoratorem Stanisław Węgrzyn („Epoka" 1929 nr 51). Wymieniła także nazwiska aktorów, których zaprosiła do współpracy. Byli to: Teodozja Bohdańska, Marian Bogusławski, Pelagia Czaharska, Władysław Krasnowiecki, Ewa Kunina, Adam Mikołajewski, Zofia Mysłakowska, Mieczysław Nawrocki, Stanisława Perzanowska, Eugeniusz Poreda, Henryk Rozmarynowski, Helena Sokołowska, Janusz Strachocki, Zofia Tatarkiewiczówna, Włodzisław Ziembiński, Stanisław Żeleński. Nie byli to jednak wszyscy artyści zatrudnieni w tym teatrze, ponieważ już afisz pierwszej premiery wymieniał dodatkowe nazwiska, które podaję za Edwardem Krasińskim: Władysław Jabłoński, Halina Lechowska, Władysław Ostrowski, Mila Sokolska, a także adepci sztuki aktorskiej, których nazwiska pominięto z powodu braku dyplomu. W ciągu kolejnych miesięcy na scenie pojawili się także gościnnie Wiktor Arnoldt, Stanisław Daniłowicz, Halina Mirecka, Antoni Piekarski, Halina Ordężanka, Lili Rostańska, M. Skowrońska, Artur Socha oraz Antoni Wzorczykowski.
11. Przykładem może być Antonina Sokolicz, zob. *O kulturze artystycznej proletariatu*, Warszawa 1921. Dla Sokolicz istniejący teatr to tylko etap pośredni, który pozwoli zbudować bardziej wartościowy teatr w przyszłości, lepiej odpowiadający potrzebom porewolucyjnego społeczeństwa. Wątek patrzenia w przyszłość pojawia się także choćby w polemicznych tekstach Stanisławy Wysockiej, zob. *Teatr przyszłości*,Warszawa 1973.
12. *Sprawa Jakubowskiego* jest najlepiej zbadanym spektaklem dyrekcji Strońskiej, dlatego

zasadne wydaje się skupienie większej uwagi na mniej przebadanych premierach. Zob. A. Dżabagina, *Sprawa Józefa J.*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2020 nr 155; A. Dżabagina, *Kalkowska. Biogeografia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021; J. Hernik Spalińska, *Eleonora Kalkowska – przywracanie pamięci*, [w:] E. Kalkowska, *Sprawa Jakubowskiego, Doniesienia drobne, Dramaty*, Instytut Teatralny, Warszawa 2005; B. Michalczyk, 2021.
13. Film z 1928 roku w reżyserii Joego Maya, w głównych rolach wystąpili Dita Parlo (Anna) i Gustav Fröhlich (Karl). Dramat powstał na podstawie noweli tego samego autora, co także mogło wpływać na poziom znajomości utworu. W Polonie znajduje się zdigitalizowany program z fotosami z filmu:
https://polona.pl/item/powrot-z-niewoli,ODEyMDM3MjQ/0/#info:metadata [dostęp: 10 V 2022].
14. „Robotnik" nie podał imienia żadnej z tych osób, musiały być więc doskonale znane czytelnikom tego czasopisma, jednak po prawie stu latach trudno określić pełne personalia wszystkich wymienionych tu osób. Można wymienić na pewno Tadeusza Rawicz-Lipińskiego, Adama Obarskiego czy Michała Sokołowskiego. Ale czy Ringmanowa to Zofia Ringmanowa? Nazwisko Monszajnowa można zapisać na co najmniej dwa inne sposoby (a przedwojenna prasa znana była z literówek w nazwiskach) i nie wiadomo, kogo dotyczy.

Bibliografia

Ateneum pod nową dyrekcją, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 33 (18 VIII).

Ateneum żyje i czeka, ale Zw. Ochotników subwencji już nie dostanie, „Przegląd wieczorny" 1930 nr 122 (27 V).

Bielawska, Alina, *Wokół zagadkowej modelki Kramsztyka*, teczka Marii Strońskiej ze zbiorów Pracowni Dokumentacji Teatru im. Barbary Krasnodębskiej w Instytucie Teatralnym w Warszawie.

Brumer, Wiktor, *Podhale tańczy*, „Przegląd wieczorny" 3 I 1930.

Brumer, Wiktor, *Reżyser i aktor w „Hinkemanie"*, „Przegląd wieczorny" 1929 nr 235 (11 X).

Byrski, Tadeusz, *W pogoni za teatrem*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

Chorowiczowa, Anna, *Karol i Anna*, „Kurier Polski" 1930 nr 44 (14 II).

Humor w pieśni, taniec w słowie, „Express Poranny" 1933 nr 281 (10 X).

Inauguracja Ateneum, rozmowa z dyr. Strońską, „Epoka" 1929 nr 51 (13 IX).

Irzykowski, Karol, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik" 1929 nr 288 (11 X).

Irzykowski, Karol, *Sprawozdanie teatralne*, „Robotnik" 12 III 1930.

K., *Premiera w Ateneum*, „Kurier Warszawski” 1929 nr 312 (18 XI).

Konferencja w sprawie Teatru Ateneum, „Robotnik” 1930 nr 55 (25 II).

Kończyc, Tadeusz, *Koncerty*, „Kurier Warszawski” 1918 nr 127 (9 V).

Kończyc, Tadeusz *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1930 nr 79 (21 III).

Krasiński, Edward, *Teatr Jaracza*, PIW, Warszawa 1970.

Krasiński, Edward, *Warszawskie sceny 1918-1939*, PIW, Warszawa 1976.

L., H., *Nowy okres działalności Teatru Ateneum, rozmowa z p. Marią Strońską*, „Epoka” 23 VIII 1929.

Michalczyk, Barbara, *Sprawy polsko-niemieckie wokół „Sprawy Jakubowskiego” Eleonory Kalkowskiej*, [w:] *Wrocławski Zeittheater, Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie*, red. M. Gołaczyńska, J. Kowal, P. Rudzki, Universitas, Kraków 2021.

Młodzież szkolna na Hinkemanie?, „Kurier Czerwony” 1929 r 233 (9 X).

Nareszcie żywy teatr w Warszawie, Przymierze dobra i piękna, co mówi o nim kierowniczka, p. Strońska, „Kurier Czerwony” 1929 nr 210 (12 IX).

Podhorska-Okołów, Stefania, *Z teatrów*, „Bluszcz” 1930 nr 13.

Powstanie Koło Przyjaciół Ateneum, „Robotnik” 19 III 1930.

Premiera w Teatrze Ateneum, „Kurier Poranny” 1939 nr 161 (12 VI).

Rawicz-Lipiński, Tadeusz, *Teatr Robotniczy Ateneum w Warszawie*, „Robotnik” 13 IV 1930.

Recital Marii Strońskiej, „Głos” 1918 nr 124 (9 V).

Sempoliński, Ludwik, *Wielcy artyści małych scen*, Czytelnik, Warszawa 1968.

Słonimski, Antoni, *Inauguracja Ateneum*, „Wiadomości Literackie” 1929 nr 38 (22 IX)

Stefan Jaracz dyrektorem Teatru Ateneum, „Kurier Czerwony” 13 VI 1930.

Stefan Jaracz dyrektorem teatru Ateneum?, „Kurier Czerwony” 14 IV 1930.

Strońska Maria, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, PWN, Warszawa 1973.

Szkarłatna maska, „Kurier Polski” 1925 nr 68 (9 III).

Świerczewski, Eugeniusz, *Dramat serc na tle przeżyć wojennych*, „Kurier Czerwony” 1930 nr 40 (18 II)

Świerczewski, Eugeniusz, *Sztuka, w której Molier padł trupem na scenie jest najzabawniejszym rachunkiem sumienia*, „Kurier Czerwony” 1930 nr 113 (16 V).

Świerczewski, Eugeniusz, *Śmierć albo Turandot*, „Kurier Czerwony” 11 III 1930.

Teatrzyki, „Głos stolicy” 1917 nr 59 (28 II).

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

Zastępca, *Podhale tańczy*, „Kurier Polski” 10 I 1930.

Zagórski, Adam, *Z życia sceny i ekranu*, „Przegląd wieczorny” 1924 nr 119 (24 V).

Żeleński, Tadeusz, *Premiera w Teatrze Ateneum*, „Kurier Poranny” 1930 nr 72 (13 III).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ateneum-marii-stronskiej-sezon-19291930*